

## Preklad z blízkeho jazyka (K niektorým aspektom Rúfusových prekladov českej poézie)

MILAN ŽITNÝ

Ústav svetovej literatúry SAV

Preklady predstavujú pevnú súčasť tvorivého odkazu Milana Rúfusa. Vedno s plejádou starších kolegov, ale aj so svojimi generačnými druhmi – Miroslavom Válkom, Vojtechom Mihálikom a Viliamom Turčánym – sa Milan Rúfus podieľal od začiatku päťdesiatych rokov minulého storočia na rozvíjaní slovenského básnického prekladu. Napriek tomu prekvapuje, ako málo pozornosti sa doteraz venovalo tejto dôležitej súčasti jeho literárnej aktivity a aké jednostranne nediferencované boli pohľady na Rúfusove preklady. Kým o jeho básnickej tvorbe jestvujú desiatky článkov, štúdií a recenzií, jeho prekladateľským aktivitám sa venuje len niekoľko málo úvah, resp. statí, pričom práce translatologického charakteru možno spočítať na prstoch jednej ruky.

V súvislosti s prípravou slovníka prekladateľov umeleckej literatúry sa naskytuje príležitosť prehĺbiť naše poznatky o popredných predstaviteľoch slovenského umeleckého prekladu. Je zrejmé, že Milan Rúfus, ktorého dielo sa nedávno uzavrelo, patril k vyťaženým prekladateľom. Spočiatku sa venoval prekladom českej drámy (Josef Kajetán Tyl, F. X. Šalda, Milan Kundera), neskôr prekladal českú a ruskú lyriku (František Hrubín, A. S. Puškin, M. J. Lermontov, S. Jesenin). Prekladal teda z jazykov, ktoré sám veľmi dobre ovládal (čeština a ruština). V spolupráci s filológmi však prekladal aj iných významných básnikov (napríklad Kubánca Josého Martího) či dramatikov (napríklad Henrika Ibsena). K trvalému odkazu jeho prekladateľských aktivít patria preklady niektorých kníh *Biblie*. Preložil *Knihu žalmov* a *Jeremiášov nárek*. Tieto preklady realizoval v spolupráci s biblistami.

Slovenská literárna veda pred rokom 1989 sa okrem niektorých výnimiek (Marčok, Tomčík, Zambor) Rúfusovej prekladateľskej tvorbe venovala sporadicky. Pritom treba konštatovať, že Rúfus sústavne prekladal od začiatku päťdesiatych rokov až do polovice deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia, navyše sa k niektorým skorším prekladom sústavne vracal. Pripomeniem, že za prebásnenie Jeseninovej poémy *Anna Sneginová* a *Perzských motívov* (1996) dostal najvyššie slovenské ocenenie, Cenu Jána Hollého. Prekladateľské dielo Milana Rúfusa je pomerne obsiahle, aj preto sa v tomto príspevku sústredím iba na jeho istú časť, na básnické preklady z češtiny, konkrétne na preklady niektorých poém Františka Hrubína, hoci bude v najbližšej budúcnosti akiste potrebné pokúsiť sa o hlbší pohľad napríklad na Rúfusov preklad Ibsenovho *Peera Gynta* alebo jeho preklad Jeseninovej *Anny Sneginovej*. Pôjde pritom o to, aby sa osvetlili jednak motívy, ktoré rozhodovali o voľbe autora a textov, ako aj spôsob prekladateľskej práce.

Milan Rúfus v početných zbierkach už od debutu *Až dozrieme* (1956) kládol do centra záujmu človeka ako individuálnu, neopakovateľnú bytosť a majstrovsky rozvíjal básnickú obraznosť. Estetickými kvalitami a inovatívnosťou zobrazovacích prostriedkov patrí jeho lyrika k živému odkazu slovenskej literatúry. Tým, že pomerne intenzívne prekladal, však vstupoval do oblasti, v ktorej bol jeho tvorivý prístup vystavený iným požiadavkám, ako je to pri tvorbe pôvodnej. Ako hovorí Blahoslav Hečko, prekladatelia sprostredkujú výmenu krásy medzi kultúrami, avšak „neraz nesú na trh vlastnú kožu“ (Hečko, 1991: 7).

Ak niektorí kritici pokladali aspoň niektoré z Rúfusových prekladov za kongeniálne, treba si položiť otázku, aké kritériá sa pritom uplatňovali. Ak sa tvrdí, že Rúfusove preklady sú aktom stotožnenia, alebo naopak, že sú čiastočným prehodnotením originálu, treba si položiť otázku, do akej miery je to produktívne pri samom preklade, prípadne, či tieto tvrdenia nie sú skôr rétorickými floskulami s minimálnou výpovednou hodnotou.

Pri formulovaní svojich úvah sa opieram okrem iného o myšlienky Mariána Andričíka o dvojdomovosti a umeleckom preklade. Andričík v jednej zo svojich štúdií formuluje otázku tzv. autorsko-prekladateľskej dvojdomovosti, keď konštatuje, že je veľa prípadov, keď ten istý autor, ktorého pôvodné dielo sa vyznačuje vysokými estetickými kvalitami, sa v oblasti umeleckého prekladu nie vždy dopracuje k výkonom, ktoré by boli úplne presvedčivé (por. Andričík, 2004: 69). Inými slovami, bude potrebné položiť si otázku, čo je v prípade prekladovej tvorby Milana Rúfusa jeho odkazom, resp. trvalou hodnotou. Ako príklady na vyrovnanú úroveň oboch činností, teda pôvodnej a prekladovej tvorby, Andričík uvádza Miroslava Válka, Jána Buzássyho a Pavla Vilikovského, ako príklad na disparitnosť medzi oboma činnosťami uvádza Alfonza Bednára.

Na úvod treba pripomenúť fakt, že Milan Rúfus ako prekladateľ debutoval štyri roky pred básnickou prvotinou *Až dozrieme*. Roku 1952 preložil z češtiny klasickú drámu *Strakonický dudák* od Josefa Kajetána Tyla. Roku 1955 vyšiel jeho preklad sociálnej drámy *Dítě* od F. X. Šaldy. Túto okolnosť však netreba preceňovať, keďže rozpätie básnických prekladov Milana Rúfusa nie je také rozsiahle, ako je to v prípade jeho rovesníkov – Mihálika, Turčányho či Válka. Ako je všeobecne známe, na rozdiel od nich bol Rúfus vysokoškolským pedagógom, čo ho stálo akiste nemálo času a pracovného vypätia. Dielu Milana Rúfusa sa venovali mnohí kritici a interpreti – avšak pred rokom 1989 vyšla jediná monografia z pera Viliama Marčoka (1985), ktorá obsahuje i stať o prekladateľskej tvorbe Milana Rúfusa. Marčok ju nadpisuje *Preklad ako akt stotožnenia*.

Možno sformulovať hypotézu, ako to urobil Marčok, že Rúfus prekladal najmä básnikov, ktorých pokladal za seba blízkych, pokiaľ ide o uchopenie sveta, aj pokiaľ ide o poetiku, resp. ktorých verše pokladal za veľmi príbuzné z aspektu svetonázorového či estetického (pozri Marčok, 1985: 175). Mali by sme sa pokúsiť verifikovať túto hypotézu, prípadne odpovedať na otázku, do akej miery šlo u Rúfusa o preklady práve takých osobnostne preferovaných či poetologicky alebo ideovo spriaznených autorov a ich diel. V tejto súvislosti možno uviesť nepreberné množstvo Rúfusových seba-výpovedí na tému prekladu a prebásňovania. Rúfus patrí k prekladateľom, ktorí k svojim prekladom spravidla pripájajú úvod alebo doslov. Najinštruktívnejším sve-

dectvom je však bibliografia jeho prekladov (pozri príloha). Z toho jednoznačne vyplýva, že z českých básnikov bol celkom určite Rúfusovým favoritom František Hrubín, z ruských Sergej Jesenin.

V tejto úvahe by som sa chcel venovať niektorým aspektom Rúfusových prekladov básnickej tvorby Františka Hrubína. Hneď na úvod treba osvetliť motívy intenzívneho záujmu Milana Rúfusa o českú literatúru. Sám hovorí v tom zmysle, že záujem o českú poéziu sa uňho zrodil ešte v časoch raného detstva: „Vyrastal som v prostredí severoslovenských luteránov v čase, keď ich bohoslužobným jazykom bola ešte bibličina – teda staročeský jazyk Kralickej biblie. Bol to jazyk nádherný, velebný, sugestívny. Nečudujem sa Vladislavovi Vančurovi, že mu ten jazyk učaroval a že na krásnom drevenom moste tohto jazyka stojí nielen jeho neopakovateľná *Markéta Lazarová*, ale vlastne celé jeho dielo“ (Rúfus, 2002: 175).

Neprekvapuje teda, že popri slovenskej ľudovej slovesnosti rodného Liptova práve duchovné piesne, ktoré v bibličtine napísali slovenskí protestantskí básnici, boli tým žánrom, ktorý Rúfus vnímal od útleho veku. Autori ako Eliáš Láni, Juraj Tranoscus, Daniel Sinapius Horčíčka alebo Samuel Hruškovic boli zároveň nadaní básnici. Dodajme, že mnohé z duchovných piesní, ktoré boli zahrnuté do evanjelického spevníka (Tranoscia), boli prekladmi, resp. adaptáciami nemeckých duchovných piesní zo 16. a 17. storočia (piesne Martina Luthera, Paula Gerhardta, Paula Fleminga, Gerharda Tersteegen, Melchiora Francka a iných). Milan Rúfus komentoval tento fakt slovami: „Ich texty som spieval naspamäť v čase, keď som ešte ani nevedel, čo hovorím“ (tamže). Na univerzite sa Rúfus rozhodol pre aspirantúru v odbore dejín českej literatúry, čo viedlo k dôkladnému spoznávaniu češtiny a českej literatúry. „Čeština je teda akoby mojou druhou materčinou, duchovnou materčinou. Mám ju v sebe“ (tamže).

Rúfus osvetľuje pri viacerých príležitostiach zástoj textov a autorov, ktoré boli preňho rozhodujúcim impulzom pri jeho básnickom vývine: Kralická biblia, Mácha, Němcová, Neruda, český symbolizmus, ktorý mal podľa neho európsku úroveň, Březina, Bezruč, Šrámek, Toman. Aj nasledujúcu generáciu Nezvala a Wolkra pokladá za zdroj citovej istoty. Vysoko hodnotí Seiferta, Halasa, Hrubína, Nezvala, ktorého pokladá za Vežuv básnickej imaginácie. Z českých básnikov pokladá Holana za Anapurnu českej i európskej lyriky. Tomuto básnikovi ostal celý život takrečeno sedieť pri nohách (tamže).

František Hrubín (1910–1971) patrí k autorom, ktorí v slovenskom kultúrnom prostredí zdomácnili najmä vďaka svojej tvorbe pre deti. Priekopníčkou v preklade Hrubínových veršov pre deti bola Mária Rázusová-Martáková. Na ňu nadviazal Milan Rúfus, navyše preložil aj Hrubínovu historickú drámu *Oldřich a Božena*. Slovenská literárna kritika neraz konštatovala typologickú príbuznosť Hrubínovej poézie s dielom niektorých slovenských básnikov, pričom sa opakovane konštatovalo, že práve Rúfus rozvíja akúsi hrubínovskú tradíciu. Uvádžajú sa argumenty asi v tom zmysle, že medzi Rúfusom a Hrubínom prebiehal skrytý dialóg o otázkach života a tvorby. Hovorí o tom sám Rúfus v *Doslove* k prekladom Hrubínových *Poém*, keď zdôrazňuje, že ide o osobný výber, ba prostredníctvom prekladu aj o isté sebavyznanie. Argumentuje faktom osobného priateľstva s Hrubínom, faktom, že si vymieňali s Hrubínom exempláre zbierok: „Neposielal mi všetky... Tieto mi však poslal a ja v tom nemôžem vidieť náhodu“ (Rúfus, 1977: 128).

Rúfus pokladá Hrubínove poémy *Hirošima*, *Premena*, *Lešianske jasličky*, *Drevo sa listom odieva*, *Romanca pre krídlorku* a *Čierna dennica*, ktoré vybral a preložil, za „absolútny denník“, za „rozhovor, ktorý (Hrubín – M. Ž.) viedol s prapodstatou, už akosi v nedbaní tela Poézie, mimo jej uhrančivých očí, vediaci o jej premenlivej márnosti“ (tamže).

Rúfus, ako vidíme, korektne dešifroval podstatu Hrubínovej reflexívnej poézie, adekvátne interpretoval jej determinanty, čím si vytvoril východisko pre vlastnú translačnú aktivitu. Ba čo viac, v doslove, čiže v okamihu, keď bol preklad hotový, bilancuje výsledok svojej aktivity: „Opakoval som teda po ňom jeho rozhovor slovami, ktoré ma naučila moja matka“ (tamže, 129).

Milan Rúfus svojím prekladom v polovici sedemdesiatych rokov vstupoval do oblasti, ktorá sa vyznačovala výraznou dynamikou. Preklady z češtiny vrátane prekladov českej poézie tvorili závažnú časť slovenských prekladových aktivít. Prekladom Hrubínových poém sa Rúfus ocitol vedľa Jána Kostru, ktorý na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov patril k priekopníkom v prekladaní českej poézie 20. storočia. Pri analýze Rúfusovej prekladateľskej tvorby je teda nevyhnutné venovať sa príslušným iniciatívam Jána Kostru, ktorý tie isté básne prekladal pred Rúfusom. Je známe, že aj u Jána Kostru boli preklady z češtiny súčasťou širších prekladateľských záujmov. Kostra preložil diela Villona, Baudelaira, Goetheho, Gorkého, ale aj Máchu, Nezvala a iných. V úvode k výberu českej poézie, ktorý vydal a preložil začiatkom šesťdesiatych rokov, sa Kostra explicitne vyslovuje k otázkam prebásňovania českej poézie. Ako vyplýva z jeho slov, asi od polovice päťdesiatych rokov sa sám zasadzoval o prekladanie českej poézie do slovenčiny. Ako jeden z dôvodov týchto aktivít uvádza potrebu rozšíriť na Slovensku recitačný repertoár: „Z tohto zretela nevidím už nijakú riskantnosť podujatia. Vec je prostá ako otvorenie dverí, keď klope vítaný hosť, ako otvorenie okna prílivu vzduchu a svetla“ (Kostru, 1960: 20).

Ján Kostra si plne uvedomuje ťažkosti, ktoré každého prekladateľa sprevádzajú, a na základe zovšeobecnenia vlastných bohatých skúseností (preložil tisícky veršov) konštatuje, že ide o pomerne ambivalentný proces: „Prekladať básne z češtiny je ľahko i ťažko. Niekedy vyjde celá báseň už v prepise, kryje sa skoro doslova, do rýmov, ba i do rytmu s originálom“ (tamže, 20). Pokiaľ ide o terminológiu, všimnime si, že Kostra na viacerých miestach svojho predslovu hovorí o prekladaní českých básní ako o prepise, čiže označenia prepis, preklad a prebásnenie používa synonymicky. Ako druhú, podľa neho zriedkavejšiu krajnosť uvádza potrebu „všetko prebásňovať tak ako z cudzej reči, čo je podmienené nie slovníkom, ale zákonmi rytmu“ (tamže).

Treba si uvedomiť, že túto opciu pokladá za extrém, ktorému sa pri preklade vyhýbal: „Neodvažoval som sa až do takej miery porušovať originál. Moje preklady totiž nechcú čitateľom nahradiť originál, ale skôr vzbudiť lásku k dobrej poézii“ (tamže, 21). Úspešné prebásnenie vedie podľa Kostru čitateľa k tomu, že pôjde za originálom. Ako ďalší pozitívny efekt prekladania básní z češtiny emfaticky vyzdvihuje fakt, že mnohí z básnikov sa naučili po česky práve na básňach. Zároveň je však natoľko vecný, že uvažuje o príčinách ťažkostí pri preklade českej poézie, keď podľa môjho názoru korektne upozorňuje na to, že väčšina problémov je daná blízkosťou češtiny a slovenčiny: „Íšlo o to, nájsť ten najmenší operatívny zákrok“ (tamže, 21).

Ako praktický prekladateľ s bohatými skúsenosťami si uvedomuje špecifickosť

prekladania z češtiny. Ním postulovaná opozícia – na jednej strane „prepis“ s minimálnymi zásahmi, na druhej strane „prebásňovať tak ako z cudzej reči“ predstavuje rámec, v ktorom sa pohybuje prekladateľ, usilujúci sa nájsť určitý kompromis, „ten najmenší operatívny zákrok“. Nazdávam sa, že tento prístup Jána Kostru bol vo svojom čase korektný a prekladateľsky oprávnený. Jeho názor na prekladanie z češtiny vyvolal protirečivé reakcie. Miloš Tomčík sa s Kostrovým prístupom identifikuje a podopiera ho zisteniami, ku ktorým dospel pri analýze Kostrových prekladov: „Viacere porovnaní, ktoré sme urobili medzi českými originálmi a slovenskými prekladmi v antológii Štafeta, nám potvrdzujú správnosť tohto Kostrovho názoru“ (Tomčík: 1982, 332). Ján Zambor však v stati z roku 1983 Kostrov prístup odmieta: „Nazdávam sa, že postupovať tak ako Kostra už dnes nemožno“ (Zambor, 1983, 2000: 101). Ďalej argumentuje tým, že „metóda najmenšieho operatívneho zákroku vedie k doslovnosti, k neadekvátnosti prekladu v básnickom zmysle“ (tamže).

Aj pri odmietaní Kostrových názorov si podľa mňa treba uvedomiť, že Ján Kostra bol prekladateľom invenčným – jeho prekladateľské výkony nemožno posudzovať na základe nesúhlasu s jeho krédom, ktoré sformuloval na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov minulého storočia. Treba podrobne analyzovať celý obsiahly korpus – ide o niekoľko tisíc veršov – jeho prekladov z češtiny a až potom vynášať translatologické súde.

Dodajme, že vzájomné prekladanie zo slovenčiny do češtiny a opačne zodpovedalo vtedajšej kultúrnej politike v zmysle tzv. „československého kontextu“ a bolo primerane finančne dotované. Ročne vychádzali na oboch stranách desiatky titulov a jestvovali špeciálne edície vo vydavateľstvách Slovenský spisovateľ v Bratislave a Československý spisovateľ v Prahe.

František Hrubín, tento „tichý extatik a mámvivý melodik“, ako ho charakterizoval Šalda, písal verše pre deti, prózu, ale aj dramatické práce, a prekladal najmä z francúzskej poézie. Okrem hymnickej a reflexívnej lyriky, v ktorej sa objavuje motív prerodu, sa Hrubín v básnickej epike vracia k príbehom mladosti prežitej v Posázaví. Ako ho začiatkom šesťdesiatych rokov minulého storočia charakterizoval Jozef Bžoch, Hrubín je „básnikom výsostného humanizmu: bojuje nielen o istoty v sebe, ktoré nachádza v prilipnutí k rodnej krajine a v krvnom príbuzenstve s predošlými generáciami, ale aj o istoty všeludské. V nijakej téme nie je neúčastným zaznamenávateľom: všetko sa dotýka osobne a bolestne aj jeho“ (Bžoch, 1960: 294). Neprekvapuje, že tohto básnika pokladal Milan Rúfus za tvorca osobnostne spriazneného s ním samým a venoval mu značnú časť svojich prekladateľských aktivít – išlo o sedem knižných titulov (pozri bibliografia prekladov Milana Rúfusa na konci príspevku).

K Hrubínovej hymnickej a reflexívnej lyrike patrí poéma *Dřevo se listem odívá*, k básnickej epike sa zaraďuje poéma *Romance pro křídlovku*.

Sústredím sa na osvetlenie prekladovej problematiky aspoň týchto dvoch básnických skladieb, ktoré česká literárna kritika pokladá za vyvrcholenie Hrubínovej tvorby po druhej svetovej vojne. Svojím etickým nábojom a básnickým majstrovstvom patria k trvalému dedičstvu českej literatúry minulého storočia. Pripomeňme, že originál *Dřevo se listem odívá* (titul je názvom prvej veršovanej staročeskej ľúbostnej básne zo 14. storočia) zo zbierky *Až do konce lásky* – vyjadruje nikdy sa nekončiacu túžbu človeka prekonať sám seba a prechádza v hymnickú oslavu moderného veku.

Pri porovnaní českého originálu Františka Hrubína s prekladmi Jána Kostru a Milana Rúfusa (medzi týmito dvoma prebásneniami je časový odstup približne poldruha desaťročia) zistíme, že medzi nimi nie je podstatnejší kvalitatívny rozdiel. Hoci v oboch prípadoch ide o preklad korektný, ktorý sa usiluje zachovať maximum obsahových i tvarových daností originálu, v oboch textoch nachádzame v cieľovom jazyku popri uspokojivých riešeniach aj zbytočné omyly a posuny na sémantickej i syntaktickej úrovni.

Venujme pozornosť šiestim veršom z prvej polovice tejto poémy. Ide, ako som už uviedol, o osobito štruktúrovaný, mnohoslabičný verš, pre ktorý je príznačný združený rým. Vpravo pre orientáciu uvádzam počet slabík:

### originál

<i>jsem sklár z Chlumu, dechem jemně nadouvám žhoucí pěnu, křehčí než volátka rosničky,</i>	24
<i>jsem rolník z Rodvínova, pro čapí hnízdo jsem vynesl na modřín kolo od bryčky,</i>	23
<i>jsem ochotník z velenických dílen, kladiva tlukou a tlukou,</i>	18
<i>z včerejší zkoušky ještě cítím šelest papíru v kováčských rukou,</i>	19
<i>jsem dělnice z Jiholnu, luna tak nezárí jako rosený len,</i>	19
<i>jsem mladá tkadlena z Partexu, tkám a tkám dnešní sen v zítřejší den,</i>	19

### Kostrov preklad (1960)

<i>som sklár z Chlumu, dychom jemne nadúvam vreľú penu, krehkejšiu ako hrvoľček rosničky</i>	26
<i>som roľník z Rodvínova, pre bocianovo hniezdo som vyniesol na smrek koleso od bričky,</i>	26
<i>som ochotník z velenických dielní, kladivá tľčú a tľčú bez prestania,</i>	22
<i>z včerajšej skúšky ešte cítim šelest papiera v kováčskych dlaniach,</i>	19
<i>som robotníčka z Jiholnu, luna tak nežiari ako rosený lan,</i>	20
<i>som mladá tkáčka z Partexu, tkám a tkám dnešný sen v zajtrajší deň, splňajúc plán</i>	22

### Rúfusov preklad (1977)

<i>som sklárom z Chlumu a z úst mi rastie krása mojím dychom tkaná,</i>	18
<i>som roľník z Rodvínova, vynášam na máj koleso – na hniezdo pre bociana,</i>	22
<i>som ochotník z velenických dielní, kladivá navôkol bijú a bijú</i>	21
<i>a po včerajšej skúške v tom hluku prespevujem svoju melódiu,</i>	19
<i>som robotníčka z Juholanu, nič nežiari tak ako orosený lan,</i>	21
<i>som mladá tkáčka z Partexu a tkám svoj sen, svoj sen si tkám</i>	16

Ako dokladá táto ukážka, originál sa vyznačuje hymnicko-patetickým ladením a úsilím o vyjadrenie komplexnosti ľudskej podstaty. Prekvapuje dĺžkou veršov (od 17 do 28 slabík), lexikálnou ekvilibristikou a sémantickou presýtenosťou. Hoci je rýmová štruktúra maximálne jednoduchá (združený rým aa, bb...), narába s plnohodnotnými mužskými rýmami typu *rosničky – od bryčky*, čiže s dvojslabičnou rýmovkou, alebo s rýmami ženskými typu *tlukou – rukou* s metrickým dôrazom na druhej slabike od konca verša. Inými slovami, tieto Hrubínove verše, v ktorých sa ozýva jednak Wolkrova poézia, jednak český poetizmus, určite kladú na každého prekladateľa nemalé nároky. Treba konštatovať, že obaja slovenskí prekladatelia voľne narábajú s pôdorysom verša, pričom Kostra je dôslednejší, či už ide o počet slabík vo verši alebo o narábanie s výrazným metrickým impulzom. Pôdorys Rúfusových veršov fakticky nezohľadňuje pôdorys originálu – odchýlky v dĺžke verša sú očividné.

Nemožno sa ubrániť dojmu, že Rúfusov preklad do istej miery pripomína akúsi

prvú fázu, na ktorú malo nadväzovať ďalšie dotváranie, kým starší Kostrov preklad je spravidla presnejší a cizelovanejší. Kostrovo prebásnenie sa pridržiava originálu v zmysle citovaného „prepisu“ všade tam, kde to tlak rytmickej a rýmovej štruktúry umožňuje. Viacej či menej zachováva veršový pôdorys východiskového textu, hoci miestami – ako mnohí iní prebásňovatelia – v úsilí o adekvátny rým neváha siahnuť po riešeníach, ktoré sú duchu pôvodiny cudzie. Urobil tak napríklad v poslednom verši ukážky, keď ako náprotivok k rýmovému ukončeniu *rosený lan* siahol po spojení *spĺňajúc plán*. Touto vypchávkou, ktorá sa navyše opiera o prítomník, do textu vnáša cudzorodý prvok (plnenie plánu), niečo, čo u Hrubína nenájdeme. Vo svojej poézii sa Hrubín od súvekých žurnalizmov dôsledne distancuje.

Pokiaľ ide o Rúfusov prístup, treba si uvedomiť – ide takrečeno o poľahčujúcu okolnosť, že bol vystavený dvojnásobnému tlaku. Na jednej strane tu bol Hrubínov originál, na druhej strane Kostrov preklad. Ukazuje sa, že v mnohom aj Rúfus postupoval v intenciách Kostrovho „prepisu“, avšak tam, kde to bolo podľa jeho vlastnej koncepcie potrebné, prekladal oveľa voľnejšie: prekladal voľnejšie, ako bolo únosné. V prvom verši ukážky neorganicky používa inštrumentál *som sklárom*, hoci všade inde zachováva nominatív pôvodiny, navyše esteticky účinný obraz *dechom jemne nadouvám žhoucí penu, křehčí než volátka rosničky* substituuje nevýrazným spojením *a z úst mi rastie krása mojím dychom tkaná*. V druhom verši aplikuje nie veľmi logický obraz *vyndášam na mój koleso*, hoci Hrubín lokalizuje koleso od bričky na vrcholec smrekovca, čo pôsobí oveľa priezračnejšie. Ani ďalší verš, keď Hrubín načrtáva protiklad šelestiaceho papiera a masívnych kováčskych dlaní, Rúfus nerieši práve najšťastnejším obrazom kováča, ktorý sa spevom snaží prehlusiť búšenie strojov. V predposlednom verši u Rúfusa nachádzame „poslovenčený“ tvar *Juholan*, čo môže prípadne viesť k dezorientácii čitateľa, či nejde o tkáčku pracujúcu na Slovensku. V poslednom verši Rúfus zachováva princíp opakovania, ktorý inokedy potláča, pričom navyše zdvojuje aj substantívum *sen*. Zároveň sa zrieka vyjadrenia súvislosti medzi *sen* a *zítřejší den* pôvodiny.

Inštruktívne pre porovnanie Kostrovho a Rúfusovho prekladu sú okrem iných najmä štyri záverečné verše poémy:

#### originál

<i>(musím) rozvinout v sobě všechno, co mi do člověka ještě chybí,</i>	17
<i>prozářit lidské bytí až na dno, kde spí budoucí jasné vášně jak pohádkové obří ryby,</i>	28
<i>a teprve potom hejna spanilých rýmů proletí Velkým oblakem Magellanovým</i>	26
<i>a já člověk se všecek, poprvé všecek ve velké básni života vypovím!</i>	23

#### Kostrov preklad (1960)

<i>(musím) rozvinout v sebe všetko, čo mi do človeka ešte chýba,</i>	17
<i>prežiarit ľudské bytie až na dno, kde spia budúce jasné vášne jak rozprávková obria ryba,</i>	28
<i>a iba potom krdle spanilých rýmov preletia Velkým oblakom Magellanovým,</i>	26
<i>a ja, človek, sa všetok, prvý raz všetok vo veľkej básni života vyslovím!</i>	23

#### Rúfusov preklad (1977):

<i>rozvinout musím v sebe všetko, čo mi ešte do človeka chýba,</i>	19
<i>presvietiť ľudské bytie až na dno, kde drieme budúca jasná vášeň ako veľká rozprávková ryba,</i>	30
<i>až potom krdle krásnych rýmov preletia Velkým oblakom Magellanovým,</i>	23

Už na prvý pohľad je zrejmé, že kým Kostra sa úzkostlivo pridržiava pôdorysu Hrubínovho verša (a s tým súvisiaceho rytmického frázovania a pod.), Rúfusov preklad je v tomto smere príliš voľný a miestami pôsobí dojmom prvého náčrtu a predbežnosti. Rúfus napríklad prekladá Hrubínovo spojenie *prozárít lidské bytí* náprotivkom *presvietit' ľudské bytie*. Na sémantickej rovine však sloveso *presvietit'* zužuje denotačný i konotačný diapazón originálu. *Presvietit'* evokuje akési technické presvietenie, presvietit' možno film, vajce a pod., kým *prežiarit'* (použité aj Kostrom) v sebe spája akt presvietenia aj iluminácie, preniknutia žiarou, ožiarenia. Inými slovami, Hrubín sám si nesporne tento rozdiel uvedomoval, keď použil *prozárít*, a nie *prosvítit'*. Skúsený Kostra to postrehol, a tým, že sa pridržiaval originálu, zachoval bohatstvo obraznosti.

V tejto súvislosti možno konštatovať, že je ťažké označiť ten či onen preklad ako kongeniálny, hoci v kritikách sa týmto označením nešetří. Je zrejmé, že geniálny Hrubínov text spôsoboval obom básnikom, ktorí sú každý iným spôsobom ako tvorcovia poézie geniálni – nemalé problémy. Kostra ako prvolezec však väčšinou adekvátne interpretuje pôvodinu a pri preklade tejto filozofickej poémy úspešne manévruje medzi dvoma pozíciami, ktoré sám vymedzil, medzi minimalistickým „prepisom“ a procesom „prebásňovania“. Je pritom viazaný tak sémantickou, ako aj rytmickou štruktúrou a prirodzene, aj združeným rýmom. Ján Kostra sa usiloval o moderný básnický štýl, o civilný prejav, ktorý bol príznačný pre originál, a empatickým spôsobom sa usiluje báseň priblížiť slovenskému čitateľovi. Inými slovami, všade tam, kde mu to dovoľujú rytmické a rýmové danosti, pridržiava sa pôvodiny, ale tam, kde je to potrebné, pristupuje k rozsiahlejšej rekonštrukcii. Úspešne riešil aj kritické miesta, pričom sa neraz vyvaroval aj chýb, ktoré má Rúfus – odhalil a úspešne substituoval kľúčové slová, dôležité pre vnútornú kompaktnosť sémantickej roviny: *jsem drcen – nic mě nezdrťí – nic mě nezdrťí, rozdrťím-li starý život – nic mě nezdrťí, rozdrťím-li starý život – nic mě nezdrťí – jsem drcen...*

Možno uviesť ďalšie príklady na riešenia, v ktorých bol Kostra úspešnejší:

5. verš:

**originál**

*hrozivě černý prostor, v něm Velký oblak Magellanův*

**Kostra**

*hrozivo čierny priestor, v ňom Velký oblak Magellanov*

**Rúfus**

*hrozivo čierny priestor, v ňom Velký oblúk (sic!) Magellanov*

Ide zrejme o chybu z nepozornosti, pričom básnik nezohľadnil fakt, že spojenie *Velký oblak Magellanův* sa vracia aj v závere poémy – tu však Rúfus používa správny náprotivok *oblak*.

19. a 20. verš:

**originál**

*v jejich kytáře jsem také já a jméno nemám tam,*

*jsem tam s tvrdou prací nad verši, ale nejsem sám, už nikdy nebudu sám*



**Kostrá:**

*v ich gitare som i ja, ale meno nemám tam,  
som tam s tvrdou prácou nad veršom, ale nie som sám, už nikdy nebudem sám*

**Rúfus:**

*v ich gitare som taktiež ja a mena nemám tam,  
som, s tvrdou prácou nad veršom, no nie som sám, už niekedy viacej sám*

Z neznámych príčin Rúfus používa po zápore genitív *mena nemám tam*, čo do textu v cieľovom jazyku vnáša zbytočne archaizujúci prvok. V druhom verši vypadlo adverbium *tam*, navyše spojenie *no nie som sám, už niekedy viacej sám* je nezmyselné – ťažko určiť, čo tento lapsus spôsobilo. V origináli predsa čítame: *ale nejsem sám, už nikdy nebudu sám* – a takto, korektne, to preložil aj Ján Kostra.

Posledné dva verše:

*a teprve potom hejna spanilých rýmu proletí Velkým oblakem Magellanovým  
a já člověk se všecek, poprvé všecek ve velké básni života vypovím!*

Hrubínovi ide o totalitu človeka-tvorcu, o možnosť, resp. o jeho schopnosť totálnej sebaartikulácie. Rúfus prebásňuje verš tak, že v záujme rýmu pridáva vypchávkú *a nový!*:

*až potom krdle krásnych rýmov preletia Velkým oblakom Magellanovým,  
a ja, člověk, sa prvý raz vo veľkej básni života vypoviem prvý raz celý a nový!*

Dvojnásobné opakovanie príslovy *prvý raz* nemožno pokladať za šťastné, nech by už jeho motívom bolo čokoľvek. Rúfus ním azda chcel kompenzovať fakt, že Hrubín v poslednom verši poémy dvakrát používa zámeno *všecek*. Do textu týmto navyše nedokonalým rýmom vnáša cudzorodý prvok, keď hovorí o novom človeku – Hrubínovi šlo predsa o totalitu človeka, nie o propagandisticky zneužívanú floskulu o novom človeku. Tento posun je tým výraznejší, že ide o významovo mimoriadne závažný záver verša a poémy. Prekvapuje, že literárna kritika si tento posun nevšimla. Aj Viliam Marčok tento posun zrejme prehliadol, keď v súvislosti s poémou *Drevo sa listom odieva* práve tento jej nevydarený záver vypichol ako dôkaz pre „spoločné... úsilie oboch básnikov konfrontovať dnešného znepokojeného a rozptýleného človeka s hodnotami a istotami ukrytými v hĺbkinách ľudskej histórie“ (Marčok, 1985: 180).

Medzi vydarené verše akiste nepatrí ani tento, kde Rúfus jednoznačne oslabil esteticky účinný obraz pôvodiny:

**originál**

*slávik dál zpívá, dál hvězdy vlastní třpyt z hladin nad jezem pijí*

**Kostrá:**

*slávik zas spieva, zas hviezda vlastný ligot z hladín nad úpustom pije*

**Rúfus:**

*a spieva slávik a hviezdy ďalej zrkadlia sa v jazerách*

Aj táto pasáž ukazuje, že Rúfus zvolil simplifikáciu obrazu *hvězdy vlastní třpyt z hladin nad jezem pijí*. Nemožno súhlasit s tým, že by východiskový text zjasňoval, alebo že by bol jeho preklad v porovnaní s Kostrovým pregnantnejší. Úvahy o tom, že

preklad ako taký by mal prinášať čo i čiastočné prehodnotenie originálu, alebo by mal byť akosi novou redakciou textu (por. Zambor 2000: 102) by vžadovali viac priestoru, ako to dovoľuje rozsah príspevku.

Podobne analyticky možno pristupovať k Rúfusovmu prekladu poémy *Romance pro křídlovku*. V tejto poéme z roku 1962 Hrubín obnovil klasickú lyricko-epickú veršovanú skladbu, romancu. Jeho chápanie romance je baladické. Úsmevný a priam jasavý tón vychádza zo spomienok básnika na šťastné okamihy lásky ku komediantke Terine. Baladickosť sa umocňuje motívom smrti starého otca i Teriny, ktorá zomrela veľmi mladá. Tieto dve významové roviny sa prelínajú a ich ustavičné striedanie predstavuje prekladateľský problém pre každého prekladateľa. Navyše Hrubínov relatívne uvoľnený verš má svoje osobitosti. Na niektoré sporné miesta a postupy upozorňuje už Viliam Marčok. Hoci na úvod svojich úvah konštatuje, že po bohatých skúsenostiach s prekladom Hrubínovho viazaného verša preklad voľného verša nemohol byť pre Rúfusa problémom, a porovnanie s originálom ho o tom údajne presvedčilo, vzápätí pripúšťa, že vôbec nešlo o jednoduchú záležitosť a že isté elementy v preklade chýbajú, resp. že v preklade je aj čosi navyše (por. Marčok, 1985: 180).

Ako nedostatky sa pri analýze krátkeho úryvku spomínajú okrem iného uvoľnenie slabičného rozsahu veršov, narušenie syntaktického paralelizmu, snaha prekladateľa o explicitnejšie vyjadrenie vzťahov a stavov, oslabenie rytmickej tvárnosti veršov, posunutie výrazu smerom k epickosti a prozaickosti (tamže, 181). Prekvapuje, že Marčok tieto nedostatky lokalizuje len na tomto jedinom mieste v preklade, pričom ich vysvetľuje ako čosi, čo je spôsobené Rúfusovým údajným sklonom k doslovnosti: „Inde je (sklon k doslovnosti – M. Ž.) takmer nepostrehnuteľný, takže nenarušuje tvar originálu“ (tamže).

Proti týmto tvrdeniam možno oponovať tým, že aj pri porovnaní celého textu prekladu *Romance pre křídlovku* sa priebežne vyskytujú podobné posuny a že podľa všetkého nešlo o sklon k doslovnosti, ale o niečo iné. Ako ukážeme, ide o celý komplex otázok, ktoré súvisia so zbytočnými posunmi na sémantickej i syntaktickej úrovni, ale aj na úrovni reálií. Začnime niekoľkými poznámkami o preklade českých reálií. V poéme sa na početných miestach a v rozličných súvislostiach vyskytuje označenie *pouť*, najmä v spojení *lešanská pouť*. Dedinka Lešany je miestom deja poémy. Rúfus uvedené spojenie všade prekladá slovenským *lešianska púť*, čo sa ukazuje ako problematické. Slovenské substantívum *púť* má dva významy: 1. „civilný“ význam putovanie, cestovanie, cesta, 2. náboženský význam putovanie na pútnické miesto. České *pouť* má okrem iného význam *posväcení*, teda naše *hody*, *odpust*, čiže tradičná výročná slávnosť na pamiatku posvätenia miestneho kostola, spojená s atrakciami, kolotočmi, strelicami a pod. Tento význam sa stal v češtine mierne dominantným a aj slovenský príjemca má v povedomí dokonca viacero českých populárnych piesní, kde sa spomína *pouť*. *Lešanská pouť* má teda v slovenčine náprotivok *Hody v Lešanoch*, prípadne *Lešianske hody* a pod. A to sme len na úrovni denotátu. Konotácie v češtine spojené s podstatným menom *pouť*, ako aj konflikty na pozadí stretu sveta vidiečanov a sveta kočujúcich komediantov, to všetko vedno s príbehom tragickej lásky mladého protagonistu a mladučkej Teriny sám Hrubín v *Romanci pro křídlovku* majstrovsky zobrazil – konotácie v slovenčine spojené s podstatným menom *púť* sú diametrálne odlišné. Tým, že Rúfusov preklad náprotivok *púť* v cieľovom texte pou-

žíva viacej či menej nereflektovane a priebežne (ide o niekoľko desiatok spojení), cieľový text posúva niekam, kde by nemal byť. Ak teda Marčok vyzdvihuje na Rúfusovom preklade Hrubínových poém „pohotovosť pri nachádzaní primeraných slovenských výrazov a ostrážitosť voči zvodom zdanlivej podobnosti“ (Marčok, 1985: 181), ide o hodnotenie, ktoré nie je vždy plauzibilné.

Na rozdiel od predchádzajúcej poémy je *Romance pro křídlovku* napísaná voľným veršom. To prekladateľovi do istej miery uľahčuje prácu, pritom sa môže plne sústrediť na sémantickú rovinu. Na základe lektúry celého textu možno Rúfusov postup v podstate označiť za „prepis“ v zmysle Kostrovej definície. K Hrubínovým postupom patrí okrem iného používanie „nepoetických“ slov ako *škarpa*, *lopouch*, *kopřiva* a pod., ako aj úsilie o maximálne „civilné“ ladenie poémy na úrovni morfolologickej i syntaktickej:

*Sedím v okně, bdím.*

*Musím bdít. Zanic bych nespustil nohy do tiché světnice. Urval by je tam smrtelně studený vír.*

*Sedím v okne, bdiem.*

*Musím bdiieť. Za nič na svete by som nespustil nohy do tichej izby. Urval by ich smrteľne studený vietor.*

*Jsem k zbláznění živý, má křídla, zřasená v krvi žil a cév, šíleně tepají.*

*(Když jsem se řízl břitvou, křídla vytryskla navrch rudým pírkem, tatínek trhl rukou a na prsty sesypal se mu popel.)*

*Som do zblaznenia živý,*

*křídla mi, zriasené v krvi žíl a ciev, šialene tlčú.*

*(Keď som sa britvou porezal, vyvrelí křídla na povrch bielym pierkom a otec mykol rukou a na prsty zosypal sa mu popol.)*

Je očividné, že i v tejto ukážke sa vyskytujú posuny a omyly na oboch rovinách. Taký lapsus predstavuje zámena *bielym pierkom* namiesto *rudým pírkem*, závažné sú však aj posuny na rovine syntaktickej. Kým u Hrubína prevláda „civilný“ vetný slovosled rozprávania, slovosled v slovenskom preklade evokuje akýsi akademický, vyšší štýl: Hrubín: *Když jsem se řízl břitvou, křídla vytryskla navrch rudým pírkem*. Rúfus: *Keď som sa britvou porezal, vyvrelí křídla na povrch bielym (sic!) pierkom*. Podľa mňa by bolo oveľa adekvátnejšie zachovať aj v cieľovom texte pôvodný slovosled, napr. *Keď som sa porezal britvou, křídla vyvrelí na povrch červeným pierkom*.

Ďalší lapsus nachádzame vo štvrtom verši: *Urval by ich smrteľne studený vietor* – originál má *smrteľne studený vír*. Aj použitie slovesa *urvať* je neústrojné – toto sloveso má v slovenčine podstatne inú denotačno-konotačnú hodnotu ako v češtine a v cieľovom texte evokuje expresívnosť, ktorá je originálu cudzia.

Uvažovať o príčinách podobných posunov nie je jednoduché. Možno sa vedno s Andričíkom domnievať, že básnik prekladal v časovom strese, že nepozorne čítal originál, hoci mnohé chyby možno zrejme pripísať na vrub redaktorovi. S tým súvisí aj nepríjemný fakt, že občas v cieľovom texte vypadli celé verše. V časti, kde básnik rozpráva príbeh ťažko chorého starého otca, ktorého protagonista vodievá na prechádzky, ide o úsilie vytesniť svet smrti a choroby z vlastného horizontu. Pomätený starý otec sa na prechádzke „rozpráva“ s priateľmi a blízkymi z rokov vlastnej mladosti. Lyrický subjekt zástupne komunikuje so starým otcom a pritom ho tá hra začína baviť. Ustavične však v myšlienkach blúdi k divej a nespútanej vidiečanke Tonke, ktorá ho zväzda erotickými hrami.

*Den po dni*

*mrtví vystupovali z limbů a za ně  
jsem mluvil já. Často jsem se tou hrou i bavil,  
musel jsem se přece bránit, i když stále  
mezi mým a jeho prostorem šuměla  
purpurová stěna mé mladé krve,  
i když jsem odtamtud byl nezasažitelný,  
bavil jsem se tou hrou, ale častěji  
už jsem se viděl, jak se s divokou Tonkou,  
až si navečer odskočí z panského,  
pouštíme přejemi a hledáme  
nejprudší proud, v němž jako proti své vůli  
se k sobě přitiskneme břichem a prsy.*

*Deň čo deň*

*mrtví vystupovali z predpeklia a miesto nich  
som hovoril. Tá hra ma často bavila,  
veď musel som sa brániť, i keď stále  
medzi mojím a jeho svetom šumela  
purpurová stena mojej mladej krvi,  
i keď som stamodtiaľ bol nezasiahnutelný,  
hrával som sa, no častejšie  
už som sa videl, ako s divou Tonkou,  
až večer odskočí z panského,  
púšťame sa k vodopádu, hľadajúc  
najväčší prúd, a v ňom, akoby proti vôli,  
k sebe sa pritisneme bruchami, prsami.*

Aj v týchto veršoch nachádzame posuny na sémantickej rovine. Spojenie *bavil jsem se tou hrou* hovorí predsa o niečom inom ako spojenie *hrával som sa*. Závažnejšie posuny sa objavujú na syntaktickej úrovni. Ide o väzby so zvratnými zámenami *sa* a *si*, ktorých miesto vo vetnom slovoslede v cieľovom jazyku pôsobí neprirodzeným, akademickým dojmom. Ani prítomník *hľadajúc* nepôsobí prirodzene. Rovnako riešenie, ktoré eliminuje *prostorem* a nahrádza ho *svetom* nie je ničím podložené.

Pôvodina využíva prvky rozličných jazykových vrstiev na ozvláštnenie jednotlivých segmentov textu. Kým pásmo rozprávača vrátane vnútorného monológu sa vyznačuje spravidla spisovnými prvkami, najmä v dialógoch so ženskými protagonistkami (s Tonkou a Terinou) využíva Hrubín sústavne prvky tzv. obecnej češtiny. Nimi sa tu zároveň naznačuje nižšia sociálna rovina komunikácie, resp. ide o komunikáciu dôverne blízkych partnerov. Tonka je slúžkou na majeri a Terina je dcérou komediantov, ktorí v maringotkách chodia z obce do obce s kolotočmi a ostatnými atrakciami, a tak neprekvapuje, že Hrubínov hrdina v dialógoch s nimi používa prvky hovorenej češtiny, a protagonistky mu spravidla v hovorenej češtine aj odpovedajú. Týmto jazykovým prvkom zodpovedá aj úsilie o maximálne priblíženie syntaxe prvkom hovorivosti:

*Odjelas navečer ve žlutém voze  
se záclonkami. Dnes ráno jsi ke mně  
vztáhla dlaně –  
(„Máte hezký ruce,  
Terino.“)*

*– na dvě bílá náměstí  
plynuly z tvého srdce zlatovlasé výzvy,  
spěchaly deseti úzkými uličkami,  
jež končí nad propastí –  
(„Hezký? Co je na nich?  
Mají pět prstů jako každý jiný.“)*

*Podvečer odišla si v žltom voze  
so záclonkami. Dnes ráno si ku mne  
vystrela dlane –  
(„Máte pekné ruky,  
Terina.“)*

*– na dvoje bielych námestí  
liali sa z tvojho srdca zlatovlasé výzvy,  
bežali po desiatich úzkych uličkách,  
ktoré sa končia nad priepastou.  
(„Pekné? Čo je na nich?  
Majú päť prstov ako každý iný.“)*

Lyrický subjekt konštatuje: „Máte hezký ruce, Terino.“ Adjektívum *hezký* je tu jednoznačne prvkom obecnej češtiny. V spisovnej podobe by tu muselo byť *hezké ruce*. Terina reaguje: „Hezký? Co je na nich? Mají pět prstů jako každý jiný.“ V preklade čítame: „Máte pekné ruky, Terina.“ Terina odpovedá: „Pekné? Čo je na nich?“

Majú päť prstov ako každý iný.“ Ide o nepríjemný lapsus. Má byť: „Pekné? Čo je na nich? Majú päť prstov ako každé iné.“ (Majú päť prstov ako každé iné ruky.)

Z hľadiska translátologického by sa dalo očakávať, že pri preklade z blízkeho jazyka ide vari o jednoduchú záležitosť, zopakovanie, reprodukciu českého textu v slovenčine, najmä v prípade, že za prekladom stojí skúsený prekladateľ. Porovnanie Hrubínových veršov s Rúfusovým prebásnením však ukazuje, že určite nešlo o jednoduché „poslovenčenie“ či pasívne prerozprávanie. V básni sa totiž prelínajú lyrické a epické prvky, dialógy a vnútorný monológ, voľný verš, ale i prvky hovorového jazyka, výrazný je vzťah medzi verbálnou stránkou a hudobnou zložkou hry na krídllovke. Miloš Tomčík vo svojej recenzii konštatoval, že Rúfus prebásnil Hrubínove verše kongeniálne: „Pridržiaval sa dôsledne pôvodného textu, takže v ničom nezradil český originál. Zároveň však nepodľahol ani doslovnému prekladu. Kde bolo treba, voľne snoval svoje básnické obrazy, aby si aj slovenský text zachoval všetky poetické črty. Odovzdal slovenskému publiku dobrú prácu a ďalší dôkaz toho, že adaptácia českej literatúry do slovenčiny je aj umelecky náročná, aj spoločensky potrebná“ (Tomčík, 1983: 337).

Ako ukazujú aj ďalšie príklady z prekladu *Romance pro křídlovku*, porovnanie s originálom svedčí o tom, že pre Rúfusa tento preklad určite nebol jednoduchou záležitosťou.

*Kdybys byl řekl: „Ten dar je nad tvé síly!“,  
byl bych jej stejně vymáhal, byl jsem prudký  
byl jsem nedočkavý a nebylo možno  
děle se zdržet.*

*Keby si mi bol povedal: „Ten dar  
ti je nad síly,“ aj tak by som  
sa ho bol domáhal, veď som bol prudký,  
nedočkavý a nebolo už možné  
ďalej sa zdržovať.*

Ako vidieť, preklad tohto štvorveršia nie je dokonalý. Je zbytočne o jeden verš dlhší ako originál, vnútorná kompaktnosť je oslabená redundantným presahom medzi prvým a druhým veršom, je narušené rytmické frázovanie a nachádzame tu nepríjemný sémantický posun. České spojenie *nebylo možno děle se zdržet* znamená predsa: *nebolo možné dlhšie sa zdržať*. V preklade prišlo k dezinterpretácii českej príslovky *děle*.

Nie sú zriedkavé prípady, keď je preklad zase o jeden verš kratší, keďže jeden z veršov nepozornosťou vypadol. Toto je nepríjemné najmä vtedy, ak ide o významovo a kontextuálne závažný verš. Pre lepšiu prehľadnosť odcitujem celú pasáž:

*A zase  
každý den večer přijdu, ale schválně  
se nebudu ohlížet ke kolotoči,  
budu vědět, že Terina je na cestě  
k řece, a půjdu jakoby náhodou  
k střelnici. Viktor pokaždé nabije  
dvě pušky, mně a sobě. A než postačím  
zalíciť, Viktor z kouta střelnice  
od boku srazí míček, který se točil  
na tenkém vodotrysku. Budu se smát  
pod kůží, vyplývám nazdařbůh pár broků,  
jako bych slepci do misky hodil plíšek.*

*A znova  
každý deň prídem podvečer, ale náročky  
nebudem hľadiť smerom na kolotoč,  
vedieť budem, že Terina je na ceste  
ku rieke, pôjdem akoby iba náhodou  
ku strelnici. Viktor zakaždým nabije  
dve pušky, mne i seba. A kým stihnem  
zalíciť, Viktor z kúta strelnice  
odboku zrazí loptičku, ktorá sa krúti  
na tenkom vodomete. Budem sa smiať  
pod kožou, vyplytvám len tak zopár brokov,*

*A budu odcházet schválně v tu stranu, kudy  
se nejde k řece, budu cítit divoký  
pohled zpod dlouhého štítku.*

*odchádzajúci náročky v tú stranu, kadiaľ  
sa nejde k rieke, a budem cítiť divý  
pohľad spod dlhého štítku.*

Je zrejme, že v cieľovom texte sú riešenia, ktoré popierajú „civilný“ charakter Hrubínovej lyriky: spojenia *vedieť budem, ku strelnici* a iné pôsobia neprírodné, ale rušivo pôsobí najmä fakt, že zrejme z nepozornosti vypadol verš *jako bych slepci do misky hodil plíšek*. Tento verš tvorí totiž sémantický svorník medzi predchádzajúcimi a nasledujúcimi pasážami.

Aj ďalší príklad svedčí o tom, že na sémantickej úrovni sú v preklade riešenia, ktoré originál nivelizujú.

*(Uvidíš, jak spolu  
rozjaříme léto, Terino! Cvrčkové  
na cimbálky budou hrát neslychané,  
skvělé odrhovačky, a já tvoje oči,  
prekrásné snímačky hvězd, budu polibky  
zavírat a zas otvírat, s těmi cvrčky  
a hvězdami zešlíme.*

*(Uvidíš, ako spolu  
rozveselíme leto, Terina! Cvrčky  
budú hrať na cymbaloch neslychané,  
krásne odrhovačky, ja tvoje oči,  
prekrásne snímače hviezd, budem bozkami  
zatvárať a zas otvárať, s tými cvrčkami  
a hviezdami zošalieme.*

Je očividné, že Rúfus sa väčšinou pridržiava Kostrovej tézy „prepisu“ a minimálne zasahuje do textu. Tam, kde tak koná a pokúša sa text prekladať voľnejšie, nedostavuje sa vždy očakávaný efekt obohatenia originálu, naopak, neraz prichádza k neutralizácii, resp. nivelizácii, pričom v cieľovom texte spravidla niet prvkov, ktorými by sa straty kompenzovali. Veta *Uvidíš, jak spolu rozjaříme léto, Terino!* obsahuje vtipnú slovnú hračku, evokujúcu bohaté konotácie. Riešenie v cieľovom jazyku *Uvidíš, ako spolu rozveselíme leto* pôsobí v porovnaní s originálom neutrálnejšie, menej expresívne. Nie je jednoduché vysvetliť, prečo tu prekladateľ použil sloveso *rozveseliť*. Použitím plurálu *cvrčky* namiesto *cvrčkovia* sa oslabuje jednota ľudského a prírodného/antropomorfného z východiskového textu. Prekladateľ spravidla nevyužíva potenciál, ktorý poskytuje predloha využívaním deminutívnych výrazov: *Cvrčkové na cymbálky*. Pritom je zrejme, že v češtine i v slovenčine deminutíva nevyjadrujú len fakt zmenšenia, ale aj emocionálny vzťah k osobe, živočíchovi či prírode. Spojenie *ja tvoje oči, prekrásne snímače hviezd* pôsobí akosi bezkrvne v porovnaní s originálom *a já tvoje oči, prekrásné snímačky hvězd*. Tak v češtine, ako aj v slovenčine predsa jestvuje opozícia *snímač – snímačka*. Tieto a iné straty nie sú v cieľovom texte ničím kompenzované. Nivelizujúcim dojemom pôsobí aj použitie adjektív *krásne – prekrásne*, keď originál má *skvělé – prekrásne*. Tento fakt svedčí o tom, že výsledný text by si bol zaslúžil dôslednejšie štylistické vycizelovanie a hádam aj dôslednejšiu redakčnú úpravu.

Ak v jednom z príspevkov venovaných prekladu z češtiny Ján Zambor tvrdí, že preklad z češtiny do slovenčiny by mal byť esteticky rovnocenný, možno s ním súhlasiť, a súhlasiť možno i s myšlienkou, že taký preklad „s originálom nemôže byť navlas totožný“ (Zambor, 2000: 102). Na druhej strane, ako som už ukázal, ťažko možno akceptovať tvrdenie, že porovnanie Kostrovho prekladu Hrubínových poém (preklad vznikol začiatkom šesťdesiatych rokov) s Rúfusovým prebásnením z roku 1977 svedčí o nejakom (kvalitatívnom) posune v prekladovej metóde translácie českej poézie do slovenčiny v posledných desaťročiach (por. tamže).

Ak taký kvalitatívny posun jestvoval, sotva ho možno exemplifikovať krátkou ukážkou. Ako som už ukázal porovnaním rozsiahlejších textových korpusov, oba preklady majú silnejšie i slabšie stránky, pričom u oboch prekladateľov nájdeme neprijemné posuny a nedostatky. Sám Rúfus si toho bol podľa všetkého vedomý – do výberu *Preklady* z roku 1989, ktorý sám zostavil a vybavil predslovom a bibliografiou, preklad Hrubínových poém nezaradil. Výber obsahuje preklady z diel Ibsena, Puškina, Lermontova a Jesenina, ktoré podľa všetkého patria k trvalému odkazu Rúfusovej prekladateľskej tvorby. Jej neodmysliteľnou a vzácnou súčasťou sú i preklady Jeseninovej *Anny Sneginovej* a *Perzských motívov* z polovice deväťdesiatych rokov 20. storočia. Práve tieto texty by si zaslúžili opätovnú, objektívnu pozornosť zo strany translatológie.

#### ■ BIBLIOGRAFIA PREKLADOV MILANA RÚFUSA

- Josef Kajetán Tyl: Strakonický gajdoš (Dilia 1950)  
 F. X. Šalda: Dieťa (Dilia 1955)  
 Sergej Jesenin: Belasá Rus (Slovenský spisovateľ 1956) spoluprekladateľ  
 Milan Kundera: Majitelia kľúčov (Tatran 1962)  
 Michail Jurievič Lermontov: Maškaráda (Tatran 1964)  
 Henrik Ibsen: Peer Gynt (Tatran 1966) v jazykovej spolupráci s Jaroslavom Kaňom  
 František Hrubín: Dvakrát sedem rozprávok (Mladé letá 1965)  
 František Hrubín: Oldřich a Božena (Dilia 1970)  
 František Hrubín: Kráska a zviera (LITA 1976)  
 František Hrubín: Poémy (Slovenský spisovateľ 1977)  
 František Hrubín: Malá rozprávka o repe (Mladé letá 1978)  
 František Hrubín: Ako sa chytá radosť (Mladé letá 1978)  
 Adolf Hoffmeister: Spievajúce Benátky (LITA 1978)  
 Alexander Sergejevič Puškin: Malé tragédie – Skúpy rytier, Mozart a Salieri, Kamenný hosť, Tanec nad priepastou, Rusalka (Tatran 1982)  
 Jan Čarek: Čarokruh (Mladé letá 1983)  
 José Martí: Znamená života (Tatran 1988) v jazykovej spolupráci s Jarmilou Srnenskou  
 Preklady – Ibsen, Puškin, Lermontov, Jesenin (Slovenský spisovateľ 1989)  
 Kniha žalmov (Lúč 1991) v jazykovej spolupráci s Karolom Gáabrišom  
 Anna Snegina, Perzské motívy (Slovenský spisovateľ 1996)  
 Jeremiášov nárek (Tranoscius 1997)

#### ■ ZOZNAM LITERATÚRY

##### Primárna literatúra

- HRUBÍN, František: *Romance pro křídlovku*. Praha: Československý spisovatel, 1972.  
 HRUBÍN, František: *Poémy*. Preložil Milan Rúfus. Doslov Milan Rúfus. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1977.  
 KOSTRA, Ján: *Štafeta. Antológia modernej českej poézie*. Výber z diela Jiřího Wolkra, Konstantina Biebla, Vítězslava Nezvala, Marie Pujmanovej, Viléma Závadu, Františka Hrubína. Z českých originálov knižných i rukopisných preložil Ján Kostra. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1960.  
 RÚFUS, Milan: Doslov. In: Hrubín, František: *Poémy*. Preložil Milan Rúfus. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1977, s. 128–129.  
 RÚFUS, Milan: *Preklady*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989.

- RÚFUS, Milan: *Epištoly staré i nové*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1996.
- RÚFUS, Milan: *Jeremiášov nárek*. Prebásnil Milan Rúfus. Liptovský Mikuláš: Tranoscius, 1997.
- RÚFUS, Milan: *Rozhovory so sebou a s tebou I*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1998.
- RÚFUS, Milan: *Rozhovory so sebou a s tebou II*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 1999.
- RÚFUS, Milan: *Život básne a báseň života. Úvahy o umení*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2002.
- Tisíc let české poezie. III. Česká poezie XX. století*. Vybral a uspořádal Milan Blahynka. Praha: Československý spisovatel, 1974.

### Sekundárna literatúra

- ANDRIČÍK, Marián: Dvojdmost' a umelecký preklad. In: Anna Valcerová (ed.): *Preklad a tlmočenie a jeho didaktická transformácia*. Prešov: Prešovská univerzita, Filozofická fakulta, 2005, s. 68–95.
- BŽOCH, Jozef: O autoroch. In: *Štafeta. Antológia modernej českej poézie*. Preložil Ján Kostra. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1960, s. 287–294.
- HEČKO, Blahoslav: *Dobrodružstvo prekladu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1991.
- MARČOK, Viliam: *Milan Rúfus*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1985.
- TOMČÍK, Miloš: Ján Kostra ako prekladateľ. In: *Ján Kostra, Preklady*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1982, s. 314–334.
- TOMČÍK, Miloš: *Poézia na križovatkách času*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983.
- TOMČÍK, Miloš: Rúfusova účasť na rozvoji slovenskej prekladovej tvorby. In: Rúfus, Milan: *Preklady*, s. 381–380.
- ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2000.
- Život a dielo Milana Rúfusa*. Spolok slovenských spisovateľov, Národné literárne centrum, Fakulta humanitných vied Univerzity Konštantína Filozofa Nitra 1997.

## TRANSLATION FROM A COGNATE LANGUAGE. ON SOME ASPECTS OF RÚFUS' TRANSLATIONS OF CZECH POETRY

**Translation from a cognate language. Transcription. Translation. Cultural and political aspects of translating Czech literature into Slovak in the second half of the 20<sup>th</sup> century. Dual domicile of the poet and of the translator. Milan Rúfus as a translator of Czech literature. Semantic and syntactic shifts in translation. Ján Kostra's theoretical views about translating from Czech.**

Employing various perspectives, the author of the study sheds light on some technical terms like transcription, translation and poetical translation which are current in Slovak translational discourse of the past decades and pays attention to some of the cultural and political aspects of translation of Czech literature into Slovak in the 1970s and 1980s. Building on the translational research into Rúfus' translation method (Miloš Tomčík, Viliam Marčok, Ján Zambor) he focuses on the poetics of Milan Rúfus' (1928–2008) translations, especially on his translations of the poems of an important Czech poet František Hrubín (1910–1971). The detailed analysis and the comparison of the original with the translation show that a translation from a cognate language is not unproblematic even for big and original poets like Ján Kostra or Milan Rúfus. The author of the study methodologically draws on Marián Andričík's thesis about the "dual domicile" of the poet and of the translator and comes to the conclusion that the previous translational analyses of the so-called updated translations of Czech po-



etry into Slovak (these are translations by Ján Kostra, Vojtech Mihálik, Milan Rúfus and others) often bypassed the problem of semantic and syntactic shifts in translation and by emphatic statements about congeniality, about translation as an act of identification they rather obscured the core of the problem. In other words, the author of the present study points out to the need of an objective view of the whole complex of questions related to the problem of translation of Czech poetry into Slovak in the second half of the last century.

*PhDr. Milan Žitný, CSc.*  
*Ústav svetovej literatúry SAV*  
*Konventná 13*  
*813 64 Bratislava*  
*milan.zitny@savba.sk*