

Nad dvoma slovenskými prekladmi

Prítomnosť Shakespeara v slovenskej kultúre je prítomnosťou sprostredkovanou z druhej ruky: cez preklady. Nebolo a nie je u nás veľa čitateľov, ktorí by divadelné hry tohto autora čítali v angličtine; a ak aj nejakí sú, ich recepcia je privátna a len vo výnimočných prípadoch sa zverejňuje.¹ Aj keď pre slovenskú kultúru a Shakespeara, a zvlášť pre jeho *Hamleta* platí, že ich vzájomné väzby sa budovali aj cez preklady a kritickú recepciu českú, resp. do začiatku 20. storočia aj maďarskú a nemeckú,² predsa mala táto recepcia v slovenskom kultúrnom diskurze skôr iniciálny alebo len okrajový význam; a dokonca ani neskôr popri vynikajúcej povojnovej českej shakespeareistike (O. Vočadlo, J. Pokorný, Z. Stříbrný, A. Bejblík, M. Lukeš, B. Hodek, J. Hornát, F. Fröhlich, M. Hilský) a jej relatívne vysokej čítanosti - aspoň medzi divadelníkmi - nevyrástol na Slovensku teoreticko-kritický odborník na Shakespeara; a od 70. rokov sa navyše aj preklady jeho drám monopolizovali v osobe jediného prekladateľa.

Preklad je pre Shakespeara prvou bránou do inonárodnej kultúry. Prekladanie ako komunikačný proces je zároveň procesom „rozhodovacím“,³ kde autor prekladu volí medzi viacerými alternatívami, potenciálne obsiahnutými v origináli aj v možnostiach cieľového jazyka. U Shakespeara to ani v origináli nie je vôbec jednoduché: jeho jazyk je predsa jazykom 16. storočia, takže aj dnešné anglické vydania jeho textov musia byť zaopatrené vysvetlivkami. A ani anglickí shakespeareisti sa nezhodnú na tom, akú transkripciu (často radikálne meniacu význam slova a zmysel výpovede) majú zvoliť, ako vykladať isté výrazy, ako správne použiť interpunkciu. Vôbec „správnosť“ sa ukazuje ako pochybná a podozrivá kategória: správnosť voči čomu? Voči autorovmu zámeru? Kto ho kedy poznal? Alebo voči dobovým - sporným a vzájomne odlišným - vydaniám jeho textov? Alebo voči dnešnému čitateľovi? A voči ktorému?

Už dejiny anglických vydání *Hamleta* sú samostatným vedným odborom. Generácie editorov aj domácim čitateľom riadne zamiešali karty: v 18. storočí N. Rowe (1709), A. Pope (1725), L. Theobald (1733), G. Steevens (1733), T. Hanmer (1744), W. Warburton (1747), S. Johnson (1765), E. Capell (1768), E. Malone (1790) - čo vydanie, to inak korigovaný a revidovaný text; v 19. storočí populárne a viktoriánsky „očistené“ rodné vydania Ch. Knighta a T. Bowdlera a neskôr odborné vydania A. Dycesa, H. H. Furnessa a F. J. Furnivalla... V 20. storočí sa spektrum ešte rozširuje: najväčší shakespeareovskí editori (J. D. Wilson, H. Jenkins, G. Blakemore-Evans, T. J. B. Spencer) redigujú celé dramatikovo dielo a ich koncepcia určuje celé vydania: iný je *Hamlet* v sérii *New Cambridge Shakespeare*, iný v *Globe Shakespeare*, *Oxford Shakespeare*, *New Riverside Shakespeare*, *New Arden Shakespeare*, *New Penguin Shakespeare*...

Práca prekladateľa sa potom podobá práci editora, ako na to upozorňuje M. Lukeš: prekladateľ ako reštaurátor „hľadá pod vrstvou času pôvodné farby a má ich osviežovať v ich jase“.⁴

Preklad je vždy komunikácia textu cez druhú ruku; je už interpretáciou, prvým výkladom textu, prvým návodom pre čitateľa, dokonca, ako vraví S. Šimková, „zašifrovanou inštrukciou pre režiséra“.⁵ (Hoci platí aj to, že „akokoľvek je preklad interpretáciou, jeho ambíciou, ak je naozaj prekladom, a nie adaptáciou alebo hrou s originálom, je „chcieť byť tým istým textom“.⁶) Prekladateľ nesie veľkú zodpovednosť: jeho rozhodnutie, súbor jeho rozhodnutí, realizácia jeho celkovej prekladateľskej koncepcie voči dielu môže formovať vedomie celých generácií čitateľov a divákov, môže ovplyvniť estetiku i politiku divadelníkov,⁷ môže dokonca prebudiť záujem o ďalšiu recepciu príslušného autora alebo naopak aj ju zabrzdiť. Je v moci prekladateľa obohatiť a zvýšiť úroveň jeho národnej kultúry,⁸ ale takisto je v jeho moci manipulovať alebo zavádzať čitateľov a publikum. Tieto slová možno znejú prisilno; ale čo iné je to ako manipulácia, keď napríklad nábožensky založený prekladateľ obrusuje hrany a vylepšuje „mravný profil“ *Hamleta*? Alebo keď iný prekladateľ Shakespeara v storočí dvadsiatom stabilizuje sociálne hierarchie postáv, hoci u Shakespeara sú ich hranice priepustné a pohyblivé? Alebo keď sa ženské postavy prekladajú do mužského patriarchálneho jazyka?

Nasledujúce štyri štúdie sú pokusom identifikovať rozdielnosť pohľadov a postojov dvoch slovenských prekladateľov *Hamleta* z 2. polovice 20. storočia, Zory Jesenskej (po druhý raz preložila hru v jazykovej spolupráci s Jánom Roznerom, knižné vydanie 1963) a Jozefa Kota (revidovaný preklad, knižne 1994). Hviezdoslavov preklad z roku 1903, ako aj prvé verzie menovaných dvoch prekladateľov do tejto analýzy zahŕňam len okrajovo.⁹

Nepôjde tu o zrkadlové stavanie slovička k slovičku, ale skôr o ponor a zahĺbenie sa do niektorých kľúčových slov, výrazov, situácií: aké asociácie vytvára toktoré riešenie, k akej vrstve obraznosti a interpretácie vedie, aké stopy zanecháva, aké impulzy ponúka. Ako a kedy môže prekladateľské riešenie text uzatvárať a naopak, ako ho otvára. Hľadať to, čo je za slovami, to nevypovedané, to *neprítomne prítomné*. Predmetom nasledujúcich analýz zväčša nebudú až notoricky známe pasáže, ale skôr miesta, ktoré sú v texte schované a nie také viditeľné, kde si prekladatelia mohli dovoliť voľnosť alebo dokonca nepozornosť a mohli možno aj odhaliť čosi zo seba samých.

„...tvoje meno je žena...“

Na začiatku ma fascinoval *Hamlet* v českom preklade E. A. Saudka. Potom sa mi dostalo do rúk niekoľko anglických vydání a slovenský preklad Jozefa Kota (1994). Potom kroky do nedávnej minulosti: preklad Zory Jesenskej (1963) a starší preklad Jozefa Kota (1975). A prvý problém: traja slovenskí *Hamletovia* v úzkosti pred nepoznanou krajinou smrti:

Tak hĺbanie z nás robí zbabelcov. (Jesenská, 1963)

Tak svedomie z nás robí zbabelcov. (Kot, 1975)

To vedomie z nás robí zbabelcov. (Kot, 1994)

Hĺbanie? Svedomie? Vedomie? Povedal som *conscience*, smeje sa Shakespeare. A takto to ide ďalej. Nepoetické! Brutálne jednoznačné! Málo expresívne!, píšem si na margo Kotovho prekladu, vnáram sa do anglických vydání a do Jesenskej. Najskôr ma irituje Kotov Hamlet-felčiar (termín J. Jaborníka): „*Čas vykľbil sa, osud neblahý, že práve ja ho mám dať do dlahy.*“¹⁰ Kotov Hamlet-pionier: „*nádej a výkvet našej drahej vlasti.*“¹² Kotov Hamlet, ktorý si nekladie otázku bytia sám pre seba, ale zaťahuje do svojej dilemy aj okolie: „*Byť a či nebyť, kto mi odpovie.*“¹³ („... - *that is the question; ... - to je otázka*“, má Shakespeare.) Kotov preklad, ktorý sa toľko odvoláva na svedomie: okrem citovanej pasáže („*Tak svedomie z nás robí zbabelcov*“) aj napríklad „...*ak svedomie máš v sebe, nedopusť.*“ vraví Duch Hamletovi;¹³ upozorňujem v tomto prípade na Shakespeareov výraz *nature* a Jesenskej preklad: „...*ak ľudský cit máš v sebe, nestrp to.*“¹⁴

Z tohto *Hamleta* cítime silnejšie jazyk Kota než Shakespeara. Áno, najskôr ma začalo zaujímať, ako to súvisí s fenoménom moci: Kotov *Hamlet - Hamlet* vrchného ideológa a výkonnej ruky normalizácie 70. a 80. rokov (Jozef Kot bol v rokoch 1971-1989 riaditeľom Odboru umenia MK SSR) a Jesenskej *Hamlet - Hamlet* elitnej intelektuálky, ktorú práve kotovci na vyše dvadsať rokov totálne vygumovali zo slovenskej kultúry (hoci v 70. rokoch bola už po smrti). *Hamlet* normalizačný a *Hamlet* intelektuálny? - Na prvý pohľad zvädzajú tie preklady aj k takejto jednoznačnej a efektnej formulke. Ale jazyk prezrádza viac než dobovú politiku. Jazyk ako raster, cez ktorý sa dívame na skutočnosť, prezrádza oveľa hlbšie štruktúry myslenia.

Donedávna, vlastne celé 70. a 80. roky, bolo dielo Zory Jesenskej na indexe a slovenské preklady *Hamleta* z 19. storočia a preklad Hviezdoslavov zastaralé a nepoužiteľné; zato Kotov *Hamlet* vyšiel tlačou za posledných 20 rokov päťkrát (1973 rozmnoženina LITA, knižne 1975, 1977, 1989, revidovaný 1994), a tak práve tento monopolný preklad formoval vedomie prinajmenšom jednej generácie slovenských divadelníkov a čitateľov (aj keď tí mohli aspoň alternatívne siahnuť po českých prekladoch). Zopakujme ešte raz aj to, že Jozef Kot ako prekladateľ formoval za posledné štvrtstoročie nielen vedomie o *Hamletovi*, ale vôbec o Shakespeareovi, ako jeho dosiaľ najsystematickejší prekladateľ v slovenskej kultúre.

V normálnej situácii by preklady Jesenskej a Kota boli mohli v slovenskom prekladateľskom a divadelnom diskurze fungovať spoločne a azda aj v produktívnom napätí. Obaja prekladali *Hamleta* podľa priekopníckeho autoritatívneho vydania J. Dovera Wilsona z roku 1934 (ktorý za základ textu postavil Shakespeareovo tzv. Druhé kvarto z rokov 1604-1605), a preto ich textové interpretácie sú porovnateľné. Vznikli navyše približne v rozpätí jedného desaťročia (ak neberieme do úva-

hy Jesenskej prvý preklad z roku 1948), čo v slovenskej prekladovej kultúre nie je tak veľa.

„*Slabošstvo - odtiaľ sa voláš žena,*“¹⁵ vraví Kotov Hamlet, a toto miesto mi je impulzom (nie práve pozitívnym) k tomu, aby ma z veľkej plochy tragédie *Hamlet* zaujal jazyk súvisiaci so ženou a ženskosťou. Ženou - najmä s Oféliou, postavou, s ktorou si kritika po stáročia nevie rady, ktorú marginalizuje, ktorej odopiera vlastný príbeh; a zároveň s tou Oféliou, ktorá sa stala jednou z najvzrušujúcejších postáv našej „kultúrnej mytológie“¹⁶.

Ofélia má u Shakespeara málo textu a ešte menej záchytných bodov, okolo ktorých by sa dal rekonštruovať jej príbeh. Ale jej jazyk a jej mlčanie, i spôsob, akým s ňou komunikujú iné postavy hry, nesie množstvo stôp. Stôp, ktoré sice nevedú k tzv. celistvému charakteru (čo je aj tak kategória v estetike a literárnej vede už prekonaná), ale možno práve za neviditeľným charakterom, za jeho absenciou, objavíme prítomnosť čohosi iného. Napríklad spôsobu reprezentácie ženy či ženskosti vôbec.¹⁷ Tak potom aj príbeh Ofélie môže byť príbehom nášho čítania/prekladania tejto postavy. A cezeň aj príbehom našej vízie ženy a ženskosti. Príbehom o to zaujímavejším, že v jednom prípade ju číta/prekladá žena, v druhom muž.

Vráťme sa teda k úvodnému impulzu, keď Kotov Hamlet so ženou spája „*slabošstvo*“ - termín, ktorý má jasné negatívne morálne implikácie. Jesenská (rovnako i českí prekladatelia Saudek a Urbánek a napr. i Hviezdoslav) pri preklade Shakespeareovho výrazu „*frailty*“ použije slovo „*krehkosť*“, slovo, ktoré vzťahujeme v prvom rade na materiálnosť, telesnosť (podobne v angličtine), na rozdiel od abstraktného morálneho termínu „*slabošstvo*“. A na rozdiel od „*slabošstva*“ je morálne zafarbenie slova „*krehkosť*“ neutrálne.

A téma ženskosti, ako akéhosi spodného prúdu celej hry, sa otvorene vyjavuje ešte v jednom obraze (IV, 7), keď sa Laertes dozvedá, že Ofélia sa utopila. Laertes sa rozplače a slzy berie ako súčasť svojej prirodzenosti, no súčasť neželanú, zahanbujúcu, ženskú; preto aj hovorí, že keď sa slzy pominú, zbavia ho aj ženskosti v ňom samom. Túto všeobecne uznávanú interpretáciu Laertovho prehovoru prijali aj obaja slovenskí prekladatelia. Pozrime sa však, ako preložili kľúčové výrazy. Shakespeareov Laertes hovorí:

*I forbid my tears. But yet
It is our trick. Nature her custom holds,
Let shame say what it will. When these are gone,
The woman will be out.
(IV, 7, 186-189)*

V doslovnom preklade: *Zakazujem si slzy. Ale predsa, je to náš prirodzený spôsob. Prirodzenosť/priroda sa drží svojho zvyku...*

U Jesenskej čítame:

Ale predsa tečú, darmo sa bránim, príroda chce svoje...

A u Kota:

Lenže slaboch som a príroda sa vo mne nezaprie...

Slaboch? Zapieranie? Kde Shakespeare hovorí o ženskej prirodzenosti v mužovi - Kot vraví rovno „slaboch“; kde Shakespeare hovorí o dodržiavaní prirodzeného zvyku, Kot o nemožnosti zapierať prírodu. Opäť tu ide o vnášanie morálky a negatívnych hodnotení tam, kde sa hovorí „len“ o prirodzenosti. Na toto Kotovo moralistické čítanie sa napájajú aj jeho ďalšie výrazy, ako napríklad viackrát použité „svedomie“ (aj tam, kde má Shakespeare „nature“ - prirodzenosť, príroda). Kot sa teda na Shakespeareov text díva cez raster abstraktných termínov z riše morálky („svedomie“) a vnáša doň hotové morálne hodnotenie (*slaboch, slabošstvo*) tam, kde Shakespeare (a v zhode s ním prekladateľka Jesenská) používa výrazy, ktoré sa spájajú s ľudskou prirodzenosťou, prírodou, telesnosťou, bez znamienka mínus či plus.

Rovnako príznakový je u Kota i výrok „príroda sa nezaprie“ (*príroda sa drží svojho zvyku*, má doslovne Shakespeare, „príroda chce svoje,“ prekladá Jesenská). Fenomén možného zapierania vnáša myslenie v opozíciách na miesto, kde je u Shakespeara celistvosť; a ak plač z Laerta odplaví jeho ženskosť, neznamená to ešte opozíciu, zapieranie prírody, ako to vyhrotene podáva Kot, ale azda len narušenie jej celistvosti či stability. A to je rozdiel.

Podobný príklad možno nájsť v scéne s duchom Hamletovho otca, keď ten žiada syna, aby pomstil vraždu,

foul and most unnatural murder...

foul, strange and unnatural...

(I, 5, 25, 28)

dvakrát zdôrazňujúc jej *neprírodnosť (unnatural)*.

Jesenská to prekladá výrazom *zvrhlý*, ktorý asociuje aj telesnosť:

ohavnú, zvrhlú vraždu...

obludná, hmusná, zvrhlá.

Kot to naopak vidí opäť skôr eticky:

hmusnú, bezohľadnú vraždu...

...čím menej ohľadov mal vražedník.

Na inom mieste nazýva Shakespeare ľudí-smrteľníkov zoči-voči nadprirodzeným javom „bláznami prírody“ - „fools of nature“ (I, 4, 54). Kot namiesto „bláznov prírody“ použil opäť skôr moralisticky zafarbený výraz „lahkoverníci“.¹⁸

Týchto niekoľko kľúčových pojmov už zrejme naznačuje, že Kot vnáša do Shakespeareovho textu logocentrizmus, abstraktné kategórie, morálne hierarchie a opozície (čo sú, ako viacmenej zhodne konštatujú viaceré postštrukturalistické a feministické teórie, atribúty patriarchálnej represívnej perspektívy), zatiaľčo Jesenská (i Shakespeare) je na strane celistvej prírody, telesnosti, prirodzenosti, videnej bez rastra abstraktného racionálneho myslenia. A telesnosť, príroda sa v ľudskom myslení vždy spájali so ženou; v renesančnom Anglicku prírodu aj spodobovali ako ženu - žena bola jej alegóriou a personifikáciou. Aj v citovanom úryvku s Laertom (IV, 7) Shakespeare o prírode hovorí v ženskom rode („nature her custom holds“), hoci v angličtine sú všetky neživotné neosobné substantíva rodu stredného.¹⁹

Aby tieto tvrdenia, hoci demonštrované na najočividnejších príkladoch, nepôsobili prenáhlene, všimnime si ešte - skôr než prejdeme k Ofélii - niekoľko ďalších dôležitých narážok na telesnosť a ako ich číta/prekladá muž a ako žena.

Hamlet hneď prvý svoj monológ (I, 2) ešte dávno pred stretnutím s Duchom začína želaním:

O that this too too sullied flesh would melt

thaw, and resolve itself into a dew;

(I, 2, 129-130)

Doslovne: *Kiež by sa toto príliš, príliš poškrvnené/zašpinené telo roztopilo, rozpustilo a rozplynulo sa na rosu.* Verzia „poškrvnené/zašpinené telo“ („sullied flesh“) podľa Druhého kvarta (1604-1605) sa v shakespeareistike prijala a presadila až v 20. storočí; dovtedy sa na základe textu Prvého fólia z roku 1623 uprednostňoval termín „*hutné telo*“ („solid flesh“) - má to napríklad aj český preklad E. A. Saudka. Vydanie J. Dovera Wilsona (ako i väčšina súčasných vydaní) používa takisto termín „*poškrvnené telo*“ - „sullied flesh“, čo má, samozrejme, jasné sexuálne pozadie.

Prekladateľka Zora Jesenská metaforu kontaminovaného tela, ktoré Hamlet túži rozpustiť, zmeniť na inú hmotu, zachováva:

Kiež by sa toto poškrvnené telo

na rosu, na hmlu mohlo rozplynúť!

Kotov obraz je však len na úrovni básnického prirovnania a motív telesnej kontaminácie potláča:

Kiež by sa telo, čiernočierny sneh,

začalo topiť, meniť na rosu.

Výraz „čiernočierny sneh“ tu môžeme, a ak sa budeme držať Kotovej netelesnej perspektívy, aj musíme chápať skôr abstraktne, v zmysle morálnom: telo ako čiernočierny sneh evokuje skôr čierne svedomie než telesnú kontamináciu.

Podobne sa aj na inom mieste pri pochovávaní Ofélie vyjadri aj Laertes:

...from her fair and unpolluted flesh...

(V, 1, 235)

doslova: ...z jej krásneho a nepoškvrneného tela.

Jesenská hovorí:

...z krásy tela nepoškvrneného...

zatiaľčo Kot opäť motív kontaminovaného tela potlačil a nahradil motívom hriechu, teda v širokom zmysle motívom morálnym:

...z krásneho tela, celkom bez hriechu...

V monológu *Byť a či nebyť* (III, 1) uvažuje Hamlet, či si máme myslieť, že spánkom (smrťou) skončíme bôľ srdca a tisíc prirodzených úderov, ktoré musí zdediť telo:

...and by a sleep to say we end

The heartache and the thousand natural shocks

that flesh i heir to.

(III, 1, 61-63)

Jesenská aj tento telesný obraz zachováva:

...skončíť

aj srdca bôľ, aj pliaga storaké,

čo patria k telesnosti -

Kot sa naproti tomu telesnosti celkom vyhol a opäť použil len neurčitý abstraktný termín:

sa skončí srdca bôľ a stovky hrôz,

čo súdené sú nám.

Na týchto príkladoch vidieť, ako Kot vo svojom preklade motív telesnosti potlačil alebo úplne vynechal a text posunul do roviny abstraktnej.

Pozrime sa teraz na jazyk (a mlčanie) Ofélie, tej stelesnenej ženskosti, tajomnej, fluidnej; ženy, ktorá uniká definícii.

Hoci sa Ofélia v Shakespearovom texte javí ako marginálna postava, ako nepopulárny, difúzny charakter, Shakespeare ju neoberá o autonómny jazykový výraz. V jej vyjadrovaní a vôbec v celej dynamike jazyka v stretnutí s Hamletom (III, 1) nachádzame niekoľko dôležitých prvkov, ktoré možno chápať ako stopy k vizii ženskej ženskosti i k tomu, ako s touto ženskosťou zaobchádza muž-Hamlet; a samozrejme aj naopak: ako žena zaobchádza s mužom i so svojou vlastnou ženskosťou. A pozrieme sa na toto všetko ešte navyše v zdvojenej perspektíve - cez slovenské preklady muža a ženy, Kota a Jesenskej.

V jazyku analyzovaného výstupu (III, 1) je zaujímavých niekoľko prvkov. Prvým z nich je oslovenie. Priamy dialóg Hamleta a Ofélie tu má 18 replík - tá konverzácia je krátka, v tlačenej forme zaberá sotva poldruha strany. Ofélia pritom z deviatich svojich krátkych replík osloví Hamleta v ôsmich. Oslovovanie tu má mimoriadny význam - ako prvok empatie, približovania sa k partnerovi, ako nadväzovanie a udržiavanie spojiva. Oslovenie ako prvý akord vzájomnosti, podaná ruka.

V prípade Ofélie môžeme jej oslovovanie Hamleta - *my lord, my honoured lord, your lordship - môj pane, môj vzácny pane, Vaša výsosť*, brať jednak ako prvok poníženia voči autorite - v sociálnej i sexuálnej hierarchii, ale môžeme ho čítať aj inak: ako stopu k jej ženskosti, k jej ženskému mäkkému postoju, ktorý vzťahy chce harmonizovať, ktorý trvá na komunikatívnom, „ústretovom“ konaní.

Ofélia teda Hamleta osloví v ôsmich z jej deviatich replík. Najprv je to oslovenie veľmi formálne a opatrné, ktoré dokonca prechádza do tretej osoby:

Good my lord

How does your honour for this many a day?

(III, 1, 90-91)

Dobrý môj pane, ako sa má vaša výsosť po všetky tie dni? Po tejto formálnej otázke a Hamletovej formálnej odpovedi Ofélie prejde hneď k veci: chce vrátiť Hamletovi dary. Robí teda niečo proti nemu; aj tento rozpor však zmiernuje tým, že Hamleta priamo osloví, opäť hneď na začiatku svojej repliky:

My lord, I have remembrances of yours...

(III, 1, 93-95)

Doslova: *Pane môj, mám od vás darčeky na pamiatku...* Hamlet popiera, že jej vôbec niečo dal, no Ofélia v ďalšej replike trvá na svojom. Tento prehovor je veľmi zaujímavý z hľadiska jej harmonizujúceho postoja. V ňom totiž Ofélia musí Hamletovi už viditeľne protirečiť, čo je azda až výrazom jej rebélie (nezávisle na tom, či to sama chce alebo či to má nadiktované od otca):

*My honoured lord, you know right well you did,
And with them words of so sweet breath composed
As made the things more rich. Their perfume lost,
Take these again. For to the noble mind
Rich gifts wax poor when givers prove unkind.
There, my lord.*

(III, 1, 97-102)

Ofélia teda Hamletovi protirečí, nalieha, a je to naliehanie opäť zmäknené oslovením - tentoraz oslovením aj na začiatku, aj na konci repliky. Najskôr Ofélia svoje oslovenie vystupňuje: oproti predchádzajúcemu *my lord - môj pane* povie *my honoured lord - môj vzácny/ctený pane* a pripomenie mu aj, že sám dobre vie, že darčeky jej ozaj dal (prvý citovaný verš). A na konci sa Oféliino oslovenie Hamleta stáva priam doslova až podanou rukou - „*There, my lord*“ - *Tu, môj pane*, vraví a kladie na stôl šperky. Konfliktný Oféliin postoj, spredu i zozadu chránený mäkkým obalom oslovenia, zharmonizovaný „ústretoivosťou“, udržiavajú kontinuitu vzťahu. Stopa k Oféliinmu ženstvu.

Jesenská ju zachováva, Kot vytláča. Kot práve v tejto Oféliinej protirečivej 6-versej replike, ktorú Shakespeare (i Jesenská) začína i končí oslovením, obe oslovenia celkom vynechal. A nielen to: jeho Ofélia Hamletovi ani neprotirečí, že by mal o darčekoch niečo vedieť.

*Ba dali - s venovaním navyše.
A jeho opojnosťou každý dar
bol ešte vzácnejší. Tá opojnosť
však vyprchala, vezmite si ich:
dar nemá cenu, keď sa ukáže,
že darca z lásky nedal ho.
Tu máte.*

Na porovnanie Jesenskej preklad:

*Ba dali, princ, však viete - a k nim slová
tak opojné, že každý z vašich darov
ich vôňou voňal. Teraz vyprchala
a ja ich vraciam. Bezcný je dar,
keď nevládny je, kto ho daroval.
Tu, vaša výsosť.*

Jesenskej replika sa, tak ako u Shakespeara, začína aj končí oslovením. Kot začína *Ba dali (ste mi)*.. a končí priam surovo a nezdvorilo: *Tu máte*. Na prvý pohľad to možno vyzerá tak, akoby Kot v Ofélii chcel prítvrdiť jej rebelantstvo, akoby

z nej robil modernú sebavedomú ženu, ktorá koná vecne a priamo. Pozrime sa však na to inak: Oféliino trvanie na jej postoji proti Hamletovi je pre Kota nezlučiteľné s jej súčasnými prejavmi empatie voči nemu: mäkké hrany tohto vo vnútri pevného postoja prekladateľ prítvrdil v duchu priamočiarej racionálnej logiky. V konečnom dôsledku je to teda Kot, kto Ofélii odopiera vlastný jazyk. Jeho tmočenie Oféliinu ženskosť nie modernizuje (na to tam má Ofélia ešte stále priveľa mlčania), ale splošťuje, oberá ju o vlastný jazyk (ak sa vzpiera racionálnej logike), a tak ju ešte väčšmi vysúva na okraj, robí z jej autonómneho jazyka len zrkadlový obraz jazyka racionalizmu, zo subjektu objekt.

(A v Kotovom prípade nemusíme pritom hovoriť len o potlačenej ženskosti, ale vôbec o potlačenej komunikatívnom postoji, ktorý je nevyhnutnou podmienkou dramatického textu vôbec. Ako iná metóda skúmania Oféliiho jazyka sa totiž núka napríklad Habermasova teória rečových aktov, ktorá sa zaoberá jazykovými podmienkami komunikatívneho konania. Habermas a Austin hovoria o tom, ako sa prechod od komunikatívneho konania k diskurzívnosti realizuje potlačením tzv. ilokutívnych rečových aktov - teda spojív v interpersonálnej aj v dramatickej komunikácii. Tieto spojív sa okrem iného realizujú aj v osloveniach. A tie sú v Kotovom prelade eliminované.)

Vráťme sa však ešte k Ofélii. Tak ako vyjadrením jej empatie a komunikatívnosti je oslovanie partnera, a keď už priamy dialóg s ním nie je možný, oslovuje a prosí o pomoc „*drahé nebesá*“ („*sweet heavens*“) a „*nebeské mocnosti*“ („*heavenly powers*“), tak inverznou stránkou tejto empatie je jej vlastné prežívanie, jej zasiahnuté city. Svedčí o tom tá jediná replika (III, 1), kde nikoho neoslovuje: keď jej Hamlet povie, že ju nemiloval, reaguje trpkým, k sebe samej dovnútra miereným konštatovaním:

I was the more deceived.

(III, 1, 120)

Doslova: *Tým väčšmi som bola oklamaná*. Zámerne túto repliku prekladám doslovne, pasívnym tvarom, tak ako je to aj u Shakespeara: pasívum v tomto prípade lepšie vystihuje, komu je vlastne tento prehovor určený. Len si porovnajme vyznenie dvoch slovenských prekladov:

Tým trpkéjšie som bola oklamaná!

- dostredivá introvertná reakcia Ofélie u Zory Jesenskej, a Kotova:

Tým väčšmi ste ma oklamali.

- reakcia odstredivá, obžaloba a atak na Hamleta. A vôbec, Kotova Ofélia je na rozdiel od Shakespeareovej značne ofenzívna: „*Ba dali ste mi*“, „*Tu máte*“, „*Okla-*

mali ste ma," dokonca „Donútili ste ma, aby som tomu uverila“ - kde Jesenskej „Dosiahli ste, že som tomu uverila“ je opäť adekvátnejšie Shakespearovmu „You made me believe so“ (III, 1, 116).

Kotovo glajchšaltujúce zaobchádzanie s Oféliou nie je nepodobné tomu, ako s ňou zaobchádza Hamlet - totiž Kotov Hamlet. Ten jej po celý čas tyká. No tudorovská angličtina - na rozdiel od dnešnej - rozlišovala dva výrazy pre gramatickú 2. osobu: „you“ a „thou“, pričom prvý mal vznešenejšie, formálnejšie zafarbenie, a druhý sa používal v dôvernom, familiárnom styku. Slovenské vyknanie a tykanie je preto celkom legitímnym vyjadrením tohto rozdielu. Ani Shakespeare nepracoval s tými dvoma výrazmi náhodne - a už vôbec nie je nepodstatné, že jeho Hamlet Ofélii vyká („you“) a len v scéne vrcholného emocionálneho vypätia, keď ju posielal do kláštora, prechádza do tykania (na konci tej repliky, pýtajú sa na jej otca, jej opäť vyká). Kot to však berie frontálnym útokom: odsekáva všetko, čo len trošku presahuje jeho bezfarebnú racionálnu víziu jazyka. Alebo to tykanie môžeme čítať aj ako výraz patriarchálnej nadradenosti prekladateľa?

Citovaná scéna má ešte mnoho rovín, ktoré by stáli za analýzu - napríklad rétoriku a niektoré stylistické postupy, ktoré prekladateľ tu aj inde zahladzuje a prekladá ich do nepríznačného plochého hovorového jazyka. Hamleta iste musel uraziť Oféliiin rýmovaný verš pripomínajúci porekadlo, a teda znejúci duto a neosobne:

...For to the noble mind

Rich gifts wax poor when givers prove unkind.

(III, 1, 100-101)

Dobre to vystihla Jesenská:

...Bezcenný je dar

keď nevľúdny je, kto ho daroval.

Kot prekladá stylisticky neutrálne, nezachovávajúc rým, ktorý mohol signalizovať, že ide o naučenú frázu:

...dar nemá cenu, keď sa ukáže

že darca z lásky nedal ho.

Tu navyše aj výraz „z lásky“ je zavádzajúci a prisilný; Ofélia hovorí „unkind“ - nevľúdny/nevďačný/nemilý... - o ich vzájomnej láske si vôbec nedovolí hovoriť, až kým s tým nezačne sám Hamlet.

Aj ďalší stylistický postup - Hamletovo opakovanie slov, v citovanej scéne motivicky nejasné a otvorené pre najrozličnejšie interpretácie, Kot potláča. Na Oféliinu zdvorilú otázku, ako sa mal, odpovedá Hamlet:

I humbly thank you, well, well, well.

(III, 1, 92)

Jesenská (z metrických príčin) slovo *dobře* (*well*) zopakuje len dvakrát:

Pokorná vďaka, slečna, dobre, dobre.

Ale Kot tento stylistický postup celkom obišiel:

Úctivo ďakujem, muž ušlo to.

Podobný postup s veľmi sarkastickým zafarbením použil Shakespeare aj v scéne Hamletovho stretnutia s matkou, kde v ostrom stichomytickom dialógu princovo opakovanie, resp. variovanie jej slov pôsobí až cynicky:

Q: Hamlet, thou hast thy father much offended.

H: Mother, you have my father much offended.

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

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

(III, 4, 10-13)

Jesenská ten stylistický postup zachováva, hoci jej ušla možná ironia, keď Hamlet na matkino *thy father* (tvojho otca) odpovie *my father* (môjho otca), čím, samozrejme, ona myslí Klaudia a on svojho skutočného otca:

K: Hamlet, veľmi si otca urazil.

H: Matka, veľmi ste urazili otca.

K: Ale choď, odpovedáš smiešne!

H: Ale kde, pýtate sa hrišne.

Kot aj tu zachoval len malú časť Hamletovho stylistického ironizovania a hneď prešiel do bezpríznačnej hovorovosti (hoci narážka na dvoch rozličných otcov sa do jeho repliky dostala):

K: Hamlet, ty svojho otca urážaš.

H: Matka, vy môjho otca urážate.

K: Neodpovedaj mi tak nezmyselne.

H: Aká otázka, taká odpoveď.

Prekladateľ Jozef Kot Shakespeara len naoko modernizoval, približoval dnešku: jeho hovorovosť je to isté čo povrchnosť, jeho logicko-abstraktný raster - hrubá necitlivosť. Takýto raster text ochudobňuje: vnucuje mu tesný pancier racionality a

logiky, a ako sme videli, rozhoduje o jeho štýle. Kot Hamletovi aj doslovne imputuje rozum, tam kde Shakespeare hovorí o chaosu. V monológovi po stretnutí s duchom sa Hamlet zaprisaháva, že na jeho príkaz nezabudne, *kým pamäť má sídlo v tomto rozrušenom/rozvrátenom/šialenom glóbusu/guli:*

*...whiles memory holds a seat
In this distracted globe.
(I, 5, 97)*

Jesenskej expresívny preklad rešpektuje motív chaosu, ktorý cíti Hamlet vo svojej hlave po tomto nezvyčajnom stretnutí a odhalení pravdy:

*...kým pamäť sídli
v tomto pukajúcom črepe!*

No Kot použije neutrálny racionálny obraz:

*Nie, pokým v tejto schránke rozumu
mi sídli pamäť.*

Dobrá bodka za porovnávaním originálu i oboch prekladov by mohli urobiť ešte dva citáty týkajúce sa ženy. V prvom Hamlet rozrušene hovorí o inštitúcii manželstva:

*I say we will have no more marriage. Those that are married already - all but one - shall live.
(III, 1, 148-149)*

Doslova: „*Hovorím, nebudeme viac mať manželstvá/sobáše. Tí, čo už sú zosobášení - všetci okrem jedného - nech žijú/ostanú žiť*“.

Prekladateľ Jozef Kot tu Shakespeara pozoruhodne doplnil: neutrálny výraz „*nech žijú/ostanú žiť*“ rozšíril o svoju negatívnu víziu manželstva:

Bohuprisahám, už nebude viac sobášov. Tí, čo sú zosobášení - všetci okrem jedného - nech si vládia to svoje jarmo až do hrobu.

Posledným citátom je Laertov výrok o speve šialenej Ofélie. Shakespeareov Laertes hovorí:

*This nothing's more than matter.
(IV, 5, 175)*

čím uznáva, že v zdanlivo zmätenej reči šialenej Ofélie, v jej rozprávaní „ničom“ je hlboký zmysel.

Jesenská prekladá:

To nič je viac než premyslená reč.

Ale Kot to zmetie zo stola:

To nemá hlavy ani päty.

No comment.

Videli sme, že Shakespeareov text sám na nejednom mieste nesie stopy vízie ženy a ženskosti, prírody. Tieto pojmy sa úhňo spájajú s telesnosťou, nestálosťou, zraniteľnosťou, senzibilitou, krehkosťou, neurčitnosťou, konfúznosťou, tajomnosťou. No prekladateľ Jozef Kot do textu vnáša logocentrizmus: pojmy u Shakespeara spojené s telesnosťou a prírodou transformuje do abstraktných pojmov z oblasti morálky a vnucuje im hierarchie. Ako sme sa mohli presvedčiť na citovaných príkladoch, Kotovo čítanie Hamleta je čítaním androcentrickým, je pohľadom z rigidnej patriarchálnej perspektívy.

Je to vlastne celkom logické: Kot už na začiatku udal tón výrokom „*Slabošstvo, odtiaľ sa voláš žena*.“ A slabošstvo, identifikované so ženou, je niečo, čo treba „*zapierať*“ - takže treba zaprieť slabošstvo-prírodu-ženu; a z tejto perspektívy je len logické, že to robí aj prekladateľ: eliminuje alebo aspoň negatívne zafarbujú všetko, čo s tým súvisí. Ženskost', prirodzenosť, telesnosť je niečo, čo je nezvládnuteľné rozumom a čo treba zaprieť, potlačiť, vytesniť. Ženskost', prirodzenosť, telesnosť súvisí so ženou. Žena predstavuje všetko to, čo rozumný muž odmieta. Jozef Kot je rozumný muž.

„Odhalit' krásu mesiacu...“

V nasledujúcej štúdii pôjde o spôsob obraznosti, štylistické figúry a metafory v Shakespeareovom texte a jeho prekladoch. Materiálom pre tieto úvahy bude situácia, kde Laertes varuje svoju sestru Oféliu pred dôverou voči Hamletovi (I, 3, 5-44). Situácia je zaujímavá preto, lebo Laertes svoje varovania Ofélii hovorí nepriamo, zaobalene do metafor a porekadiel, obrazne. Toto obrazné vyjadrovanie je mnohoznačné, preto predstavuje aj výzvu pre prekladateľa: či a pokiaľ zachovať a sprostredkovať mnohoznačnosť a tým aj poetickosť, alebo či metafory vysvetliť po svojom a ponúknuť svoju jednoznačnejšiu konotáciu. Aj tieto dva póly sú však len hypotetické - v skutočnosti ide skôr o pole možnosti so splyvavými okrajmi; pri preklade nie je možné ani dokonale identicky zachovať metaforu, ani ju doslova a bezozvyšku vysvetliť. Cez analýzu jednotlivých prekladateľských riešení je však možné postihnúť koncepciu prekladu - či smeruje k „uzatváraniu“ alebo „otváraní“ textu, či