Prekladateľské hlasy

Knižný preklad výberu z Plathovej tvorby vyšiel síce až v roku 1989, no už v roku 1968 sa vo 4. čísle *Revue svetovej literatúry* objavili prvé časopisecké preklady piatich z jej básní: Childless Woman [Bezdetná žena], Daddy [Oco], Lady Lazarus [Lazarka], Mary's Song [Pieseň Márie] a The Moon and the Yew Tree [Mesiac a tis] od Jána Buzássyho v jazykovej spolupráci so Zuzanou Bothovou. Dva z týchto prekladov (Mesiac a tis a Bezdetná žena) sa s malými zmenami dostali aj na vnútornú stranu papierového obalu *Luny a tisu*. Buzássyho výber bol zrejme motivovaný obsahom dostupného vydania – *Revue svetovej literatúry* ako bibliografický zdroj uvádza Penguin Books Ltd., 1962 bez udania názvu zdrojového dokumentu. V roku 1962 v tomto vydavateľstve vychádza antológia *The New Poetry* [*Nová poézia*], zostavená mladým britským básnikom a kritikom Alom Alvarezom.[77] Tá obsahuje sedem poetkiných básní: Daddy, Lady Lazarus, The Moon and the Yew Tree, The Arrival of the Bee Box, The Swarm, Childless Woman a Mary's Song. Buzássy teda nemal veľmi na výber – zo siedmich básní preložil päť. Básne Lazarka a Oco si na preklad zvolil zrejme kvôli tomu, že upútali najväčšiu pozornosť kritiky (tento fakt sa spomína v krátkej úvodnej charakteristike jej tvorby, uvedenej pri prekladoch), lebo v nich našli *„vyjadrenie mnohé z osobných motívov, ktoré viedli autorku k dobrovoľnej smrti"* (Buzássy – Bothová, 1968, s. 107) a je azda i zbytočné sa dohadovať, prečo práve dve básne so včeľou motivikou vynechal.[78] Fakt, že sa Plathová vôbec objavila v slovenskom časopise, iste súvisí s uvoľnenou klímou šesťdesiatych rokov a azda by sa aj knižný preklad objavil skôr, no politické podmienky sa radikálne zmenili a na viac od tejto americkej poetky si slovenská čitateľka/čitateľ musel počkať vyše tridsať rokov. V nasledujúcich podkapitolách porovnám dostupné slovenské (a niektoré české) preklady a vo vzťahu k najmarkantnejším rozdielom sa pokúsim čiastkovo vyhmatnúť koncepcie jednotlivých prekladateľov a prekladateliek.

The Moon and the Yew Tree

Mesiac či luna?

Titulnú báseň knižného výberu slovenských prekladov Plathovej básní poetka napísala 22. októbra 1961, teda už v období, keď si našla svoj vlastný hlas, svoju poetiku, a keď *„hlasy iných prosto vyprchali a vzniklo jej nové drsné, démonické, ničivé ja"* (Perloff, 1981, s. 309). Túto báseň však ešte nemožno pokladať za jednu z tých, ktoré sa zdajú byť napísané bez zjavného úsilia o vedomé konštruovanie (ako napríklad báseň Words [Slová]). Báseň pôvodne vznikla ako štylistické cvičenie – ako sa uvádza v poznámke k básni v *The Collected Poems*, *„[t]is stojí na cintoríne na*

[77] Alvarez sa so Sylviou Plathovou poznal osobne a jej básnickú tvorbu považoval za najlepšiu poéziu napísanú ženou od čias Emily Dickinsonovej.

[78] Svoju rolu v tom mohli zohrať napríklad biblické alúzie v básňach, ktoré si Buzássy na preklad vybral (je známe, že prekladateľ má k viere blízko aj v pôvodnej tvorbe), dĺžka básní či fakt, že v b. The Swarm je spomenuté Rusko: *„The gilt and pink domes of Russia melt and float off"* (s. 216), v približne doslovnom preklade: *pozlátené a ružové kupoly Ruska sa topia a odplývajú*.

západ domu v Devone [kde poetka s rodinou v tom čase bývala] a je ho vidieť z Plathovej spálne. Tesne pred úsvitom mesiac v splne zapadal za tis a jej manžel jej navrhol, aby o tom napísala ‚cvičenie' vo veršoch" (Hughes, 1981, s. 291). Napriek tomu sa však kritici a kritičky zhodujú, že kvalitou a hĺbkou výrazne presiahla prosté štylistické cvičenie a stala sa *„nástrojom objavovania a odovzdania sa, pretlmočila tie ‚sily' [ktoré riadili jej život]"* (Kroll, 2007 [1976], s. 45). Krajina, obklopujúca lyrický subjekt a modelovaná ako „objektívna" realita fikčného sveta básne, sa nerozlíšiteľne prekrýva s krajinou vnútornou, krajinou mysle. Celý text je opisom, slovnou fotografiou vyľudnenej (divadelnej, filmovej) scény, ktorá okrem lyrického subjektu neuvádza ďalšie postavy, len desivo antropomorfizované prvky nočnej krajiny, osvetlené personifikovaným mesiacom/lunou ako reflektorom. Scéna má prvky hororu, je „gotická" (v zmysle tzv. gotickej literatúry britskej a americkej proveniencie): *„The yew tree points up. It has a Gothic shape."* (s. 173), lemovaná je náhrobkami a hmlou, je ponorená do studenej modrej a do temnoty. Nemý výkrik mesiaca pripomína Munchov *Výkrik* (1893): *„The moon is no door. It is a face in its own right, / […] / With the O-gape of complete despair."* (s. 173),[79] predstavované vyobrazenie svätcov sa v hre mesačného svetla a tieňov prízračne vznáša. Luna, ktorá básni dominuje a svetlo ktorej nás touto krajinou mysle sprevádza, je jedným z Plathovej významovo najviac zaťažených symbolov. Ako píše Krollová, *„[l]una je v Plathovej poézii symbolom múzy – jej mesačnej múzy –, ktorá symbolizuje najhlbší zdroj a inšpiráciu jej poetickej vízie, básnické poslanie, jej ženskú biológiu a jej rolu a osud protagonistky tragickej drámy"* (2007 [1976], s. 22). Modré svetlo mysle, odhaľujúce kontúry krajiny z úvodu básne, sa v jej priebehu stotožňuje s mesačným svitom (okrem iného aj prostredníctvom farebného kódovania modrou). Luna je tak – v súlade s Krollovej interpretáciou – zdrojom celého výjavu, celej scény, ktorá by bez nej ostala pohltená v temnote (tisu). Text sa najčastejšie interpretuje cez prizmu mytológie, ktorú rozpracoval R. Graves v knihe *The White Goddess* [*Biela bohyňa*] ako deklarácia nedostatočnosti tradičného náboženstva, ktorého sa lyrický subjekt (nedobrovoľne, no bez skutočnej možnosti na výber) zrieka, i keď túži *„veriť v nežnosť"* (1968c, s. 110) – *„believe in tenderness"* (s. 173). Namiesto pohodlnej viery je ženský lyrický subjekt vyňatý z vopred definovaných vzťahov a je stotožňovaný so *„znepokojujúcou múzou"* (Kroll, 2007 [1976], s. 45). Prvotnú interpretáciu básne – krajiny mysle ako krajiny s hodnotovo značne oklieštenými hororovými, gotickými – pseudoromantickými konotáciami je potrebné rozšíriť nielen o interpretáciu pozície a situovania ženského lyrického subjektu, ale možno sa zamerať aj na jeho postoj. Podľa Kirkhama tak *„štruktúra krajiny duše nie je eufemizmom novoromantickej pózy,"* ale verše tejto básne *„ľahkou iróniou spochybňujú postoj hrdinského stoicizmu hovoriaceho subjektu"* a *„parodujú sentimentalitu na kresťanský štýl,"* pričom obraz hmiel v piatom verši *„geniálne navodzuje nesprávny druh nemateriálnosti duchovnosti priestoru. […] Zmeny postoja hovoriaceho subjektu udržiavajú krehké ekvilibrium medzi neutrálnosťou, iróniou a bolesťou."* (1997

[79] O spoločnú interpretáciu Munchovho výtvarného diela a Plathovej poézie sa pokúsila Hong Zengová, ktorá tvrdí, že *„[e]mócie sú v ich dielach spredmetňované rovnako ako dva protichodné procesy: rozžeravené tavenie a zmrznutá fosilizácia"* (2010, s. 274).

[1988], s. 281 – 282). Práca s iróniou a diskurzmi rôznej štýlovej proveniencie je jedným z charakteristických znakov Plathovej poézie (napríklad v básni Lady Lazarus) a ak sa má prekladateľ či prekladateľka snažiť o adekvátny preklad, musí so zmenami postoja subjektu, iróniou, paródiou a intertextovosťou rátať.

V tejto súvislosti je zaujímavá interpretácia obrazu nemého výkriku mesiaca *„O-gape“* ako ju podáva Tim Kendall: *„kresťanská predstava božskej lásky,* ***agapé****, je v drsnej slovnej hre nahradená nemým výkrikom luny ‚O-gape of complete despair‘“* (2001, s. 47, zvýr. T. K.). Obraz, v ktorom je takto pevne zrastená sémantika a tvar a ktorý synekdochicky vyjadruje leitmotív celej básne, je, pochopiteľne, veľmi ťažké preložiť tak, aby sa nestratil. Ani jednému zo slovenských prekladateľov, podobne ako ani J. Zábranovi, sa túto slovnú hru do prekladu preniesť nepodarilo; Buzássyho preklad sa však najviac zameral na zvukovú stránku verša (opakovanie samohlásky *o*, kvantita): *„s otvorom pre Ó úplného zúfalstva“* (1968c, s. 110); Haugovej preklad sa snaží o prirodzenosť výrazu, no nerezignuje ani na hláskovú inštrumentáciu (opakovanie *ú*) *„ústa do O v úplnom zúfalstve“* (1989a, s. 22) a Zábranov je munchovsky najexpresívnejší *„s kulatou dírou úst naprostého zoufalství“* (1984, s. 55).

Pevné metrické štruktúry sa v tejto básni už celkom rozpustili, dostávajú sa do spodnejších vrstiev textu, pracujú skôr na podprahovej úrovni, rytmus sa často mení – prevažujúci neutrálny jamb sa strieda s naratívnym daktylom a príznakovým, úderným trochejom. Výrazný daktylský začiatok z prvého verša sa ozýva v 4. a 8. verši, tendencia k zostupnému metru rozrúša plynutie textu ako zvuk kostolných zvonov: *„Twice on Sunday, the bells startle the sky ––“* (s. 173). V popredí ešte zostáva hláskova inštrumentácia, najmä vnútorné rýmy (*light – mind, eight – great*), konsonancie, asonancie a opakovanie sykaviek, ktoré v piatom verši ikonicky sprítomňujú hmlu: *„Fumy, spiritous mists inhabit this place“* (s. 172) a v záverečnom verši básne sa rozplývajú do šepkania a ticha: *„And the message of the yew tree is blackness – blackness and silence.“* (s. 173). Metricky a rytmicky slovenský prekladateľ aj prekladateľka verš varírujú, neunifikujú ho, zachovávajú veršové predely aj príznakovú syntax úvodných veršov strof (s výnimkou prvého verša tretej strofy), ktoré sú vnútorne členené dierézou.

Najmarkantnejším rozdielom medzi starším a novším slovenským prekladom je práve miera poetickosti či poetizácie a knižnosti prekladu, ktorá je u Buzássyho nesporne vyššia na lexikálnej (*lež, šat*) aj gramatickej (*stromy vedomia* ***sa černejú****, luna je* ***mojou matkou****, veriť* ***v tvár obrázku****,* ***v páde som prešla*** *dlhú cestu*) úrovni. Často je motivovaná snahou o eufonické tvarovanie textu – napríklad vo verši *„Luna je mojou matkou. Nie sladkou ako Mária.“* (1968c, s. 110) vďaka zvolenému tvaru vzniká vnútorný rým, v slovnom spojení *„tvár obrázku“* sa eufonicky účinne opakuje dlhá hláska a pod. Buzássy sa celkovo najviac z troch spomínaných prekladateľov zameral na transpozíciu hláskovej inštrumentácie, čo sa vzhľadom na charakter originálu javí adekvátne (i keď sa vďaka tomu miestami preklad javí ako knižný, až anachronický – to je však vzhľadom na dlhší čas, ktorý uplynul od jeho vzniku, do istej miery prirodzené): vnútorný rým prvého verša básne: *„This is the* ***light*** *of the* ***mind****, cold and planetary.“* (s. 172, zvýr. I. H.) pretlmočil hláskovým

opakovaním: *„Toto je s**vet**lo **ved**omia, chladné a h**viez**d**d**ne.“* (1968c, s. 110, zvýr. I. H.). Podobne výrazný je vďaka aliterácii, jambickej metrickej tendencii a asonancii tretí verš pôvodiny: *„The grasses unload their griefs on my feet as if I were God“* (s. 172); v Buzássyho preklade je tiež jambický a vďaka opakovaniu lexémy a vnútornému rýmu tvarovo veľmi pôsobivý: *„Tráva mi skladá k nohám svoje žiale ako k nohám boha“* (1968c, s. 110). Tak by bolo možné pokračovať, no taká podrobná analýza na ilustráciu transpozície tvarovo-významovej stránky básne azda ani nie je potrebná, z príkladov je zrejmé, že prekladateľ sa usiloval o čo najtesnejšie pretlmočenie tvarovej stránky originálu. Zaujímavé je, že medzi prvým (v *Revue svetovej literatúry*) a druhým (na prebale výberu *Luna a tis*) vydaním Buzássyho prekladu sú dva lexikálne rozdiely – vo verši *„V nedeľu dvakrát zvony zdesia oblohu –“* (1968c, s. 110) *zdesia* v novšej verzii nahrádza *zhrozia*, ktoré podčiarkuje eufonickú stránku verša (opakovanie samohlásky *o*) a vo verši *„Nič z toho luna nevidí. Plešivá a desivá.“* (1968c, s. 110) je slovo s rovnakým slovným základom nahradené adjektívom (tiež s tým istým základom) *hrozivá*, ktoré však – na rozdiel od prvého prípadu – odstraňuje zvukovú zhodu medzi dvoma poslednými slovami verša. V kontexte slovenskej poézie šesťdesiatych rokov významové zaťaženie tvaru básne nebolo ničím nezvyčajným, historizujúco pôsobili azda len lexikálne poetizmy.

Ak sa Haugovej preklad snaží o estetické modelovanie textu v záujme zvýšenia poetickosti básnickej výpovede (ako bolo vidieť pri niektorých iných básňach – napríklad v preklade básne Stings; v porovnaní s Buzássyho prekladom však omnoho zriedkavejšie), tak najčastejšie, podobne ako na iných miestach, využíva inverziu, niekedy motivovanú rytmicky: *„Tráva mi svoje smútky k nohám ukladá,“* (1989a, s. 22), no s hláskovou inštrumentáciou nepracuje takmer vôbec – tá totiž nie je to súčasťou prekladateľkinho básnického naturelu. Jej preklad preto možno označiť za modernizujúci – v slovenskej poézii posledných desaťročí hlásková inštrumentácia, rýmy a asonancie rozhodne nie sú neutrálnymi výrazovými prostriedkami –, sú skôr reminiscenciami na staršie poetiky, resp. sa uplatňujú v istých subsystémoch domácej poézie (poézia pre deti, aforistická poézia a pod.). Haugová teda Plathovú tvarovo naturalizuje, zasadzuje do nového literárneho časopriestoru. Táto metóda je najadekvátnejšia v miestach, kde je pôvodina strohá, jednoduchá. Nemožno však do veľkej miery hovoriť o koncepčnosti Haugovej prekladu ani v tomto smere – napríklad úderné, tropicky nezaťažené deskripcie prvého verša tretej strofy: *„The yew tree points up. It has a Gothic shape.“* (s. 173) syntakticky neutralizuje vo vzťahu k úsečnej výpovedi – dvom krátkym syntaktickým celkom, no na druhej strane využíva inverziu a pridáva aj explicitne vyjadrený vzťah – prirovnanie: *„Ako gotika dvíha sa dohora tis.“* (1989a, s. 22). Ak by bola vo svojej koncepcii, v jadre ktorej je ideál pretlmočiť text s až doslovnou významovou priliehavosťou, dôsledná, azda by sa dopracovala k podobnému prekladu, o aký som sa pokúsila ja:

Luna a tis

Toto je svetlo mysle, chladné a planetárne.

Stromy mysle sú čierne. Svetlo je modré.
Trávy mi vykladajú k nohám zármutky, akoby som bola Boh,
pichajú do členkov a mrmlú o svojej pokore.
Dymiace špiritusové hmly obývajú toto miesto,
od môjho domu ho delí rad náhrobkov.
Prosto nevidím, kam sa dá dostať.

Luna nie sú dvere. Je to plnoprávna tvár.
Biela ako hánka a strašne rozrušená.
Strháva k sebe more ako temný zločin; je tichá
s ústami do O v absolútnom zúfalstve. Tu bývam.
V nedeľu zvony dvakrát vystrašia oblohu
osem obrovských srdc potvrdí Zmŕtvychvstanie.
Nakoniec triezvo zazvonia svoje mená.

Tis ukazuje hore. Má gotický tvar.
Oči sa dvíhajú k nemu a nájdu lunu.
Luna je moja matka. Nie je láskavá ako Mária.
Jej modrý odev vypúšťa malé netopiere a sovy.
Ako len rada by som verila v nehu –
v tvár plastiky, zjemnenú sviecami,
skláňajúcu svoje mierne oči priamo ku mne.

Spadla som ďaleko. Mraky kvitnú
modré a mystické pred tvárou hviezd.
V kostole sú svätí iste modrí,
vznášajú sa na krehkých nohách ponad studené lavice,
ich ruky a tváre meravé svätosťou.
Luna nič z toho nevidí. Je holá a divá.
A odkaz, ktorý zanecháva tis, je černota – černota a ticho.

Prirodzene, takýto prístup k prekladu, ktorý pri konzistentnej aplikácii za súčasnej teoretickej rozpracovanosti mohol ústiť do koncepcie akejsi novej doslovnosti, so sebou nesie viaceré nevýhody, a to najmä nebezpečenstvo anihilácie vývinových aspektov prekladanej poézie a potlačenie jej vývinovej hodnoty vo východiskovej literatúre. Výhodou takéhoto (z pohľadu slovenskej prekladateľskej tradície azda radikálneho, ba až neprijateľného) modernizovania je bezbariérový (bezodporovosť nie v zmysle interpretačnej simplifikácie, ale v zmysle odstraňovania prvkov, kvôli ktorým by čitatelia text považovali za ťažkopádny) prístup cieľového čitateľa/čitateľky, orientujúceho sa v súčasnej cieľovej poézii k textu prekladu, a teda bezprostrednosť vnímania estetickej hodnoty prekladu básne (ak máme na mysli čitateľku/čitateľa bez znalostí pozadia vývinu východiskovej literatúry). Vo vzťahu k náhľadom na poéziu a jej preklad si treba uvedomiť, že súčasná slovenská poézia sa nachádza v odlišnej situácii ako v ktorej napríklad Feldek – dodnes jeden

z najuznávanejších praktikov a teoretikov básnického prekladu – písal svoje články o preklade. Tak, ako sa na sklonku päťdesiatych rokov inverzia, genitívna metafora či rytmické a rýmové vypchávky už javili ako neprijateľné, tak je dnes časovo príznakový viazaný verš ako taký. Ak sa dnes prekladateľ/prekladateľka usiluje o výraznejšie modernizujúci preklad vo vzťahu k dnešnej situácii v poézii, musí siahať aj po iných výrazových prostriedkoch. No keďže tie sú často diametrálne odlišné od výraziva pôvodiny (zvýšená intertextovosť, fragmentárnosť, vymazávanie, prepisovanie, revitalizácia grafickej stránky textu), nový model modernizujúceho prekladu vo vzťahu k textom vystavaným na odlišných princípoch nie je ľahké sformulovať. Druhou možnosťou ani nie modernizujúceho prekladu umeleckého textu, ale skôr prekladu neanachronizujúceho je azda koncepcia novej doslovnosti (o ktorú sa pokúšal môj preklad tejto básne), ktorá môže dať vzniknúť kráse nezvyčajných spôsobov vyjadrenia a poskytnúť nám malé šoky z prekvapenia (Borges, 2000). Tá však, prirodzene, do veľkej miery rezignuje na u nás tradične vysoký status umeleckého prekladu ako umenia, v ktorom prekladateľ/prekladateľka sú sami aktívnymi tvorcami nového umeleckého artefaktu.

Z hľadiska prekladu motívov v tejto básni problém predstavuje už samotný kľúčový motív a súčasť názvu básne: *moon – mesiac/luna*. V pôvodine je motív antropomorfizovaný a je ženského rodu: *„The moon is my mother.“* (s. 173), v Haugovej preklade: *„Luna je moja matka.“* (1989a, s. 22), a keďže slovenský ekvivalent štylisticky neutrálnej lexémy *moon* je v ženskom rode *luna*, ktorá nesporne nesie štylistický príznak poetickosti, prekladateľ a prekladateľka sa takejto transformácii v prospech zvýšenej poetickosti, knižnosti nevyhnú. Buzássy sa tento posun pokúsil vyriešiť tým, že v názve ponechal neutrálnu lexému *mesiac* a v samotnom texte sa už prikláňa k *lune*. To však tiež nie je najideálnejšie riešenie, keďže narúša jednotu tohto motívu v celej básni.

Podobný problém, aký v tejto básni predstavuje preklad *O-gape*, ktorý do textu vnáša aj *agapé*, predstavuje aj obraz hmiel, ktoré sú charakterizované ako *spirituous*, čo doslovne síce znamená *alkoholové* (od *spirit(s) – alkohol*), no v kontexte náhrobkov a kostola sa v tejto lexéme aktualizuje aj význam *duchovné* (od *spirit – duša, duch*). Haugová, vďaka tomu, že si k pôvodine často dovolí pristúpiť voľnejšie, rozkladá dvojvýznamové *spirituous* na ***omamnú** hmlu **duše***. Irónia, ktorou sa tento obraz – slovná hra (*spirit – spriritual/spirituous*) v origináli vyznačuje, sa však v preklade stráca.[80]

Genitívnej metafore v piatom verši: *„Fumy, spiritous mists inhabit this place“* (s. 172) sa slovenským prekladateľom nepodarilo vyhnúť: *„Alkoholický dych hmiel obýva toto miesto,“* (1968c, s. 110); *„Dym, omamná hmla duše, tam sídli,“* (1989a, s. 22). Český prekladateľ ju nahradil menej príznakovým prirovnaním: *„Jak alkoholové páry se tu zabydlely mlhy,“* (1984, s. 55). Bolo by akiste už nadinterpretáciou, ak by sme riešenia slovenských prekladateľov vo vzťahu k tomuto veršu považovali za funkčné z hľadiska snahy o zachovanie ironickej hry, ktorou sa v pôvodine tento verš vyznačuje.

[80] Strata ironického odstupu – ako som poznamenala vyššie – je typická pre celý Haugovej preklad Plathovej.

Kvalitatívne dva slovenské preklady možno považovať za porovnateľné – v oboch nájdeme aj sporné miesta (napríklad metaforické pomenovania srdc zvonov – v angličtine ustálené ako *tongue – jazyk* prekladajú doslovne ako *jazyk*, pričom český prekladateľ, naopak, siaha po domácom ustálenom výraze) a oba zároveň nesú znaky dobových domácich poetík, ktoré možno z hľadiska prístupu k tvarovej stránke básne považovať za čiastočne protichodné. Haugovej preklad je viac individualizovaný, menej rešpektuje ustálené prekladateľské štandardy a prekladateľskú tradíciu a znemožňuje jasnejšie uchopenie prekladateľkinej koncepcie.

Daddy

Tvarová dilema a vyrovnávanie sa s interpretačnou neistotou

Jedna z najnotorickejšie známych[81] básní Sylvie Plathovej Daddy [Oco] pre prekladateľa či prekladateľku z hľadiska tvaru predstavuje podobný problém, s akým sa stretneme pri Poovom Havranovi: jej magická príťažlivosť je založená na mnohonásobnom ryme, tiahnucom sa celým textom. Vyše polovica veršov (43 z 80) básne sa končí rýmovkou [u:], ktorá sa navyše objaví aj šesťkrát vo vnútri veršov (*do – do – do – shoe – Achoo – you – blue – you – du – two – you – you – you – Jew – Jew – Jew – true – Jew – you – gobbledygoo – blue – You – through – brute – brute – brute – you – you – who – two – you – you – do – glue – knew – do – you – screw – do – through – root – through – two – you – you – you – knew – you – through*), rytmus básne je *„mimoriadne jednoduchý, takmer zariekací, opakuje sa a navracia veľmi stabilne“*, pripomína detskú riekanku a jeho takmer nutkavá sila vytvára *„dojem istoty, z psychologického hľadiska dojem bezpečia vo svete udalostí, ktoré sú inak až pozoruhodne zmätené a hrozivé“* (Jones, 1971, s. 233 – 234).

Pri preklade rýmu ako jednej z tvarových dominánt tejto básne sa Ján Buzássy pokúsil o jeho čo najvernejšiu transpozíciu i za cenu občasnej významovej kŕčovitosti: 32 veršov jeho prekladu je ukončených rýmovkou [*-iť/-it*], miestami s useknutou koncovou spoluhláskou (*použiť – niť – dych – zahubiť – biť – navráti – ty – invalid – niť – hovoriť – Ty – Žid – Žid – Žid – Žid – vydesiť – svit – ty – zatieniť – ty – skryť – cit – rozmliaždiť – kryt – vystačiť – urobiť – fit – byť – brid – preplaziť – kryt – byť*). Túto niť zvukovo zhodných či podobných veršových zakončení dopĺňa o ďalšie rýmové či asonančné skupiny (napríklad *vojen – mnohé – svoreň*). Je preto prirodzené, že sémantická vernosť prekladu ku koncu veršov klesá. Prejavuje sa to už v 2. verši, kde prekladateľ doplnil lexému *niť*, ktorá asociuje vnútrotextového adresáta, a zároveň tému básne – otca ženského lyrického subjektu – s profesiou obuvníka: *„Už nikdy nesmieš použiť / na čiernu obuv svoju niť.“* (1968e, s. 108). Vzhľadom na to, že v texte je mnoho autobiografických prvkov, je takéto skreslenie z hľadiska interpretácie textu dôležité – príslušné verše (ani kontext celej básne) pôvodiny pritom v ničom túto konotáciu nenaznačujú: *„You do not do, you do not do / Any more, black shoe“* (s. 224). Najkŕčovitejšie však pôsobí hovorové

[81] Spolu s básňou Lady Lazarus sa ocitla medzi dvadsiatimi najfrekventovanejšie publikovanými básňami modernej americkej poézie.

fit a exkluzívne *brid* vo veršoch *„ľúbiaci mučidlá a cítiaci sa fit. / A povedala som si – muselo ti byť, / už to mám z krku, končí sa ten brid,“* (1968e, s. 108). Napriek tomu, že prekladateľ sa snažil vystihnúť opakovanie ako dominantu textu v rýmoch, vyhýba sa opakovaniam na priestore verša (i keď nie vo všetkých prípadoch), ktoré sú pre túto báseň tiež typické a ktoré sa často stávajú predmetom interpretácií – verš *„And get back, back, back to you.“* (s. 224) preložil ako *„dostať sa k tebe späť“* (1968e, s. 108), čím celkom zrušil jeho zajakavosť spolu s pretlakom emócií, ktorý sugeruje. Z porovnania skorších náčrtov básne vyplýva, že Plathová opakovania vedome odstraňovala ako svoj „tik“ (Van Dyne, 1993, s. 48 – 49). Buzássy sa v preklade zmierňovaním repetitívnosti približuje autorskej osobnosti (každý novší autorský variant tejto básne obsahoval menej opakovaní). Dotváranie, „vylepšovanie“ originálu prekladom je v translatológii umeleckého textu veľmi citlivou otázkou a ako píše M. Andričík, *„samému riešeniu musí predchádzať identifikácia, či ide o autorský zámer, alebo o omyl vyplývajúci z nevedomosti alebo nedbanlivosti“* (2004, s. 51). Ako je z predchádzajúceho zrejmé, hranica medzi (vedomým) autorským zámerom a verbálnym „tikom“ je v našom prípade značne priepustná a závisí len od uhla pohľadu a prekladateľskej stratégie (voľba pozície prekladateľa/prekladateľky vo vzťahu k autorskej osobnosti). Keďže sa však opakovania stali predmetom mnohých interpretácií, a teda súčasťou reality básnickej tvorby S. Plathovej, nazdávam sa, že by v preklade mali byť zachované bez ohľadu na tendenciu (či nepísané pravidlo) slovenských prekladateľov a prekladateliek sa opakovaniam vyhýbať (napríklad v súvislosti s prekladom uvádzacieho slovesa *say* v próze).

Ak Buzássy svojím prekladom jasne naznačil, že rým považuje za jeden z najdominantnejších štruktúrnych prvkov básne, v Haugovej preklade – na rozdiel od prekladov iných básní, kde zvukomaľba nie je natoľko organizujúcim činiteľom – je tiež badateľná prekladateľkina snaha o pretlmočenie zvukovej stránky originálu. Najvydarenejšia je v poslednej strofe: *„Dedinčania ťa nikdy radi nemali, / v tučnom a čiernom srdci máš teraz kôl, / dupú a tancujú nad tebou, / oni vždy vedeli, čím si bol. / Oco, ty bastard, oco, už to mám za sebou.“* (1989a, s. 62). Na iných miestach je prekladateľkina snaha o rýmovanie, resp. o vytváranie asonancií nie veľmi úspešná, zvukové zhody, ktoré vytvára, sú málo výrazné a často majú nízku kvalitu – siaha aj po gramatických rýmoch (*zavraždiť – urobiť*, *hovoriť – byť* a i.). Rýmy a asonancie v jej preklade pôsobia často len náhodne či prvoplánovo, málo zväzujú, organizujú text a len do obmedzenej miery sa podieľajú na estetickom modelovaní textu, skôr ho rušia, znižujú estetický pôžitok. Haugová potláča aj prejavy kompulzívneho opakovania, ktoré, treba mať na pamäti, nie sú len otázkou tvarovania básne (rýmy, asonancie a pod.), ale sú i dôležitou súčasťou jej motivickej kompozície (opakovanie motívu smrti a znovuzrodenia každých desať rokov, opätovné zbavovanie sa závislosti života lyrického subjektu na démonickej otcovskej postave). Na druhej strane však verš, z ktorého odstránil opakovanie Buzássy, Haugová prekladá ako *„do smrti ujsť, za tebou, k tebe sa skryť“* (1989a, s. 61) – i keď v ňom nezachováva trojnásobné doslovné (a teda výrazné) opakovanie, treba si všimnúť, že výrazy *za tebou* a *k tebe* sú kontextovo synonymné asi do takej miery ako *back, back* v origináli. Preklad tohto

verša sa tak javí ako kompromis medzi tlakom prekladateľskej tradície opakovania odstraňovať a Haugovej proklamovanou prekladateľskou stratégiou, aproximujúcou k doslovnosti. Z metrického hľadiska má prevažná väčšina veršov prekladu síce jambický spád, ten je však značne uvoľňovaný daktylotrochejskými začiatkami, a teda do veľkej miery kopíruje rytmus prirodzenej reči, miestami sa však recepčne postihnuteľne od prirodzenosti vzďaľuje (zhruba desať percent veršov má výraznejšie trochejský spád a o čosi vyššie percento spád jambický), nevyhýba sa pritom, tak ako v iných básňach, inverzii. Zaujímavé je, že tá – azda kvôli absencii prísnejšieho rytmu či rýmu – nie vždy nesie so sebou do textu esteticky pochybnú hodnotu, ale miestami sprostredkúva aj čosi iné – akúsi príťažlivú cudzosť, inakosť: *„Rozprával poľský kamarát,“* (1989a, s. 60). Na iných miestach – často tam, kde má len evokovať nadnesene poetický štýl – však oživuje všetky negatívne hodnotenia, ktoré sa s ňou posledné vyše polstoročie spájajú *„kde sa modrozelené vlny trieštia“* (1989a, s. 59).

Esteticky najpôsobivejší výsledok prinieslo prekladateľské riešenie Jana Zábranu,[82] ktorý sa – podobne ako Haugová – vzdal ideálu použitia jednej rýmovky na celej ploche básne, no rýmy a asonancie ktorého sú – na rozdiel od rýmov slovenskej prekladateľky – kvalitnejšie, a preto poskytujú nielen estetický zážitok, ale majú aj oveľa väčšiu kompozičnú silu. Český prekladateľ zároveň vystihol aj kompulzívnosť opakovania vo vnútri veršov – dokonca ju na niektorých miestach posilňuje, ako napríklad v predposlednom a poslednom verši ukážky. Viacero Zábranových rýmov v preklade básne Daddy [Táto] tvorí rýmové reťazce, ktoré na rozdiel od Buzássyho rýmov v omnoho menšej miere deformujú štýl a sémantiku básne, čo možno sledovať na rýmovej štvorici (v poslednej rýmovke s presahom) v ukážke: *olova – do slova – hotová – proklovat*.

Vo všetkých troch prekladoch je však zreteľná nedostatočná hĺbka interpretácie dvoch strof bezprostredne pred záverom básne. V týchto veršoch sa zjednocuje postava otca, ktorý je intratextovým adresátom básne, a životného partnera, ktorý tiež nesie životopisné znaky. V čase písania básne sa poetka po sedemročnom vzťahu rozchádzala so svojím manželom. Verše prvej z troch záverečných strof hovoria o čiernom telefóne a hlasoch, ktoré sa už cezeň nemôžu predrať. Motív telefónu – ako podotýka M. Perloffová – je tým *„obávaným ‚slúchadlom s mnohými dierami‘, ‚lievik s hnojom‘ z básne Words Heard, by Accident, Over the Phone [Slová, náhodne vypočuté v telefóne]“* (1990, s. 194), a teda intertextovo odkazuje na báseň, ktorá bola tiež inšpirovaná životopisným momentom (poetka si vypočula rozhovor svojho manžela s jeho milenkou). Nie je

[82] Jan Zábrana sa vo všeobecnosti javí ako najkoncepčnejší a najetickejší voči pôvodine. Preložil celú zbierku *Ariel*, ktorá – napriek tomu, že nie je identická so zbierkou, ktorú zamýšľala vydať sama poetka, ale je výsledkom editorských zásahov jej manžela – bola kritikou desaťročia vnímaná ako ideovo-estetická jednota a ktorá tvorila jadro identity Plathovej tvorby. Zodpovedný prístup k prekladateľskej práci a umeniu vyjadril aj vo svojich denníkoch (záznam je z r. 1983): *„Z její sbírky Ariel mi zbývá dopřeložit pět básní a jsem na konci sil. […] První dvě nebo tři věci jsem z ni přeložil v květnu 1967 v Tatrách – před šestnácti lety! Pak jsem to zkoušel pořád a pořád, zjara 1981 jsem měl hotových 19 básní – a zas to nešlo dál. Letos tři neděle práce v lednu, a výsledek byly dvě básně! Před třemi týdny jsem s tím konečně pohnul, ale sedím nad tím celé dny a skoro celé noci a pořád ještě zbývá těch pět básní. A přitom právě teď mám pocit, že se to udělat dá – se ztrátami, jako každá poezie –, ale na takové úrovni, aby se za to člověk nemusel stydět.“* (2001, s. 926 – 927).

mojím úmyslom tvrdiť, že je absolútne nevyhnutné túto poéziu čítať so silným dôrazom na jej životopisné pozadie. Nestotožňujem sa s názormi, podľa ktorých je Plathovej písanie len prostým záznamom situácií z jej života – rozhodne nie je v pravom zmysle spovedné (confessional). Faktom však je, že verš *„And I said I do, I do.“* (s. 224), ktorý pasáži o hlasoch v telefóne predchádza, a verš, v ktorom nájdeme časovú referenciu (sedem rokov), je možné adekvátne interpretovať len v súvislosti s manželstvom (*I do* je manželský sľub – *áno*) a vstupom ďalšieho protagonistu do básne – inak by sa javilo rozdvojenie intratextového adresáta básne ako dostatočne nemotivované. Najvýraznejšie je absencia tohto spájacieho elementu – manžela – badateľná v najstaršom z prekladov. Verš *„If I've killed one man, I've killed two“* (s. 224) možno doslovne preložiť ako *ak som zabila jedného muža/človeka, zabila som dvoch*, pričom Buzássy ho prekladá ako *„Nuž keď som zabíjala seba, zabila som dvoch –“* (1968e, s. 108), čo do komplexnej interpretácie básne, ktorá má v danej pasáži naratívny charakter a plynie chronologicky, vnáša (chrono)logickú chybu. Nevydarený pokus o samovraždu opisovali predchádzajúce verše, v citovanej pasáži hovoriaci subjekt siaha po ďalších riešeniach hraničnej situácie a takýto návrat k tomuto motívu čitateľa/čitateľku mätie a znemožňuje dospieť k jednoznačnejšej interpretácii. Prekladateľka a prekladatelia sa k riešeniu chýbajúceho interpretačného spojiva postavili rôzne, čo je najvýraznejšie badateľné z prekladu verša *„And I said I do, I do.“* (s. 224). Buzássy do prekladu voľne vkladá významovo vágne *muselo ti byť*, ktoré nijak neprispieva ku komplexnej interpretácii, Zábrana v súlade s celkovou interpretáciou básne opakuje motív otcovraždy: *„A řekla jsem si: sejmi ho.“* (1984, s. 69), čím báseň významovo jednotí. Haugová presúva sémantiku tejto pasáže do nasledujúceho verša a interpretuje ju ako inklináciu, rozhodnutie hovoriaceho subjektu vyriešiť tenziu: *„že to urobím, že to chcem,“* (1989a, s. 62), čo nie je celkom v rozpore s celkovou interpretáciou textu, a zároveň nepôsobí ako vypchávka (ako u Buzássyho). Preklady tejto pasáže svedčia nielen o dôležitosti hĺbkovej interpretácie textu zo strany prekladateľa/prekladateľky – či už sa snaží o adekvátny, modernizujúci alebo iný preklad –, ale aj o jeho/jej schopnosti vyrovnať sa istou mierou interpretačnej neistoty, ktorú so sebou nevyhnutne vo väčšej či menšej miere prináša každý umelecký text.

Lady Lazarus

Je český preklad spevnejší?

Preklad tejto básne som si v predchádzajúcej kapitole všimla najmä vo vzťahu k biblickým intertextovým nadväznostiam. Tu sa budem viac zameriavať na jeho tvarové charakteristiky a na komparáciu jednotlivých prekladateľských riešení. Báseň Lady Lazarus (v Buzássyho preklade Lazarka, u Haugovej Lady Lazar a u Zábranu Lady Lazarus) Plathová napísala v krátkom časovom odstupe po básni Daddy, s ktorou má viacero spoločných motívov aj kompozičných prvkov (utrpenie, samovražda, znovuzrodenie, autobiografické prvky, prítomnosť intratextového adresáta). Kritika o nich často hovorí jedným dychom ako o básňach, v ktorých *„poetka spája svety osobnej bolesti a spoločenského utrpenia“* (Aird, 1975, s. 82). Ich

obraznosť sa vyznačuje *„silnou dezintegráciou a vykĺbením“* (Oberg, 1978, s. 146). Pri hodnotení miery funkčnosti a samoúčelnosti repetitívneho charakteru tvarovej stránky básne sa bádatelia/bádateľky rozchádzajú – v uvažovaní mnohých totiž rezonuje otázka, či text ovláda poetku, alebo poetka ovláda text. Miera vedomého konštruovania básne je vo všeobecnosti jednou z kľúčových tém pri výskume Plathovej diela. Ak hodnotenie originálu v jeho pôvodnom kultúrnom časopriestore (ktorý koniec koncov vo väčšine prípadov kvôli časovému odstupu, s ktorým hodnotenia vznikli, už tiež nie je tak celkom pôvodný) je rozporné, možno aj u prekladateľov a prekladateliek očakávať odlišné prístupy k prekladu problematických miest – ako to bolo badateľné aj v prekladoch básne Daddy – Zábrana opakovania v rámci verša považoval za funkčné a esteticky plnohodnotné, kým Buzássy a Haugová tento prostriedok v preklade zmierňujú. Lady Lazarus je v omnoho menšej miere tvarovo stavaná na opakovaniach, dominantnejšie je opakovanie na motivickej rovine, kódované už od prvého verša básne, ktorý uvádza motív samovraždy: *„I have done it again.“* (s. 244), v Haugovej preklade: *„Spravila som to zas,“* (1989a, s. 77). Eufonická výstavba básne je však tiež nezanedbateľná.

Z metrického hľadiska v pôvodine dominuje jamb, ten je však, podobne ako v iných básňach z tohto obdobia, do veľkej miery rytmicky varírovaný. Podobne je dekanonizovaný aj rým, ktorý je často nahradený asonanciou či konsonanciou. Mnoho rýmov pritom poetka využíva na *„zdôraznenie bizarného spojenia významov“* (Rosenblatt, 1979, s. 42). Ako príklad Rosenblatt uvádza rým vo veršoch *„I turn and burn. / Do not think I underestimate your great concern.“* (s. 246). Bizarnosť konkrétne tohto spojenia spočíva v juxtapozícii štylisticky a emocionálne protichodných obrazov – prvý verš je citovo exaltovaný, vďaka vnútornému rýmu má až charakter populárnej piesne, pričom druhý verš je administratívne odosobnený, formálny, rétorický, vytvára ironický odstup od obrazu v prvom verši. Buzássy koncový rým nezachováva, dôraz presúva na rým vnútorný, ktorý vkladá aj do druhého verša: *„Pri zmene v plamene / neberiem na ľahkú váhu tvoju snahu a účasť“* (1968b, s. 109). Tým sa síce vyostrenosť kontradikcie oslabuje, no darí sa do istej miery zachovať štýlový kontrast i napriek oslabeniu naturalistickosti prvého verša a tykaniu v druhom verši. V tomto ohľade je Haugovej preklad adekvátnejší (i keď rým dekanonizuje) a je jedným z mála miest, v ktorých sa prekladateľke podarilo v preklade zachovať iróniu a štýlovú heterogénnosť pôvodiny: *„Zvíjam sa, horím. / Neverte, že váš nevšedný záujem vysoko nehodnotím.“* (1989a, s. 80). Podobne k prekladu rýmu a sémantických a štylistických prvkov veršov pristúpil aj český prekladateľ: *„Svíjím se, pálí to jak plamen / Nemyslete, že nejsem s to ocenit váš nevšední zájem.“* (1984, s. 16).

Tak, ako pri preklade básne Daddy, Buzássy sa aj tu často snaží o zachovanie rýmu aj za cenu významových a štylistických posunov a kŕčovitého vyznenia prekladu, najvypuklejšie sa jeho preferencia ukazuje pri preklade verša *“v tom veľkom striptíze ako polená”* (1968b, s. 109), posledné slovo ktorého je sémanticky celkom pôvodinou nemotivované. Preklad je zároveň expresívnejší, čo často tiež súvisí s akcentom na zachovanie zvukového tvarovania básne. Na niektorých miestach je toto zvýšenie expresivity vhodné (lexémami *chamraď* a *zajastrí*

napríklad vcelku vhodne vystihuje charakteristiku senzáciechtivého davu). Menej vhodne tento postup pôsobí pri charakteristike hovoriaceho subjektu – jeho pomenovanie *šteňa* sa v texte ocitá primárne kvôli rýmu, ktorý je, ako som už na viacerých miestach konštatovala, prekladateľovou prioritou. Kde v origináli je rým dekanonizovaný, prekladateľ v súlade s domácou tendenciou k spravidelňovaniu a skvalitňovaniu rýmu v preklade vytvára rýmový reťazec *žena – šteňa – z prenáhlenia – mienia* (s prípadnou asonanciou *uzavretá*).

Haugová, tak ako v iných básňach výberu, preklad poetizuje vytváraním inverzií, ktoré niekde pôsobia krkolomnejšie a knižnejšie: *„Lúskajúc búrske oriešky, / tlačí sa dovnútra dav,“* (1989a, s. 80), inde menej násilne. Príznakový slovosled je miestami podmienený rytmicky: preklad má výraznú tendenciu k daktylským začiatkom (zhruba 55 percent veršov) alebo štylisticky: akúsi imitáciu vozvýšeného biblického štýlu možno vidieť napríklad vo verši *„čo priepasť hrobu pohltí“* (1989a, s. 78), no miestami značne esteticky preklad znehodnocuje. Asonancie (*na kolená – žena – desať – chcela*), podobne ako v preklade básne Daddy, pôsobia skôr náhodne. Pri preklade Lady Lazarus je však takéto riešenie vhodnejšie ako pri b. Daddy, keďže väčšina zvukových zhôd na koncoch veršov má aj v pôvodine skôr charakter asonancií či konsonancií.

Pri porovnaní slovenského a českého prekladu tejto básne sa do pozornosti núka aj fakt, že jej český preklad bol zhudobnený slovenskou poprevratovou alternatívnou skupinou Tornado Lue – skupina zhudobnila štyri preklady Plathovej básní (Lady Lazarus [Lady Lazarus]: piesne Lady Lazarus a Popel, A Birthday Present [Dárek k narozeninám]: pieseň Dárek, Nick and Candlestick [Nick a svícen]: rovnomenná pieseň, The Applicant [Žadatel]: rovnomenná pieseň). Dôvody, prečo sa slovenská líderka kapely Jana Tóthová rozhodla použiť český, nie slovenský preklad básní, sú čiastočne objasnené v recenziách na prvý album skupiny *Tornado Lue* (1992). Recenzent Tomáš Seidl v časopise *Uni* Plathovú nazýva prekliatou poetkou a dodáva, že na Slovensku zrejme neexistuje adekvátny preklad jej básní (1993). Slovenské recenzie tento záver obchádzajú: *„České texty zvolili z praktického dôvodu – poézia Sylvie Pratt bola preložená z angličtiny do češtiny a vydaná vo vydavateľstve Mladá fronta.“* (Lábska, 1993, s. 15; preklep v pôvodine). Pri voľbe jazyka určite zohralo rolu i to, že česká kultúrna scéna mala rozvitejšiu undergroundovú hudobnú scénu, na ktorú skupina nadväzovala (podľa vyjadrenia Jany Tóthovej v e-maile z 5. 3. 2013 však nie vedome; líderka zároveň ale dodáva, že to bola scéna, ktorá ich vtedy zaujímala, a ktorú zhruba poznali) a čo hodnotenia recenzentov – českých veľmi pozitívne a slovenských skôr rezervované, resp. so značnou dávkou nepochopenia a povrchnosti – potvrdzujú. Na otázku, prečo sa skupina rozhodla zhudobniť český preklad, mi J. Tóthová odpísala, že Zábranov preklad ich uchvátil, a preto v danej chvíli nehľadali iný a že keď sa im neskôr dostal do rúk slovenský preklad, skupina zhodnotila, že ten český sa im zdal živší a presvedčivejší (zrejme išlo o Haugovej preklad, je totiž málo pravdepodobné, že by mali k dispozícii Buzássyho časopisecké preklady). Ako je zrejmé z predchádzajúcich analýz, Zábranov preklad v porovnaní s prekladom M. Haugovej vo všeobecnosti kladie vyšší dôraz na tvarovú stránku textu, ktorá je pre piesňový text podstatná. Pri

zvolených textoch však markantnejšie rozdiely v tvarovej rovine vidieť len v dvoch prípadoch, pričom práve záver básne Lady Lazarus, ktorej text skupina použila v piesni Popel, je z nich ten výraznejší. Záverečné strofy básne v Zábranovom preklade s mužskou rýmovou trojicou: *„Bacha, / Herr Lucifer, / bacha, Herr Bůh. // Povstávám z popele, / vlasy mám z rudých stuh / a žeru muže jako vzduch.“* (1984, s. 16) znejú omnoho strhujúcejšie ako v slovenskom preklad so ženskou rýmovou dvojicou: *„Daj si pozor, Herr Boh, / Herr Lucifer, / daj si pozor! // Z popola dvíham sa / s červenou hrivou, / namiesto vzduchu hlcem mužov.“* (1989a, s. 81).

Mary's Song

Holokaust, náboženstvo a vesmírne lety

Báseň Mary's Song (v Buzássyho preklade Pieseň Márie, u Haugovej Máriina pieseň), napísaná ku koncu novembra 1962, nebola súčasťou *Ariel* ako ju zamýšľala vydať poetka (plánované vydanie, ktoré napokon vydala jej dcéra Frieda v roku 2004, obsahovalo len básne napísané do 14. novembra 1962), do amerického vydania zbierky z roku 1966 ju doplnil jej manžel Ted Hughes.[83] Text je vybudovaný na prepletení každodenného výjavu pečenia mäsa s biblickým motívom Márie a obety jej dieťaťa a historickou témou koncentračných táborov, ktorú Plathová zapracúva do viacerých básní (Daddy, Lady Lazarus a i.). I keď tradičné náboženstvo v jej poézii nie je zdrojom upokojujúceho bezpečia (ako bolo možné vidieť napríklad pri interpretácii básne The Moon and the Yew Tree), Plathová s biblickým výrazivom a symbolikou pracuje ako s kultúrnymi reáliami, ktoré – podobne ako skúsenosť holokaustu – markantným spôsobom poznačili charakter západnej civilizácie, a preto majú mohutný emocionálny a symbolický náboj. Tak, ako viacero iných poetkiných básní, aj táto sa začína výjavom z každodenného života – nedeľným pečením jahňaciny –, na ktorý sa nabaľuje biblický (impulzom sa stáva *nedeľa* a *lamb* – teda *jahňacina*, ale aj (obetný) *baránok* v kresťanskom zmysle) a napokon aj historický rozmer (motív pečenia jahňaciny – obetného baránka sa spája s holokaustom vo význame zápalnej obety a upaľovania tiel Židov nacistami). Práve spojenie rámca prípravy jedla s dvoma nadstavbovými líniami prostredníctvom chuťového vnemu umožňuje zdôraznenie ohavnosti samotného konceptu obety a historickej udalosti, ktorá je cezeň interpretovaná. Všetky tri línie – chuťový vnem, biblická symbolika popola a popol spálených tiel – sa zmyslovo najvýraznejšie spájajú vo verši *„Mouth ash, ash of eye,“* (s. 257), v Buzássyho preklade: *„to popol úst, to popol oka“* (1968d, s. 110), v preklade M. Haugovej: *„popol očí, popol z úst.“* (1989a, s. 100) a v Zábranovom preklade: *„popel z úst, popel oka.“* (1984, s. 61).

Všetci traja prekladatelia do veľkej miery adekvátne prekódovali tri interpretačné línie textu do prekladu. Najväčší problém im spôsobil deviaty verš básne, ktorý hovorí o *thick palls*, teda o hrubých mrakoch, príkrovoch (napríklad dymu), vekách rakiev či rubášoch. Text tým, že programovo spája tri načrtnuté interpretačné rámce, generuje kontextový význam motívu ako *príkrov dymu/dym*,

[83] Bližšie o zložení a interpretácii dvoch radikálne odlišných zbierok *Ariel* (Plathovej a Hughesova verzia) pozri Perloff (1990).

ktorý odkazuje primárne na dym z krematórií – ten sa v priebehu plynutia textu transformuje do motívu šedých/sivých vtákov z 13. verša, ktoré prenasledujú, sužujú (*obsess*) srdce hovoriaceho subjektu a sadajú (*settle*) nad priepasť (*precipice*). Ako píše C. Tyleeová, *„[n]ormálny čitateľ by v tejto fráze rozoznal dva významy – tmavý kúdol dymu a plátno, ktorým sa zakrýva rakva, máry či hrobka“* (2007, s. 604). Ani jeden z prekladov túto metaforu, ktorej realistický rámec tvorí obraz sadania čiastočiek dymu – popola na zem, nezachytil; *thick palls* sú preložené ako *veká rakiev* (Buzássy), *hrubé plášte* (Haugová) či *tlusté hábity* (Zábrana).

Najviac plynutie interpretácie brzdí najstarší z prekladov, ktorý vkladá do textu faktickú chybu – Židia neboli v koncentračných táboroch pochovávaní, ale spaľovaní (aj staršie masové hroby boli vykopané a telá z nich spálené) a obraz letiacich viek rakiev pôsobí do istej miery groteskne, resp. komicky. Buzássy tiež následkom snahy o zachovanie tvarových aspektov originálu (rýmovej trojice *die – eye – high*) znejasňuje jasné plynutie významov v básni vložením sémanticky originálom nemotivovaného verša *„Márny je už hnev soka“* (1968d, s. 110). Ešte nevhodnejšie do kontextu básne zapadá verš, v ktorom sa prekladateľ usiloval o zachovanie konsonancie *ovens – heavens* vo verši *„The ovens glowed like heavens incadescent.“* (s. 257). Ten v jeho preklade znie: *„z pecí, žiariacich ako nebesá, / v tom heci.“* (1968d, s. 110; tretí verš je v preklade príznakovo graficky odsadený od ľavého okraja; navyše, veršový predel sa v pôvodine nachádza v predchádzajúcom verši; podobne príznakovo a v rozpore s originálom je veršový predel umiestnený v poslednej strofe). Hovorovosť slova v rýmovej pozícii – *hec* – je v básni, ktorá markantne nepracuje s ironickým odstupom a štýlovou kontamináciou, nevhodná, ba dokonca sa zdá, že Buzássy z tvarových dôvodov dokonca zvolil nesprávnu lexému. *Hec* je totiž podľa *Slovníka slovenského jazyka* (1959 – 1968) *žart, vtip, niečo vzbudzujúce veselosť*, no prekladateľ zrejme mienil použiť slovo *hic* v zmysle *horúčava*, čo by bolo v súlade s myšlienkovou náplňou básne.

Ani český prekladateľ (napriek tomu, že obraz *thick palls*, spomínaný vyššie, prekladá vhodnejšie – dym môže vyzerať ako *„hábit“*), sa – zrejme z nedostatočnej pozornosti sústredenej interpretácii básne – nevyhol odďaľovaniu troch prepletených interpretačných línií, keď *holocaust* v predposlednom verši básne preložil ako *ohnivá jatka*, čím odstránil náboženský rozmer obrazu holokaustu ako zápalnej obety (český preklad *Biblie* pritom slovné spojenie *zápalná oběť* používa). Zábrana tak posilňuje primárny rámec textu (príprava jedla), zosilňuje vzájomnú nadväznosť posledných dvoch veršov básne a zvyšuje expresivitu výpovede. Podobne ako Buzássy, aj on zvyšuje hovorovosť textu (a zosilňuje pozíciu hovoriaceho subjektu), keď syntakticky celkom neutrálny verš *„They do not die.“* (s. 257) prekladá ako *„A oni ne a ne umřít.“* (1984, s. 61). Zároveň do verša *„Gray birds obsess my heart,“* (s. 257) neorganicky vnáša rímsku mytológiu: *„Šedí ptáci jsou Fúrie mého srdce,“* (1984, s. 61) a odstraňuje referenciu na vesmírne lety v predposlednej strofe: *„Precipice / That emptied one man into space“* (s. 257); *„Na vysokém svahu, / odkud byl jeden člověk vysypán do prostoru“* (1984, s. 61). Podobne pri preklade tohto motívu postupuje Haugová: *„Nad vysokou priepasťou // […] / z pecí rozžeravených do biela / tu do priestoru vysypali človeka.“* (1989a, s. 100 – 101). Jedna z

výrazných interpretačných línií v Plathovej tvorbe si všíma zapracúvanie historických a dobovo aktuálnych motívov do tkaniva jej básne a vynechanie alúzie na cestu do vesmíru iste interpretáciu Plathovej tvorby v cieľovej kultúre o tento rozmer ochudobňuje. Túto amputáciu odkazu na aktuálne dianie (b. je datovaná 19. 11. 1962, Jurij Gagarin letel do vesmíru 12. 4. 1961) však možno odôvodniť snahou prekladateľov o nadčasovejšie vyznenie prekladu a o odstránenie prípadných negatívnych hodnotení (tematika vesmírnych letov v našich literatúrach väčšinou nebola spracovaná na esteticky vysokej úrovni). Jediný, kto alúziu ponecháva, je Buzássy: *„Do vysoka // čnie svah, kde odpálili do vesmíru človeka“* (1968d, s. 110). Jeho zachovávajúci prístup bol pravdepodobne motivovaný aktuálnosťou danej témy v šesťdesiatych rokoch.

V citovanej pasáži Haugovej prekladu tiež možno pozorovať jej uvoľnený „sesterský“ prístup k pôvodine – prekladateľka motív vesmírnych letov nielen odstránila, ale takto vzniknutú chýbajúcu nadväznosť nahradila usúvťažnením výjavu s motívom spaľovania Židov, ktorý sa objavil v predchádzajúcich veršoch – *človeka* v jej preklade vysypali *z pecí*, nie z *priepasti*. Okrem tejto pasáže sa však novší zo slovenských prekladov – i vďaka tomu, že rýmy a hlásková inštrumentácia v pôvodine nie je markantne organizujúca – javí vo vzťahu k trom motivickým líniám básne najadekvátnejší.

Childless Woman

Plodnosť a tvorba

Báseň Childless Woman, ktorú poetka napísala 1. decembra 1962, podobne ako väčšina ostatných textov z jej posledného tvorivého obdobia, nemá pevný metrický pôdorys. Jej prvé tri trojveršia majú prevažne pre angličtinu a angloamerickú poéziu prirodzené vzostupné metrum, kým verše druhej polovice básne sú rytmicky variabilnejšie – až päť z nich začína prízvučnou dobou, ktorá dodáva veršom údernosť, podporuje aliterácie (*„Spiderlike, I spin“*; s. 259), pričom záverečný verš básne je dokonca trochejský (až na predložku *with*), a teda metricky z pohľadu angloamerickej básnickej tradície príznakový: *„Gleaming with the mouths of corpses.“* (s. 259). Syntax básne je prerývaná, meandrovitá, s množstvom koordinatívne radených obrazov a elidovaných prísudkov, jej expresivita je podčiarkovaná aj interpunkciou (pomlčkami, výkričníkom). V Buzássyho preklade[84] cítiť výraznú tendenciu k jambickému pôdorysu verša (13 veršov z 18 má markantne vzostupný charakter, resp. priamo jambický pôdorys – niektoré majú uvoľňujúce daktylské modifikácie na začiatku či konci), pričom tento aspekt metrickej štruktúry básne neznačí omnoho viac ako to, že text, ktorý sa

[84] Buzássyho preklad básne vyšiel okrem citovaného čísla *Revue svetovej literatúry* aj v antológii *Sto žien* (1975). Novšia verzia prekladu obsahuje jednu lexikálnu zmenu: *ivory* [slonovina, slonová kosť] je v *Revue svetovej literatúry* preložené ako *„slonia belosť“* (1968a, s. 107), kým verzia v antológii spresňuje epiteton na *„slonovinová belosť“* (1975, s. 119), odstraňuje jeho zvýšenú príznakovosť a možné nežiaduce konotácie (ktoré sa spájajú so substantívom, od ktorého je prívlastok odvodený). Nevedno však, či išlo o prekladateľov alebo redakčný zásah (zostavovateľom antológie bol básnik Ivan Kupec).

čitateľke/čitateľovi dostáva do rúk, je (vysoká) poézia. Výrazný jambický spád Buzássy dosiahol použitím ukazovacieho zámena v treťom trojverší: *„Ja som ten uzol, // tá ruža, ktorú odtrhneš – / to telo, / tá slonovinová belosť“* (1968a, s. 107). Tento kumulačný metaforický reťazec, charakterizujúci ženský lyrický subjekt nadväzuje na vytýčený vetný člen štvrtého verša básne: *„Moja krajina, tá ruka bez čiar,“* (1968a, s. 107). Neprízvučný veršový začiatok zabezpečuje aj anafora – polysyndeton so spojkou *i*, spájajúcou reťazec koordinatívne spojených obrazov v posledných dvoch strofách: *„okús ju, temnočervenú! / I môj les // i hrob, / i tento vrch / i svit z úst mŕtvol.“* (1968a, s. 107). Originál paralelnosť koordinatívnych syntagiem zastiera veršovými predelmi, Buzássy ich naopak zvýrazňuje. Vďaka takmer bezvýnimočným jednoslabičným úvodom veršov s jambickým spádom preklad pôsobí citovo exaltovane, dnes až pateticky a zastarane. Haugovej preklad je naproti tomu rytmicky menej vzostupný (7 jambických veršov), i keď potláča (v iných prekladoch do popredia vystupujúci) trochej v prospech jambu, resp. daktylskému veršovému úvodu, keď v trojverší, ktoré má vzostupné metrum, použije rytmickú vypchávku *tak*: *„Spiderlike, I spin mirrors“* (s. 259); v preklade: *„Tak ako pavúk spriadam zrkadlá“* (1989a, s. 103). Haugovej prebásnenie je rytmicky menej pravidelné, vyznieva omnoho civilnejšie. Obaja prekladatelia však odstránili jednotu dvojitej interpretácie plodnosti v básni (plodnosť v zmysle materstva a plodnosť v zmysle tvorby), keď zjednoznačnili – kontextovo dointerpretovali – aktivitu tela ženského lyrického subjektu (*utter*) vo veršoch *„Myself the rose you achieve – / This body / […] / Uttering nothing but blood –“* (s. 259) ako rodenie, plodnosť v zmysle materstva a potlačili reč, slovo, báseň (*utter = vypovedať, povedať, vysloviť, vydať zo seba*), ktorá sa v priebehu básne stotožňuje s menštruačnou krvou:[85] *„tá ruža, ktorú odtrhneš – / to telo / […] / a rodím iba krv –“* (1968a, s. 107) a *„ja, ruža, ktorú dosahuješ, / to telo / […] / a rodím iba krv –“* (1989a, s. 103). Haugovej preklad tejto básne možno považovať za adekvátny v zmysle zhodnocovania mikovskej potreby originálu (Zajac, 1986), čo, ako vidieť z analýz prekladov iných básní, nemožno tvrdiť o všetkých textoch výberu. Prekladateľka zachováva motivické rozvrhnutie básne do veršov, neadekvátne nezaťažuje metrický pôdorys, preklad obrazov a motívov sa sémanticky približuje originálu. Haugová napríklad koriguje Buzássyho prebásnenie úvodného obrazu básne, ktorý je v origináli primárne rastlinnou metaforou: *„The womb / rattles its pod“* (s. 259), no v preklade z roku 1968 konotuje hmyz: *„Lono / bzučí v svojom zámotku“* (1968a, s. 107); do novšieho prekladu sa vracia rastlinnosť obrazu: *„Lono / hrká svoj struk“* (1989a, s. 103).

Slová

Vernosť, voľnosť a expresívnosť

Okrem Haugovej a Buzássyho sa na preklad Plathovej básní podujal aj Milan Richter. Vnútorná strana obalu *Luny a tisu* obsahuje jeho preklad rámcových básní

[85] O krvi v súvislosti s tvorivosťou u Plathovej píše Van Dynová (1993).

zbierky *Ariel*, ako bola vydaná v šesťdesiatych rokoch – preklad básne Morning Song [Ranná pieseň] a Words [Slová]. Prvú z nich (ktorá je zároveň úvodnou básňou opraveného vydania *Ariel* z roku 2004, ktoré zachováva poradie a výber básní tak, ako ich zanechala Plathová na svojom kuchynskom stole pred svojou smrťou) Haugová do svojho výberu nezaradila, azda kvôli vyššie rozoberanému obrazu tela, ktorý poskytuje: *„One cry, and I stumble from bed, cow-heavy and floral“* (s. 157), v Richterovom preklade: *„Zaplačeš, a ja sa tackám z postele, kravsky ťažká“* (1989b, nestr.). Druhá Richterom preložená báseň, Words,[86] je jednou z posledných, ktoré Plathová napísala a je spolu s básňou Edge [Hrana] považovaná za jej najlepšiu. Výrazovo je striedma, takmer vôbec nepracuje s hláskovou inštrumentáciou, opakovaniami, rýmami a pevnými metrickými štruktúrami, ktoré nájdeme vo väčšine iných Plathovej básní a ktoré boli už v osemdesiatych rokoch pociťované ako príliš *„uhladené, takmer viktoriánske“* (Perloff, 1981, s. 304), a teda už pred tridsiatimi rokmi pre anglického a amerického percipienta anachronické. Aliterácie, ktoré v tejto básni sú, sú percepčne menej výrazné – prvá strofa ikonicky prenáša úder sekery do ozvien: *stroke – echoes – echoes*; *rings – traveling*, no táto hlásková inštrumentácia je nenásilná, na prvé čítanie takmer nepostrehnuteľná. Najvýraznejšie zvukové tvarovanie je v predposlednej a poslednej strofe básne, kde sa, podobne ako v básni Ariel, ozýva dvojhláska [ɑɪ]. Slová, v ktorých sa po *I [ja]* vyskytne, ikonicky odďaľujú hovoriace ja, ktoré sa stráca, rozpúšťa v iných motívoch, je nimi determinované: *I – dry – riderless – While – life*, ženský lyrický subjekt, podobne ako vo vyššie rozoberanej básni Ariel, sa mení na text, báseň. Inak je však podľa Tima Kendalla plynutie básne riadené obrazom, metaforou, nie tvarom: *„metafora, a nie poetka kontroluje smerovanie básne“* (2001, s. 206); Susan Bassnettová píše, že jej text nepôsobí ani dojmom vedomého konštruovania a Jo Gillová zas jazyk tejto básne charakterizuje ako *„obnažený až na kosť“* (2008, s. 63) – všetky tri vyjadrenia naznačujú, že hlásková inštrumentácia textu ako vedomé modelovanie (konštruovanie) básnickej výpovede je v úzadí. Preto sa – hypoteticky – Haugovej básnický naturel a z neho vyplývajúca prekladateľská metóda, uprednostňujúca (lexikálny, motivický) význam pred tvarom a usilujúca sa o čo najvernejší transfer (lexikálnej) sémantiky do prekladu pre takýto typ poézie – voľný verš bez výraznej spomienky na konštrukciu a prvkov viazanej poézie – zdajú byť vo vzťahu k prekladu tejto básne ako vhodné.

Ak však analyzujeme jej preklad, zistíme, že je v ňom hneď niekoľko nie vždy odôvodniteľných výrazných sémantických, štylistických aj tvarových transformácií. V prvej strofe prekladateľka posilňuje metaforu, na základe ktorej Plathová usúvzťažnila slová a kone, keď *center* – motív s veľkým rozsahom a malým obsahom

[86] Ako uvádza Susan Gilbertová a po nej Sally Bayleyová, báseň Words nadväzuje na pasáž z románu V. Woolfovej *The Waves* ([*Vlny*]; 1931; Plathová si túto pasáž vo svojom výtlačku Woolfovej románu podčiarkla): *„Words and words and words, how they gallop – how they lash their long manes and tails, but for some fault in me I cannot give myself to their backs; I cannot fly with them, scattering women and string bags.“* (Woolf, 2005, s. 70) Do slovenčiny ho preložil Pavel Vilikovský. Uvedená pasáž v jeho preklade znie: *„Slová, slová, slová, ako len cválajú – ako len švihajú dlhými hrivami a chvostami, ale pre akúsi chybu v sebe neviem sa nechať unášať na ich chrbtoch; neviem s nimi letieť, na všetky strany rozháňať ženy a korálkové taštičky.“* (Woolfová, 1983, s. 365).

prekladá ako *ohradu* – teda motív s veľkým obsahom a malým rozsahom: *„Echoes traveling / Off from the center like horses.“* (s. 270) v preklade: *„Ozveny, čo sa ako kone / rútia z ohrady.“* (1989a, s. 117). Haugová tak pre svoje modelové čitateľky a čitateľov vyberá jednu z možných interpretácií pôvodiny, zužuje jej sémantický rozptyl a jednoznačnejšie usmerňuje (zužuje a zjednodušuje) interpretáciu. V preklade nenájdeme (aj pre Haugovej pôvodnú tvorbu) dôležitý motív zrkadla, ktorý prekladateľka prekvapivo – na rozdiel od Zábranu a Richtera – nahrádza motívom hladiny, teda samotným tenorom obrazu, čím text znova zexplicitňuje a dointerpretúva: *„Water striving / To re-establish its mirror / Over the rock“* (s. 270); *„voda, / ktorá by si chcela znova / upokojiť hladinu / nad kameňom“* (1989a, s. 117). Haugovej privlastnenie si básne Slová je badateľné aj na voľnom narábaní s veršom ako so základnou jednotkou poézie – originál pozostáva zo štyroch päťverší, preklad je rozšírený o jeden verš (z tretieho päťveršia vzniklo šesťveršie), pričom len osem veršových predelov sa nachádza na miestach, kde boli v pôvodine – na prekročenie hranice licencie v tomto kontexte upozorňuje už M. Andričík v recenzii *Luny a tisu*. Inak prekladateľka preskupuje a prevracia plynutie motívov a sémantických celkov celkom voľne. Pátranie po motivácii zmien veršovej organizácie básne nabáda k rytmickej analýze textov. Originál sa nevyznačuje pevnejšou rytmickou štruktúrou, okrem záväzného počtu veršov je variabilný nielen stopovo, ale aj v počte vrcholov. Sémanticky organizujúcim je vo vzťahu k veršu najmä presah a veršová dĺžka. Haugovej preklad je omnoho pravidelnejší – nájdeme v ňom okrem variabilných kombinácií trochejskej a daktylskej stopy (v pár prípadoch navodzujúcich jambický spád verša) až deväť trochejských veršov, čo je vzhľadom na frekvenciu využitia trocheja v poézii druhej polovice dvadsiateho storočia netypické. Trochej totiž síce *„zodpovedá prirodzeným prozodickým vlastnostiam slovenského jazyka“* a bol *„najrozšírenejším rozmerom či typom slovenského verša, a to vo všetkých obdobiach literárneho vývinu“* (Štraus, 2003, s. 116), no v priebehu dvadsiateho storočia nadobudol neprestížne konotácie ľudovosti, riekankovitosti, využíval sa za účelom paródie (R. Fabry) a pod. Štraus (2003) však vo využití trocheja vidí potenciál na jeho nové významové zaťaženie. To sa azda Haugovej v preklade básne Slová aj podarilo – trochejské verše druhej a tretej strofy možno v kontraste s ostatnými, pomalšie, variabilnejšie, „poetickejšie“ plynúcimi veršami vnímať ako imitáciu konského cvalu: *„Vyvrie miazga, / ako slzy, ako voda, / ktorá by si chcela znova / […] / ktorý spadol / obrátil sa; / biela lebka“* (1989a, s. 117). Toto sústredenie sa veršového pôdorysu básne na motív cvalu, koní rezonuje so zúžením motívu posledného verša prvej strofy (*centre – ohrada*). Naproti tomu v Richterovom preklade popri občasnom trocheji a rôznej kombinácii daktylu a trocheja dominuje tradičný jambický spád verša (9 veršov so spravidla daktylským začiatkom a občasne i zakončením). Takáto práca s metrom a rytmom je typická i pre Richterove preklady básní Emily Dickinsonovej – tu možno vidieť, ako štýl prekladateľa do úzadia potláča individualitu prekladaného originálu.[87]

[87] Bližšie o Richterových prekladoch E. Dickinsonovej som písala v štúdii Poetria natus, translator doctus. Pohľad na dva Richterove preklady Dickinsonovej básní, publikovanej v zborníku *Tradícia a inovácia v translatologickom výskume* (2011).

Oba slovenské preklady však zhodne nesú nános dobovej rétoriky, a preto ich možno hodnotiť ako zastarávajúce. Ide najmä o preklad slovného spojenia *fixed stars* z predposledného verša básne. Ako slovenská prekladateľka, tak i prekladateľ siahol po štylisticky príznakovom slove *stálica*, ktoré je síce sémanticky presné, no v našom kultúrnom priestore so sebou do textu vnáša neželané konotácie – na jednej strane archaizuje (vnáša do textu akúsi spomienku na socializmus) a na druhej strane zas paroduje (vďaka tomu, že je toto slovo typické pre žurnalistický štýl). Jan Zábrana *fixed stars* preložil ako *utkvělé hvězdy*, čo síce nie je celkom presné – nie je to ustálené slovné spojenie –, no vďaka tejto transformácii sa vyhol nežiadaným štylistickým konotáciám a jeho preklad tak pôsobí nadčasovejšie. Richterov preklad možno označiť za mierne historizujúci nielen kvôli motívu *stálice*, ale aj kvôli voľbe zastarávajúcej lexémy *hradská*[88] v poslednom verši tretej strofy: *„Years later I / Encounter them on the road –––“* (s. 270), v Richterovom preklade: *„Po rokoch ich / náhodne stretnem na hradskej –“* (1989b, nestr.). Zábrana volí neutrálnejšie slovo *„silnice“*: *„Po letech / je potkávám na silnici – –“* (1984, s. 108), čo je podľa *Slovníka spisovného jazyka českého „uměle zpevněná široká cesta určená k dopravnímu spojení zastavěných oblastí nekolejovými vozidly“*. Mila Haugová podobne volila z časového hľadiska neutrálnu *„cestu“*: *„Na ceste po rokoch / znova ich stretám…“* (1989a, s. 117).

Bližší pohľad na preklad básne Slová potvrdzuje, že Haugová napriek proklamovanému úsiliu o verný, adekvátny preklad a nedôveru v tzv. preklad princípu k pôvodine často pristupuje (svoj)voľne, čo v prítomnej básni vidieť najmä na práci s veršom. Richter sa naopak čo najtesnejšie drží originálu nielen vo veršovom členení, ale aj pri preklade jednotlivých motívov. Lexémy ako *hradská* a *stálice* preklad anachronizujú, no sú veľmi blízko sémantickej náplni motívov pôvodiny – fikčný svet básne je prírodný (kone, jazero/rybník, hviezdy), a hradská je práve cesta prírodnou krajinou. Richter si tiež nedovolí významové transformácie, nedointerpretúva – Haugová umelecky dotvára text tak, ako uzná za vhodné, vytvára vlastnú osobitú atmosféru básne, Richter sa zas snaží o to, aby jeho preklad v čo najväčšej nahote zachoval sémantiku pôvodiny. Kde má Haugová za *center ohradu*, Richter má *jeden stred* (pridaný kvantifikátor *jeden* mohol byť inšpirovaný Zábranovým prekladom), kde Haugová *mirror* prekladá ako *hladinu*, Richter má *zrkadlo*, kde Haugová má *hlbočinu* za Plathovej *the bottom of the pool*, Richter má *dno jazera*. Preklad J. Zábranu v tomto ohľade stojí kdesi medzi dvoma slovenskými – je voči pôvodine viac zachovávajúci ako Haugovej preklad (len v jednom prípade mení poradie motívov a ich zoskupenie do veršov), no na druhej strane pri výbere z možných ekvivalentov motívov neraz volí ten expresívnejší, „poetickejší“: *traveling* [*putujú*] – *prchající, wells* [*vyteká, roní, rinie sa, ale na druhom pláne aj vzplanie, vzbĺkne, vzbúri sa (o emóciách)*] – *tryská, dry* [*suchá*] – *vyprahlá, pool* [*rybník, jazierko*] – *tůně*. Predchádzajúce zistenia a úvahy možno zhrnúť tak, že preklad Milana Richtera je snahou o preklad, ktorý je v súlade s teoretickým chápaním adekvátnosti prekladového textu v danom období s príklonom k reprodukčnému

[88] Slovo je označené ako zastarávajúce už v prvom vydaní *Krátkeho slovníka slovenského jazyka* z roku 1987.

pólu charakteristiky prekladového textu. Haugovej prístup k prekladaniu sa javí ako alternatívny, azda by ho bolo možné nazvať poetkinou verziou v zmysle, ako verziu vo vzťahu k prekladu chápe Lawrence Venuti: *„text vychádza z konkrétneho zdroja, no môže sa od neho odchyľovať tak markantne, že je vlastne jeho celkovým prepracovaním, ktoré primárne rezonuje s básnikovými – prekladateľovými/poetkinými – prekladateľkinými literárnymi záujmami alebo sa týka východiskového jazyka, ktorý básnik/poetka ovláda len zbežne“* (2011b, s. 230). Čo je však ťažké prijať, je jeho nejednotnosť, nekoncepčnosť (náhodnosť, nepozornosť, nedbalosť), ktorá vystupuje do popredia napríklad vo vzťahu k inverzii, českým inšpiráciám, pozícii a funkciám tvarovej stránky básne, ale i vo vzťahu k samotnému výberu textov na preklad.

Stupeň voľnosti, s akou Haugová pristupuje k prekladu tejto básne je zarážajúca až do chvíle, kým si neuvedomíme, že preklad, ktorý čítame vo výberoch z roku 1989 a 2003, vznikol v Haugovej prekladateľských začiatkoch – jeho prvá verzia, veľmi málo odlišná od tej knižnej, vyšla v 1. čísle *Revue svetovej literatúry* z roku 1985. Ako bolo možné sledovať na vyššie analyzovanom preklade básne Love Letter, poetka a vtedy ešte len začínajúca prekladateľka, v polovici osemdesiatych rokov nemala vypracovanú premyslenejšiu prekladateľskú stratégiu a predstavu o tom, čo pre ňu preklad je, k originálu pristupovala intuitívne ako k inšpirácii. Dôvod, prečo preklad tejto básne – a vo výraznejšej miere ani preklady ostatných básní, publikovaných v roku 1985 – signifikantnejšie nezrevidovala (preklad je len mierne scivilnený na lexikálnej úrovni), je však ťažké pochopiť.