
VERZOLOGICKÉ ŠTÚDIE

Ladislav Franek



Bratislava 2021

Táto publikácia vyšla v spolupráci
s Ústavom svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied



VERZOLOGICKÉ ŠTÚDIE

© prof. PhDr. Ladislav Franek, CSc.

© Ústav svetovej literatúry SAV

Vydavateľstvo: AnaPress

Vedecké recenzentky: PhDr. Libuša Vajdová, CSc.

doc. Mgr. Silvia Vertanová, PhD.

Jazykový redaktor: PhDr. Jaroslav Šoltys, PhD.

Vydanie prvé

Rok a miesto vydania: Bratislava 2021

ISBN 978-80-8210-002-3 (print)

ISBN 978-80-8210-003-0 (online)

DOI <https://doi.org/10.31577/2021.9788082100023>

OBSAH

Úvod	5
I. TEORETICKÁ ČASŤ	
Didaktika umeleckého prekladu	9
Medziliterárnosť v symbióze vedy a umenia	17
Text, textovosť, intertextovosť	25
Ruská formálna metóda na Slovensku	35
Slovenská literárna veda a Mikuláš Bakoš	44
Jan Mukařovský a Mikuláš Bakoš (konceptné rozdiely)	54
Funkcia rytmu vo verzológii a básnický preklad	63
Del condicionamiento rítmico de la traducción poética	75
La poétique dans l'espace interlittéraire	83
Funkcia rýmu vo veršovej štruktúre	95
Metrický prízvuk v španielskom verši	108
Verzologické výskumy v Čechách a na Slovensku	119
II. ANALYTICKO-KRITICKÁ ČASŤ	
Método interdisciplinario de la enseñanza	133
Style de la traduction poétique	148
Preklad I. Allendeovej na rozhraní kultúr a jazykov	161
Rostandov <i>Cyrano</i> v dvoch prekladoch (M. Rázusová-Martáková, Ľ. Feldek)	170
Básnický symbolista Juan Ramón Jiménez	184
Duchovný profil svätého Jána z Kríža	196
Slovenský preklad svätého Jána z Kríža	206
Poézia S. Mallarmého na Slovensku	214
Estudios comparativos en la versología	220
L'essence éthique du dialogue culturel	231
Literatúra	243
Edičná poznámka	250
Menný register	253

Prof. PhDr. Ladislav Franek, CSc. je samostatný vedecký pracovník v Ústave svetovej literatúry SAV v Bratislave, kde pôsobí od roku 1970. Pred odchodom do dôchodku v roku 2017 bol zároveň profesorom (odbor prekladateľstvo a tlmočníctvo) na Katedre romanistiky Filozofickej fakulty UKF v Nitre. Interdisciplinárne sa venoval výskumu a prednáškam z umeleckého prekladu, hispanoamerickej literatúry, literárnej teórie, porovnávacej literárnej vedy, štylistiky francúzštiny a španielčiny. Je autorom desiatok štúdií z daných oblastí. Pôsobí zároveň ako prekladateľ umeleckej literatúry z francúzštiny, portugalčiny a španielčiny (viac ako 20 knižných prekladov, je nositeľ dvoch Prémii Literárneho fondu za umelecký preklad v súťaži o Cenu Jána Hollého). V roku 2008 mu Slovenská akadémia vied udelila Čestnú plaketu Ľudovíta Štúra za zásluhy v spoločenských vedách a v roku 2018 Medailu za podporu vedy.

ÚVOD

Nebýva ojedinelým javom, že bádateľské metódy sa rodia z viacerých domácich a zahraničných podnetov, ktoré postupom času určujú ich osobitý a rozrôznený charakter. K tomu prispievajú priaznivé dobové okolnosti prekonávajúce príznačné prekážky a obmedzenia vonkajšieho rázu, aby epistemologické krédo mohlo nadobudnúť želateľnú autonómnosť a mnohostrannú účinnosť.

Treba zdôrazniť, že k tomu na Slovensku dochádza v 60. rokoch minulého storočia, keď zásluhou novovzniknutého Ústavu svetovej literatúry a jazykov Slovenskej akadémie vied (1964) nachádzajú na širšom kolektívnom podhubí uplatnenie rozličné výskumné prístupy, teoreticky i historicky podložené patričnou erudovanosťou a tvorivosťou. Významnou mierou sa na tomto rozvoji zúčastňujú impulzy českého štrukturalizmu a modernej jazykovedy podmieňujúce zvedechtenie pracovných postupov na logicky premyslenom základe. Vďaka tomu je prvotným cieľom dospieť k umenovednej syntéze, ktorá nestráca zo zreteľa ústredný predmet záujmu zameraný na literatúru ako hlavný zdroj výskumnej aktivity. Sprievodným činiteľom je hľadanie potrebného zovšeobecnenia, ktoré by vnášalo jednotiaci rozmer do dôrazne vecného aktu poznávania.

Riešenie podobnej úlohy zároveň prebieha v prepojení na mnohoraké tvorivé prejavy, ktoré odzrkadľujú funkciu moderného literárneho umenia, jeho univerzalistického, i keď viac-menej odlišného pôsobenia. Bádateľ sa tak ocitá na priesečníku rôznorodých vplyvov a podnetov, pričom jeho túžbou je zosúladiť ním získané poznatky do pokiaľ možno jasne definovaného alebo dokumentovaného tvaru. Jeho úsilie najskôr predpokladá dôkladnú teoretickú prípravu, čo utvára nevyhnutnú propedeutickú fázu poznania, predovšetkým z hľadiska historickej poetiky, jej normatívneho, vývinovo-teoretického zacielenia.

Na tomto pozadí sa v súlade s osobitosťou literatúry a jej nezameniteľného umeleckého jadra vynárajú rozmanité aspekty esteticky individuálneho stvárnenia, do ktorého je zapojený tvorivý autor subjekt a jeho špecifické

poslanie dané jeho miestom v historickom rámci národných literatúr. Neodmysliteľnou zložkou je kritické stanovisko bádateľa prameniace z jeho spôsobilosti, aj s ohľadom na empirickú povahu reči, vyjadriť skutočnú podstatu celostne chápanej filológie.

Ako to prezrádzajú predkladané verzologické štúdie, nasýtené hodnotnými zisteniami viacerých významných bádateľov, takýto syntetický projekt, i napriek známej diskontinuite nášho literárnovedného výskumu, práve na Slovensku našiel a v budúcnosti akiste môže nachádzať ďalších jazykovo vyspelých i umelecky rozhladených nasledovateľov. V súhre avantgardných i tradíciou podmienených symbolických obzorov, v procese poznávania i sebapoznávania je jeho oživenou ambíciou hodnoverne prispieť k dnešnému kultúrnemu dialógu medzi národmi.

A stať sa navyše vzácnym korektívom hľadaním i opätovným nachádzaním užitočnej miery a rovnováhy, v zmysle parciálne, no i celistvo vnímanej odvekej problémovej povahy vedy a umenia, teda i – samého života.

Ladislav Franek

I. TEORETICKÁ ČASŤ

DIDAKTIKA UMELECKÉHO PREKLADU

Ako je známe, každý predmet vysokoškolského štúdia vyžaduje dôsledné a spoľahlivé vymedzenie metódy, ktorá by mala mať pokiaľ možno všeobecnú platnosť. Jej výsledky by sa mali teda zhodnocovať na základe kritérií vychádzajúcich z pozitívnych poznatkov rozvíjaných v zhode s ustálenou normou alebo v súlade s obsahovým zameraním toho-ktorého predmetu. Uvedená norma sa vlastne stáva stavebným kameňom nielen z hľadiska potrebnej sumy vedomostí, ale aj postupov, ktorými sa dajú osvojené vedomosti aplikovať formou cvičení alebo iných ústnych a písomných previerok tvoriacich súčasť vyučovacieho procesu. Ak sa opierame o túto základnú axiómu a kladieme dôraz na objektívne, logicky vytýčené ciele vyučovania, nemáme dôvod ani pri prirodzených zmenách učebných osnov pristupovať k pedagogickej práci so zvýšenou dávkou neurčitosti alebo pochybnosti. Poznávací proces, postavený na teoreticko-praktickom osvojovaní určitej problematiky, nás vedie k tomu, že postupným vníkaním do jeho zákonitosti a pravidiel dosahujeme čoraz väčšie zručnosť a dokonalosť.

Takáto nevyhnutnosť by mala v zásade platiť aj v súvislosti s nedávnym zrodom translatológie, teda vysokoškolského odboru, ktorého cieľom je rozvíjať získané poznatky alebo zručnosti pre prekladateľskú prax. Toto sa uskutočňuje v záujme nadobudnutia finálnej schopnosti – prekladateľskej kompetencie. Pravda, v oblasti prekladu alebo tlmočenia treba brať do úvahy dôležitú okolnosť, že učebný proces zjavne obsahuje špecifické črty. Vychádza z predpokladu, že jeho predbežnou fázou je znalosť jazykov. Líši sa teda od vzdelania odborníkov na cudzie jazyky (ktorého predmetom je spoľahlivá schopnosť ich prakticky používať), ako aj od čisto filologického vzdelania (v rámci vyučovania jazykov alebo v spätosti s týmito jazykmi), a dokonca čiastočne aj od vzdelania traduktológov (odborníkov na preklad).

Sprievodným znakom podobného vymedzenia je úsilie vytvoriť z prekladu samostatnú disciplínu, ktorá by bola orientovaná na ohraničenú sféru vlastných špecifických problémov, nebola natoľko závislá od pôsobenia akademických inštitúcií (najmä vo vzťahu k filologickému štúdiu) a ako zásadný prostriedok viacjazyčného zdokonaľovania by mala na rozdiel od iných foriem poznania skôr pomocný, oporný charakter.

Nebude od vecí spomenutí, že například v Španielsku sa štúdium zamerané na preklad a tlmočenie s podobným cieľom začína rozvíjať od 70. rokov minulého storočia; v roku 1991 sa zakladá štúdium na dosiahnutie titulu licenciáta v danom odbore (v súčasnosti prebieha až v štrnástich univerzitách), pričom na rozličných univerzitách je možné absolvovať doktorandské alebo magisterské štúdium, ako aj postgraduálne kurzy.

Napriek rýchlemu rozvoju translatológie jedna z najznámejších španielskych didaktičiek Amparo Hurtadová Albirová (porov. jej publikáciu *Enseñar a traducir; metodología en la formación de traductores e intérpretes*; Vyučovanie prekladu; metodológia pri vzdelávaní prekladateľov a tlmočníkov, Madrid, Edelsa, 2003, s. 8 – 16) konštatuje, že v jej krajine sa doteraz neuskutočnil rozvoj špecifickej didaktiky v rámci formovania prekladateľov a tlmočníkov. Tento jav zdôvodňuje nedostatočným bádaním, či už ide o ciele výučby pre každú úroveň a druh zamerania, alebo o metodologické podnety, pedagogické aktivity, kritériá výberu materiálov, vypracovanie didaktických jednotiek, alebo o evalváciu (čo sa hodnotí a ako sa hodnotí). Ďalší dôvod nedostatočného využitia potrebnej didaktiky vidí okrem iného v tom, že vlastný odbor translatológie sa v Španielsku konsoliduje až v ostatnom desaťročí.

Z didaktického hľadiska je podľa nej ďalším nedostatkom neuspokojivý rozvoj empirických výskumov, ktoré by striktne vymedzili potrebné kompetencie v procese osvojovania vedomostí a prekladateľských schopností. To isté platí o výskumoch, ktoré by poskytovali základ a orientáciu pre nastolovanie pedagogických projektov a podnetov. Základnú úlohu didaktiky translatológie s cieľom odpovedať na zásadné otázky dokonca pokladá za niečo, čo u nich až dosiaľ „visí vo vzduchu“. Týka sa to otázky, komu je určené vyučovanie (ciele a obsahy), ako vyučovať (charakteristika a potreby študentov), čo sa má vyučovať (metódy, prostriedky) a s akým výsledkom (kritériá, spôsob korigovania podľa úrovne študentov, druh skúšok a podobne).

Kameňom úrazu je, ako hovorí, úsilie zotrvať na úrovni tradičnej didaktiky prekladu. Podľa tejto koncepcie sa hodiny prekladu sústreďujú viac-menej na preklad textov. Využívajú sa pri tom výlučne poznatky jazykového rázu (lexikálne, morfosyntaktické, zriedka štylistické) a len v ojedinelých prípadoch sa dospieva ku komentáru danej látky. Obchádza sa takmer sústavne aj otázka uvedomelého poznávania kontrastívnych

vlastností jazykov, keďže jadrom pozornosti sú naďalej jednostranné zistenia, buď v rámci prekladaného alebo materinského jazyka.

V tejto súvislosti treba zdôrazniť, že tradícia reflektovania prekladu je aj napriek neporovnateľne rozvitejšiemu zreteľu na otázky didaktiky v Španielsku ochudobnená – ako to priznáva aj Hurtadová Albirová – o teoreticky podloženejší model, predovšetkým v oblasti umeleckej štylistiky prekladu. Ako je známe, práve na Slovensku sa už od 60. rokov produktívne rozpracúva systémovo ukotvené myslenie o preklade (Popovičova poetika prekladu využívajúca paradigmu Mikovej výrazovej sústavy), nehovoriac o plodných podnetov opierajúcich sa už dávnejšie o Ďurišinovu teóriu komparatistiky. Takéto poznatky, ako nedávno zdôraznil španielsky teoretik medziliterárnosti a porovnávacej literatúry César Domínguez (porov. jeho štúdiu *La literatura comparada y la teoría interliteraria en España / desde España*. Porovnávacia literatúra a teória medziliterárnosti v Španielsku / z pohľadu *Španielska*, Slovak Review, 2007), sú v Španielsku prakticky neznáme (autor tu nejasne hovorí o „predstaviteľoch bratislavskej školy“). V slovenskom prostredí však dosiaľ predstavujú užitočný model, ktorého funkčnosť nie je ohrozená výlučne vedeckým bádáním, ale má možnosť produktívne zasahovať aj do metodiky a didaktiky prekladu na našich vysokých školách. Súhra teórie a empirie, ktorá sa javí nevyhnutná pre komplexnejšie poznávanie viacrozmerného fungovania umeleckého prekladu, tak zrejme rešpektuje právoplatnú úlohu subjektu pri práci s prekladom a nevyklúča ani individuálny zreteľ na estetické kvality alebo na psychologické predpoklady vnímania. Na tomto pozadí možno vlastne zo slovenského pohľadu vysloviť oprávnené výhrady voči redukcii predmetu translatológie na logicky precíznu tvorbu didaktických poučiek alebo návrhov. Na druhej strane je nepopierateľným faktom, že napriek prínosu slovenskej školy prekladu a jej mnohostranného uplatnenia vo vyučovaní sa dozaista aj u nás črtá potreba dôslednejšie formulovať úlohy a ciele didaktiky prekladu a teda nadviazať na doterajšie výdobytky v tejto oblasti v konkrétnej, praxou určovanej rovine.

Je totiž nesporné, že akékoľvek teoretické východiská, zväčša vo všeobecnosti platné v ohraničenom priestore jedného jazyka, narážajú vždy na problematizujúce pole otvorených podnetov, ktoré je potrebné ustavične rozvíjať so zreteľom na konkrétny jazykový alebo literárny jav. V tomto smere sa chcem aspoň predbežne pokúsiť sumarizujúco predložiť niektoré vlastné skúsenosti z vyučovania prekladu, najmä umeleckého prekladu.

Predmetom môjho záujmu bude oblasť prekladania z románskych jazykov (francúzština, španielčina). Moje postrehy môžu a, prirodzene, nemusia korešpondovať so skúsenosťou pedagógov vyučujúcich preklad z iných jazykov. Myslím si, že aj v tomto prípade je nevyhnutné prihliadať na špecifický uhol pohľadu, keďže ho podmieňuje osobitá spätosť jazykových a literárnych komponentov. Práve toto vedomie sa koniec koncov javí rozhodujúce pre stanovenie cieľov a obsahu vyučovania, pri ktorom treba prvoplánovo zohľadňovať jazykové schopnosti študentov a citlivo rešpektovať ich reálne predpoklady. Z tohto hľadiska sa mi javí ako mnohostranne funkčné prepojenie troch vyučovacích predmetov – štylistiky cudzieho jazyka, jeho literatúry, ako i umeleckého prekladu z toho jazyka a literatúry. Treba dodať, že každý z uvedených predmetov nevystupuje samostatne, ale pokiaľ možno sa konfrontuje s príbuznými alebo odlišnými princípmi a poznatkami zo slovenskej teórie, jazykovedy a literatúry.

Z viacnásobných foriem výkladu a previerky študentov som dospel k názoru, že úspešnosť vyučovacej metódy závisí od citlivého stanovenia postupnosti krokov v procese vzdelávania. Už pri prvom kontakte so študentmi si treba overiť, s akou úrovňou jazykových vedomostí prichádzajú zo strednej školy, ako sú pripravení pracovať s prekladom. Ako som mal možnosť vypožorovať, ich najväčšou nevýhodou je *dominantné postavenie cudzieho jazyka* vo vzťahu k slovenčine, čo sa prejavuje predovšetkým v ostatnom období. Jedna z nezanedbateľných príčin spočíva v tom, že praktické osvojovanie cudzieho jazyka je v mnohých prípadoch na univerzite v kompetencii zahraničných lektorov. Keďže väčšina z nich neovláda slovenský jazyk a nepozná jeho výstavbové alebo gramatické princípy, hľadanie primeraných riešení a postupov pri prekladaní zvýšenou mierou komplikuje študentom dôraznejšia prítomnosť prirodzenej jazykovej bariéry. Pri preklade u nich spočiatku prevláda doslovnosť vyplývajúca zo zaužívaných rečových návykov v duchu cudzieho jazyka. V prvej fáze vyučovania je teda potrebné prekonávať tento jav dôsledným výberom textov, ktorých hlavným znakom by mala byť štylistická jednoduchosť a zrozumiteľnosť. Treba však poznamenať, že odbúravanie doslovnosti pri prekladaní by mala sprevádzať spätná väzba na špecifickú povahu cudzieho jazyka, možnosť jeho ustavičnej konfrontácie so slovenčinou. Tým sa postupne utvrdzuje *dvojitý pohľad*, ktorý vedome či podvedome vedie k vnímaniu zhôd a odlišností, aj keď tento postup *nemôže rátať iba s logickými postupmi*.

S dôrazom na takto konfrontované jazyky treba od začiatku zohľadňovať úlohu ich syntaxe a špecificky tvarovanej sémantiky. Pri takom postupe sa vynorí pomerne veľký počet dištinkatívnych črt, napríklad pokiaľ ide o odlišné používanie predložiek, alebo o vyššie zastúpenie podradovacích spojok na rozdiel od slovenčiny. K tomu pristupuje napríklad jav prísnejšej logickej stavby vety v románskych jazykoch (najmä vo francúzštine), ako i výrazná prítomnosť zdôrazňovacích väzieb alebo konštrukcií, ktorých doslovný preklad má za následok vytváranie slovenčine odporujúcich *galicizmov*. Medzi tieto prostriedky možno navyše zaradiť zložito vyjadrené slovesné konštrukcie, ktoré je nevyhnutné v slovenčine niekedy nahrádzať nominálnym vyjadrením, teda postupom, ktorý sa odborné nazýva *transferencia*. Od týchto najzákladnejších zistení možno následne prechádzať k zdanlivo nepostrehnuteľným odtienkom rečového vyjadrenia, napríklad k poznatku o rozdielnej povahe a funkcii vzťažných spojok (napríklad spojok *que, qui*). Žiada sa doplniť, že tieto rozdielnosti vzhľadom na štruktúrnu povahu vcelku odzrkadľujú všeobecný systémový základ jazykov (*analytickosť verus syntetický charakter slovenčiny*). Ako vidieť, už tento stručný súhrn odlišností umožňuje, aby sa študent oslobodil od vžitých foriem kalkovania a pristupoval k prekladu voľnejšie, s primeraným odstupom.

Táto potreba odstupu, ktorá vo väčšej alebo menšej miere mnoho ráz vyúsťuje do reštrukturalizácie prekladaného textu alebo – jednoducho povedané – do zmeny slovosledu, je spätá s dôsledným vnímaním sémantiky. Nie je ojedinelým javom, že v tejto práci sa u študentov vyskytuje nemálo nedostatkov, na čom majú podiel viaceré, aj nimi nezavinené faktory. Tým najhlavnejším je podľa môjho názoru skutočnosť, že pod vplyvom jednoznačnejšej lexikálno-sémantickej povahy slovenčiny pravidelne dochádza k definitívnemu osvojeniu jedného, zväčša najzákladnejšieho významu slova. Neberie sa na zreteľ, že predovšetkým románske jazyky sa vyznačujú rozšíreným javom *polysémie*, ktorá nemá v lexikálnej zásobárni nášho jazyka zďaleka rovnocenné zastúpenie. Obchádzanie tejto rozdielnosti vyplýva z mechanicky povrchnej práce so slovníkmi, z nedostatočného overovania si skutočného významu slov vo väčších dvojajazyčných alebo encyklopedických slovníkoch. To potom spôsobuje ťažkosti pri práci s prekladom a neraz vedie k mylným interpretáciám vecného charakteru. Zákonitým dôsledkom sú časté chyby alebo nepresnosti, k čomu dochádza predovšetkým v oblasti odborného prekladu. Ako sa ukazuje, jeho riešenie naráža na najväčšie množstvo prekážok a obmedzení. Bez

ohľadu na to, že tento druh prekladu predpokladá patričnú odbornú prípravu mimojazykového zamerania, sú výsledky tejto práce na vysokej kole vo všeobecnosti neuspokojivé. Podľa mojich zistení sa v nich odráža akýsi predbežný stupeň zasväcovania študentov do rozmanitých úskalí tejto vskutku náročnej disciplíny. Pravda, ide o oblasť, v ktorej dosiaľ citeľne chýbajú terminologické slovníky, ako to napríklad badať v prípade pojmoslovia textov Európskej únie, trpiacich neustálenosťou termínov, s čím sa ťažko vyrovnávajú i všestranne skúsení a zdatní tlmočníci.

Určite uspokojivejšie sa na druhej strane situácia javí v oblasti umeleckého prekladu. Aj preto, že sa môžu študenti opierať nielen o živú rečovú skúsenosť, ale aj o rozmanitú sumu poznatkov zo slovenskej školy prekladu, z početných teoretických alebo kritických prác obsahujúcich vzácne podnetné skúsenosti pre prácu s prekladom. Pripomeňme si, že na rozdiel od Španielska, kde sa v didaktike dosiaľ systematicky odhlíada od prehĺbenejšej teoretickej bázy alebo od kritiky prekladu (ktorá sa v týchto podmienkach dokonca vo všeobecnosti pokladá za nadmieru subjektívnu, a teda v zásade neprijateľnú), môže byť umelecký preklad na Slovensku naďalej zdrojom premysleného, všestranne tvorivého zdokonaľovania. Tobož ak si uvedomíme, že sa do tohto procesu viac-menej začleňujú viaceré disciplíny: sociologické, psychologické, historické i literárnokritické.

Z hľadiska potrieb vysokoškolského procesu a rastu prekladateľských schopností študentov je dôležitý správny výber literárnych textov. Musím dodať, že komentár alebo výklad autorskej poetiky pri práci s prekladom až následne deduktívne prechádzajú k osvetľovaniu teoretických aspektov.

Texty by prirodzene mali zodpovedať jednak jazykovej úrovni študentov, jednak v spojitosti s obsahovou náplňou predmetu literatúra dopĺňujúco a ilustratívne obohacovať znalosti v priamom, zaujatejšom dotyku s vlastnou literárnou tvorbou. Ak sa v rámci výučby umeleckej štylistiky zameriava pozornosť na výklad funkcie a pôsobenia jednotlivých trópov a figúr alebo na precíznejšie vymedzenie rozdielu medzi odborným a umeleckým štýlom, na hodinách literatúry a umeleckého prekladu sa osvojené poznatky konkrétne aplikujú pri rozbere zvoleného textu na preklad. Tým sa horizont primárneho objektívneho poznania rozširuje na oblasť všeobecného, nadnárodného pôsobenia literatúry, čo dáva predpoklady na uplatnenie syntetizujúcich komparatívnych postupov. Ich výhoda spočíva v tom, že oblasť dejín národných literatúr, tvoriacich súhrn individuálnych autorských poetík, môže byť takto vnímaná na po-

zadí univerzálnych zákonitostí umeleckej tvorivosti. V tejto súvislosti je nevyhnutné naďalej zdôrazňovať osobitosť umeleckého prejavu vo vzťahu k bežným formám výrazu. Treba si totiž uvedomiť, že aj napriek súčasným globalizačným, v mnohom neutralizujúcim tlakom na spôsob rečového vyjadrenia jazyk literatúry nestráca obraznú špecifickosť, aj keď prostriedky jej uplatnenia sú v mnohom odlišné od tradičných postupov (porov. smerovanie súčasnej literatúry k postmoderným výtvorom i modelom založeným na fiktívnej obraznosti). Takéto poznanie pôsobí okrem iného ako užitočná obrana proti snahám redukovať literárny jazyk na zúženú funkciu komunikatívnosti, čím v umeleckom preklade dochádza k nežiaducemu oslabovaniu jeho estetickú funkcie. Zdá sa, ako keby osobitá autorská poetika v dnešných časoch opätovne zápasila s nepriateľskými vonkajšími obmedzeniami prekladu.

Som presvedčený, že práve zameranie na estetickú funkciu, ktorá dôrazne rešpektuje individuálny subjekt pri vnímaní literatúry, má v procese vyučovania naďalej nezastupiteľné miesto. V celistvom chápaní kontextovosti prekladu sa vďaka tomu aktualizuje úloha subjektívne pociťovaného rytmu jazykov, teda faktoru, ktorý zostáva aj v pohľade odborníkov dozaista najmenej preštudovanou otázkou. Napriek tomu, že výsledný tvar a kvality prekladu sú takmer vždy priamo odvodené od tohto neodmysliteľného zreteľa. Preto nie je náhoda, ak sa napríklad obsah predmetu štylistika, určite aj pod vplyvom špecifických slovenských poznatkov, priamo vo vzdelávaní plodne integrálne rozširuje aj na oblasť poznania prozodických vlastností jazykov. Týka sa to najmä problematiky básnického prekladu, v ktorom sa uplatňuje rad metricky osobitých a odlišných činiteľov (porov. Franek L. *Štýl prekladu. Vývinovo-teoretická a kritická analýza slovenských prekladov Paula Claudela*. Bratislava: Veda 1997).

Niet pochyb o tom, že aj zásluhou podobného poznania, ktoré si môže slovenský študent z dostupných prameňov osvojiť, zotrúva sféra prekladu v spleti jazykových i mimoliterárnych spoločensko-kultúrnych determinantov, sférou otvorenej medziľudskej komunikácie, ktorej orientácia na medziliterárnosť v záujme poznania i sebapoznania si, dúfajme, zachová aj do budúcnosti na Slovensku nielen logicky užšie vymedzený didaktický zmysel.

Stručne uvediem, že v mojom výbere figurujú myšlienково hodnotné, štylisticky menej zložité, tematicky nám bližšie ukážky z modernej latinskoamerickej literatúry, od autorov ako napríklad P. Neruda, z poézie

romantizmu (A. Bello), z gaučovskej poézie (J. Hernández); z prózy zase vyberám študentom na preklad a rozoberám s nimi predovšetkým ukážky zo španielskych alebo latinskoamerických poviedok, zväčša publicistického a informatívneho charakteru.

Zároveň spomeniem základný rozdiel medzi pôsobením metrického prízvuku v španielskom verši, danom pravidlami výslovnosti, na rozdiel od určujúcej úlohy dynamického slovného prízvuku v slovenskom jazyku.

MEDZILITERÁRNOSŤ V SYMBIÓZE VEDY A UMENIA

Hovoriť o básnickom texte a možnostiach jeho medziliterárneho výskumu by bola dozaista ľahšia úloha, keby sme mali aspoň súhrnne k dispozícii analytické alebo syntetické práce o mnohostranne inšpiratívnych vedeckých a kritických prístupoch na Slovensku k danej tematike. V knižných publikáciách, no i v početných štúdiách, predovšetkým z dávnejších čias, nájdeme síce dosť hodnoverných materiálov venovaných závažným metodickým otázkam pri výskume poézie, problém však spočíva v tom, že so zavedením špecializovaných predmetov na vysokých školách humanitného zamerania, ako sú štylistika, sémantika alebo teória literatúry – ide pritom o disciplíny zaradené do výučby cudzích jazykov – môže vyučujúci rátať s viac-menej dostupnými prácami od zahraničných autorov a vcelku uspokojivo preberať núkajúce sa množstvo synchronicky alebo diachronicky spracovaných informácií. Poetika textu tak nadobúda ráz v cudzom kontexte overenej a zažitej teórie, výstižne formulovanej a cudzím odborníkom i študentom dostatočne zrozumiteľnej.

Za daného stavu je namieste otázka, či takýto postup, keď sa vyučujúci obmedzí na ním zvolený súbor poznatkov cudzieho pôvodu, prináša spoľahlivé osvetlenie, či by nebolo správnejšie začleniť do prednášanej látky tie aspekty, ktorých všestranne fundovaný, a žiaľ, v súčasnosti pomerne zanedbávaný odkaz na slovenskú tradíciu má rovnakú, ak nie produktívnejšiu schopnosť nachádzať a nanovo objavovať v mnohom nezameniteľný a užitočný prínos. Už so zreteľom na skutočnosť, že tu nejde len o sledovanie verša v jeho špecifických príznakoch a rozdielnostiach, ale aj o dôležitú podmienenosť vonkajšími filozofickými, psychologickými alebo estetickými činiteľmi, ktoré spolu s inými napospol určovali a naďalej určujú zahraničné prístupy, vyplýva z toho potreba komplexnejšieho záberu, „syntaxe“ viacerých hľadísk, ktorých širšiemu uplatneniu by už v budúcnosti nemali natoľko brániť dobre známe, dobovo limitujúce dôvody. Pravda, zväzujúca diskontinuita našej teoretickej a praktickej tradície v porovnaní s nepretržite sa vyvíjajúcim stavom poznania u tzv. vyspelejších národov má za následok, že nateraz sa ešte slabo vynárajú kontúry plodnejšej konfrontácie s neslovenskými výdobytkami. A to aj napriek tomu, že metodicky podložené dielo Mikuláša Bakoša, Viktora Kochola, Viliama Turčányho, Františka Štrausa, Jána Sabola, no i ďalších teoretikov verša vedelo už v 30. rokoch a neskôr najmä v 60. a začiatkom

70. rokov zužitkovať úctyhodné pole potrebných impulzov (ruský formalizmus, Mukařovského a neskôr aj Hrabákova poetika, „umenie prekladu“ Jiřího Levého a podobne).

Vec teda stojí tak, že by sa aj pre širšie didaktické účely nemala obchádzať pozoruhodná platforma, na ktorej sa s vývinovým zameraním na slovenský verš alebo pri jeho konfrontácii s veršom iných literatúr utváral v minulosti na Slovensku potrebný metodický základ. Treba zdôrazniť, že vzhľadom na pochopiteľnú rôznorodosť a zložitosť problematiky obsiahnutej v slovenských prácach z verzológie akiste nemám na mysli pojmovo vyčerpávajúce ozrejmovanie ich metodiky, skôr mi ide o vyhmatanie základných charakteristík, spojené s výberom najreprezentatívnejších osobností alebo tendencií veršového výskumu. Podobne ako v zahraničných, stručne spracovaných „portrétoch“, najdôležitejšia sa javí informatívna funkcia, odkazy na dostupné pramene, ich citlivá selekcia so zreteľom na individuálne záujmy študentov, ktorí tak môžu eventuálne prejavíť hlbší záujem o sledovanie verša na takom a podobnom základe, alebo sa pokúsiť o nový, nesporne vítaný voľnejší pohľad. Nehovoriac o tom, že napríklad pri rozборе slovenských básnických prekladov pri tom môžu nájsť uplatnenie aj individuálne dispozície študentov, ich kritické stanovisko alebo jazykové predpoklady tvorivo a z nových uhlov sa vracajú k dielam slovenského literárneho dedičstva. Ako je známe, títo bádatelia a kritici boli schopní práve v oblasti umeleckého prekladu už dávnejšie venovať pozornosť významným svetovým literárnym zjavom, podnetným niekedy aj pre utváranie ich vlastnej poetiky, čím obohacovali slovenskú poéziu o dovtedy nepoznané postupy alebo princípy.

Z toho vyplýva, že predmet vyučovania nemusí zakaždým obsahovať iba opisný výklad určitých zásad, pravidiel a noriem (napríklad prozodických alebo gramatických), prípadne osvetlenie básnických figúr a tróпов. Hoci je táto požiadavka v prvom štádiu nevyhnutná a fakticky sa nemožno bez nej zaobiť, pri praktickom kontakte s textom básne je možné ísť aj za rámec opisnosti v úsilí hľadať to, čo sledovanú štruktúru spája alebo zjednocuje. Poznávací proces v oblasti slovenskej teórie verša, reprezentovaný na začiatku M. Bakošom, mal v zásade také vymedzenie. Odbúraním prvotných vonkajších kontextov literárneho diela, obsahujúcich zväčša teleologickú zámernosť, Bakoš si ako prvý dôsledne kládol za úlohu skúmať básnický text v jeho vecnej, štruktúrnej dokázateľnej a verifikovateľnej podobe.

Nebude od vecí, ak si pripomenieme aspoň niektoré z hlavných bodov jeho teórie. Aby prekonal tradičnú podvojnú „obsahu“ a „formy“, Bakoš pod vplyvom ruských formalistov kládol dôraz na sledovanie protikladu medzi materiálom jazyka na jednej strane a konštrukcie („formy“) na strane druhej. Normatívnym východiskom mu boli základné princípy slovenského veršovania, čo jednak otváralo priestor na uplatnenie potrebnej paradigmy, jednak priamo umožňovalo začleniť do výskumu dovtedy neprítomné vývinovo-procesuálne hľadisko. Do popredia sa tak dostal nielen jednotlivý verš ako výraz určitej autorskej poetiky, ale možnosť utvárať generačný „korpus“ na základe dynamickej konfrontácie podobných alebo rozdielnych príznakov na pozadí vývinu slovenského verša. V takom zmysle presunul pozornosť na štatisticky dokázateľný fakt metrickej normy, čím sa mala z bádania vylúčiť vysoká miera náhodnosti. Bakoš si správne všimol, že úloha figúr alebo trópov, ich historicky „zvečnený“ ráz nemôže byť prvoradým predmetom bádateľského záujmu. Treba dodať, že východisko nevidel ani v chápaní verša z hľadiska výlučného usporiadania „ťažkých“ a „ľahkých“ dôb. Jasne si uvedomil, že mechanizmus básnenia predstavuje komplexnú štruktúru, v rámci ktorej rovnocennú funkciu zohrávajú aj prvky vnútornej výstavby, vzťah metrickej osnovy k syntaktickému členeniu, vzťah slabiky k prízvuku a podobne: „V samej osnove verša leží metrum, ideálna metrická schéma, ktorá je základom veršového rytmu, no rytmus, i keď niekedy uskutočňuje skoro absolútne túto metrickú normu, nie je ňou úplne daný, lebo je výsledkom pôsobenia veľkého počtu rozličných prvkov (slovnej i vnútornej fonológie, organizovanej veršovo), čo presahuje pojem starej metriky...“¹

Ako vidieť, Bakošom zdôrazňované lingvistické hľadisko, ktoré sa až dovtedy pri sledovaní poézie pokladalo za neprijateľné, ba až nepripustné, znamenalo závažný prínos, pričom nové poznatky naozaj priekopníckeho Bakošovho diela, neskôr v určitom období nemilosrdne zaznávané a cenzurované, majú predovšetkým v súčasnosti vzácnu hodnotu. Už tým, že najmä pri konfrontácii s pestrou sumou nielen ruských, ale aj západoeurópskych vedeckých teórií praktického zamerania znesú aj najprísnejšie kritériá. V tejto súvislosti treba na Bakošov počín hľadiť ako na základný stavebný kameň, bez ktorého by boli ďalšie výskumy na Slovensku, orientované na historickú podmienenosť povahy literárneho textu, dozaista nemysli-

¹ Bakoš, M.: *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*. 3. doplnené vydanie, Bratislava: VSAV, 1966, s. 77.

teľné. Od Bakoša vedie predsa cesta k pochopeniu otázok týkajúcich sa na pohľad „priúzkkej“ oblasti veršových výskumov, ale aj ďalších aspektov vedeckého skúmania textu, či už máme na mysli genologické hľadisko, alebo rozvinutie pojmu paradigma do podoby Mikovej výrazovej sústavy, v rámci ktorej dialektická spätosť prvkov podľa apriórne postavenej opozície výrazových kategórií zaujíma pri štylistickej analýze dominantné postavenie. Práve dnes, keď sa napríklad pri výklade striktne vypracovaných aspektov a podôb francúzskej štylistiky (ústredný je tu protiklad medzi genetickou a deskriptívnou štylistikou) vo väčšine prípadov prízvukuje všeobecné jazykové podhubie, kuriózne sa vynára moment opodstatnenosti ich „izolovaného“ výkladu na prednáškach určených našim študentom, ktorí by podľa všetkého mali takmer mechanicky preberať cudzie poznatky a pritom nič alebo takmer nič nevedieť o veciach, ktoré majú už dávno na Slovensku nezastupiteľné a špecifické miesto. Mimochodom, predstavme si, že by sa vo Francúzsku museli študenti povinne zúčastňovať na prednáškach zo slovenskej štylistiky a verzológie a nemali mať ani potuchy o „svojom“ Marouzeauovi, Cressotovi či Spitzerovi, ktorých štylistika je predsa známa povedzme na Filozofickej fakulte UKF v Nitre. Takéto príklady však, prirodzene, nemožno brať humorne, nanajvýš seriózne totiž upozorňujú na citelnú absenciu poznatkov zásadného významu, na ktorých je nevyhnutné v budúcnosti bez najmenších pochybností stavať.

Zostanem však radšej pri verši a otázke jeho ďalšieho skúmania alebo rozboru. Ak som pred chvíľou upozornil na slovenský bádateľský kontext a jeho zdroje v širšom európskom rámci, tlačí sa mi do pera aj ďalší závažný impulz. Zjavuje sa ako plod užšieho napojenia na metodické východiská, ku ktorým v našich pomeroch nebolo možné objaviť kľúč do seba zapadajúcich zámok. Týkajú sa ďalšieho prehľbenia Bakošových postupov v zmysle integrálnejšieho pohľadu na veršovú štruktúru. Pri dôslednejšom vnímaní, keď vezmeme do úvahy aj filozofické determinanty výskumnej metódy, nám určite neunikne, že na rozdiel od prác ruských formalistov neboli niektoré prostriedky a postupy Bakošovho inštrumentária na Slovensku dostatočne rozvinuté alebo dotiahnuté.

Ako uvidíme, na osvetlenie tohto nedostatku môže poslúžiť metodický aparát, ktorý sa zrodil v priamom vzťahu k historickému vývinu poézie iného národa, kde básnická prax dospela k takým zovšeobecneniam, ktoré zásadne ovplyvnili samu povahu vedeckého skúmania verša. Už vzhľadom na oneskorený vývin slovenskej poézie oproti vývinu v iných krajinách

z toho vyplývala menšia pozornosť „praxi tvorivého nástroja“ alebo, ináč povedané, vnútornému mechanizmu básnickej tvorby. Niet pochýb, že v tejto súvislosti sa dostávame na pôdu idealistického chápania poetiky v najširšom zmysle slova. Je celkom zrejmé, že ustavične prítomná obranná funkcia slovenskej poézie, ako ju poznáme povedzme z diel Hviezdoslava alebo Krasku, nemohla dovoliť naplno vstrebať impulzy hermetickejšieho a zároveň univerzalistický zacieleného básnenia, ako to trebárs vidieť na tvorbe predstaviteľov druhej vlny francúzskeho symbolizmu P. Valéryho alebo P. Claudela. Ich poetické krédo, budované v priamej nadväznosti na domácu básnickú tradíciu cez Baudelaira, Verlaina, Rimbauda až po Mallarmého, pripravovalo živnú pôdu na hľadanie ideovo a filozoficky osobitého zovšeobecnenia, ktoré malo neskôr dosah aj na precíznejšie formulovanie princípov štrukturálnej poetiky, k čomu prirodzene došlo až o niekoľko desaťročí neskôr pod vplyvom ideovo-estetických princípov avantgardy. Podnetnosť francúzskeho symbolizmu sa prejavila úsilím organicky vnímať verš ako svojráznu totalitu, modelovanú vedomím súvzťažnosti jeho jednotlivých komponentov. Z takého zorného uhla napríklad rým nevystupuje autonómne a jeho sémantická, zvuková alebo eufonická funkcia priamo závisí od celkovej organizovanosti verša, či ho už sledujeme z rytmického, alebo syntaktického hľadiska. K tomu sa organicky pripája u Bakoša do značnej miery zanedbaná funkcia metafor, pravda, nie metafory chápanej prvoplánovo ako odraz ideového prejavu autorskej poetiky, ale na tzv. vyššom pláne formalizácie, čiže ako prvok vyjadrujúci dynamicky premenlivé poňatie veršovej štruktúry. Tradičný sylogizmus, ktorý u Bakoša ešte do istej miery fungoval ako analytický nástroj, v danom prípade prekonáva štrukturalistický (a na jeho pozadí aj idealistický) presah ako dôsledok dialekticky dôsledného vnímania veršovej štruktúry. Ak Bakoš vo svojom *Vývine slovenského verša od školy Štúrovej* vidí napríklad úlohu hviezdoslavovských inverzií „v zastieraní syntaktických páуз, ktoré by pri zhode s rytmickými pauzami príliš odhaľovali veršový pôdorys“, treba v tom ešte vidieť uplatnenie pozitivistického sylogizmu, o čom koniec koncov svedčí ďalšie jeho tvrdenie: „Analogickú funkciu majú i nepravidelnosti vetnej stavby, syntaktické anakolúty, ktoré porušujú logickú stavbu súvetí. Intonácia, ktorá sa dosahuje zmenou normálneho, hovorového poriadku slov (inverziou) pomáha zastierať metrický pôdorys odhaľovaný presne uskutočňovanou metrickou schémou a ako hlavný činiteľ (popri ešte iných spôsoboch využitia vetnej intonácie)

odvracia nebezpečenstvo rytmického zmechanizovania verša.² Bakošov záver sa síce na pohľad javí logicky opodstatnený, no len dovtedy, kým sa cez básnickú formu nezačne s plnou kompetenciou presadzovať zásadný „objav“ štrukturalistický postulovaného výskumu.

Vyplýva z dôsledného rešpektovania vzťahu prózy a poézie, alebo bežnej reči k jej štylistickej príznakovosti v tkanive básne. Prostredníctvom vlastného výskumu,³ pri čom najdôslednejšom abstrahovaní od vtierajúcich sa kauzálnych imperatív, som si uvedomil, že keby Hviezdoslav nebol využíval inverziu, nemohli by mať jednoducho jeho verše jambický veršový pôdorys. Odstránením všetkých spomenutých prvkov by nastal rytmický „posun“ a takýto veršový typ by zanikol.

S vymedzením veršovej štruktúry ako fonosémantickej jednoty sa na pozadí vzťahu poézie a prózy stretávame u francúzskeho teoretika verša Jeana Cohena,⁴ ktorý v nadväznosti na priamočiariu líniu francúzskej poézie upriamil pozornosť na jednotlivé komponenty verša, čo mu v ďalšej fáze poskytovalo možnosť hľadať ich vnútornú prepojenosť alebo spoločnú štruktúru. Treba však povedať, že týmto poznatkom nemám v úmysle znehodnotiť výsledky prevažne opisného rázu, chcem len upozorniť na súbežnú možnosť vnímania veršového celku v jeho harmonickej súdržnosti, čo prirodzene otvára nielen bádateľovi nové obzory. V tomto smere, ako čiastočný kontrapunkt k Bakošovej metóde, sa predsa len žiada uviesť okolnosť, že na danú nekoherentnosť aspoň intuitívne neraz kriticky upozornil Jozef Felix. I keď sa jeho výhrady netýkali Bakošových východísk, ale napríklad prekladateľských postupov Emila Boleslava Lukáča, zrejme tu paralelne išlo o nedoceňovanie celistvejšieho chápania verša, citlivo prihliadajúceho na všetky znaky autorskej poetiky.⁵ Je len prirodzené, že objektivizujúce neustranné hľadisko môže dať spoľahlivú odpoveď na otázku, prečo Lukáč nemohol prekonať bariéru danú vnútornými vývinovými predpokladmi, prečo aj v dotyku s romantickou poetikou V. Huga vnútorné pociťoval zvýšený tlak expresívnosti a bezprostredne konkrétnej metaforickosti, a to v súvislosti s dobovými požiadavkami slovenskej

² Ibid. s. 148.

³ Pozri Franek, L.: *Štýl prekladu. Vývinovo-teoretická a kritická analýza slovenských prekladov Paula Claudela*. Bratislava: Veda, 1997.

⁴ Porovnaj Cohen, J.: *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1970.

⁵ Pozri Felix, J.: Hugov Satyr v slovenčine. In: *Slovenské pohľady*, 78, 1962, č. 6, s. 64 – 70.

poézie. Koniec koncov, práve na Slovensku treba ustavične pripomínať zásadnú skutočnosť, že väčšina kritických analýz vychádza z umeleckej praxe slovenských prekladateľov (ktorí sú neraz spisovatelia alebo básnici), z neprestajného úsilia overovať si vlastné hypotézy nielen ako plod znalosti autorovej poetiky, ale aj celého spektra jazykových činiteľov a špecifik. Ich prístup poskytuje pestrú paletu poznatkov, ktoré vďaka tomu presahujú rámec sledovaného textu a vyúsťujú do vzácnej medzikultúrnej syntézy. Pri konfrontácii prác z oblasti štylistiky, ktoré vznikli v ostatnom čase vo Francúzsku, a slovenského, neraz umenovedného, esteticky podloženého a mnohostranne vnímateľného prístupu k literárnemu textu pôsobí prevažne teoretický, jazykovedne orientovaný francúzsky model pomerne jednostranne a nezaujato. Celkom pochopiteľne si nechce „pošpiniť prsty“ niečím, k čomu nemá vinou dlhej pozitivistickej alebo štrukturalistickej tradície bezprostrednejší vzťah. To však na druhej strane neznamená, že ho netreba v komparatívnom rámci aspoň v hrubých črtách poznať alebo spoznávať.

Keď som sa usiloval voľnejšie, bez zbytočne zložitého pojmového aparátu študentom vysvetliť, aké sú zásadné prozodické rozdiely medzi slovenským a francúzskym veršom, a keď som sa potom venoval výlučne nášmu veršu v jeho vývinových premenách, ani pri zvýšenom zreteli na formálne rozdiely medzi hviezdoslavovským veršom a veršom štúrovekej generácie som nenadobudol dojem, že veci, o ktorých hovorím, sú vnemu nášho študenta vopred vzdialené alebo dokonca neprístupné. Práve naopak, napriek pochopiteľnej blízkosti, ktorú mohlo potrebné štruktúrne chápanie vyvolať u niektorých jednotlivcov, nebolo akiste zbytočné tieto otázky na priamych príkladoch ilustrovať, a tým akosi dodatočne zaplňať medzery vzniknuté nedostatočným stredoškolským vzdelaním alebo doteraz vcelku prevládajúcim nižším zreteľom na formálnu stránku poetiky textu. Dokonca ani taký zložitý problém, aký nastoluje navonok abstraktná dichotómia *langue/parole*, umožňujúca z nového uhla nazrieť na mechanizmus básnickej tvorby, nevzbudila u väčšiny študentov nechúť alebo odpor. Dôkazom boli napokon výsledky písomnej práce, ktorú som im z takto prednášanej látky uložil. Utvrdili ma v presvedčení, že ani odbornější pohľad nemôže byť vážnejším zásahom do ich ambícií takýmto spôsobom o poetike textu uvažovať. Keď som si v okamihu premietol celú našu tradíciu chápania a sledovania tejto problematiky, vec sa mi ukázala v jasnejšom svetle: dôraz na úzke prepojenie teórie a empirie, vnútorný

pocit zžitia sa s textom analýzy aj na základe individuálneho cítenia predstavuje, myslím si, dosiaľ na Slovensku vzácnu hodnotu a opustiť tento predpoklad by bolo aj pri zvýšených nárokoch na vedomosti univerzitného, teoretického rázu naozaj neodpušiteľným činom. Už preto, že nie náhodou sa z vylupujúcej formy literárneho diela, v bezprostrednejšej väzbe s oživenou predstavivosťou môže vytvárať pestrý model, ktorý ani zďaleka nemusí bazírovať na záväznej opisnosti a z toho neraz vyplývajúceho memorovania. V súhre mnohostranne osvetleného literárneho faktu a jeho asociatívnych schopností dáva totiž možnosť veci ustavične domýšľať a slobodnejšie rozvíjať. Ako to pochopiteľne predpokladá sama povaha poézie – dovoľm si tvrdiť – spevne subjektívna, dôrazne orálna slovenčina v zhode s výrazom najvýznamnejších predstaviteľov slovenskej poézie má vďaka takejto príznakovosti možnosť aj v budúcnosti pretrvať. Najmä keď jej osvetleniu prichádzajú na pomoc také užitočné prvky, ktoré vinou ešte nedávnych obmedzení do značnej miery sťažovali jej rozlet.

Konkrétne mám na mysli funkciu figúr alebo trópov (videných aj na pozadí základných rozdielov medzi aristotelovskou poetikou a platónskym modelom), ktorých dôkladnejšie objasnenie je prirodzene *conditio sine qua non* akejkolvek práce s literárnym textom, no i v otázke subjektívnejšieho vnímania rytmu reči, o ktorej sa – ako je známe z Bakošových prác – cez Milkina, Krčméryho a ďalších básnikov viedli na Slovensku také ostré spory. Veď za takéhoto poznania, i cez osvojenie cudzieho jazyka (tobôž neslovanského), vyviera poznanie spojené so spätnou reflexiou jazyka slovenčiny, k čomu poskytuje práve literatúra najlepší podklad. Pri podobne zameranom vyučovaní ide v konečnom dôsledku o uzlový bod: stanovenie priorít, z ktorých sa, priznajme, aj v časoch ťažko doliehajúcich pragmatických imperatívov napája každá rôznorodá kultúra.

Pri písaní svojich úvah som načrel, ako uvidíme, do jedného nie nepríznačného prameňa. V zborníku *Rytmus a metrum* VI. (1968), sa jednotlivé príspevky dotýkajú rozsahu verša, metrického usporiadania, rýmového zakončenia, eufonickej výstavby, intonácie, strofiky verša, prozodických systémov a pod.⁶

⁶ Ibid. s. 47.

TEXT, TEXTOVOSŤ, INTERTEXTOVOSŤ

Niet pochyb o tom, že preklad a jeho diferencované podoby majú vo vývine myslenia nielen potrebnú sprostredkovateľskú hodnotu, ale zároveň v istom zmysle najkomplexnejšie odzrkadľujú kultúrno-spoločenské rozdiely medzi národmi. Stávajú sa prostriedkom prenášania poznatkov alebo informácií do viac-menej vymedzeného a neraz nepreniknuteľného teritória národnej existencie, pričom túto špecifickosť vyjadrujú prostredníctvom jazyka, jeho schopnosti vytvárať pokiaľ možno rovnocenný ekvivalent. Výsledkom tohto tvorivého kontaktu sú zákonito sa rozvíjajúce postupy, ktorých podoba je daná jednak individuálnou skúsenosťou prekladateľa, jednak vyplýva zo širších nadindividuálnych determinantov, ktorých povaha často uniká i samému prekladateľovi, pretože vyžaduje určitú dávku zovšeobecnenia, hlbší zmysel pre komparatívne zhodnotenie ním volených postupov.

Na jednej strane teda stojí prekladateľ, ktorý v danom historickom okamihu disponuje vlastnosťami domáceho jazyka, a na strane druhej autor s odlišnou jazykovou i mimojazykovou realitou obsahujúcou celý rad prekážok, s ktorými musí zápasíť. Práve táto konfrontácia má za následok, že oblasť prekladovej literatúry zaujíma nanajvýš špecifické postavenie, pretože sa napája nielen z pozitívnych, logicky podložených poznatkov, ale predpokladá ustavičný zreteľ na množstvo vynárajúcich sa hypotéz. Vďaka tomu sa otvára mnohostranný priestor zaplnený prostriedkami racionálneho myslenia, ako i navonok neuchopiteľný moment hodnotiaco-kritického prístupu, ktorého úlohou je korigovať možné jednostrannosti logických postupov.

Z vyššie povedaného vyplýva, že mám na mysli oblasť umeleckej literatúry, v ktorej je nevyhnutné prekračovať úzky rámec jazykového poznania a obohacovať ho o empirické osvojovanie textu originálu. Táto práca dozaista prináša nemálo úskalí a upozorňuje predovšetkým na základný rozpor, ktorým sa vyznačuje takto chápaný poznávací proces. Spočíva v potrebe čo najcitlivejšieho vystihnúť miery medzi teóriou a empiriou, medzi teoretickým zovšeobecnením a empirickým postojom, ktorý v určitých prípadoch môže dokonca prinášať podklady pre iný druh zovšeobecnenia. Je totiž zrejmé, že každé systémové uvažovanie, ktoré sa opiera o čisto alebo prevažne jazykové východiská (prameniace z gramatických, morfológicko-syntaktických alebo prozodických osobitostí) si nárokuje

všeobecnú platnosť do tej miery, ako vytvára aj pre bádateľa spoľahlivý, logicky zdôvodniteľný model, ktorý možno na takom základe analyzovať. Nehovoriac o tom, že pri konkrétnom porovnaní originálu s prekladom by jeho zanedbávanie mohlo viesť ku skresleným alebo chybným záverom. To je vlastne dôvod, prečo väčšina bádateľov vychádzajúcich z racionálnych premís, sa nechce vzdať svojej perspektívy a jazyk povyšuje na prvoradý, až jediný predmet skúmania. Nie je náhoda, že práve z ich pera vychádzajú skeptické úvahy o „nepreložiteľnosti“ slovesného umenia, pretože poznatky, ku ktorým dospievajú, nenachádzajú dostatočné odôvodnenie v samom materiáli východiskového a cieľového jazyka.

Jedným z problémov je nejasná, neľahko analyzovateľná funkcia významu. Niektorí lingvisti, napríklad Louis Hjelmslev, sa usilovali dokázať, že substancia (obsahu), ktorý je ešte prv, ako sa utvára, amorfnou masou, uniká akémukoľvek rozboru, a tým aj akémukoľvek poznaniu. Tvrdí: „Tú istú hrst piesku možno hodiť do rozličných foriem.“ (Hjelmslev, 1953, s. 32) Prvoradým cieľom, ktorý vyplýva z vlastnej povahy jazykovej operácie, nie je teda skúmanie významu ako takého, ale skúmanie formy. „Opis jazykov by teda mal byť opisom substancie (výrazu alebo obsahu) len vtedy, keď mu predchádza opis jazykovej formy.“ (Ibid. s. 48 – 49) Každý pokus vytvoriť všeobecne platný systém zvukov alebo pojmov nebude teda sémantikou, alebo štúdiom zvukov, a štúdium obsahu nebude sémantikou alebo štúdiom významov. Jazykoveda bude istým druhom algebry... Z tohto dôvodu je vedecky možné iba vzájomné skúmanie vzťahov, vyprázdnených foriem.

Pravda, uprednostňovanie formy pred obsahom neznamenovalo u Hjelmsleva totálne popretie významu. V prvom rade išlo o možnosť, aby aj preklad mohol podliehať exaktným vedeckým princípom, aby jeho výsledky sa neobmedzovali na hľadanie ekvivalentov v oblasti lexiky a frazeológie. Tým sa vykonal dôležitý krok, a to zvýšením zreteľom na funkčno-formálnu stránku, ktorú svojím spôsobom legitimizoval. Ako je známe, mnohé západoeurópske lingvistické teórie (platí to však do značnej miery aj o prácach ruských formalistov, najmä pri výskume verša, no i v oblasti všeobecnej jazykovedy) prehľbili analýzu exaktných vzťahov medzi formálnou jazykovou výpoveďou a jej významom. Odhliadaním od pozitivistickej nadvlády obsahu nad formou, ktorá vychádzala z genetických činiteľov ako odrazu vonkajších determinantov, sa v takom zmysle začal dôrazne

uplatňovať koncept určujúci povahu toho-ktorého jazyka na pozadí jeho štruktúrnych, vzájomne podmienených komponentov.

V tejto súvislosti sa žiada pripomenúť ďalší závažný prínos. V koncepcii Ferdinanda de Saussure, ktorý najradikálnejšie prehodnotil tradičnú empirickú teóriu jazykového znaku, sú obsiahnuté podobné východiská ako u Hjelmsleva: „Pre určité osoby“, píše, „predstavuje jazyk so zreteľom na jeho zásadný princíp akési pojmoslovie, čiže súpis termínov, ktoré priamo zodpovedajú veciam [...] Táto koncepcia [...] predpokladá, že pred slovami jestvujú hotové myšlienky.“ (de Saussure, 1960, s. 97) Ako vidieť, Saussurove úvahy sa bezprostredne dotýkajú prekladateľského problému a smerujú k výstižne formulovanej námietke: „Keby mali slová za úlohu predstavovať vopred dané pojmy, všetky by mali, od jedného jazyka k druhému, presné významové ekvivalenty; pravda je však iná.“ (Ibid. s. 162) Podľa Saussura je vzťah medzi vecou a slovom výsledkom oveľa komplexnejšej operácie: „Keď jednoducho tvrdím, že nejaké slovo označuje nejakú vec, keď lipnem na spojení akustického obrazu s pojmom, konám úkon, ktorý môže byť do istej miery exaktný a poskytnúť predstavu skutočnosti; v nijakom prípade však ním nevyjadrujem jazykový fakt v celej jeho šírke a podstate.“ (Ibid. s. 162)

Ktorý činiteľ teda umožňuje vidieť, že na rozdiel od tradičnej predstavy jazyka ako určitého repertoáru alebo pojmoslovia jestvuje v jazyku nie bezprostredný vzťah medzi slovom a vecou, ale celistvejší vzťah medzi označujúcim (*le signifiant*) a označovaným (*le signifié*)? Podľa Saussura tento vzťah určuje skutočnosť, že vo vzťahu k jednému slovu jestvujú alebo nejestvujú ostatné slová. Tieto slová sa dotýkajú, alebo sa môžu dotýkať reality označenej týmto slovom. Vo francúzštine je napríklad význam slova *craindre* ohraničený existenciou ďalších slov, ako sú *redouter*, *avoir peur* a podobne. Dôležitý sa preto javí nie inventár týchto slov, ich súhrn, ale systém, čiže akási sieť, ktorej všetky sémantické oká jestvujú vo vzájomnej závislosti. Ak sa deformuje jedno z nich, spätne sa deformujú všetky ostatné. Pri skúmaní jazyka sa teda v porovnaní s tradičnými postupmi predpokladá zreteľ nie na slová, ale na súbor synonymických vzťahov v rámci daného jazyka. Je prirodzené, že toto poznanie prináša vzácne podnety i pre vecne orientovaného teoretika prekladu. Umožňuje totiž konfrontovať systém jazyka prekladu s jazykom originálu vo všeobecnej rovine a teda spoľahlivejšie určiť mieru posunu, ku ktorému dochádza.

Podobný prístup však už na prvý pohľad obsahuje ne jeden sporný bod. Tobôž keď vezmeme do úvahy samu povahu umeleckej reči, ktorej tvar nie je určovaný nejakým vopred stanoveným systémom, ale vyžaduje prítomnosť subjektu, jednotlivca, ktorý najskôr prekladá obsah a o existenciu formálnych vzťahov sa zvyčajne nezaujíma. Zameriava sa teda na obsah a následne ho pretvára do štylistickej podoby. Bežne teda stojí v opačnej pozícii ako bádateľ, ktorý pri objektívnom skúmaní vychádza zo všeobecna, pričom potrebuje na to systém, pomocou ktorého sa usiluje usúvzťažniť rozličné texty. V teórii prekladu ide navyše o vítanú možnosť presnejšie špecifikovať rozdiely, ktoré sa črtajú medzi odbornou a umeleckou literatúrou. Ako vieme, z tohto pohľadu sa obidve formy výpovede javia protichodné. Keď sa uplatňuje prvá z nich, formálna stavba originálu nevyvíja na formu prekladu taký silný tlak ako pri umeleckom preklade, čo vlastne potvrdzuje hjelmslevovskú tézu o systémovej odlišnosti východiskového a cieľového jazyka.

Ako vidieť, hľadanie systémových zákonitostí malo už v dávnejšej minulosti za cieľ zobjektívniť poznanie jazykových osobitostí. Do popredia sa dostala jazyková výpoveď v jej verifikovateľnej alebo opísateľnej podobe. Inými slovami, v danom prípade máme do činenia s oblasťou systému jazyka (*langue*), ktorého materiálové poznanie umožňuje jasnejšie postihnúť rozdiely medzi súborom jednotlivých vlastností jazyka a individuálnym rečovým prejavom (*parole*), ktorý pri oddelenom, výlučne empirickom prístupe neposkytuje dostatočnú teoretickú oporu. Tým si vysvetlíme, prečo sa všeobecne zameraná lingvistika pokiaľ možno vyhýba začleniť do výskumu také aspekty, ktoré by dovoľovali výraznejšie prekračovať faktografickú rovinu, problematizovať ju s úmyslom zbližovať sa so samým aktom tvorenia na subjektívnejšom základe. Na druhej strane treba povedať, že mnohé z jej teoretických, no i praktických východísk zostávajú na Slovensku dosiaľ nevyužitú, a napriek niektorým čiastkovým výsledkom, ktoré umožnilo sledovanie štýlu (Anton Popovič, František Miko) alebo druhové skúmanie literatúry, ide o priestor, v ktorom naďalej možno objavovať aj pre didaktické účely produktívne podnety. Poznanie západoeurópskych práv a ich konfrontácia so slovenskými poznatkami sú v tomto smere viac než užitočné.

Pokiaľ ide o funkčno-štruktúrne hľadisko, sledované v užšej spätosti jazyka a literatúry, mám na mysli jednu významnú prácu, ktorá zohľadňuje vecnú povahu umeleckej reči (*langage*) a až potom v nej hľadá vše-

obecné jazykové zákonitosti. Takúto potrebu vyslovil francúzsky teoretik verša Jean Cohen. V knihe *Štruktúra básnickej reči* (*Structure du langage poétique*) sa usiloval zužitkovať a zároveň rozšíriť výsledky moderných lingvistov, najmä Saussura a Hjelmsleva (v oblasti teórie verša a štylistiky sa k nim pridružili napríklad Maurice Grammont, Charles Bally a Pierre Guiraud). Podobne ako Hjelmslev, Cohen rozlišuje dve roviny: rovinu „substancie obsahu“ a rovinu „formy“. Zavedením tejto dichotómie chcel preklenúť tradičnú podvojnú „obsahu“ a „formy“, keďže „forma“ tu vystupuje ako súbor vzťahov vnútri systému. Práve tento súbor vzťahov umožňuje danému prvku plniť jazykovú funkciu. Na rozdiel od tradičnej poetiky, uprednostňujúcej substanciálne hľadisko, Cohen kladie dôraz na fungovanie básnickej reči v zmysle imanentne chápanej formy, pričom najvšeobecnejším pozadím, ktoré dáva predpoklady na jej výskum, je opozícia medzi *prózou* a *poéziou*. Tým sa vlastne líši od výlučne systémovo orientovaných lingvistov štrukturalistov, ktorí danú opozíciu ešte nebrali do úvahy. Toto vedomie mu pomáha vystopovať, k akým vnútorným rozporom v štruktúre básnickej reči dochádza.

Napríklad v otázke veršového presahu (*l'enjambement*) pozoruje nezhodu medzi metrom a syntaxou, ide teda o vzťah vnútri verša. Toto zistenie privádza francúzskeho teoretika k záveru, že verš nie je samostatným prvkom básne, ktorý sa zvonka pripája k obsahu. Stáva sa integrujúcou súčasťou *procesu* významu. Nevyplýva teda sám osebe z muzikológie, ale z jazykovedy. Chápanie textu je v takom zmysle procesom odhaľovanie skrytých súvislostí jestvujúcich za slovami, procesom smerujúcim od slov k veciam. Predpokladom toho je dôrazné vyčleňovanie formy z jazykového vyjadrenia, prvoplánový zreteľ na komunikačný aspekt reči. Širší význam tohto tvrdenia Cohen zároveň prenáša na preklad. Súvisí s preložiteľnosťou vedeckého jazyka a formálnou nepreložiteľnosťou umeleckej reči, čo podľa neho dokazuje, že „čím je myslenie abstraktnejšie, tým menej sa zráža s rečou.“ (Cohen, 1970, s. 33)

Protiklad medzi *prózou* a *poéziou*, na základe ktorého Cohen sleduje fungovanie básnickej reči, mu slúži pri konkrétnej analýze najvýraznejších osobností francúzskej poézie od obdobia klasicizmu po obdobie symbolizmu. Autor pritom neobchádza ani dôležitú okolnosť, že materiál na skúmanie mu poskytla literárna kritika, čiže subjektívna forma literárnej reflexie. Proti esteticko-filozofickému princípu jej hodnotenia stavia pokiaľ možno koherentný metodický systém, ktorý by pôsobil nezávisle od literár-

nokritických alebo literárnohistorických kritérií. V rámci vynárajúcich sa možností prízvukuje potrebu vychádzať pri rozbere z pozorovania faktov. Postupy, aké využíva napríklad Léo Spitzer, pokladá za priveľmi intuicionistické, podľa neho sú znakom objaviteľskej, nie dôkazovej metódy. Vedecky postulovaná poetika, zameraná nie na kvalitu, ale na kvantitu, nachádza uplatnenie vďaka pojmu *odchýlky* vo vzťahu k norme. Táto definícia sa nevzťahuje na jednotlivca, ale na druh. Na tomto základe si Cohen kladie otázku: „Čo je vlastne veršovanie, ak nie kodifikovaná odchýlka, zákon odchýlky vo vzťahu k zvukovej norme bežnej reči?“ (Ibid. s. 14) Usiluje sa vytvoriť taký „korpus“ sledovaných básnikov, ktorý by mu umožnil vývinovo postihnúť relevantné odchýlky vo fungovaní básnickej reči. Hodnotenie, ktoré patrí do estetiky, nahrádza dvoma operáciami: výberom a pozorovaním. V jednotlivých kapitolách skúma básnickú odchýlku nielen vo zvukovej rovine, ale má rovnocennú ambíciu aplikovať ju aj na význam, metaforicko-figuratívny charakter básnenia.

Je zrejmé, že Cohenovo poňatie poetiky možno s väčšími alebo menšími výhradami použiť aj pri sledovaní prekladovej literatúry. Podobne ako metóda Mikuláša Bakoša, ktorá je najmä v otázke rytmického ustrojenia slovenského verša postavená na čiastočne obdobných princípoch (porov. Franek, 2002), štruktúrno-poetologický rozmer umožňuje zreteľnejšie určiť systémové rozdiely medzi jazykmi a dôslednejšie tak v budúcnosti naplniť cieľ spočívajúci v možnosti nadnárodného sledovania rozličných foriem básnickej reči (Franek, 1997). Niet pochyb o tom, že práve preklad poskytuje najvhodnejší materiál na túto plodnú medziliterárnu konfrontáciu.

Ak som sa venoval niektorým významnejším poznatkom zameraným na zovšeobecnený prístup k textovej analýze, nemôžem nespomenúť ani teoreticko-praktické možnosti, ktoré sa práve v danej súvislosti čoraz nástojčivejšie začínajú hlásiť o slovo. V mnohom naznačujú zásadnejší posun v nazeraní na úlohu prekladu. V jadre totiž nejde o nič iné, ako v polemike s racionálno-teoretickým modelom starších bádání pokúsiť sa o určitý presah, pomocou ktorého by sa aktualizoval nielen pozorovaný objekt – jazyk, ale pri ktorom by mal právoplatné miesto aj analytický subjekt, viac-menej stotožnený s prácou prekladateľa. Táto potreba sa vynára nielen z hľadiska vecného, v zásade dosiaľ nenahraditeľného prístupu k prekladateľskej činnosti, ale aj z hľadiska oživenia predpokladov, ktoré dávajú možnosť zapojiť do tohto procesu a jeho osvojovania v minulosti

pomerne zanedbávané formy poznania súvisiace so širším vnímaním, cítením a prežívaním interpretovaného obsahu. Mám na mysli oblasť, ktorá znamená bezprostrednejšiu väzbu jazykového a literárneho skúmania, teórie a empirie. Prostredníctvom tejto väzby – podobne ako je to u najlepších a najvyzretejších prekladateľov – by sa mohlo prirodzenejšie, i keď z istého uhla nie zjednodušene, definovať nielen myslenie o preklade, ale čoraz nástojčivejšie sa vnucujúci pojem *myslenia prekladu*.

Týmto pozmeneným pojmom fakticky nadväzujem na dôležité teoretické východiská minulosti. Treba však dodať, že v nejednom ohľade ich tento pojem prekonáva, dopĺňa a problematizuje. Dôraz na pragmatickú vecnosť využitia, načo sa prevažne zameriava dnešná translatológia, by mal podľa môjho názoru čoraz plodnejšie rátať aj s takými postupmi alebo kritériami, ktoré sa až dosiaľ bežne vzťahovali len na kritiku prekladu, jej hodnotovo-estetické princípy. Nezanedbateľne možno dokonca tvrdiť, že kľúč k odhaleniu mnohých riešení, užitočných a neodmysliteľných, prináša práve literatúra a jej novodobé výdobytky. Významným poznatkom, ktoré ma vedie k tomuto tvrdeniu, je napríklad čoraz častejší synkretizmus viacerých výtvorov, ich mnohoznačnosť, prekonávanie tradičného rozporu medzi prózou a poéziou, hľadanie voľnejšej formy vyjadrenia, stieranie hraníc medzi jednotlivými literatúrami, čo je dané mnohostrannou skúsenosťou spisovateľa hľadajúceho podnety pre svoju tvorbu vo viacerých krajinách, no i vo viacerých kultúrno-filozofických prameňoch. Určite nebudem ďaleko od pravdy, ak poviem, že takáto skúsenosť je v mnohom paralelná so skúsenosťou prekladateľa. Vyviera z dokonalejšieho poznania jazykov a zároveň ich pretvára do podoby, ktorá už nevykazuje toľko protirečivých znakov ako v minulosti. Čo však podmieňuje skutočnosť, že aj o umeleckom preklade možno hovoriť z tejto perspektívy, čo naznačuje rodiaca sa symbióza, ktorá je priamo jeho predpokladom?

Je to v prvom rade návrat k orálnosti reči, ktorá – ako vieme – je v otázke dosiahnutia žiadanej ekvivalencie zásadná. Každý skúsený prekladateľ si uvedomuje, že bez zreteľa na rytmus domáceho jazyka je proces hľadania primeraných ekvivalentov nepredstaviteľný. Táto nevyhnutnosť vystupuje do popredia predovšetkým pri prekladaní z neslovanských jazykov. Napríklad francúzština, vyznačujúca sa prísnou logickou stavbou vety, kladie na prekladateľa zvýšené nároky, lebo prirodzený rytmus slovenčiny vychádza z odlišných princípov, natoľko nepodliehajúcich racionálnemu princípu exaktnosti. V dôsledku toho takmer pravidelne, dokonca aj pri

odbornom preklade, dochádza k potrebnému reštrukturovaniu oznamu. Plynulosť vety, jej väčšia splyvavosť v slovenčine na rozdiel od klasickej podoby francúzštiny, odzrkadľuje odlišný spôsob rytmického čítania. Proces vnímania pôvodiny sa tak obohacuje o zložku, ktorá nevystupuje samostatne, ale v priamejšom vzťahu k mysleniu – odráža ducha reči národa. Preto je koniec koncov celkom zákonité, že – celkom v duchu niektorých Popovičových prác – tradičné rozlišovanie rytmu a sémantiky ustupuje v prospech integrálneho vnímania jednej i druhej zložky, dokonca v zmysle ich totálneho splynutia (porov. Meschonnic, 1999, s. 24). Takéto poznanie má za následok, že pojem tradičnej poetiky, založenej na štruktúrnom pozorovaní, nadobúda celistvejšie obrysy, lebo už nemôže stelesňovať ani tradičný individuálny rozmer poetiky, ani statický jazykový systém zdôvodňovaný dôrazne logickými postupmi. Saussurovský pojem *langue*, ktorým toľko operuje všeobecná lingvistika, vďaka tomu prechádza do živšej, subjektívnejšej polohy reči, lebo rešpektuje orálnosť hovoriaceho, jeho znútornenú schopnosť vnímať text celistvejšie. Proces vyslobodenia zo zajatia tradičných obmedzení je vlastne v pravom zmysle slova návratom k dlho zanedbávaným prameňom reči, k jej kultúrno-spoločenským koreňom. Stotožňuje sa vlastne s písaním, s prehovorom – s *diskurzom*.

Už súhrn týchto poznatkov, ktoré vychádzajú z empirickej bázy prekladateľa v súlade s jeho senzitívnymi dispozíciami naznačuje rad možností, ktoré možno dozaista plodne využívať aj pre didaktické účely. Napriek tomu, že predstavuje určitý ideál, pre mnohých azda ťažko dosiahnuteľný a azda aj iluzórny, niet pochyb o tom, že práve k nemu smeruje nielen moderná literatúra, ale aj paralelne sa rozvíjajúce myslenie prekladu.

Jadro veci teda spočíva vo viacerých posunoch oproti tradičnejšiemu vnímaniu. Ako som už vyzdvihol, ide o rehabilitáciu dynamickej povahy reči, vo vzťahu k statickým, výlučne alebo prevažne apriórne normatívnym východiskám jej skúmania. S tým súvisí nevyhnutnosť, aby bol preklad predovšetkým vnímaný ako aktivita, proces, a nie pasívne, len ako produkt a výsledok. V tomto smere je určite vhodnejší pojem *prekladanie* (*le traduire*), lebo zahrňuje dynamickú činnosť podmienenú oživenou prítomnosťou subjektu, jeho psychologickými, estetickými a etickými vlastnosťami. V postštrukturalistickom období, ktoré tieto perspektívy užitočne otvára, to znamená zrovnoprávnenie kritického postoja, vedomie, že výsledný tvar prekladu sa nezaobíde bez predbežného skúmania hypotéz prihliadajúcich na celý súbor vonkajších činiteľov, bez čoho sa

prenášanie poznatkov z inej kultúrnej reality nemôže zaobišť. A napokon vedomie, že v takomto rozšírenom priestore môže právoplatne fungovať duchovný rozmer v bezprostrednejšej súhre s telesnými dispozíciami aktívne pôsobiaceho človeka. Tento antropologizujúci rozmer je koniec koncov spoľahlivým pilierom medziliterárnosti a interdisciplinárnosti, na ktorom už dávnejšie vo väčšej alebo menšej miere bazíruje slovenská komparatistika a teória prekladu.

V tejto súvislosti sa jednako žiada pripomenúť, že literatúra ako druhotne modelujúci systém nenapĺňa tieto predpoklady vždy priamočiaro a rovnocenne. Zblíženie literatúry s lingvistikou, ktoré prináša cenný nástroj aj pre oblasť prekladania, nemusí znamenať, že sa zo zreteľa stratí samo poslanie literatúry, hoci je zrejmé, že novoutvorený rukopis obsahuje také znaky, ktoré toto zblíženie vlastne umožňujú. Pravdou zostáva, že pri sledovaní najvýznamnejších zjavov súčasnej, no i dávnejšej literatúry, predovšetkým z obdobia európskeho postsymbolizmu alebo surrealizmu, sa vynára moment univerzálneho presahu, ktorý v postavantgardnej poetike môže viesť k osobitej syntéze. Treba povedať, že napríklad v poetike tzv. *fantastického realizmu*, ktorý našiel uplatnenie najmä v argentínskej literatúre, je proces tvorenia poznamenaný nielen revolučným popretím tradičných symbolických princípov, ale je v nej obsiahnutý aj dôležitý kompenzačný činiteľ. Predstavujú ho mnohotvárne prvky fikcie, ktorá neraz svojou nejednoznačnosťou upozorňuje na autonómnosť literárneho prejavu ako takého. Na jednej strane máme do činenia s dôrazne orálnym výrazom (najmä u hlavného predstaviteľa Julia Cortázara), napohľad vystihujúcim bežné situácie dokonca tak, ako to tradičná literatúra nepoznala, na strane druhej spisovateľ disponuje nevyčerpatelnými možnosťami nevšednej fantázie, čím kompenzuje stratu bežne známej metaforiky alebo symboliky. Práve zásluhou toho sa vnímanie literatúry zásadne mení. Zasvätenejší čitateľ i antropologicky orientovaný bádateľ môžu takýto text vnímať v dvojakej rovine: štruktúrnej a tematickej. Text tu predstavuje akési tkanivo, v ktorom sa nebadane prelínajú zdanlivo nesúrodé prvky, jednak osobité tematické vyjadrenie, v ktorom sa uplatňujú moderné poetologické prvky ako výsledok výsostne individuálneho (a zároveň skryto zovšeobecňujúceho) písania. Mimochodom, práve takáto koncepcia prináša objavné východiská pre vecný, objektívne dokázateľný rozbor literárneho textu. Aktualizuje vlastne prvoradý zreteľ na funkciu umenia, v istom zmysle nezávislého od iných foriem poznania. Hermetickosť textu je tu ustavične popieraná v duchu

otvorenosti, pretože text stelesňuje skutočné kontinuum, procesuálne je neohraničený.

Eo ipso, i keď, paradoxne, s výraznejšími koncepčnými rozdielmi, to platí aj pre duchovne zameranú tvorbu. Napríklad v diele francúzskeho postsymbolistu Paula Claudela má text v istom zmysle znaky uzavretosti. Je prejavom určitého dovriešenia vývinovej línie francúzskej literatúry koncom 19. a začiatkom 20. storočia. Zároveň však naznačuje otvorené možnosti uplatnenia asociatívneho, podmieneného hľadania skrytého súladu medzi duchovnými a materiálnymi formami ľudskej existencie. Z tohto pohľadu možno pokladať Claudelovu poetiku a poéziu za nanajvýš aktuálnu, pretože v reakcii proti prevažne logickému mysleniu stelesňuje moment vyslobodenia, i keď nestráca nič zo svojho nezávislého umeleckého poslania. Autor je sám nositeľom všeobecnej ľudskej skúsenosti, opätovne sprítomňuje pozitivizmom zanedbávané mravné a estetické princípy, smeruje k presahu, a aby ho dosiahol, čerpá z empirie, z osobitého filozofického pohľadu na svet, nadväzujúceho na poznatky stredoveku, prehodnotené dnešným vnemom. Je teda nositeľom prepotrebného étosu, pričom tento étos je akýmsi starozákonne laickým *recto verso* zrkadla bežnej duchovnej skúsenosti. Tým sa oživuje epická mnohotvárnosť reči a vďaka dôrazu na jej orálnosť a symbolické hodnoty sa umelec natoľko nelíši od okolitej pospolitosti, ale hľadá humboldtovsko-kantovské a zaiste i felixovské cesty zblíženia s ňou. Jeho bezprostrednejší vnem teda symbolizuje hľadanie miery, hranice, ktorú človek pre svoju existenciu predovšetkým cez umenie odjakživa potrebuje.

Rovnako ako jeho antisymbolický protivník a zároveň spolupútnik fantasta, má jeho poznanie i pre dnešného spolutvorcu prekladateľa jediný cieľ: slobodnejšie vidieť svet v pluralite, otvoriť mu mnohé uzavreté obzory, a pritom nezanedbať ani jednu z hrozieb, akú každé výraznejšie prekročenie miery pre svet dneška a budúcnosti môže znamenať.

RUSKÁ FORMÁLNA METÓDA NA SLOVENSKU

Úvodom by som zdôraznil, že využitie formálnej metódy a jej výdobytkov sa z hľadiska súčasných potrieb literárneho skúmania v posledných rokoch na Slovensku takmer nedostáva na program dňa. Spoločensko-ideologický tlak na vecnosť prístupu k literatúre sa v našom prostredí v istých obdobiach prejavoval tak silne, že nástup nových, viac preferovaných myšlienkových prúdov a tendencií bol schopný nemilosrdne vylúčiť z obzoru poznania významné dedičstvo, aké predstavovala v svojom čase formálna metóda. A to bez ohľadu na jej nezanedbateľný prínos pre celkový vývin vedeckého myslenia o literatúre. V tejto súvislosti sa vynára otázka, do akej miery je tento prínos podnetný aj pre súčasnosť, čo z dedičstva zostalo naďalej platné, alebo v čom možno naň produktívne nadviazať. O to väčšmi, že, ako je známe, tvorivý základ formálnej metódy sa v dobách jej najväčšieho rozkvetu vyznačoval jednotiacou platformou, ktorá mala za úlohu v budúcnosti prekračovať hranice národnej literatúry, špecifickosť jej historických znakov v širšom nadnárodnom rámci. Už svojím zacielením na literárny fakt v jeho premenlivých vývinových podobách mala ambíciu rozšíriť pohľad na literatúru, zaviesť do jej skúmania materiálovo dokázateľné alebo overiteľné pojmy ako systém a štruktúra.

Práve v takomto duchu sa rozvíjala široká vedecká spolupráca, ktorej začiatky sú v Rusku zaznamenané od roku 1914 – 1915, keď pod záštitou Akadémie vied vznikol Moskovský lingvistický krúžok. Pripomeňme si, že bol zameraný predovšetkým na jazykovedu a poetiku a sústreďoval sa prevažne na básnický jazyk, jeho štruktúrne zákonitosti alebo špecifickú funkciu v umeleckom diele. Analýza funkcie básnického diela však nepredstavovala pre jej zástancov hneď od začiatku uzavretý dogmatický systém, ale počítala s rôznorodosťou prístupov v závislosti od skúmaného predmetu, bol to teda systém relatívne otvorený novým podnetom. S tradične chápanou literárnou históriou sa metodológia formalistov predsa len rozchádzala v jednom bode. Jej základnou a záväznou požiadavkou bolo posudzovať literárne dielo na základe jeho konštrukcie, faktických príznakov, a nie vonkajšieho, často mylného zdania, aké prináša rétorika rozličných manifestov, individuálnych, dobovo podmienených poetík alebo širšie zakotvených literárnych hnutí.

V tomto smere treba chápať aj aktivitu Spoločnosti pre skúmanie básnického jazyka, označovanej skratkou Opojaz, ktorá úzko spolupra-

covala s Moskovským lingvistickým krúžkom. Treba povedať, že práve v 20. rokoch minulého storočia dosiahli ruské výskumy poetiky najväčší rozmach. Svedčí o tom množstvo prednášok alebo teoretických diskusií, ako i vysoký počet štúdií a článkov zameraných na skúmanie rozličných stránok fungovania básnického jazyka. Je príznačné, že na týchto projektoch sa zúčastňovali nielen literárni vedci. Medzi členmi Moskovského lingvistického krúžku nájdeme aj mená takých básnikov, ako bol V. Majakovskij, B. Pasternak, O. Mandelštam či N. Asejev. Tým sa potvrdila spätosť umenia s hľadaním priamych podnetov z avantgardného hnutia na utváranie novej bázy výskumov vyúsťujúcich neskôr do oblasti semiológie (M. Bachtin) alebo odhaľovania zákonitostí kompozície rozprávkových сюжетov (V. Propp, A. Skaftymov). Táto aktivita, ako je známe, bola z mimoliterárnych dôvodov v 30. rokoch násilne prerušená, i keď niektoré z jej výsledkov boli v neskorších obdobiach využité v prácach Ženevskej školy alebo Pražského lingvistického krúžku.

Na Slovensko sa ruská formálna metóda dostala už v 30. rokoch vďaka prekladom formalistov od Mikuláša Bakoša, ktorý niektoré z nich priebežne publikoval. Prvé knižné vydanie slovenského *Výberu z „formálnej metódy“* vyšlo za zmenenej vedeckej situácie roku 1941. Mikuláš Bakoš, ktorý výber zostavil, v úvode napísal: „Situácia našej literárnej histórie v mnohom ohľade pripomína situáciu našej literárnej historiografie pred viac ako dvadsiatimi rokmi, keď bolo treba od základu zrevidovať predpoklady literárnohistorického výskumu. V tom je zmysel nášho vydania antológie z „formálnej metódy.“ Aspoň čiastočnou odpoveďou na túto výzvu na zaplnenie medzery po literárnom historikovi J. Vlčkovi, boli v rokoch 1934 – 1935 spomínané publikácie Bakoša a Klementa Šimončiča, ktorí uverejňovali teoretické články v Slovenských smeroch II. Záujem o metodologické otázky bol v tom čase zároveň podnietený pôsobením J. Mukařovského na univerzite v Bratislave. Mladší teoretici tieto impulzy rozvíjali v bratislavskej Vedeckej syntéze (1937 – 1940).

Vydanie tejto knihy, keďže išlo o preklady sovietskych autorov, bolo v roku 1942 skonfiškované orgánmi vojnovnej Slovenskej republiky, čo znamenalo, že sa pre ďalšie generácie stala takmer nedostupnou a formalisti k nám prenikali inými cestami. Nové vydanie knihy vo vydavateľstve Pravda, upravené, vyšlo na Slovensku tlačou až v roku 1971. Obsahovalo pôvodný úvod k prvému vydaniu a celým svojím zameraním odrážalo bohatú inšpiratívnosť ruskej formálnej metódy pre vývin slovenskej literárnej vedy, ktorá už od 60.

rokov čerpala z nej nemálo podnetov napr. v oblasti genológie, druhovo-typologického skúmania alebo modernej komparatistiky. Ústredné miesto v knihe zaujímajú štúdiá Borisa Ejchenbauma *Teória „formálnej metódy“*, potom výňatky z prác Viktora Šklovského (*Umenie ako postup*), Viktora Žirmunského (*Úloha poetiky*), Romana Jakobsona (*Problémy poetiky*), Borisa Tomaševského (*Verš a rytmus*), Osipa Brika (*Rytmus a syntax*) a Jurija Tyňanova (*O literárnom fakte*).

Je zrejmé, že Mikuláš Bakoš už dávnejšie disponoval pestrou paletou impulzov, ktoré koncom 30. rokov pretavil do podoby ucelenej metódy v knihe *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej* (1939; neskôr vyšla v dvoch prepracovaných vydaniach v rokoch 1949 a 1966). Prvotným zmyslom jeho teoreticko-analytických postupov bolo zdôrazniť bezprostrednú spätosť poetiky a literárnej histórie, nevyhnutnosť začleniť do výskumu formálno-výstavbové momenty literárneho diela. Išlo o prekonanie tradičného spôsobu delenia jeho zložiek na obsah a formu, ale aj o vvrátenie formy do vývinu literatúry. Univerzálnym základom nového pohľadu bol pojem *historická poetika*. Takto mohlo dôjsť k organickému spojeniu teoretickej poetiky a poetiky historickej. Je zrejmé, že už prvé vydanie knihy znamenalo výrazné nómum v porovnaní s tradičným literárnohistorickým výskumom. Napriek tomu, že od prvého vydania uplynulo vyše dvadsať rokov, sám autor pri svojom výskume vývinu slovenského verša konštatuje, že „veľká väčšina základných aj detailných poznatkov o slovenskom verši formulovaných v knihe podržuje si naďalej svoju platnosť“. Túto platnosť Bakoš vidí v rozličných aspektoch skúmania (veršových, eufonických, rýmových a metaforických), vzťahujúcich sa na jednotlivé vývinové obdobia slovenského verša od moderných čias pôsobenia slovenskej metriky. Ústredným bodom pozornosti je protipostavenie verša štúrovského a hviezdoslavovského, a to z hľadiska sylabickosti prvého a sylabotonickosti druhého, ako i poznatky o charaktere neskorších štádií vývinu odzrkadľujúcich sa v symbolistickom a „poprevratovom“ verši.

Už z tohto stručného zhrnutia výsledkov Bakošovho vedeckého skúmania vyplýva, že jeho základným zmyslom je, podobne ako u väčšiny ruských formalistov, vytvoriť taký model veršového výskumu, ktorý by mal pokiaľ možno všeobecnú platnosť. Konkrétnym cieľom je hľadanie opozícií vo veršovej štruktúre danej súhrou jej metrických, sylabických, prízvukových, syntaktických (umiestnenie pauzy a cezúry), eufonických alebo rýmových príznakov. Prvoradý zreteľ sa v tomto bode

vzťahuje na stanovenie metrickej normy, ktorá v každom verši nefunguje pravidelne, ale je ustavične porušovaná konkrétnou realizáciou verša. Inými slovami, na jednej strane jestvuje ideálna metrická schéma, ktorej sa na strane druhej protiví veršový materiál daného básnického diela, a to prostredníctvom slovných alebo syntaktických „licencií“, vetnej uvoľnenosti a podobne. U Bakoša tvorí hlavný protiklad *verš/veta*, napätie medzi týmito krajnými pólmi, určujúce výsledný tvar veršovej konštrukcie. Vzhľadom na fonologické a prozodické osobitosti slovenského verša otázku jeho prízvukovania slovenský teoretik posudzuje na základe ustáleného pravidla o kladení dynamického prízvuku na prvú slabiku slova. Pri sledovaní vývinových zmien berie za základ prísne vecné hľadisko umožňujúce produktívne uplatňovať štatistickú metódu, percentuálne vyčísľovanie faktickej realizácie verša, jeho syntactickej, syllabickej a stopovej výstavby. Vedomie tohto napätia pritom záväzne určuje dynamický pohľad na veršovú štruktúru vo vzájomnej spojitosti všetkých uvedených činiteľov.

Prirodzeným dôsledkom takéhoto prístupu je pokiaľ možno odhliadanie od všetkých vonkajších alebo vnútorne podmienených faktorov (psychologických, spoločensko-kultúrnych), ktoré by svojou subjektívnou motiváciou vnášali do vopred stanovenej schémy neprijateľný „šum“. V tejto súvislosti však treba dodať, že uvedené činitele predsa len u Bakoša nájdeme, a to v tom najširšom rámci, predovšetkým pri stanovení významného protikladu medzi „ľudovosťou“ príslušníkov štúrovskej generácie a „aristokratizmom“ hviezdoslavovských básnikov. V zhode s princípmi formálnej metódy aj pre slovenského teoretika platí zvolený uhol pohľadu podľa zásad prísneho scientizmu, a teda potvrdenia jeho samostatnosti vo vzťahu k špecifickým podobám tradičného sledovania umeleckej literatúry. V dôsledku toho nastáva zákonitý rozkol medzi potrebami vedeckého výskumu, jeho logicko-rationálnymi princípmi a v zásade neriešiteľnou nevyhnutnosťou zásadne zohľadňovať pri danom pohľade individuálny zorný uhol, ktorý vyplýva zo špecifického podhubia autorskej poetiky, vnútornej podmienenosti jej historických zmien v príznačnom subjektívnom rámci. Sprievodným javom je, napríklad, snaha vylúčiť z výskumu akustické hľadisko, moment deklamácie verša, a teda vnímanie rytmu básnického jazyka pod tlakom rozrôznených, citlivo odtienených rytmických impulzov.

Nebude hádam od veci uviesť na dané postupy podobný príklad. Týka sa čiastočne spornej kritiky českého verzológa a literárneho historika

Oldřicha Běliča, ktorá mierila na interpretačný model španielskeho teoretika verša Tomása Navarra Tomása. V čase rozkvetu českých štruktúrnych výskumov, opierajúcich sa hlavne o výsledky českej metriky (Josef Hrabák), Bělič napísal niekoľko štúdií zhrnutých pod názvom *En busca del verso español* (Po stopách španielskeho verša, 1975). V tejto knihe sa usiloval o kritickú revíziu koncepcie Navarra Tomása – ten pri historickom pohľade na španielsky verš vychádzal z organického spojenia veršového rytmu a hudby. Ústredným bodom Běličovej kritiky je práve tento model, podľa neho neúplný a mechanický, pretože uprednostňuje foneticko-rytmický aspekt pred aspektom fonologickým. Jedna z výhrad na adresu španielskeho verzológa spočíva okrem iného v tom, že v jeho modeli figuruje poznatok o existencii tzv. vedľajších prízvukov majúcich pri skúmaní veršového rytmu rovnocennú platnosť. O. Bělič pritom operuje s podobnou schémou, s akou pracoval M. Bakoš. Ešte dodajme, že český prístup charakterizuje na rozdiel od slovenského verzológa dualizmus *zvuk/význam*, ktorý absentuje u Navarra Tomása. Ako sa ukazuje, aj v danom prípade ide v podstate o presadzovanie statického modelu založeného na princípe binárnych opozícií v jazyku, na rozdiel od hudobnej koncepcie veršového rytmu prihliadajúcej tiež na fonetické zvláštnosti španielskeho jazyka. Podobná koncepcia má aj tu za následok, že napriek rozšírenému pohľadu na sémantickú stránku veršového prejavu český verzológ nedocenil úlohu hudobnosti jazyka a jej význam pre rytmické vyznenie veršového celku. Štruktúrny model mu v zásade znemožňoval nazerať na verš z takejto „rušivej“, objektívne nepodloženej perspektívy.

To isté sa v celku vzťahuje aj na otázku tzv. „premiestňovania“ prízvuku v prúde básnickej reči. V tejto veci M. Bakoš, na rozdiel od iného slovenského verzológa Štefana Krčméryho a jeho vnímania „nerytmickosti“ štúrovcov, zamietla vo svojej knihe podobný princíp, i keď podľa neho Krčméry prekračuje hranice tradičnej metriky. Ide konkrétne o to, že Krčméry kládol dôraz na rytmickú dominantu vetného prízvuku a chcel ju vradiť do „sylobotonického“ prízvukového veršovania so zreteľom na osobitné „prízvukové zákony“. Nebudem sa ďalej zaoberať podrobnosťami tohto metodického sporu, z ktorého však vysvitá, že formálna metóda založená u Bakoša na vedomí binárnej opozície *verš/veta* cielavedome vylučovala akúkoľvek subjektívnosť v prístupe k veršu ako celostvej konštrukcii. A práve z tohto pohľadu sa vyznačovala statickou apriórnosťou, hoci znamenala výrazný posun oproti zásadám tradičnej metriky.

Žiada sa uviesť, že tu sa v kontexte formálnej metódy M. Bakoš najviac vzdaluje napríklad od komplexnejšej koncepcie Jurija Tyňanova, pokladajúc jeho prístup za „abstraktný“. Teoreticky ruský formalista vychádzal z funkčného hľadiska, zo systémového usporiadania viacerých prvkov: „Postačí vykonať analytickú prácu na jednotlivých prvkoch diela, na sujete a štýle, na rytme a syntaxi v próze, na rytme a sémantike vo verši atď., aby sme sa presvedčili, že abstrakcia týchto prvkov je ako pracovná hypotéza v istých medziach prípustná, ale že všetky tieto prvky sú vo vzájomnom vzťahu a že vzájomne na seba pôsobia. Skúmanie rytmu vo verši a rytmu v próze ukázalo, že úloha jedného a toho istého prvku je v rozličných systémoch rozličná.“

Z citátu vyplýva zreteľné obohatenie systémovosti výskumu o pojmy štýl a sémantika, ktoré nemajú v metóde M. Bakoša potrebné zastúpenie, alebo sú len čiastočne načrtnuté. Na druhej strane treba spravodlivo uznať, že práve dôsledné rešpektovanie vyššie spomenutej opozície umožnilo slovenskému teoretikovi vývinovo začleniť do výskumu slovenského verša od začiatku až do konca taký ucelený systém, s akým sa v prípade ruských výskumov z historického pohľadu na ruský verš v takom rozsahu v tom čase určite nestretneme. Koniec koncov, uvedený deficit si uvedomoval aj Bakoš, keď za každých okolností akcentoval „vnútornú podmienenosť literárnych faktov“. Zároveň však naznačil aj prítomnosť ďalších súvislostí daných autorskou psychológiou, vzťahov literatúry a sociálnej situácie a podobne; tieto však pri dôraze na imanentnú analýzu podľa neho „sťažujú pohľad do štruktúry“. Treba však povedať, že rozšírený pohľad na veršovú štruktúru na druhej strane Bakošovi umožnil vidieť rozdiely medzi vývinovými obdobiami slovenskej poézie tiež so zreteľom na vonkajší spoločensko-kultúrny kontext literárnej tvorby. Z toho vyplýval významný poznatok o ľudovom charaktere štúrovského verša v protiklade s „aristokratickou“, umelecky zložitejšou a vznosnejšou podobou verša hviezdoslavovských básnikov.

S rozvojom formálnej metódy a jej širšieho vstupu do štruktúrnych vzťahov a súvislostí sú podnetné práve tie práce, v ktorých sú frekventované spomenuté pojmy štýl a sémantika. Francúzsky teoretik verša Jean Cohen, autor knihy *Structure du langage poétique*, pracoval v mnohom ohľade rovnakými postupmi ako M. Bakoš: pri historickom sledovaní vybraných korpusov z diel autorov francúzskej poézie sa opieral predovšetkým o výsledky modernej jazykovedy (saussurovská dichotómia *langue*/

parole), pričom používal pojem individuálnej odchýlky poézie vo vzťahu k príslušnému jazykovému kódu. V porovnaní s predsa len zdanlivo zúženým pohľadom na znaky veršovej štruktúry u M. Bakoša zahrnul do skúmania nielen prvky zvukové a syntaktické, ale usiloval sa ich vidieť aj v dynamickej súvislosti so sémantikou verša. Vďaka tomu po rozboroch jeho jednotlivých zložiek dospel k poznaniu jednotiacej zvukovo-významovej platformy básnického prejavu. Výrazným obohatením oproti formálnej metóde ruských bádateľov a M. Bakoša je skutočnosť, že sémantika sa v jeho vnímaní kryje so symbolicky nosnou predstavou o rovnocennej funkcii metafory, a vôbec figuratívnosti verša. Napriek tomu, že francúzsky bádateľ v duchu teórie literárnej komunikácie kládol vecný dôraz na básnický jazyk a jeho príznakovosť, mohli jeho poznatky vyústiť do všeobecne chápanej roviny štýlu, štylistickej organizácie básnického textu. Tým sa otvorili možnosti celistvejšej definície jazykového znaku, ktoré boli pri formálnej analýze zo synchronického a diachronického hľadiska takmer neprítomné, alebo viac-menej len čiastočne naznačené. Napokon aj v tomto prípade boli znakom zámernej hermetickosti alebo definitívnosti formálnej alebo štruktúrnej metódy.

Treba opätovne vyzdvihnúť, že podobný dualizmus *zvuk/význam* naplno zodpovedal vývinovým, nestranné podloženým požiadavkám. A to aj napriek tomu, že sa v nej už začal črtáť moment prekonania týchto obmedzení na širšej kultúrno-spoločenskej rovine. Niet pochyb o tom, že poznanie vnútorných zákonitostí poézie naznačovalo, ba priam predznamenalo ďalší vývin smerom k rehabilitácii básnického subjektu, slobodnejšej, individuálne rôznorodej a zároveň problematizujúcej podoby veršového výskumu. Od prevažne objektivistickej metódy, akou sa vyznačovali práce formalistov a štrukturalistov, viedla akýmsi oblúkom cesta k novým, i tradíciou poznamenaným formám básnenia založeného na ústnej slovesnosti alebo bezprostrednejšom vnímaní rečovej rozmanitosti v kontexte daného národa, spoločnosti či komunity. Táto možnosť sa prirodzene v dnešných časoch najviac prejavuje v najvlastnejšej oblasti medzikultúrneho dialógu, v oblasti umeleckého prekladu.

Cieľom môjho príspevku, v ktorom čerpám najmä z vlastných skúseností pri rytmicky subjektívnejšie ladenej analýze slovenských prekladov, však nie je spochybniť významný prínos formálnej metódy, ale poukázať na to, že mnohé z jej základov nemohli byť v ďalšom vývine slovenskej vedy, v období od 70. rokov dostatočne prehodené alebo rozšírené aj do oblasti dosiaľ

funkčných a produktívnych štruktúrnych či semiologických výskumov. Ich induktívny, prevažne racionálny charakter síce na Slovensku v mnohom pretrváva v nitrianskej paradigmaticke štýlu, avšak, ako som zdôraznil vo viacerých štúdiách, priširoký synchronný záber aj vinou diskontinuity zatlačil do úzadia samo literárnohistorické poznanie prameniace z najnovších výsledkov smerovania literatúry. A chýba tiež potrebná teoretická príprava na tradične pestrej terminologickej, koncepcnej alebo poetologickej rovine.

Mnohé z formálnej metódy nestráca svoju platnosť, napríklad zdôrazňovanie pojmu „*langue*“ pri analýze umeleckého prekladu odrážajúcim konštitutívne vlastnosti jazykov. V Bakošovom diele to platí o poznaní prozodických osobitostí, všestranne analyzovaných so zreteľom na jazyk, slovenčinu. Formálna metóda bola prvým krokom, ktorý v zjednocujúcom nadnárodnom rámci zdôrazňoval všeobecnú a zároveň príznačnú povahu literárnych javov. Robila tak v mene viac-menej striktno požadovanej, i keď už v mnohom spornej hermetickosti alebo definitívnosti. Treba povedať, že dnes je situácia v niečom obdobná, no zároveň zásadne odlišná. Spočíva v návrate k živým zdrojom tvorivej, nielen literárnej činnosti, v našej otvorenosti voči slobodnejšej úlohe jednotlivca, jeho pretrvávajúcim ľudským koreňom, duchovno-praktickej rozmanitosti. Nie je náhoda, že významní predstavitelia moderny a postmoderny sa v reakcii na avantgardnú výlučnosť umenia a literatúry s príznačným zameraním na jazyk usilovali nanovo vyzdvihnúť jeho spätosť s transcendentnom, so symbolickou povahou kultúrnych javov. Z ich zorného uhla prirodzene neunikala úloha rytmu, jeho zjednocujúcej platnosti v rôznorodom tkanive jazykov. Stredobodom ich pozornosti už nie je staticko-formálny obrys verša, ale dynamicky živé vnímanie rytmu ako prvotného ľudského prostriedku schopného, tak významovo ako aj syntakticky určovať osobité znenie jazykov. Významný mexický básnik a mysliteľ Octavio Paz dokonca dospel k tvrdeniu, že význam je „dieťaťom zvuku“. S dôrazom na rozdiely hovorí, že „jazyky sú zorné uhly“, pričom na inom mieste dodáva: „bez reči nie je spoločnosť; bez spoločnosti nie je reč. Toto je pre mňa jedna z veľkých záhad ľudskej histórie. Lepšie povedané: záhada.“

Je nesporné, že jedným z hlavných cieľov historického pohľadu na súčasný kultúrny dialóg je práve rozlúštiť túto záhadu. V predslove k dielu *El peregrino en su patria* (Pútnik vo svojej vlasti) O. Paz nakoniec dáva svojim úvahám rovnocenný zmysel: „Nie je vecou ľubovôle vidieť

našu históriu ako proces, ktorý je ovládaný rytmom – alebo dialektikou – uzavretosti a otvorenosti, samoty a spájania. Nie je ťažké na druhej strane poznamenať, že ten istý proces riadi históriu iných národov. Myslím si, že ide o univerzálny jav. Naša história je iba jednou z verzií ustavičného oddeľovania a spájania sa s nimi, čím bol, a je, život všetkých ľudí a národov.“

SLOVENSKÁ LITERÁRNA VEDA A MIKULÁŠ BAKOŠ

Zhodnotiť prínos a mimoriadne široký ohlas, aký malo v minulosti v slovenskej literárnej vede dielo zakladateľa vtedajšieho Ústavu svetovej literatúry a jazykov SAV (1964) Mikuláša Bakoša (1914 – 1972), sa dnes javí ako neľahká, no o to vďačnejšia úloha. Napriek tomu, že mnohé z ním nastolených princípov, otázok alebo aspektov, ktorými sa v tých časoch živila naša vedecká a univerzitná obec, už upadlo do zabudnutia, treba pripomenúť, že existencia dnešného ústavu s podobným názvom sa neodmysliteľne viaže na túto všestranne plodnú, metodologicky originálnu i priekopnícku osobnosť. Ak by sme sa pokúsili nájsť príklad podobného tvorivého zánietenia a schopností, určite by sa nám vynorilo meno Jozefa Felixa, a to nielen z dôvodu vonkoncom nie náhodnej zhody v takmer rovnakom roku ich narodenia. Obidvaja títo bádatelia totiž v prvom rade a hneď od počiatku stelesňujú taký okruh záujmov, ktoré svedčia o bytostne hlbokom úmysle vymaniť sa z osídliel národnej izolovanosti alebo provincializmu, a to prostredníctvom poznania toho najlepšieho európskeho a svetového dedičstva, jeho vedeckého a historicko-kritického jadra. Ak sme mali prednedávnom možnosť z viacerých uhlov priblížiť Felixov prístup k literatúre a jeho význam predovšetkým z pozície erudovaného a rozhľadeného romanistu, dnes máme vzácnu príležitosť k tomuto odkazu pripojiť Bakošovo systematické úsilie vybudovať na Slovensku solídne základy pre racionálne funkčné využitie literárnovedného myslenia.

U M. Bakoša sa to vzťahuje na rozličné etapy jeho bádateľského rastu poznačené najskôr, v 30. rokoch, sústredeným štúdiom princípov tzv. ruskej „formálnej metódy“ a jej uplatnenia vo vlastnom, materiálno-obsiahlom výskume slovenského verša (jeho kniha *Vývin slovenského verša* prvý raz vyšla r. 1939). Skutočnosť, že išlo o radikálne prehodnotenie dovtedy platných postupov, sa prejavuje spojením historickej poetiky s teóriou literatúry, dôrazným príklonom k otázke vnútornej organizácie básnickej štruktúry a jej vývinového obrysu v kontexte národnej literatúry. V tom sa M. Bakoš opieral o názory zakladateľa historickej poetiky A. N. Veselovského, ktorý koncom predminulého storočia vyjadril túžbu „objaviť podstatu poézie z jej dejín“, aby primárne miesto zaujala „induktívna poetika“ zbavená vonkajšej špekulatívnosti, vecne nedokázateľných tvrdení, individuálnych predstáv a postojov. V metodologickom zmysle sa Bakoš usiloval o spojenie statického (systémového) a dynamického (vývinového)

aspektu literárnej vedy. K tomu malo prispieť zdôraznené lingvistické hľadisko vyzdvihujúce vo vzťahu k dejinám literatúry spoločnú teoretickú platformu literárnej vedy s jazykovedou, s dôrazom na estetickú funkciu jazyka v literatúre.

Zaujímavé je pritom sledovať, do akej miery uvedené princípy na Slovensku korešpondovali s vývinom slovenskej poprevratovej literatúry, s vývinom nadrealistickej avantgardy, ktorá pod vplyvom európskeho umenia sa po určitých náznakoch v podaní príslušníkov DAV-u v 20. rokoch začína širšie rozvíjať v polovici 30. rokov. K tejto otázke zaujal stanovisko Miloš Tomčík, keď pri hľadaní kolektívneho, respektíve sloho-vo-druhového typu literárneho myslenia v úvode ku knihe *Avantgarda 38* (Slovenská avantgarda 30. a 40. rokov, 1969) hovorí o špecifickom vývine slovenskej literatúry, založenom na estetickej mnohoplánovosti, pričom podľa jeho názoru predchodcom nadrealistickej avantgardy môže byť aj v slovenskej kultúre poetizmus, a pokiaľ ide o prózu, dajú sa v jej modernom prúde vystopovať hlavne expresionistické a čiastočne poetistické prvky (Bakoš, 1969: 16). Na rozdiel od vývinu francúzskej, no výraznejšie i ruskej literatúry, ktorej teoretickí príslušníci sa už od polovice druhého desaťročia systematicky odklňali od princípov symbolistickej poetiky, na Slovensku prebiehal oneskorený vývin, ktorý len čiastočne naznačoval možnosti avantgardného, metodicky precízneho umeleckého kréda postaveného proti metafyzicky nosnému kánonu tradičnej literatúry.

Jedným zo základných znakov literárnej avantgardy bola rozvíjajúca sa súčinnosť s iným umeleckými sférami, hlavne s výtvarníctvom (M. Galanda, L. Fulla), čím sa utvrdzoval intermediálny charakter tvorivej aktivity smerujúcej vo väčšej alebo menšej miere k radikálnej prestavbe umenia. Zanechalo to pečať vo filozofii (I. Hrušovský), no i v štruktúrálnej literárnej teórii (M. Bakoš, M. Považan, K. Šimončíč), nehovoriac o tom, že v zborníku *Áno a nie*, ktorý vyšiel roku 1938, nachádzame popri prácach teoretikov (R. Jakobson, J. Mukařovský) i preklady z európskej avantgardnej poézie (G. Apollinaire, T. Tzara). Aj keď dodnes chýba systematické spracovanie tohto obdobia (okrem čiastočne syntetizujúcich štúdií M. Tomčíka a S. Šmatláka), možno konštatovať, že aj zásluhou intenzívnych vystúpení mladej generácie v nepriaznivých podmienkach druhej svetovej vojny prevažuje antitradičné zacielenie príslušníkov slovenskej avantgardy.

V Bakošovom teoreticko-analytickom diele už od počiatku zaznamenáme vplyv *Moskovského lingvistického krúžku* (1914 – 1915) a početných ruských prác z 20. rokov zameraných na rozličné otázky fungovania básnického jazyka, čo viedlo k vybudovaniu takého výskumného modelu, ktorý by bol schopný posudzovať literárne dielo na základe jeho formálnych alebo štruktúrnych, vecne overiteľných príznakov. Tak to bolo príznačné aj pre aktivitu *Spoločnosti pre skúmanie básnického jazyka*, označovanej skratkou Opojaz, ktorej zmyslom bolo postupne nachádzať v básnickej štruktúre funkčné využitie zvukových, eufonických, sémantických, metrických alebo prozodických komponentov. S tým súvisela Bakošova ambícia vytvoriť si od skúmaného materiálu patričný odstup, pretože začlenenie pojmu diachronia do bádateľského projektu dávalo predpoklady na prekonanie obmedzení dobovej synchronie, statickej povahy pozitivisticky orientovanej „vplyvológie“, a to prostredníctvom vedomia premenlivosti literárnych javov vo vývine národnej literatúry. Nastoleniu takýchto princípov v 30. rokoch napomáhali Bakošove preklady z ruskej formálnej školy: prvé knižné vydanie slovenského *Výberu z formálnej metódy* vyšlo roku 1941, čomu predchádzal vznik bratislavskej *Vedeckej syntézy* (1937 – 1940), pričom už z rokov 1934 – 1935) pochádzali teoretické články M. Bakoša a K. Šimončiča uverejnené v *Slovenských smeroch II*. Ako je známe, pôsobenie týchto prác bolo výrazne narušené konfiškáciou orgánmi vojnovkej Slovenskej republiky. K citeľnejšiemu oživeniu dochádza až v slobodnejších pomeroch 60. rokov.

Akýmsi zhrnutím aktivity tohto hnutia bol zborník *Avantgarda 38*, ktorý bol uverejnený roku 1969 so zámerom priblížiť podnetné pôsobenie slovenských intelektuálov, definovať umeleckú avantgardu a analyticky osvetliť charakter básnickej tvorby slovenských nadrealistov. Integrovanou zložkou je prezentácia rozličných dokumentov v činnosti slovenskej avantgardy s dôrazom na prepojenie literatúry, literárnej vedy a výtvarníctva. Predovšetkým z filozofického hľadiska možno za kľúčovú pokladať úvodnú štúdiu M. Bakoša nazvanú *O pojme umeleckej avantgardy*. Autor v nej vyzdvihuje diferencovanosť a mnohorakosť avantgardných umeleckých úsilí, ich organickú spätosť so spoločenským životom. Nezabúda zároveň podčiarknuť, že ide o zložito sprostredkované vyjadrenie života, tvorivých mét a túžob 20. storočia (s jeho technickým a vedeckým rozvojom, hlbinnými spoločenskými otrasmi a posunmi a osudovým postavením človeka v tom všetkom (Bakoš, 1969: 23). K otázke jej reál-

neho fungovania v 50. a 60. rokoch M. Bakoš prichádza s názorom, že už nemožno hovoriť o avantgarde v pôvodnom zmysle, ale že rozhodne existuje pokračovanie toho, čo kedysi začali avantgardné umelecké hnutia a čo dosiahlo v súčasnosti nový, kvalitatívne odlišný vývinový stupeň (ibid. s. 28).

Tieto myšlienky vyjadrujú na jednej strane pretrvávajúcu inšpiratívnosť svetovej avantgardy medzivojnového obdobia v jej analytickej, experimentálnej a laboratórnej podobe, na druhej strane signalizujú, ako hovorí, predpoklady nových ideovo-estetických riešení a perspektívnych možností. Inými slovami, M. Bakoš tým otvára priestor na začlenenie avantgardných výdobytkov do novovzniknutého spektra moderného umenia, ktoré v zásade neodhliada od toho, čo priniesla avantgarda v „klasickom období“ svojho vývinu, ale produktívne rozvíja tieto podnety z hľadiska celého súčasného moderného umenia. Ako príklad uvádza dielo Pabla Picassa, ktoré je dôkazom tohto neprestajného analyticko-syntetického úsilia. Pôvodná revolučnosť avantgardy je teda v jeho chápaní obohatená a pojem syntézy, ktorej úlohou je vstrebávať ustavične živé tvorivé prvky minulosti do nového umeleckého tvaru, v ktorom sa stierajú hranice medzi tzv. tradicionalizmom a avantgardizmom (ibid. s. 24).

Preto M. Bakoš so zreteľom na vývin domácej literatúry polemizuje so snahou obmedziť dedičstvo priekopníkov literárnej avantgardy na princípy francúzskeho tzv. nového románu alebo antidrám. S plným vedomím toho, čo priniesol modernizmus a moderna pre celosvetový vývin súčasného umenia, slovenský vedec nanovo zdôrazňuje tézu autonómnosti umenia, ktoré by nemalo byť iba priamou ilustráciou životných situácií, ale ustavične rozvíjať svoje tvorivé východiská na báze mnohoznačnosti, na sprostredkované účinnom zobrazovaní skutočnosti. V dôsledku toho sa dostávajú do úzadia kolektívne úsilia, také príznačné pre niekdajšiu avantgardu. Ak chcem konkretizovať ustavičnú platnosť Bakošových tvrdení v oblasti môjho pôsobenia, ktoré sa do značnej miery vyznačuje záujmom o fantastický a magický realizmus či o tzv. „zázračné reálno“, prejavujúce sa v hispanoamerickej literatúre, nemôžem ani dnes nesúhlasiť s Bakošovým postojom zdôrazňujúcim nezameniteľný podiel rozmanitých tvorivých impulzov, ktoré napríklad aj v otázke u nás toľko nepochopeného surrealizmu nezanedbávajú zreteľ na tradíciu, kultúrnu i multikultúrnu minulosť národov. Aktuálny význam pojmu avantgarda v danom prípade

tvorí neodmysliteľnú súčasť moderného umenia, vyvoláva potrebu inovácie a zároveň prehlbovania nových postupov umeleckej tvorby.

Treba povedať, že vstup do iného okruhu problémov, k čomu bol M. Bakoš podnietený pod vplyvom vývinu moderného umenia, v zásade ani v tých časoch výraznejšie nepotlačil jeho pôvodné východiská. Týkajú sa oblasti literárnej teórie a jej významu pri konkrétnom skúmaní literárnych diel. Je zrejmé, že obdobie 60. rokov, ktoré u nás znamenalo postupný ústup od ideologicky dogmatických poučiek a príkazov predchádzajúceho obdobia, bolo najmä Bakošovým pričinením sprevádzané intenzívnym rozvíjaním otázky zvedechenia postupov literárnohistorického a teoretického výskumu. Heslom bolo nastoliť taký pojmový aparát, ktorý by relatívne samostatne pôsobil vo vzťahu k iným spoločenským disciplínam, sociologickým, psychologickým a podobne. Odzrkadľovalo sa to v mnohých oblastiach, či už máme na mysli oživenie významu historickej poetiky, synchronie a diachronie vo vývinovom rade, vzťahu textu a autora, spätosti textológie a literárnej histórie. Ako to dosvedčujú Bakošove príspevky k metodológii literárnej vedy, ktoré roku 1969 vydal pod názvom *Literárna história a historická poetika*, bola koncepcia tzv. vnúroliterárnej kontinuity postavená širšie a zahrňovala tiež zvýšený dôraz na spoločensky ideovú podmienenosť literatúry. Išlo konkrétne o zachytenie tohto procesu na tzv. nadnárodnej rovine. Takýto postoj bol v prvom rade podnetný pre oblasť komparatistiky, ktorá sa musela vyrovnávať s pozitivistickou vplyvológiou starého typu a na dôslednom dialektickom podhubí obrátiť pozornosť na interakciu národnej literatúry s inonárodnými literatúrami. Umelecký text sa pri opätovnom vyzdvihovaní významu historickej poetiky a variability slohovo-druhového vývinu dostával do zložitých dobových súvislostí podmienených osobitosťami vývinu jednotlivých národných literatúr.

Cieľom bolo vytvoriť koncízny literárnovedný systém, ktorý bolo možné využiť aj v pedagogickom procese. Podľa M. Bakoša určitej slohovej formácii (klasicizmu, romantizmu, realizmu, symbolizmu atď.) zodpovedá v jednotlivých literatúrach rozrôznenie a hierarchia literárnych druhov (Bakoš, 1969: 7). Úlohou štrukturálnej poetiky malo byť sledovanie obrazu premien, ktorými prechádza vývin literatúry, a to prostredníctvom simultánno-sukcesívneho členenia a kríženia zložiek. Ako príklad Bakoš spomína literárne dielo J. Záborského, ktorý bol ako básnik klasicistom, ako dramatik romantikom a v próze priekopníkom realizmu. Podľa tohto,

no aj iných príkladov, ktoré uvádza, je možné skúmať historickú súvzťažnosť slohového vývinu a druhovej diferenciácie. To všetko je doménou historickej poetiky, ktorá by sa mala podľa neho stať centrálnou oblasťou literárnej histórie (ibid. s. 10).

Netreba zdôrazniť, že podobné poňatie vzájomného pôsobenia slohovo-druhových činiteľov v dynamike literárneho procesu nachádzalo neskôr plodný odraz v teoretických komparatívnych prácach D. Ďurišina. Jeho cieľom bolo zosúladiť výsledky Bakošových premís s konkrétnym bádaním historicky premenlivého toku literatúry na pozadí kultúrnej výmeny, ku ktorej v tomto procese ustavične dochádza. Podobné stanovisko do istej miery mal aj A. Popovič, keď pri sledovaní prekladovej literatúry a vlastnej tvorby slovenských básnikov využíval princípy literárnej komunikácie, aby zachytil najmä vplyv ruského romantizmu na vývin slovenskej literatúry (porov. knihu *Preklad a výraz*, 1968). Na rozdiel od avantgardných postupov sa pri svojom výskume ešte opieral o princípy tradičnej mimézis, podľa ktorej sa dané literárne dielo, podobne ako napríklad u L. Spitzera, javí ako súlad obsahu a formy, teda v spojitosti ideovo-tematických a spoločensko-politických determinantov literárnej tvorby.

Ako vidieť, pôsobenie M. Bakoša zohrávalo úlohu vo viacerých smeroch. Bolo dôkazom premyslenej, dokonca, možno tak povedať, ojedinelej schopnosti zovšeobecňovať a v nadväznosti na tridsiate roky prinášať aj pre iných bádateľov bohatý zdroj nových inšpiratívnych poznatkov. Zásľuhu na tom mali, podobne ako u J. Felixu, vzácné charakterové vlastnosti, skromnosť a zásadovosť, ústretový vzťah k mladým pracovníkom, ktorých po príchode na aspirantúru potreboval dokonale poznať, vžiť sa do ich mentálnych a tvorivých dispozícií, vedieť usmerniť ich aktivitu tak, aby sa oboznamovali tiež s výskumnými modelmi starších pracovníkov ústavu. Pokladal preto za povinnosť, aj cestou častých konzultácií alebo spoločných pracovných stretnutí, poznať zvnútra ich problémy a zároveň sa snažil priebežne objektívne zhodnotiť ich vedecké, umelecké alebo teoreticko-analytické výsledky. To priaznivo vplývalo na ich motivovanosť, a to aj napriek tomu, že M. Bakoš stál po celý život pod silným vonkajším tlakom, ideologickým i personálnym, keďže jeho koncepcia obrátená vždy k tomu najlepšiemu, čo literárna veda a umenie prináša, musela takmer pravidelne zápasíť s neporozumením, neerudovanosťou, ba až otvoreným odmietaním. Sám na to zásadne reagoval priam stoickým znášaním kritických postojov všetkého možného druhu, dokonca

i zo strany najbližších straníckych spolupútnikov, ktorí ho neraz obviňovali z dôvtipného, no pre nich nebezpečného úniku z „koryta“ oficiálnej ideológie. Na váhach zvnútorneného poznania sa usiloval zaujať kritické stanovisko ku každej povrchnosti, nezaujatosti alebo priam pokryteckej či špekulatívnej ambicióznosti niektorých vedeckých kolegov. Na druhej strane prejavoval snahu rešpektovať nielen koncepčnú premyslenosť, ale aj čiastkovú, argumentačne podloženú úspešnosť individuálnych prístupov. To všetko spoluutváralo vskutku osobnostný profil bádatela, ktorého predčasná smrť v plnom rozlete tvorivých síl aj pri podlomenom zdraví vo veku 58 rokov, v časoch neblaho nastupujúcej normalizácie začiatkom 70. rokov, musela zanechať trvalé stopy v oslabení, ba v mnohom i v strate slovenskej bádateľskej kontinuity. O to väčšmi, že tento pád M. Bakoš trpko pociťoval a do všetkých dôsledkov jasnozrivo predvídal.

Jedným zo znakov premenlivosti bytostných i vedeckých postojov, ako som spomenul, ku ktorým M. Bakoš dospel v slobodnejších pomeroch koncom 60. rokov, bolo poznanie, že slovenská literárna veda už nemôže lipnúť na avantgardných výbojoch, ale že by sa mala obrátiť k tradícii, k minulosti kultúrneho dedičstva národov. Táto požiadavka zaznievala v situácii, keď si sám uvedomoval ohraničenosť svojich vlastných metodických pozícií. Napriek tomu si myslím, že tento prerod bol pre neho veľmi ťažký, hoci nevyhnutný. Na túto skutočnosť narazil Stanislav Šmatlák, keď v úvode k Bakošovej knihe *Problémy literárnej vedy včera a dnes* (1964) konštatuje, že toto dielo práve v 30. rokoch prinieslo do slovenskej literárnej vedy potrebný pracovný vzruch, myšlienkový kvas a metodologické triedenie (Bakoš, 1964: 6). Preto s istou dávkou ľútosti poznamenáva, že táto kniha nezahrňuje vyčerpávajúcim spôsobom celú oblasť jeho pracovných záujmov. Pri tvrdení vychádza z presvedčenia, že tieto Bakošove výskumy sú svojím významom pre slovenskú literárnu vedu nijako nie okrajové. Práve *Vývin slovenského verša* (dodajme, že druhé a tretie prepracované a doplnené vydanie pod názvom *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej* je z rokov 1949 a 1966) patrí podľa neho medzi základné diela modernej, pokrokovu orientovanej slovenskej literárnej vedy, a to svojou ucelenosťou, rozsiahlym rozborom teoretických princípov slovenskej verzifikácie, ako i inšpiratívnosťou pre súčasnosť (ibid. s. 8).

Vzhľadom na to, že mňa samého najväčšou mierou zaujala táto kniha, v začiatkoch môjho komparatívneho bádania (porov. *Štýl prekladu. Vývinovo-teoretická a kritická analýza slovenských prekladov Paula Claudela*),

v ktorom som sa usiloval naplniť neskoršiu Bakošovu túžbu po určitom zmierení avantgardy a tradície, žiada sa mi aspoň niekoľkými slovami spresniť, v čom spočíva jej dnes už pre mnohých nepoznaný metodologický význam. Ako dôkladný znalec vnútorných mechanizmov básnenia a jeho vývinových zákonitostí M. Bakoš v nej precízne formuloval svoj cieľ a naplnil ho obsiahlymi konkrétnymi rozborami. Neobchádzal pritom celú slovenskú tradíciu názorov na slovenskú metriku (A. Trúchly-Sytniansky, T. Milkin, Š. Krčméry a i.), aby dospel do takého bodu, v ktorom by sa pod vplyvom ruských formalistov dostal na vedeckú platformu slovenskej historickej metriky. Popri uplatnení deskriptívnych hľadísk a štatistickej metódy postupne prechádzal k odhaleniu funkčného princípu. Na tomto pozadí sa mu vynoril predovšetkým základný fakt binárnej opozície medzi stopovou organizáciou a syntakticko-vetným členením verša. V tom Bakoš videl a dôkladne dokumentoval hlavný rozdiel medzi sylabickým veršom štúrovskej generácie a sylabotonizmom hviezdoslavovských básnikov. Treba dodať, že uvedené dialektické hľadisko Bakošovi umožnilo prekonať i čiastkovosť mnohých domácich i zahraničných vedeckých prác z oblasti verzologických výskumov (napríklad v podaní českého teoretika J. Hrabáka, ktorý zotrúval pri zúženom pohľade na verš z hľadiska jeho stopovej organizácie).

Ak som vychádzal vo svojich analýzach z Bakošom nastolenej dialektiky, utvrdil som sa v presvedčení, že podobný pracovný model, v pravom zmysle slova objavný a funkčný, si pri prozodicko-rytmických rozboroch udržiava trvalú všeobecnú platnosť. Bez ohľadu na to, že mojou ambíciou bolo pri kontakte s neosymbolistickou poetikou P. Claudela rehabilitovať u Bakoša neprítomné akustické hľadisko prameniace zo subjektívne po-
ciťovaného rytmu poézie. Týmto spôsobom som však na druhej strane mohol disponovať poznáním, že rytmický rozmer básnenia musí najskôr zohľadňovať vecné, normatívne zložky jeho pôsobenia a predovšetkým rešpektovať rovnocenne dôležitý vývinový aspekt pri komparatívnom pohľade na slovenský a francúzsky verš. S tým bezprostredne súvisela možnosť ako objektívneho tak i subjektívneho vnímania premenlivosti rytmických modelov, o ktoré sa slovenskí básnici pri prekladaní Claudelovej poézie pod tlakom dobového veršového kánonu opierali. Vďaka tomu celistvé vnímanie vnútorných mechanizmov básnenia mohlo vyústiť do sféry odhalenia kulturológiky významných rozdielov medzi slovenskou a francúzskou tradíciou, a to nielen poézie, ale i kultúrno-historických osobitostí

obidvoch národov. Pravdaže, týmto zistením nemôžem poprieť prvoradý fakt, že bez Bakošovho precízne formulovaného, avantgardne poňatého vzoru by som k takémuto objavnému výsledku sotva dospel.

O to väčšmi, že M. Bakoš i môj školiteľ J. Felix boli ochotní akceptovať môj projekt a bezvýhradne súhlasili s jeho vymedzením na stránku štrukturálnu (neavantgardnú) a neosymbolickú (tradičnú). Ako som si uvedomil, obidva tieto aspekty bolo nevyhnutné v mojej práci dôsledne dodržiavať, pretože svojou esenciou zodpovedali dvom odlišným, ťažko naplno zladiteľným zorným uhlom. Bolo len na škodu, že v ďalšom vývine slovenskej literárnej vedy už nebolo možné, v 70. a 80. rokoch, ďalej produktívne vychádzať z princípov moderného umenia a vedeckého myslenia, hoci podobná symbióza štrukturálnej a tematicko-symbolickej optiky mala neskôr pokračovanie v dielach fantastického realizmu argentínskej literatúry podnecujúcej zároveň zrod významných teoreticko-analytických koncepcií, napríklad z pera Tz. Todorova. Práve tieto diela dobovo adekvátne odrážali umelecké záujmy nejedného svetového spisovateľa schopného nevšednej multikultúrnej syntézy, konfrontácie rozličných, mentálne osobitých svetov, ktorých odhalenie nanovo potvrdzovalo nezastupiteľnú úlohu literárneho umenia, jeho špecificky objavného a nenahraditeľného poslania (k tejto otázke sa vraciam v knihách *Štýl prekladu* uverejnenej oneskorene roku 1997, *Modernita románskych literatúr* z roku 2005, ako i v súbore štúdií vydaných pod názvom *Interdisciplinárnosť v symbióze literárnej vedy a umenia* z roku 2012).

Niet pochyb o tom, že, ako sme videli, vedecký odkaz M. Bakoša zanechal výrazné stopy v celom vývine slovenskej literárnej vedy. Ako činnorodý iniciátor i organizátor má i pre dnešné časy veľkú zásluhu na tom, že z jeho priebojného, bytostne precíteneho a premysleného diela vyrástol mnohostranný prúd slovenských literárnych vedcov i pedagógov, ktorí plodne ťažili a, treba veriť, naďalej ťažia z jeho výnimočného bádateľsko-kritického talentu a zanietenia. O to väčšmi, že M. Bakoš nikdy neprestával, tobôž vo svojej pedagogickej činnosti, zdôrazňovať neodmysliteľné miesto intenzívnej jazykovej a teoretickej prípravy (vrátane poznatkov čerpaných z klasickej rétoriky), ktorej platnosť má zmysel nielen z hľadiska dnes už zrejme v niečom zastaraných výšin historickej poetiky, ale hlavne v tom, v čom jeho metodologická precíznosť a cielavedomosť v postupnom vývoji otvárala brány bezprostrednejšej životnej empirii, individuálnej tvorivosti spočívajúcej v tak potrebnom návrate k tradícii, kultúrnej minulosti ná-

rodov. Pravda, M. Bakoš to vždy robil s príslovečným tušením všetkých rizík, nebezpečenstva a krajností, ktoré i dnešný svet, podobne ako to mal v odbojnom duchu dôrazne na pamäti v 30. rokoch, mnohými hrozivými signálmi neklamne znova prináša.

JAN MUKAŘOVSKÝ A MIKULÁŠ BAKOŠ (KONCEPČNÉ ROZDIELY)

V histórii literárnej vedy sú obdobia, ktoré znamenajú radikálne prehodnotenie dovtedy platných princípov a postupov. Ich prínos sa vynára z hľadiska metodického i metodologického, ako aj v pomere k samotnému predmetu bádania. Keď sa teda s výrazným časovým odstupom vraciame k významnému odkazu Jana Mukařovského, núka sa nám príležitosť na zaujímavú a v mnohom podnetnú konfrontáciu jeho diela s rovnako vzácnym prínosom slovenského literárneho vedca Mikuláša Bakoša. Azda nebudem ďaleko od pravdy, ak poviem, že v osobnosti obidvoch bádateľov sa rovnakou mierou odzrkadľuje dobové ovzdušie, ktoré stálo pri zrode ich interpretačných modelov. Týka sa to predovšetkým 30. rokov minulého storočia, keď sa aj zásluhou mnohých vzájomných stretnutí, či už počas Mukařovského prednášok na bratislavskej univerzite, alebo osobných kontaktov prostredníctvom intenzívneho štúdia mnohorakých prameňov, utvrdzovalo jadro ich teoreticko-analytickej metódy.

Pripomeňme si, že táto skutočnosť už bola viacnásobne zmapovaná v nejednom príspevku. Takmer v každom sa konštatovalo, že Mikuláš Bakoš je Mukařovského žiakom, ako keby jestvoval priamočiary vplyv českého literárneho vedca na slovenského. Je síce pravda, že v ich prácach by sme sotva našli tvrdenia, ktoré by svedčili o zanietenej polemike alebo diskusii v zmysle rozdielnosti ich epistemologických stanovísk, treba však dodať, že práve táto rozdielnosť mnohokrát unikala bezprostrednej potrebe serióznejšieho a detailnejšieho rozboru. Myslím si, že hlavnou príčinou bola vcelku výrazná koncepčná ucelenosť a premyslenosť, jedinečná, individuálne podmienená schopnosť nachádzať svoj vlastný, v podstate nezameniteľný obzor výskumu.

Všimnime si najskôr hlavné styčné body, teda to, čo obidvoch bádateľov spája. Sústredíme sa predovšetkým na oblasť básnického jazyka, i keď Mukařovského záber bol oveľa širší, pretože sa v literárnej oblasti podrobnejšie zameriaval aj na žáner prozaický, dramatický či esejistický. Obaja si na druhej strane uvedomovali, že práve básnické dielo dáva svojou štruktúrou najlepšie predpoklady na vnútorný rozbor vzťahu jeho jednotlivých zložiek, ako i na hľadanie potrebných zovšeobecnení.

O metodických postupoch Jana Mukařovského sa súhrnne najlepšie dozvieme z knihy *Básnická sémantika*, ktorá je súborom jeho univerzitných prednášok. Cieľom je hneď od začiatku upozorniť poslucháčov na vzájomné súvislosti medzi komponentmi, ktoré nie je možné sledovať iba staticky a izolovane, ale aj z hľadiska dynamickej premenlivosti ich významovo-estetické hodnoty vo vývine národnej literatúry. Báseň teda vytvára celok, ktorého zložky fungujú tak na synchronickej, ako i diachronickej osi. Na rozdiel od postupov bežne založených na opisnosti alebo registrácii obsahových, motivicko-tematických a formálnych znakov obracia Mukařovský pozornosť na sám jazykový oznam, na spôsob jeho vyjadrenia. Hovorí, že „vzťah reči k vnější skutečnosti nepoutá naši pozornost: proto v básnickém díle neklademe váhu na *pravdivost* vypravovaných dějů; rovněž *správnost* myšlenek v díle obsažených netvoří součást jeho umělecké hodnoty“ (Mukařovský, 1995: 26).

V tomto duchu ide teda Mukařovskému o čosi celkom nové; jeho zámerom je zrušiť protikladné hranice medzi jazykom básnickým a praktickým, a to hľadaním tzv. prechodných štádií, čo by umožňovalo mnohostrannejšie zachytiť aktualizáciu jazykových prvkov v básnickej reči. Toto predsavzatie je späté s vedomím vzájomných vzťahov medzi jednotlivými vrstvami jazykových prvkov v básni, s vedomím básnického diela ako štruktúry. Netreba ani dodávať, že v týchto slovách má český vedec na zreteli prehodnotenie tradičného názoru, že literárne dielo sa skladá z obsahu a formy, že ide o nadradenosť obsahu nad formou. Jeho koncepcia má však napriek dôrazu na formu snahu ukázať, že výskum premenlivosti jazykových vrstiev sa nerealizuje iba v priestore umeleckej reči. Má možnosť ju neprestajne prekračovať využitím vopred nepredvídateľných zorných uhlov obrátených k empirickej skutočnosti, sociologickej, psychologickéj alebo širšie kulturologickej. To naznačuje, že rozmanitosť Mukařovského prístupu k literatúre sa stáva vcelku neprekonateľnou prekážkou z hľadiska presnejšej charakteristiky jeho diela podľa estetických, teoretických, sémantických, štylistických, kritických alebo poetologických kritérií. Hoci za najdôležitejšie dielo jeho umenovedného výskumu sa pokladajú *Kapitoly z české poetiky I, II* (1948), dá sa usudzovať, že aj v prípade kratších článkov a štúdií by bolo ťažké stanoviť, ktorá zložka pozornosti je dominantná. Napokon, som presvedčený, že k podobnému triedeniu by sám Mukařovský i dnes zrejme sebaironicky zaujal skôr rezervovaný postoj. Zámerná neurčitosť prístupov k literárnemu dielu má pochopiteľne vplyv na jeho vzťah k tradičnému

chápaniu literárnej histórie. K tomuto pojmu sa bezprostredne, najmä pod vplyvom ruskej formálnej metódy, viaže pojem literárneho vývinu, ktorý vychádza zo zreteľa na jazykovú stránku básnického pomenovania.

Český bádateľ sa práve vďaka tomu ocitá na akomsi rozhraní tradičného chápania literárnej histórie, literárnej teórie a novodobého pôsobenia historickej poetiky zakorenenej v jazykovo-formálnej štruktúre básnickej výpovede. Namiesto sledovania individuálnych obrysov poézie a opisu jej jednotlivých znakov v toku histórie, namiesto zreteľa na postavenie autorského subjektu, ktoré je v istom zmysle výnimočné, cestou zhŕňania životopisných dát a izolovaných poetologických príznakov, prízvukuje Mukařovský nutnosť viacrozmerného vnímania básnickej štruktúry. Jej dynamická premenlivosť postavená na vnucujúcom sa jazykovom korektíve uňho vedie k poznaniu aktualizčných faktorov, ktoré sú odrazom rôznorodého uplatnenia básnickej funkcie vo vývine českej literatúry.

Z toho pramení zaradenie poetiky do širších súvislostí, umeleckých i mimoumeleckých. V štruktúre básnického diela zbavenej statických noriem a definícií ide Mukařovskému o zachytenie vzájomných súvislostí medzi slovom, jeho zvukovou, eufonickou, syntaktickou alebo intonačnou realizáciou a významom. V takom zmysle slovo nadobúda vďaka svojej nejednoznačnosti charakter jazykového znaku alebo symbolu, nestojí v tkanive básne nezávisle ani izolovane.

Azda najrukolapnejšie to Mukařovský dokumentuje pri porovnaní kompozičných postupov Jaroslava Vrchlického a Karla Hynka Máchu. Kým u Vrchlického pozoruje uvoľnenosť intonačnej, syntaktickej a tým aj významovej samostatnosti veršov (presahy), u Májovcov podľa neho vďaka aktualizácii tzv. akcesorických eufonických prostriedkov básnenia dochádza k zastieraniu významovej funkcie slova, jeho tradičného jadra alebo ustálenej podstaty. Všetky tieto zmeny vidí Mukařovský zároveň v pomere k spoločnosti, k českému národnému básnictvu, k vývinu, ktorý u Vrchlického prebiehal v súvislosti s nástupom triedy meštiactva vo vede, v politike a iných umeniach. Odhalenie vnútorných tendencií v básnickej štruktúre nemá teda ráz mechanického hľadania vonkajších príčin, proti pozitivistickej literárnej teórii nastoľuje Mukařovský syntézu vnútorných jazykovo-formálnych aspektov s vonkajšími podnetmi. Pri rozbere pritom vychádza z podstatných znakov materiálu, ktoré určujú jeho pracovnú metódu alebo, presnejšie, jej modelujúcu povahu. Ako pri jednotlivostiach, aj tu vyzdvihuje platnosť sledovaných zložiek v pomere k významu, keď

tvrdí, že každá zložka je nositeľom významu. U Máchu to dokladá jeho nezvyčajným metafyzickým postojom, ktorý odzrkadľuje hru pominateľných javov bez podstaty vstupom do najhlbších vrstiev diela.

Súhrnne povedané, v Mukařovského koncepcii sme svedkami osobitého prelínania poznatkov z histórie a teórie literatúry s poznatkami z historickej poetiky. Tento teoreticko-analytický rozmer sa zároveň prejavuje syntetizujúcim prístupom k literárnovedným prameňom. Ako znalec rozličných teórií a príslušnej odbornej terminológie český bádateľ takmer pravidelne pristupuje, aj pokiaľ ide o množstvo cudzích zistení, k objavnému kritickému odhaľovaniu toho, čo sa z iných zorných uhlov javí ako sporné alebo striktne či jednostranne formulované. Napríklad v prípade romantickej koncepcie francúzskeho teoretika verša Mauricea Grammonta, ktorý tvrdil, že zvuk slova priamo vyjadruje podoby reality alebo duševný stav hovoriaceho (tento jav Grammont nazýva „imitatívnu harmóniou“), vychádza z presvedčenia, že nejde iba o priamu súvislosť medzi slovom a zvukom. Na rozdiel od saussurovského *parole* treba podľa neho brať do úvahy nielen duševné stavy vnímateľa, ale aj začlenenie básnického slova do systémovej oblasti jazyka, do jeho štruktúry, čiže treba slovo vnímať na pozadí básnického *langue*, t. j. súboru noriem daného živou tradíciou (Grammont, 1951: 21).

Na vedomie podobného rozporu medzi emocionálne statickým a výlučne odborným chápaním slova v jazykovej štruktúre, napríklad aj vo veci saussurovskej koncepcie arbitrárnosti jazykového znaku, by bolo možné uviesť viacero príkladov. Mukařovského zámerom bolo, aby otupil hrany tohto rozporu a vydal sa na neľahkú strednú cestu, vydláždenú neistotou a pochybovaním.

V tomto okamihu sa teda natíska otázka, kde je potom veda, ktorá by zaujala prísne vymedzený alebo presvedčivo vyjadrený postoj. Pri pohľade na nadosobný charakter básnickej tvorby, pri dôraznejšom definovaní induktívnosti pracovnej metódy sa tento obzor otváral práve Mikulášovi Bakošovi. Ak som v súvislosti s Mukařovským viac ráz upozornili na ústredný vzťah slova a významu, v jeho prípade sa pozornosť prenáša na kľúčový problém básnického rytmu. V zhode s vývinovým smerovaním umeleckej avantgardy sa Bakoš s rovnakým zánietením ako Mukařovský v inom priestore usiloval uchopiť zjednocujúcu úlohu rytmu v básnickom prejave. Proti symbolickému chápaniu básnenia, ktorý zdôrazňoval ruský symbolista Alexander A. Potebnja, nachádzal Bakoš potrebný zdroj podne-

tov v prácach ruského formalizmu, čo navyše umocnil prvým prekladom výberu z týchto prác, uverejnených v roku 1941 pod názvom *Teória literatúry*. Vďaka týmto podnetom si vybudoval koncepciu, ktorej ťažiskom bolo spojenie historickej poetiky s teóriou literatúry. Vyvrcholením jeho úsilia je kniha *Vývin slovenského verša* (prvé vydanie je z roku 1939). Ak sa u Mukařovského, ako sme povedali, v zmysle prechodového štádia črtá spojenie literárnej histórie a historickej poetiky, Bakoš sa dôrazne prikláňa k druhému pojmu. To mu poskytlo možnosť prehodnotiť aj tradičnú úlohu literárnej teórie, ktorej systémovosť už nie je daná vonkajšou, staticky stanovenou normou, ale nevyhnutným hľadaním precízne formulovanej nadstavby, v ktorej by jednotlivé zložky verša vystupovali v dynamickej súvzťažnosti ako odraz vývinu slovenskej literatúry.

Na rozdiel od väčšiny názorov, ktoré označujú Bakošovú pracovnú metódu za formalistickú, treba podľa mňa a napríklad i Jána Števčeka spresniť, že u slovenského bádateľa sa rovnocenne prejavuje záujem o básnickú štruktúru utvorenú zo vzájomného pôsobenia fonetických, lexikálnych, syntaktických, intonačných a eufonických prvkov. Je teda formalistom i štrukturalistom zároveň. Bakoš zásadným spôsobom reagoval na tradičnú úlohu obraznosti v poézii, ktorej nesystémová, vecne nedokázateľná podstata nedávala predpoklady na vývinové sledovanie básnickej štruktúry. Preto sa slovo v jeho poňatí, čiastočne ako u Mukařovského, očisťuje od symbolických znakov expresívnosti, bez zreteľa na neurčité obrysy tradičného pôsobenia slovného významu.

Do popredia sa tak dostáva funkcia veršového rytmu prameniaceho z dôkladnej znalosti prozodických zákonitostí slovenského jazyka, slovných predelov, charakteristiky prízvuku vo vete (v slovenčine i češtine je prízvuk kladený na prvú slabiku slova), vzťahu metra k syntaktickej výstavbe a podobne. Z podnetu Viktora M. Žirmunského sa u Bakoša metrika stáva súčasťou poetiky a vyznačuje sa odhliadaním od vopred stanovených noriem veršovania. Dôsledkom takéhoto postupu pri skúmaní vývinu slovenskej poézie je skutočnosť, že Bakošovi sa podarilo zachytiť a pomocou štatistickej metódy odhaliť premenlivú úlohu dominantného prvku v tkanive slovenského verša: zisťuje predovšetkým, že v štúrovskej ľudovej poézii má prevládajúce postavenie syntakticko-intonačné členenie, ktoré je sprevádzané nepravidelnosťou slovného prízvuku, zatiaľ čo vo hviezdoslavovskej aristokratickej poézii tvorí jednoznačnú konštantu

prísne dodržiavaný jamb, pričom syntaktické hranice verša sú uvoľnené pôsobením pravidelného presahu.

Ako vidieť, historická poetika, ktorej význam nemožno nevidieť bez súvisu s výbojmi umeleckej avantgardy, nachádza u Bakoša pevné miesto, je znakom vecne požadovanej systémovosti, definovateľnosti a definitívnosti. Sprievodným znakom je na rozdiel od Mukašovského menší záujem, ba až nezáujem o ďalšie činitele básnického prejavu, vyplývajúce predovšetkým z psychológie (jej pôsobenie pokladá Bakoš za neprijateľný „šum“).

Ak som spomenul určujúcu úlohu rytmu vo veršovaní, musím povedať, že dôrazné dialektické hľadisko sa napriek hermetickosti Bakošovho modelu môže stať východiskom v istom zmysle dôsledne prehodnocujúceho pohľadu na vývin básnickej štruktúry. Vzťahuje sa na možnosti takého výskumu, ktorý presahuje hranice národnej literatúry a obohacuje objektívne postuláty literárnej vedy prostredníctvom komparatívne komplexnejších alebo citlivejších nástrojov a postupov. Takáto možnosť na jednej strane predpokladá spoľahlivé osvojenie Bakošovej metódy, na druhej strane vyžaduje návrat k symbolickým, presnejšie k neosymbolickým formám básnického prejavu. Ako vyplýva z predchádzajúcich poznatkov, čiastočne sa to kryje s Mukašovským modelom, v ktorom má nezastupiteľné postavenie význam slova, jeho špecifická obraznosť alebo figuratívnosť.

Už fakt, že som si pod vedením svojho školiteľa Jozefa Felixu zvolil za tému kandidátskej práce vývinovo-teoretickú a kritickú analýzu slovenských básnických prekladov Paula Claudela (*Štýl prekladu*, 1997; môj výskum bol však ukončený už v roku 1975), ma postavil pred úlohu popasovať sa s primárnou funkciou rytmu na pozadí vývinu francúzskej a slovenskej poézie. Mojm úmyslom nebolo nič iné, iba potvrdiť Bakošovu tézu o rozhodujúcom pôsobení rytmu v básnickej štruktúre. Táto otázka ma priťahovala o to väčšmi, že na jej teoreticko-analytické zvládnutie bolo potrebné do výskumu znova zapojiť bádateľský subjekt, ktorý bol z Bakošovho systémového modelu vopred vylúčený, pretože nevyhovoval objektívnym požiadavkám. Racionálne chápanie veršového rytmu, prvotne dôležité pre poznanie jeho vývinovej podstaty, si v mojom výskume prekladov slovenských prebásňovateľov vyžadovalo rehabilitáciu deklamačno-akustickej povahy básnenia. Musím dodať, že sa to týka Krčmérym zdôrazňovaného premiestňovania prízvuku v prúde básnickej reči, prípadne existencie tzv. vedľajších prízvukov.

Pri tomto vnímaní tvorili Bakošove vzácné poznatky všeobecný rámec, na ktorého pozadí sa podoba veršového celku javila v súlade s napohľad skrytým vnútorným zámerom autora i tvorivými zámermi slovenských prekladateľov (Emil Boleslav Lukáč, Pavol Gašparovič Hlbina, Ján Haranta, Karol Strmeň). Ako sa ukázalo, ich vlastná a zároveň prekladateľská poetika odrážala oproti rytmickým znakom originálu viditeľný odklon v súlade s dobovým vývinom slovenskej poézie i jeho oneskorením oproti francúzskemu vývinu. Pri konfrontácii slovenského a francúzskeho verša s ich rytmickými osobitosťami sa zároveň prejavila určitá nezavříšenosť nášho literárneho vývinu v porovnaní s univerzálnosťou Claudelovej poézie a poetiky, v ktorej duchu rytmus zjednocuje všetky prvky verša vo vzťahu k nadosobnému symbolickému princípu. Takáto jednota imanencie a transcendencie našla u francúzskeho neosymbolistu odraz v „živej“ teórii obsahujúcej navonok skrytý duchovný zmysel ľudskej existencie (porov. *Cinq grandes odes*, 1907). Jeho odhalenie, prislúchajúce tentoraz osobnostnému postoju umeleckého tvorcu, potvrdzovalo svoju platnosť jednak pri izolovanom skúmaní básnických prostriedkov (rým, veršový pôdorys, syntakticko-intonačné členenie, figuratívnosť), jednak z hľadiska ich vzájomného usporiadania vo verši.

Na tomto základe bolo možné s využitím kontrastívnosti vypozerovať všetky štruktúrne zmeny, ktoré sa udiali v slovenských prekladoch: narušenie estetickej homogénnosti veršového celku u Lukáča v dôsledku doslovného použitia jambu (nadmerná expresívnosť rýmového zakončenia, slovné licencie alebo neologizmy), ako i tlak dominantného daktylotrocheja v interpretácii Pavla Gašparoviča Hlbinu, spojenej s významovým, i keď neutrálnejším rozširovaním originálu v súlade so zvoleným veršovým pôdorysom.

Bez ohľadu na konkrétne výsledky takto zameraného medziliterárneho projektu, cez ktorý sa jasnejšie ukázali aj prozodické rozdiely medzi slovenským a francúzskym veršom, bolo navyše možné vystopovať zásadnú metodickú rozdielnosť medzi objektívno-subjektívnym vnímaním poézie a prevládajúcim jazykovo-kauzálnym chápaním imanentných zložiek veršovej štruktúry u Bakoša, no aj u Mukařovského. Obaja totiž zhodne tvrdia, že voľné syntakticko-intonačné členenie verša, ku ktorému dochádza v slovenskej hviezdoslavovskej i v českej lumírovskej poézii, má za úlohu zastierať pravidelný veršový pôdorys analogickým použitím jambu, čím sa oslabuje rytmická automatizácia v obidvoch veršoch.

Dôsledné vymedzenie rozdielov medzi praktickým využitím jazyka a jeho špecifickým básnickým stvárnením v tomto smere funguje ako užitočný korektív, keďže umožňuje jasnejšie vidieť i potvrdiť ich protikladnosť. Vďaka teórii literárnej komunikácie, ktorú vo svojom interpretačnom modeli naplno uplatnil predovšetkým v 60. rokoch Anton Popovič (porov. knihu *Preklad a výraz*, 1968), sa vysúva do popredia výstižne stanovený jednotiaci princíp, ktorý má pri veršových rozboroch všeobecnú platnosť. Na tomto základe je podľa môjho názoru možné spoľahlivo tvrdiť, že keby hviezdoslavovskí a lumírovskí básnici neboli používali voľné syntaktické členenie, z ich veršov by simultánne zaniklo jambické metrum, ktoré rovnocenne prispieva k jeho dobovo účinnej estetikej homogenosti.

Práve s príspevom podobných poznatkov vystupuje na povrch nenahraditeľnosť moderného i postmoderného umenia pri odhaľovaní navonok skrytých princípov ľudskej i autonómnej umeleckej existencie. Ako je všeobecne známe, vonkajšie zásahy do tohto procesu počas neblahej normalizácie v 70. rokoch zanechali výrazné stopy predovšetkým na nespokojivej teoretickej príprave na našich školách. Azda netreba tajiť, že to až doteraz vedie k pretrvávajúcim nedostatkom v obsahu školských osnov, keď sa na Slovensku vinou príslovečnej diskontinuity nedalo bezprostredne nadviazať na rozmanitý alebo všestranne plodný odkaz predchádzajúcich generácií.

Ako sme videli, k vrcholom československého odkazu nesporne i naďalej patrí významný bádateľský i ľudský profil Mikuláša Bakoša a Jana Mukařovského. Tobôž ak si uvedomíme, že obidvaja kládli v nejednej svojej práci dôraz na nevyhnutnosť dôkladnej teoretickej prípravy, bez ktorej by bol akýkoľvek serióznejší dotyk s literárnym dielom nemysliteľný. Je dozaista neprijemným zistením, že teória literárneho umenia vrátane poznania jej normatívности, predmety ako štylistika, filozofia umenia alebo estetika sa dnes na slovenských univerzitách postupne ocitajú na okraji všeobecne užitočnej gnozeológie. Preto snahy o syntézu literárnej vedy na poli interdisciplinárnosti (tejto tematike sa venujem v knihe *Interdisciplinárnosť v symbióze literárnej vedy a umenia*, 2012), ako i v jej druhom zväzku z roku 2016), ktorá naplno charakterizuje mysliteľské krédo obidvoch bádateľov, často vyznievajú ako iluzórne želanie.

Pravda, toto tvrdenie do značnej miery vyvracia fakt, že najmä pod vedením starších profesorov sa na našich univerzitách v posledných rokoch zrodilo niekoľko objavných, samostatne a tvorivo vypracovaných diplomo-

vých prác zameraných na problematiku umeleckého prekladu. Ako som sa mohol presvedčiť, podobné viacrozmerné úsilie takmer pravidelne naráža zo strany niektorých novopečených, „didaktologicky“ zdatných docentov nesených na vlnu nekritického obdivu k cudzím vzorom, a nie k hodnotnému dedičstvu „nášho“ Popoviča, Vilikovského a Miku alebo „nášho“ Felixa či Hečka, na nezáujem, ba až vyslovené odmietanie. Je nesporné, že úspešnosť tohto druhu prác je podmienená dostatočnou jazykovou znalosťou cudzieho i materinského jazyka, ako i znalosťou teoretických „jednotlivín“, z ktorých sa neprestajne živí podobne orientovaný rozbor. V takom zmysle by bolo akiste oprávnené vysloviť námietku voči dôrazu na všeobecný charakter umenovedného poznania, hoci si myslím, že napriek obdivuhodnému syntetizujúcemu úsiliu by k rovnakému zisteniu Mukařovský i Bakoš dnes sami dospeli. Veď aj ich cesta ku komplexnosti alebo k zložitosti viedla cez všetky úskalía rôznorodej životnej skúsenosti, ktorá má svoj *raison d'être* v rovnocenne platných sférach moderného a oživene tradičného, ľudsky a umelecky mnohotvárneho uplatnenia tvorivého individua v perspektíve dneška i budúcnosti.

FUNKCIA RYTMU VO VERZOLÓGII A BÁSNICKÝ PREKLAD

Na úvod treba pripomenúť, že pojem rytmu predstavuje už od začiatkov nielen literárnej tvorby jeden z najdôležitejších aspektov. V súbore prostriedkov tvoriacich umelecké dielo mu prislúcha úloha, vďaka ktorej sa organizuje i zjednocuje jeho zvuková štruktúra. Preto nie je náhoda, že sa prejavuje zvýšené úsilie zachytiť, opísať alebo pokiaľ možno dôsledne definovať jeho premenlivosť a jedinečnosť. Výskum sa sústreďuje na historické zmeny rytmu, ku ktorým dochádza v každej národnej literatúre, no i na jeho metrické inovácie, hlavne v oblasti poézie. Z tohto pohľadu rytmus nie je izolovaný jav. Je nesporné, že svojou syntetizujúcou schopnosťou pôsobí v bezprostrednom vzťahu k iným básnickým zložkám. Verš sa vyznačuje mnohorakými historickými prejavmi, obnovujúcou sa snahou využívať nevyčerpatelné možnosti jazyka, rytmického usporiadania slov.

Niet pochyb o tom, že základný problém spočíva predovšetkým v potrebe preskúmať vzájomné vzťahy medzi jednotlivými prvkami verša. V tomto smere jestvuje na jednej strane jeho normatívny aspekt, zatiaľ čo na strane druhej vzniká opačná tendencia zameraná na porušovanie akejkoľvek ustálenej prozodickej alebo metrickej normy. Výsledkom vnútorného napätia sú prirodzené historické zmeny veršovej štruktúry. Vzťahujú sa vo všeobecnosti na počet slabík, zvukový charakter rýmu alebo strofy, na rozloženie páuz alebo cezúr. Ďalší prvok, ktorý rozhodujúcou mierou vplýva na rytmus je metrický prízvuk, jeho použitie prostredníctvom klauzúl alebo stôp. Treba zdôrazniť, že pri komparatívnom výskume dvoch alebo viacerých jazykov zohráva metrický prízvuk vzhľadom na prozodické osobitosti najvýraznejšiu rozlišovaciu črtu.

Cieľom môjho príspevku je sledovanie verša z viacerých formálnych a koncepcných hľadísk. Šírka danej problematiky však núti zúžiť obzor a ponechať bokom strofickú stavbu verša alebo celej básnickej kompozície. Ako vieme, táto sa rozvíja na základe periodického opakovania prvkov v priebehu samotného básnenia (verš sa bežne etymologicky definuje ako „návrat“). Predpokladá sa, že každé vnímanie verša chápaného ako celistvá jednotka umožňuje štúdium rozličných veršových systémov. Rozdiely medzi nimi závisia v prvom rade od prozodických vlastností jazykov. Práve táto skutočnosť vedie k tomu, že si budeme všímať fonologické zákonitosti a podmienky troch jazykov: španielčiny, slovenčiny a češtiny.

Je dôležité uviesť, že výskum daných zákonitostí vyústil do uverejnenia teoreticko-analytickej knihy *Po stopách španielskeho verša* (En busca del verso español, 1975).⁷ Jej autorom bol význačný literárny historik a teoretik, český hispanista Oldřich Bělič. Prvá z troch štúdií obsiahnutých v knihe má názov *Tomás Navarro a španielska verzológia* (Tomás Navarro y la versología española).⁸ Ide o rad rozborov a metodologických pozorovaní, nanajvýš zaujímavých najmä z dnešného hľadiska. Je zrejmé, že teória španielskeho verša O. Běliča umožňuje z odstupe niekoľkých desaťročí jasnejšie zhodnotiť prínos i legitímnosť jeho názorov na novej historickej platforme, v dobe dnešnej globalizovanej Európy. V tejto súvislosti vyznieva prirodzene konštatovanie, že každá generácia čerpá vo svojej teórii podnety zo svojej doby a prisvojuje si ich v zhode s vlastnou filologickou a filozofickou orientáciou. Povedzme si predbežne, že metodologická koncepcia O. Běliča pri skúmaní španielskeho verša sa líši od verzologických princípov španielskeho teoretika a jazykovedca Navarra Tomása. Dôvodom je odlišný vývin spoločností a kultúr, v ktorých obaja v minulosti pôsobili. Nejde teda o nemotivovaný počin týchto vskutku pozoruhodných osobností.

Túto okolnosť má na mysli tiež český verzológ, keď hovorí, že „tomuto učiteľovi a vzdelancovi nechce vôbec uprieť jeho zásluhy“. Treba povedať, že kritická revízia sa u Běliča opiera o plodné podnety z jazykovedy, teórie literatúry a teórie komunikácie. Pri konfrontácii s rozsiahlou knihou Navarra Tomása *Španielska metrika* (Métrica española, 1968), ktorej prvé vydanie je z roku 1946, využil Bělič princípy modernej verzológie s ambíciou aplikovať ich aj na vedecké skúmanie španielskeho verša.

Pozorné sledovanie rozdielov medzi obidvoma teoretikmi si vyžaduje najprv charakteristiku interpretačného modelu Navarra Tomása. Základom rytmu španielskeho verša sú podľa neho „respiračné rytmické dôrazy“. V konkrétnej štruktúre treba rátať s pojmami, ako sú anakrúza, vnútorná

⁷ Kniha vyšla v Acta Universitatis Carolinae v Prahe. Popri štúdií venovanej T. Navarroví Tomásovi obsahuje kritiku, i keď miernejšie ladenú, ďalšieho španielskeho verzológa Rafaela de Balbína. Bělič analyzuje „strofický projekt“ utvárajúci podstatu jeho rytmického hľadiska. Tretia štúdia sa nazýva *El español como material del verso* (Španielčina ako veršový materiál).

⁸ NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española*. Reseña histórica y descriptiva, s.9. Navarro Tomás je známy aj ako fonetik. Je členom Španielskej kráľovskej akadémie. Ako univerzitný profesor pôsobil v Španielsku a USA. Ďalšie diela: *Manual de pronunciación española* a *Manual de entonación española*.

rytmická perióda, spojivová perióda a rytmická klauzula – daktylská a trochejská. Figurujú tu teda zložky potvrdzujúce súvislosť medzi rytmom a hudbou. Sám Navarro Tomás hovorí, že pravidelný sled prízvukov vzniká na spôsob „taktov hudobnej kompozície“ (Navarro Tomás, 1968: 10).

Pri kritike tejto koncepcie, ktorá podľa Béliča „rozbíja“ slová a jednotné vyznenie vety sám uvádza niekoľko veršov z Navarroových analýz:

	anacrúza	vnútorná perióda	spojivová
Romerica, romerica	oó	/ ó oo oo/	óó
Calledes, no digas tal	o	/óo ooo/	ó
Que eres el diablo sin duda		/óoo ooo/	óó
Que nos vienes a tentar	oo	/óo oo/	ó

J. Espronceda, *El conde Sol* (Bélič, 1975: 23)

Rytmická schéma zložená z anakrúzy, vnútornej rytmickej periódy a spojivovej periódy podľa Béliča vyžaduje, aby sa prízvuk vytratil zo slova „diablo“, ktoré pokladá za kľúčové v celom citovanom úryvku. Hudobná koncepcia teda nerešpektuje prvotnú funkciu obsahu. Na záver sa Bélič pýta: „Je možné, ba prípustné, aby zostalo bez prízvuku?“ (Ibid. s. 23)

Španielska metrika Novarra Tomása analyzuje podľa českého verzológa iba „zvukové činitele“, no zanedbáva pritom „fonologické“. Ako je známe, táto dialektika zvuk-význam, spojenie zvukových a významových činiteľov umožňuje rozšíriť pohľad na verš a analyzovať ho v jeho konštruktívnej celistvosti. Nejde však o jedinú námietku. Pokiaľ ide o rozloženie prízvukov, ktoré Navarro skúma podľa „rytmických dôrazov“, a nie „prozodických prízvukov“, ako je to zvyčajné, badať ďalší závažný rozdiel. Zopakujme si, že jeho koncepcia stiera medzislovné predely a kladie dôraz na vnútorné zákonitosti hudobnej kompozície. Nepodlieha teda gramatickým pravidlám výslovnosti, ktoré určujú výskyt metrických stôp alebo klauzúl v španielčine.

Treba pripomenúť, že určujúce pravidlo výslovnosti nestratilo svoju platnosť od čias Andrésa Bella, pokladaného za zakladateľa španielskej metriky (*Principios de la Ortología y Métrica*, 1835). Ten zdôrazňoval akustickú povahu verša na základe jeho členenia na malé, nerovnako trvajúce časti. Nazval ich „rytmické klauzuly“ a našiel ich päť: dve dvojslabičné a tri trojslabičné. Dvojslabičné spojenie s prízvukom na prvej slabike sa nazýva

„trochejská klauzula“ (óo); keď je prízvuk na druhej slabike, ide o „jambickú klauzulu“. Trojslabičné zoskupenie obsahujú nasledujúce klauzuly: daktylskú (óoo), amfibrachickú (oóo) a anapestickú (ooó).

Nebude náhoda, ak osobitosť prízvukovania španielskeho verša nás privedie k tomu, aby sme ho porovnali so zdanlivo rovnakým systémom fungujúcim vo verši slovenskom. Lenže podobnosť sa vzťahuje len na pomenovanie a slabičný rozsah klauzúl. Ako vieme, miesto prízvuku v slovenskom verši vo všeobecnosti určuje pravidlo o dynamickom prízvuku kladeného na prvú slabiku slova. Nie je bez zaujímavosti, že vzhľadom na morfológiu a fonológiu slov, pôsobenie uvedených klauzúl je v slovenčine odlišné. V našom verši prevláda absolútne klauzula trochejská, jambická a daktylská (namiesto anapestickej a amfibrachickej, ako je to v španielčine). Táto skutočnosť paradoxne dokonca zblížuje slovenský systém prízvukovania s modelom Navarra Tomása, s jeho členením verša na daktylské a trochejské klauzuly podľa hudobných zákonov. V jednom príklade, ktorý uvádza José Domínguez Caparrós, verš s anapestickou klauzulou (podľa Bella) sa v modeli Navarra Tomása pokladá za daktylský:

De-sus / ó-jos-los / hué-cos-fi / já-ron

Y-sus / dé-dos- en / jú-tos -en / él.

(J. Espronceda, *El estudiante de Salamanca*)

V týchto veršoch sa vyskytuje anakrúza (De-sus), dve daktylské klauzuly (ó-jos-los / hué-cos -fi / a jedna spojivová perióda; obsahuje koncové slabiky prvého verša (já-ron), pauzu a dve neprízvučné slabiky, ktorými sa začína druhý verš (Y-sus) (Domínguez Caparrós 1993: 91).

Z toho je možné vyvodit logickú, a nie hudobnú argumentáciu O. Béliča, ktorý tvrdením o nejednotnosti španielskej vety nerespektujúcej prirodzené slovné predely dospieva k tomu, že vyčíta Navarrovi Tomásovi chudobu metrických jednotiek v španielskom verši. Hovorí: „V tejto definícii na prvý pohľad prekvapuje skutočnosť, že Tomás Navarro nešpecifikuje druhy slabík utvárajúcich stopy.“ (Bélič 1975: 29) Ďalšia Béličova námietka obsahuje konštatovanie, že v modeli španielskeho verzológa okrem hlavného prízvuku figuruje tiež prízvuk „slabý“ (débil) alebo „vedľajší“ (secundario). To by vlastne zodpovedalo rytmu, ktorý je vnútorne diferencovaný, odtienený: „V niektorých prípadoch priestor zodpovedajúci klauzulám zaberá iba jedna slabika a niekedy, hoci menej často, štyri slabiky. Väčšina veršov obsahuje

binárnu periódu zloženú z dvoch klauzúl, jednu s hlavným alebo silným dôrazom a druhú s dôrazom slabým alebo vedľajším.“ (Ibid. s. 29)

Treba zdôrazniť, že otázka vedľajších prízvukov sa stala predmetom sporu v rozličných národných metrikách, vrátane slovenskej alebo českej. V dôsledku hľadania binárnych opozícií ne jeden teoretik dospel dokonca k vylúčeniu tohto dôležitého činiteľa z veršovej štruktúry. Pravidelnosť alebo nepravidelnosť „silných“ a „slabých“ dôb, voľné alebo povinné rozvrhnutie prízvukov bolo podľa zákonov vlastných každému jazyku v očiach zástancov štruktúrnej analýzy najdôležitejším javom. Odhliadanie od vedľajších prízvukov súviselo s kritikou nadmieru subjektívneho prístupu, s potrebou vidieť vo verši za každú cenu objektívne dokázateľnú metrickú schému. A zároveň uviesť ju do vzťahu s rytmom určitej básne.

Odvolávajúc sa na princípy českej metriky (Josef Hrabák) Bělič operuje s pojmom normy. Uvedomuje si, že jej realizácia nie je nikdy úplná a absolútna: medzi metrom ktoré pre Navarra Tomáša znamená vlastne „iba rozsah a slabičný rozmer verša“, a konkrétnym rytmom básne môžu jestvovať nezhody a napätia. „Tieto nezhody nie sú – vo všeobecnosti – chyby, ale naopak, utvárajú samotnú podstatu básnického rytmu.“ (Ibid. s. 15) Podobné tvrdenie nás však privedie k otázke: Bolo by možné objasniť podstatu básnického rytmu bez toho, aby sme pripustili právoplatnú existenciu vedľajších prízvukov? Isté je, že v takom prípade by bolo nevyhnutné začleniť do výskumu subjektívne vnímanie rytmu vyplývajúce, ako u Navarra Tomáša, z hudobných princípov jazyka. Podľa môjho názoru ide o problém, ktorého riešenie štruktúrna metóda O. Běliča, zbavená podobnej potreby, nemôže vyriešiť. Ako sa ukazuje, problém sa vzťahuje tiež na iný subjektívny jav, na tzv. „premiestňovanie prízvuku“. Dodajme, že aj tento jav tvorí jeden z kľúčových problémov slovenskej metriky (Bakoš 1939, 1949, 1966).

Popredný slovenský verzológ Mikuláš Bakoš sa rovnako ako Bělič opieral o výsledky ruskej formálnej metódy a českého literárneho historika Jana Mukařovského. Navrhol tú istú opozíciu medzi normou a konkrétnym rytmom básne. Aby dosiahol precízny systém, nevyhnutný pre vedecky vytýčené ciele, odmietal akýkoľvek subjektívny moment vyplývajúci z fungovania vedľajších prízvukov alebo ich „možného“ premiestňovania v prúde vety. Avšak v porovnaní s hudobnými princípmi Navarra Tomáša, ktoré by narúšali prevládajúci formálny alebo štruktúrny rozbor, navrhol,

aj na rozdiel od českej metriky O. Běliča, iný princíp. Videl ho v opozícii medzi veršom a vetou, medzi metrickou organizáciou a vetnou stavbou.

Pri skúmaní vývinu slovenského verša sa pridržiaval viac-menej platnej normy. Spočíva v umiestňovaní prízvuku na prvú slabiku slova. Nebude od veci poznamenať, že uvedená podvojnásť *verš/veta* sa výrazne líši od podvojnásť *zvuk/ význam*, ktorú zdôrazňuje Bělič pri charakteristike podľa neho „neúplného“ interpretačného modelu Navarra Tomása. Veľká výhoda M. Bakoša v porovnaní s O. Běličom spočíva v tom, že slovenský teoretik bol schopný začleniť do svojho výskumu tiež fakty súvisiace so syntaktickou stavbou básne. Bral teda do úvahy aj jej vetnú segmentáciu, umiestňovanie syntaktických páuz alebo cezúr v jej štruktúre. V stručnosti treba dodať, že výsledky Bakošovej štatisticko-štruktúrnej metódy sú v rámci daného výskumu naozaj výnimočné, hoci nezaslúžene zostávajú až doteraz mimo serióznejšieho záujmu slovenskej metriky.

Slovenský verzológ uplatnil túto metódu pri skúmaní vývinu slovenského verša od druhej polovice 19. storočia až po moderné symbolistické básnenie. Podarilo sa mu napríklad definovať základné rozdiely medzi „ľudovou“ generáciou štúrovských básnikov a „aristokratickým“ veršovaním neskoršej hviezdoslavovskej generácie. Ak sa prvá generácia vyznačovala používaním sylabického verša s pravidelným rozložením vetného prízvuku, druhá generácia, sylabotonicá, využívala pravidelný jamb, ktorého automatizáciu v protiklade k pravidelnej syntaktickej stavbe štúrovcov oslabovala voľná bezhraničná syntax.

V binárnom systéme M. Bakoša však na druhej strane neabsentovali ani subjektívne činitele. Spolu so začlenením vetného prvku sa tu zdôrazňuje tiež rovnocenná úloha vetnej intonácie. Práve v súvislosti s týmto prvkom vyslovil Bělič ďalšiu kritiku na adresu rytmického modelu Navarra Tomása. Keďže ten vzhľadom na svoju osobitú „metrickú“ definíciu nevidel v intonácii zásadný prostriedok. Španielsky verzológ totiž tvrdil, že popri dominantnej úlohe hudobných rytmických dôrazov „ďalšie zvukové činitele, ako sú intonácia alebo kvantita slabík, nezohrávajú konštitutívnu úlohu v štruktúre španielskeho verša“. Rovnaká úloha sa zároveň pripisuje účinkom dosahovaným vďaka „súladu slabík, aliterácii spoluhlások alebo vďaka koreláciám, alternáciám, paralelizmom, antitézám a ostatným prostriedkom umiestňovania slov“, ktoré sa využívajú, ako hovorí, „iba príležitostne, zohrávajú iba vedľajšiu funkciu“ (Navarro Tomás, 1968: 9).

Treba vyzdvihnúť, že všetky tieto prostriedky nemajú v Bakošovej teórii vedľajšiu úlohu, ale analyzujú sa ako rovnocenná súčasť metricko-vetného rytmu slovenského verša. V tejto súvislosti si pripomeňme, že v rámci španielskej metriky Dámaso Alonso sa opierať o podobný globálny pohľad, keď skúmal Góngorove verše a ich estetický účinok v zhode so zásadami kulteranistickej tvorby.

Túžba po systémovosti, ktorá charakterizuje štruktúrny prístup Bakoša i Běliča však môže vzbudzovať z iných pohľadov oprávnené námietky. Tá zásadná súvisí s úlohou prozodického prízvuku, ktorý vzhľadom na staticko-normatívnu definíciu neumožňuje zachytiť všetky črty jeho „reálneho“ fungovania v českom a slovenskom verši. Je azda možné vylúčiť z výskumu širšie vnímaný akustický rozmer poézie? Nie je pri tom potrebné zohľadňovať tiež v každom okamihu skutočné zámery tvorcu, predovšetkým jeho vlastné cítenie básnického rytmu? Aké napätie jestvuje medzi prozodickou normou a skutočnou konfiguráciou verša?

Vzhľadom na to, že pozorovania a úvahy vychádzajú v tomto príspevku z mojich vlastných zistení (jednota imanencie a transcendencie, objektívnosti a subjektívnosti)⁹, chcem upozorniť na legitímnu platnosť viacerých prístupov k výskumu. Zjavujú sa ako plod analýzy prekračujúcej statický rozmer poznania pri sledovaní básnickej tradície jedného jazyka a jednej literatúry. Je prirodzené, že kontrastívna metóda aplikovaná na oblasť umeleckého prekladu je schopná otvoriť nové možnosti v zmysle interdisciplinárnosti a lebo viacrozmernosti. Ako sme videli, Běličova štúdia takmer neobsahovala detailnejšie odkazy na špecifickosť českého veršovania, ktoré v tej dobe očividne podmienilo jeho kritickú revíziu koncepcie Navarra Tomása. Jeden aj druhý prístup stelesňovali odlišné štádium teoretického vývinu v daných podmienkach, a preto sa vzdalovali navzájom v základných východiskách. Ak bol Navarro Tomás ešte hlbšie zakorenený vo vlastnej umeleckej tradícii, čisto vedeckými ambíciami podnecovaný Oldřich Bělič hľadel na akt básnenia z hľadiska jeho všeobecnej alebo zovšeobecnenej platnosti.

⁹ Pozri FRANEK, L.: *Štýl prekladu. Vývinovo-teoretická a kritická analýza slovenských prekladov Paula Claudela* (Veda 1997). Kniha zohľadňuje tiež subjektívne akustické vnímanie veršového rytmu, pričom rozoberá tiež prípady „premiestňovania prízvuku“ motivovaného vnútorným metrickým impulzom slovenských básnikov, ktorí prekladali Claudelovu neosymbolistickú poéziu.

Protirečenie, ktoré pramení z obidvoch postrojov je vlastne niečo, čo naznačuje ďalší dôležitý faktor. Jeho absencia je o to citelnejšia, že potvrdzuje akýsi rozkol medzi literatúrou a vedou, medzi dvoma sférami ako nositeľmi osobitého inštrumentária fungujúceho *modo sui generis*. Je nespornou zásluhou Navarra Tomása, že problém španielskeho verša nemal v úmysle vytrhnúť z oblasti umenia. Preto zakaždým kládol dôraz na prvoradé pôsobenie hudby na rytmické ustrojenie verša. Zatiaľ čo Bélič videl v jeho pozícii iba metodickú parciálnosť zbavenú latentných či imanentných jazykových a formálnych činiteľov. Rytmus (a rytmus vo všeobecnosti) je v jeho chápaní objektívno-subjektívny fenomén. Pokiaľ ide o toto tvrdenie, vynára sa otázka: „je básnická funkcia naozaj daná takouto podvojnou? Alebo: aké obmedzenie sa tája v slove „význam“, ktorý český verzológ pokladá za nevyhnutný pre celistvé chápanie verša?

V kontexte štruktúrnych výskumov národnej poézie nájdeme zaujímavú knihu, ktorá zjavne rozširuje danú metodológiu a umožňuje lepšie osvetliť jej sporné body. Jej autorom je pozoruhodný teoretik francúzskeho verša Jean Cohen, ktorý si kládol za cieľ preskúmať jeho vývin z funkčného a zároveň vývinového hľadiska. Ním zvolená metóda predpokladala zásadnú nevyhnutnosť sledovať jednotlivé básnické prejavy objektívne, s výlučným zameraním na ich jazykovo-formálny obrys.

V knihe *Štruktúra básnickej reči* (Structure du langage poétique, 1970), založenej na princípoch modernej jazykovedy (Ferdinand de Saussure), Cohen sleduje básnické texty na základe opozície *próza/poézia* alebo dichotómie *langue/parole*. V porovnaní s vyššie analyzovanými prácami však badať v jeho poňatí radikálny rozdiel. Keďže Cohen tvrdí, že verš ako taký obsahuje zvukovo-významovú jednotu, pojem význam má uňho širší zmysel. Odráža totiž prirodzenú odchýlku, ktorú básnický význam vykazuje vždy vo vzťahu k zákonom bežného prehovoru. Akiste netreba dodať, že podvojná koncepcia J. Cohena, i keď redukovaná na štruktúrno-jazykovú rovinu, značne obohacuje možnosti modernej verzológie. Pretože sémantika je uňho totožná s figuratívno-metaforickým zacielením básnického textu. Inými slovami, veršovú štruktúru utvárajú prvky fonické, rytmické, syntaktické i sémanticko-figuratívne. Ich simultánne pôsobenie tak umožňuje, aby sa nestratila zo zreteľa sama podstata poézie. Lekcia, ktorú nadobúdame z tohto organického prepojenia, je nanajvýš dôležitá preto, aby veršová analýza brala do úvahy nielen konštruktívny rozmer, ale aj všetko to, čo súvisí s problémom básnického štýlu. Ako sme ukázali, tento

organizujúci činiteľ chýbal v predchádzajúcich prácach štruktúrnej povahy. Z novej perspektívy, či vlastne perspektív, všetky veršové prvky utvárajú spoločnú štruktúru, v ktorej každý komponent vystupuje vo vzájomnej závislosti s ostatnými.

Je pochopiteľné, že podobné poňatie predstavuje dôležitý krok smerom k štylistickej komparácii črtajúcej sa práve v oblasti umeleckého prekladu. Faktom zostáva, že štruktúrna analýza osvetlená cez českú i slovenskú metodiku nastoľuje zásadnú otázku. Vzťahuje sa na nutnosť opustiť viac-menej radikálne jazykový hermetizmus, ktorý sa zdráha uznať estetickú hodnotu literatúry chápanej nielen ako umenie, ale aj ako rozrôznený obraz kultúr. Niet pochyb o tom, že prvotná orientácia na literárny fakt, na štatisticko-opisný rozmer konštruktívnych príznakov bráni v tom, aby sa mohlo prejsť tiež k individuálnym obzorom umeleckej kreativity. A pokiaľ sa skúmajú, potom sa zameriavajú na vývinovú vradenosť tvorcu do širších súborov, nadindividuálnych či národných (školy, literárne hnutia, štylistické formácie, atď.). Takýmto spôsobom sa pochopiteľne vytráca sama esencia, jedinečná hodnota literárneho diela.

V tomto zmysle kategória všeobecného spojená s kategóriou zvláštneho sa nedá stotožniť s kategóriou jednotlivého alebo originálneho. Akýkoľvek výskum bazírujúci na vopred stanovených schémach stráca prirodzený odkaz na skutočné úmysly spisovateľa, ba zavše ho dokonca odsudzuje ani nie do vedľajšej pozície.

Pravdaže, nie je cieľom mojich tvrdení a rozborov znižovať záslužne obdivuhodný prínos štruktúrnych prístupov. Tvorí potrebnú súčasť celej jednej tradície, hlavne západnej a stredoeurópskej, ktorá skúma naďalej dominantné postavenie jazyka, jeho overiteľných a objektívne dokázateľných prejavov. Napriek určitým obmedzeniam logicko-racionálnej metódy však treba oceniť jej produktívny obsah. Potvrďuje totiž nezameniteľný odkaz modernej jazykovedy a jej všeobecných výtvarných pomáhajúcich vidieť tiež druhú „tvár“ problému, tvorivú a individuálnu.

Nie je prekvapením, že poetika a úvahy významných predstaviteľov moderny všestranne využívajú podnety z tejto disciplíny, hoci vidiac jej zúženú platnosť radi ju podrobujú prísnej kritike. Napríklad významný francúzsky neosymbolista Paul Claudel sa v protiklade k tradícii francúzskeho pozitivistického myslenia usiloval zdôrazniť úlohu novej metafory. Zásluhou vnútorne dynamických podnetov chcel v kresťanskom duchu prekonať antitetickú povahu vecí a javov. Jeho kniha *Básnické umenie*

(*Art poétique*, 1907) predstavuje svet prírody, avšak vo vzťahu k metafyzickým princípom ľudskej existencie. Je teda akýmsi kľúčom, ktorý slúži na poznanie i sebapoznanie človeka vo svete. Úlohou poézie je osvetľovať navonok utajenú podstatu života a pomocou vnútorného vzťahu *animus/anima* nahrádzať tradičný pojem sylogizmu pojmom metafora, presnejšie všeobecná metafora. Sylogizmus je u Claudela totožný s „logikou prvej časti gramatiky, ktorá určuje povahu a funkciu rozličných slov. Druhá logika pritom ako keby bola ich syntézou, umením spájať ich. To všetko sa deje v samotnej prírode. Jestvuje iba veda všeobecného a umenie jednotlivého“ (Claudel, 1926: 44). Keď sa pousilujeme obsiahnuť hlboký zmysel tohto tvrdenia, vynorí sa zásadný rozdiel medzi všeobecnými koncepciami štrukturalizmu a ešte pomerne tradičným podhubím neosymbolistickej poézie a poetiky. Spočíva v básnickej funkcii, v jej význame rozšírenom o intímny vzťah básnika so svetom. Je len pochopiteľné, že táto univerzálna dialektika vecí ponúka prostredníctvom mnohotvárných zákonov básnenia rozmanité možnosti.

V Claudelových úvahách o živých mechanizmoch písania poézie nás zaujmú tie, ktoré sa dotýkajú rytmu, fonických a tonických tvorivých prejavov francúzskeho verša. Vzťahujú sa na kvantitu, sylabizmus, na funkciu rýmu alebo cezúr a páuz. Je nesporné, že všetky názory sa rozvíjajú v znamení vyslobodenia spod prísnych princípov klasicizmu, ktoré Navarro Tomás v Španielskej metrike nazýva „rafinovaný technicizmus francúzskej verzológie“. Odhaľuje napríklad jednu z príznačných črt: „Slabiky nie sú vo francúzštine samy osebe ani krátke, ani dlhé, pričom fonetický rad obsahuje jednu dlhú, vždy poslednú slabiku a bez ohľadu na ich počet, rozmanitosť neutrálnych slabík, nech je ich pravopisná hodnota akákoľvek“ (Claudel, 1954: 66). Práve touto definíciou symbolistický spisovateľ ostro kritizuje mnemotechnický charakter francúzskeho alexandrínu. Podľa neho „falsuje zásadný princíp francúzskej fonetiky, pretože každej slabike prisudzuje rovnakú hodnotu“ (ibid. s. 68). Neberie teda do úvahy, že krátke vlny sú zakončené „prízvukom a viac-menej dlhým dôrazom hlasu na poslednej slabike“ (ibid. s. 66). Z týchto slov zjavne vyplýva, že Claudelov názor súvisí s voľnejšími formami novodobej metricky.

Nebude od veci poznamenať, že niektorí teoretici španielskeho verša majú so zreteľom na odlišné pravidlá španielskeho prízvukovania podobný názor, čím sa vzdávajú od hudobných princípov Navarra Tomása. Pokiaľ ide o rytmus klauzúl, Domínguez Caparrós zdôrazňuje nielen „zmiešanú

rytmickú periódu (dvojslabičnú alebo trojslabičnú), a to podľa svojho predchodcu, ale aj nemožnosť zhromažďovať prízvuky „na všetkých párných slabikách jambického rytmu“, čo by v španielčine vyznelo disharmonicky“ (Domínguez Caparrós, 1993: 88).

Voľnejšie vnímanie rytmu má navyše u Claudela iný zmysel. Odzrkadľuje úsilie definovať a s iróniou odhaliť príznačné črty francúzskej mentality, jej racionálno-logický základ. Dokladá to stručne vyjadrenými slovami: „potreba absolútna“. A práve pomocou básnického slova, jeho psychologické a estetickej hodnoty jeho pohľad zahŕňa tiež málo prebádané kultúrno-spoločenské sféry jeho vlastného národa. Ide teda o vitálnu syntézu, ktorá popri zvukových a významových činiteľoch ráta tiež s voľnejším rozvrhnutím metrických páuz. Tieto vyjadrujú u Claudela *medzeru* (le blanc), akési prázdno, ktoré je potrebné na širšie vnímanie významu rozplývajúceho sa neprestajne v nesúvislej rytmickej línii biblického versetu či voľného verša. Z toho sa opätovne rodí odstup prameniáci tak zo schopnosti chápať ako i cítiť a precítiť symbiózu vecí obkolesujúcich predovšetkým – človeka.

Ponechajme predbežne bokom iný veľký príklad z románskych literatúr, postavu významného mexického básnika a mysliteľa Octavia Paza. V jeho kultúrnej a spoločenskej koncepcii, zakorenenej v latinskoamerickej i európskej tradícii, by sme objavili podobné impulzy. Ich najcennejšia hodnota spočíva práve v presahu západnej eurocentrickej vízie jazyka, aby nakoniec vyústila do vedomia kultúrnej rozmanitosti rešpektujúcej osobité symbolické hodnoty národov, spoločností alebo spoločenských.

Ako sme videli, úloha básnického rytmu sledovaného cez porovnanie rozličných koncepcií či spôsobov analýzy nás nakoniec privádza k možnosti vystúpiť z osídliel objektivistického hermetizmu, zanechať metodické imperatívy prevažne racionalistického rázu. Ide teda o proces oslobodenia odhaľujúci i znova objavujúci v dejinách každej národnej literatúry mnohotvárnosť umeleckého diela.

Jedno z možných a reálne podnetných východísk sa črtá práve v oblasti umeleckého prekladu. A nie je prekvapením, že tento *obrat* sa primerane dotýka tiež metodiky vyučovania jazykov na univerzitnom stupni. Keďže ide o aktivitu, ktorá je historická a súčasne empirická, jej mnohostranný obsah prispieva k odhaleniu individuálneho, subjektívne motivovaného snaženia. Kontrastívny rozbor sa pri tom opiera o pestré sféry obrazotvornosti, sna a fikcií a má dokonca schopnosť nadobúdať hravú podobu,

slobodné a sústredené hľadanie vhodných rytmických a štylistických ekvivalentov.

Nech je akokoľvek, zásluhou dynamického a procesného prístupu by táto tvorivá činnosť nemala zabúdať na potrebnú teoretickú prípravu, propedeutickú fázu, ktorou sa živia pestré formy literárnej práce. Práve takúto nutnosť na nejednom mieste v knihe *Medzi jednotou a rozmanitosťou* (Entre lo uno y lo diverso, 2005) prízvukuje španielsky komparatista Claudio Guillén. Pokiaľ ide o básnický žáner, predpokladá to venovať pozornosť mnohorakým prejavom, či už druhovým, sylabickým, fonickým alebo strofickým. Veď každý z nich určujú, dozaista v každom jazyku, osobité stavebné zákony. Iba vtedy, keď si ich osvojíme, budeme môcť hodnovernejšie vstupovať do ďalšieho tvorivého poľa, ktoré podľa Josého Martího riadi potreba myslieť i *myslieť naprieč* (transpensar) – kultúrami.

Ako ukázalo obdivuhodne bohaté historicko-deskriptívne dielo Navarra Tomása i nanajvýš podobné a hodnotné úsilie Mikuláša Bakoša, celé toto dedičstvo môže z ďalších nepredvídateľných uhlov znova nadobudnúť zdanlivo stratený význam. Tým sa otvoria dosiaľ málo prebádané obzory črtajúce sa hlavne do budúcnosti. Teoretické vzdelanie spolu s empirickým zameraním slovenskej školy prekladu (Anton Popovič a i.), no aj pestré a hodnotné dedičstvo našej prekladateľskej praxe sú zárukou, že tieto snahy budú úspešné.

Preklad sa v týchto perspektívach stáva interdisciplinárnou, viacrozmernou disciplínou, neprestajne obohacujúcou poznanie tvorivého individua, jeho vlastného historického a kultúrneho prostredia. V tejto práci však ide aj o niečo iné. Poskytuje možnosť prenikať do inakosti cudzích národov, a to v nikdy neuzavretom procese inovácie a kreácie. Aj preto, že pri hľadaní netušených obzorov prebúda nielen noetické, ale i kritické postoje.

V zhode s touto všeobecnou definíciou vráťme sa na konci k ústrednému pojmu rytmu. Keď si Octavio Paz uvedomil jeho primárnu funkciu v jazyku, dospel azda k nie natoľko zvláštnemu záveru, že „význam je dieťaťom zvuku“ a že „jazyky sú zorné uhly“. A na inom mieste dodal: „Bez jazyka niet spoločnosti; bez spoločnosti niet jazyka. Toto je pre mňa jedna z veľkých záhad ľudskej histórie. Lepšie povedané: záhada“ (Paz, 1983: 37) V súlade s jeho výrokom dodajme, že jednou zo základných úloh umeleckého prekladu je práve rozlúštenie tejto záhady.

DEL CONDICIONAMIENTO RÍTMICO DE LA TRADUCCIÓN POÉTICA

Todos los que se dedican práctica y teóricamente a las cuestiones métricas esperan adquirir, sobre todo en el campo de traducción, tales instrumentos de los cuales apenas puede disponer el investigador al estudiar un verso aislado, dentro de su propio idioma. La comparación de las diversas estructuras del verso ofreciendo una gran variedad de aspectos reveladores resulta hoy tan productiva y multilateral, no solamente para la definición más clara de las leyes y del funcionamiento del verso eslovaco sino también en la base más amplia de relaciones interliterarias e interculturales a lo que va dirigido ese tipo de estudio. Su objetivo es, por una parte, la aclaración de algunos problemas métricos en vista de la descripción o clasificación de ciertas normas de versificación y, por otra parte, de ese modo se abren horizontes nuevos para la explotación de esos conocimientos en las actividades traductoras que deben apoyarse en la percepción más sensible y más integral del verso.

Una de las consecuencias que resultan de esa definición de los problemas métricos es la necesidad de sobrepasar los límites de mera descripción, de enumeración o registración objetiva de diferentes elementos – lo cual es, sin duda alguna, indispensable en primeras fases del trabajo – mas que resulta parcial e insuficiente en el análisis comparativo que tiene en cuenta, en primer lugar, las similitudes y diferencias entre nuestro verso y el extranjero. No está destituido de interés que el mayor o menor grado de las diferencias que vienen sobre todo del examen de las formas no esclavas de versificación, puede revelar más nítidamente cómo se transforma, a través de una traducción poética, la estructura original del enunciado y, a la vez, cómo es ese proceso determinado por varios factores generales relacionados con las particularidades prosódicas de idiomas comparados.

En ese sentido el papel más importante lo desempeña la capacidad para captar las propiedades distintivas que existen en diferentes sistemas de versificación. Notemos que los científicos eslovacos ocupándose de esa problemática estudiaron tanto las cuestiones evolutivas del verso eslovaco (Mikuláš Bakoš) como varios aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética (Anton Popovič, Viliam Turčány, Viktor Kochol y otros). En mi opinión no es casual que desde el punto de vista evolutivo la clave del

problema consistía en ver el ritmo como uno de los factores esenciales en la estructura del verso. Hay que subrayar – como lo atestigua la investigación de Bakoš – la búsqueda de la objetividad de los conocimientos desprovistos en el estudio científico y tipológico de toda casualidad o aspectos subjetivos, no comprobatorios. Es verdad que M. Bakoš, al interesarse por la naturaleza de la norma métrica, se dio cuenta de lo arbitrario que representa para cada investigador de esa orientación el aspecto puramente semántico o tradicionalmente figurativo del texto poético. Aunque se sabe bien que la metáfora, la sinécdoque, la metonimia o otras figuras o tropos constituyen la esencia de cada obra artística, tiene que admitirse también que su función primordial pierde el valor dominante en el análisis que quiere ser paradigmático y evolutivo (sincrónico y diacrónico). Ése necesita una visión más completa que es dada por la conciencia de la coexistencia de varios elementos que contiene el verso. Uno de los resultados de esta visión nueva era, por ejemplo, la revalorización que hizo Bakoš con respecto a la concepción métrica fundada hasta entonces en una alternancia de “los tiempos débiles” y “los tiempos marcados”. Para corregir esa posición parcial Bakoš sostuvo: “en la urdimbre misma del verso yace el metro, el esquema ideal métrico que es la base del ritmo versal. Mas el ritmo, bien que a veces realiza casi absolutamente esa norma métrica, no es dado únicamente por ella pues es el resultado de la actuación de un gran número de elementos (de la fonología de palabra y de frase, organizada de modo versal) lo cual sobrepasa el concepto de ritmo de la vieja métrica...”¹⁰

Esto quiere decir que a diferencia del dualismo tradicional del fondo y de la forma, Bakoš se propuso estudiar la oposición que existe entre el material lingüístico y la construcción (la “forma”). Como es sabido, ese aspecto formalista fue aplicado por Bakoš lo más consecuentemente posible. Por lo tanto, no quiso admitir la existencia de los elementos de una organización especial por la cual los poetas o teóricos eslovacos del pasado (por ejemplo T. Milkin, Š. Krčméry) justificaban la naturaleza típica de la versificación silábica en la generación de Štúr, naturaleza que era difícil, por vía científica, de demostrar. Al subrayar ese hecho, lo estoy haciendo para proponer una concepción más integral. Se basa en la rehabilitación del sujeto en la percepción del verso y se desprende, sin duda, de la labor próxima a la de un creador poético. Tanto más que esa necesidad se ve legítima, como

¹⁰BAKOŠ, M.: *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*. III. doplnené vydanie. VSAV, Bratislava 1966, p. 77.

un recurso operativo y eficiente, en campo de la traducción. A pesar del respeto innegable que suscitan los estudios de Bakoš, preciosísimos aunque demasiado olvidados sin mérito en Eslovaquia, es la traducción artística, la expresión más característica del diálogo interliterario e intercultural, que nos hace recordar su aporte considerable (hay que decir que Bakoš fue en Eslovaquia fundador del concepto de poética histórica). Pues mediante su concepto de ritmo, al subjetivarlo en cierta medida, se puede llegar con mayor seguridad al espacio propiamente intercultural, a sus bases teóricas y empíricas.

En este sentido la función contrastiva del original, la peculiaridad de sus síntomas prosódicos puede servir de un correctivo de los conocimientos científicos adquiridos gracias a Bakoš en lo que se refiere al verso eslovaco. Es necesario destacar que ese procedimiento supone la posibilidad de una transcendencia o superación porque su objeto no es la realidad prosódica y figurativa de un solo idioma sino la de dos o varios idiomas. Así se puede descubrir el condicionamiento orgánico de cada acto poético por las particularidades literarias y culturales de una nación.

No es de extrañar que la aplicación de los métodos formalistas y estructuralistas se reducía, para cumplir al máximo los deseados fines científicos, a la realidad de un idioma o de una literatura. Hay que considerar ese fenómeno el primer grado evolutivo, útil y necesario. Sin embargo, en la época actual empieza a sentirse unilateral en el análisis comparativo que debe contar con los factores más amplios y más variados en la comunicación lingüística y cultural. Y pienso que su importancia va creciendo cuando se insiste todavía más en la integración económica de los países europeos lo que no sea posible, creemos, sin la integración cultural.

En cuanto al análisis del verso será de interés mencionar algunos principios básicos que formuló en ese campo el famoso teórico francés del verso – Jean Cohen. En la introducción a su libro *Estructura del lenguaje poético* (1970) trató, casi del mismo modo que Bakoš, de plantear el problema a partir de premisas objetivistas. Estaba centrándose en el concepto de poética concebido en relación con el objeto de estudio que es la poesía. Primero se propuso excluir del examen de su naturaleza “la impresión poética”, “el sentimiento”, o “la sensación”, incluso “los seres naturales” o “las circunstancias de vida”. Su fenomenología ha supuesto sólo los hechos literarios materializados en formas poéticas del lenguaje. Con respecto a la función estética de la literatura el verso representa según él “una forma convencio-

nal, estrictamente codificada del lenguaje” Mas a diferencia de Bakoš tiene en cuenta también los signos más variados que le ofrece el análisis fónico y semántico de la poesía. El punto central es la relación que existe entre la poesía y la prosa que identifica, en general, con las expresiones corrientes del habla. Cohen aplica el aspecto evolutivo al *corpus*, elegido cuidadosamente según los poetas más representativos en Francia y trata de observar lo más posible su homogeneidad. Visto que la prosa es idéntica con el lenguaje habitual, le interesa en primer lugar el desvío que representa la poesía en relación con el fenómeno estudiado. Al hacerlo acentúa el carácter estético del desvío, cómo se manifiesta con respecto a la norma habitual. La posición científica exige, naturalmente, buscar los vínculos más estrechos entre estilística y estadística. Aunque se da cuenta de que el verdadero problema de estilo es de índole cualitativa no cuantitativa, quiere alejarse de una visión intuitiva. Por ello procede a la verificación de sus hipótesis por los argumentos o pruebas concretos. No obstante, lo que más cautiva nuestra atención es que pone de relieve las conclusiones que sean valederas sólo para la poesía francesa. Previamente está limitándose a ese campo pero señala, a la vez, otros horizontes de estudio. Consisten en la posibilidad de extender, en fases siguientes, los conocimientos adquiridos a los “poemas de otros idiomas o de otras culturas”.¹¹

Mas que significa, en realidad, amplificar el punto de vista incluyendo también “los poemas de otros idiomas?” A pesar de todo su intento de expresar los rasgos universales del verso, la estructura común de diferentes figuras –según lo cual, por ejemplo, el metro existe junto con el uso particular del habla o bien la utilización de tal o tal rima está relacionada con una determinada ordenación métrica– para llevar a cabo aquel proyecto hay que considerar, en mi opinión, no solamente la faceta escrita, lógicamente demostrable del verso sino también sus síntomas variados que engendra interiormente un sujeto creador. Es necesario decir que éstos corresponden a la estructura del existente idioma visto a través de lo específico de la vida literaria y cultural de una determinada nación. En el análisis comparativo es gracias a ello que obtenemos también una visión más clara de sus particularidades gramaticales, rítmico-sintácticas o semánticas.¹² Acaso no se niegue el fondo del asunto al decir que en eso

¹¹ COHEN J.: *Structure du langage poétique*, Flammarion. Paris 1970, p. 12.

¹² Esas correlaciones son el objeto de mi estudio en el libro *Štýl prekladu* (Estilo de la traducción), ed. Veda, Bratislava 1997.

estriba la función primordial de la traducción artística pues su papel intermediario debe respetar todos los hechos mencionados que sobrepasan una descripción estructural y tienden a reproducir tanto “el espíritu” del sujeto traduciendo como la situación de una determinada literatura, su código específico cultural que es privativo de ella. De ahí que se desprende lo que ya hemos hecho resaltar: la necesidad de trascender los límites de un idioma o de una literatura, la capacidad para distinguir los determinantes exteriores e interiores de su existencia, determinantes que condicionan la vida cultural de una determinada nación.

Es el trabajo mismo con el original que demuestra propiamente dicho lo auténtico de ese procedimiento. Bajo ese aspecto el original deja de representar, frente a principios formalistas, un tejido opaco de relaciones dentro de una obra artística. Es útil recordar que la tarea principal de un creador-traductor consiste en el desciframiento de los matices sutiles del texto original y –con respecto al estatuto del arte– en el desenmascaramiento de sus aspectos ocultos, secretos. Es obvio que ese procedimiento no necesita tanto de una labor descriptiva porque ésta se opone muchas veces a las verdaderas intenciones del autor.

En esta perspectiva sensacionista y a la vez sumamente concienzuda y atenta aparece claramente la función del ritmo que se presenta como el factor esencial de la organización de un texto poético. Al seguir detenidamente su estructura, podemos escrutar la clave de su funcionamiento en operaciones traductoras que vienen dadas por la convivencia con otros elementos semánticos o sintácticos. La posición clave del ritmo la determinan, propiamente dicho, los síntomas tipológicos, las características métricas y sobre todo el hecho de que mediante esas propiedades el ritmo sea el indicador más seguro del código individual y generacional. Se sabe bien que ya la naturaleza específica de la poesía permite, de un modo evolutivo y paradigmático, expresar el carácter rítmico del texto estudiado a través de las correlaciones que existen entre los diferentes elementos dentro de su estructura.

Sin embargo a eso viene añadirse, con la intervención del sujeto, otra cara del problema. Es que el ritmo, además de ser escrito y descrito, debe ser sentido. De eso proviene muchas veces su relación menos rígida con las normas convencionales del lenguaje poético. Al mencionar anteriormente algunas limitaciones del método formalista, típicas también de la obra de Bakoš, no resulta sorprendente cierta imprecisión hasta falsedad de unos

conocimientos suyos relacionados, en primer lugar, a la poesía silábica, más antigua, que cultivó la generación romántica de Štúr. No se desconocen las reflexiones proferidas en ese asunto de la pluma de Š. Krčméry o de T. Milkin y otros poetas y teóricos eslovacos que trataron de refutar las ideas inveteradas sobre escasa erudición o madurez de los representantes de esa generación que vio la esencia de su versificación en las peculiaridades rítmicas tal como se manifestaban en la poesía popular de la época.¹³

Por lo demás, es necesario observar que dichos métodos del estudio rítmico ya han sido expuestos en varios trabajos extranjeros. Recibieron un estatuto legítimo que es válido junto con otros procedimientos tradicionales orientados a las normas codificadas de versificación. Por ejemplo, el tratadista español José Domínguez Caparrós constata que las exigencias del tono, de la musicalidad o de la distribución imprevisibles de pausas métricas originan esquemas particulares. El resultado son desplazamientos del acento de la palabra, acentuación en sílabas átonas, doble acentuación de polisílabos, acentuación de monosílabos, etc.¹⁴

De ese modo pude confirmar, por ejemplo, la tesis de Krčméry acerca de los posibles cambios de acentuación métrica que nacen en “la corriente” del lenguaje poético.¹⁵ En mis propios análisis de las traducciones eslovacas de poesía francesa pude afirmar también la convicción de Caparrós que atañe incluso a las normas silabotónicas que caracterizan el llamado “estilo elevado” (por ejemplo, en el yambo de la poesía de Hviezdoslav) así como a algunas formas del verso simbolista eslovaco. Sin embargo, ese fenómeno aparece como resultado de la observación de las leyes rítmicas tradicionales lo cual me ayudó descubrir el método más subjetivo, “antiformalista”.

Mas hay quienes en España niegan hasta toda regularidad métrica y prefieren analizar los “impulsos interiores” en la creación poética que no obedecen casi nunca a normas rígidas de versificación. Pienso en el trabajo de A. Carvajal Milena *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*. Esas opiniones son fundadas en la naturaleza específica de la métrica española,

¹³ Véase sobre todo el capítulo “Vývin náhľadov na rytmus štúrovských básnikov” in: BAKOŠ M.: *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, pp. 31 – 73.

¹⁴ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS J.: *Métrica española*. Ed. Síntesis, Madrid 1993, p. 97.

¹⁵ Véase el capítulo “Štruktúrálny rozbor Claudelovej poézie v slovenských prekladoch”. In: FRANEK L.: *Štýl prekladu*, pp. 27 – 91.

partiendo, a diferencia de la eslovaca, del uso más libre de reglas métricas así como de los modelos más variados de interpretación.¹⁶

Pues se nota bien que el conocimiento más profundo de las particularidades métricas o prosódicas, el cual respeta la participación legítima del sujeto en el análisis y, consecuentemente, la presencia de una simpatía con el autor y el creador de traducción poética hace posible una percepción más clara de otros elementos del verso, sea estilísticos sea semánticos. Todo esto contribuye a expresar más adecuadamente el grado del desvío estilístico y rítmico que depende siempre de lo específico de una determinada tradición poética.

Al final cabe destacar el nivel relativamente elevado de reflexión teórica y práctica lo que se traduce no solamente en numerosos trabajos analíticos dedicados en Eslovaquia, sobre todo en los años sesenta y a comienzos de los años setenta, a la traducción artística (además de títulos conocidos hay que mencionar los estudios preciosos que figuran en varias colecciones llevando por título *De poética histórica* (LITTERARIA I. II. VSAV) y, naturalmente, muchas actividades fructíferas y exitosas de los traductores eslovacos; no prescindiendo de la importante actitud crítica que se relaciona inmediatamente con ese método de análisis y que cultivan los mejores traductores y historiadores de literatura eslovacos.

En cuanto a la poesía, es notable la capacidad para interpretar el original con respecto a todas sus características formales (silabismo, ordenación estrófica, estructura de rima, etc). Como es sabido, esta práctica, en caso de traducciones del eslovaco a otros idiomas, “grandes idiomas” (por ejemplo al francés) ha sido raras veces caracterizada por la misma equivalencia. Entre otras cosas ese hecho muestra que el concepto de relaciones interliterarias e interculturales ocupó desde mucho tiempo en Eslovaquia, a pesar de la existencia de la nación pequeña, sin autonomía, un lugar importante siendo en cierto modo incomparable con la situación en otros países soberanos o autónomos.

Pienso que ese aporte meritorio viene del talento multilateral en que el sentimiento y la razón se unen en la base simbólico-espiritual de nuestra existencia nacional que como heredora todavía viva del pasado duro, siempre sometida a difíciles pruebas, era capaz de reanimar el anhelo por la integridad del conocimiento en el plano más amplio estético y de

¹⁶Véase FRANEK L.: *Metrický prízvuk v španielskom verši* (El acento métrico en el verso español), Slovak Review 6, 1997, pp. 27 – 35.

ideas. Por lo tanto, no es casual que además de la exigencia formulada por nuestro teórico de la literatura comparada, D. Ďurišin: tener en cuenta, en primer lugar, “la función determinante de la literatura receptora”, actuó simultáneamente en Eslovaquia – y creo que sigue actuando – un impulso interior, auténtico y fértil. Tal como lo representaron, por ejemplo, J. Felix o V. Turčány, ese impulso consiste en la voluntad de acercarse lo más posible a las cumbres del patrimonio cultural europeo y universal. Esperemos que esas aspiraciones, justamente en campo de la traducción artística, no dejan de ser actuales en Eslovaquia pues vemos bien en qué podemos en nuestro trabajo apoyarnos y qué desarrollar.

LA POÉTIQUE DANS L'ESPACE INTERLITTÉRAIRE

Parler du texte poétique et des possibilités de sa recherche serait, sans doute, une préoccupation facile si l'on disposait, au moins en forme de résumés, de tous les travaux, critiques ou scientifiques, qui ont été consacrés à ce sujet représentant depuis toujours en Slovaquie une source inépuisable d'inspiration. Dans des livres et, surtout, dans d'innombrables études on trouverait assez de repères témoignant de la méthodique bien élaborée. Néanmoins, l'introduction de nouvelles matières d'enseignement comme, par exemple, la stylistique ou la théorie littéraire – notons qu'il s'agit des disciplines faisant partie de l'enseignement des langues étrangères à l'université – peut compter avec les travaux plus ou moins variés d'auteurs étrangers et, de cette façon, exploiter bon nombre d'informations suffisantes. La poétique textuelle constitue ainsi une véritable théorie qui est, dans le contexte donné, clairement formulée et sûrement appropriée. Naturellement, ces divers aspects deviennent précieux pour les étudiants travaillant sur le texte littéraire et l'enseignant peut en largement profiter.

De toute façon, il faut se demander si tel procédé où l'enseignant se limite à l'ensemble des connaissances étrangères, donne vraiment une interprétation exhaustive et satisfaisante, s'il ne serait pas juste d'incorporer dans le processus d'enseignement même ces aspects dont la référence à la tradition slovaque ait la même potentialité ou, dans la majorité des cas, la capacité plus productive pour une redécouverte de l'héritage riche qui est, on le sait, en Slovaquie intéressant et original. Vu qu'il n'est pas question d'analyser le vers dans ses symptômes et différences spécifiques mais aussi de considérer les facteurs extérieurs, philosophiques, psychologiques, sociologiques ou esthétiques qui, en relation avec d'autres facteurs, ont déterminé et ne cessent de déterminer toutes les méthodes, il s'ensuit la nécessité d'une vision complexe, de la „syntaxe“ de plusieurs points de vue dont l'application concrète ne devrait plus être réduite et déformée autant par des raisons idéologiques de l'époque précédente. À vrai dire, une discontinuité embarrassante de notre tradition théorique et pratique qu'on voit face au développement des pays dits plus avancés, a pour conséquence que les contours de la confrontation fertile avec les résultats non-slovaques dans le domaine de la théorie poétique ne paraissent actuellement que très faibles. Malgré le fait que les différents principes méthodiques postulés par

Mikuláš Bakoš, Viktor Kochol, Viliam Turčány, František Štraus, Ján Sabol ou par d'autres théoriciens du vers slovaque, depuis des années trente et, plus tard, surtout dans les années soixante et au début des années soixante-dix, ont été capables d'exploiter une quantité considérable d'impulsions étrangères (le formalisme russe, la poétique de J. Mukařovský, de J. Hrabák, „l'art de traduire“ de J. Levý, etc.).

Le problème consiste donc dans le retour à la tradition épistémologique de notre milieu scientifique, à la plate-forme épistémologie qui a été orientée à la recherche du vers slovaque ou à la comparaison de celui-ci au vers d'autres littératures nationales. Certes, je ne pense pas ici à la récapitulation détaillée et exhaustive des approches les plus significatives. Compte tenu d'une variété de principes méthodiques, il s'agit seulement de la définition sommaire des traits essentiels, de la sélection des personnalités remarquables qui ont travaillé dans ce domaine. Comme dans le cas des „portraits“ que l'on rencontre d'habitude dans des travaux étrangers, ce qui importe c'est la fonction informative, la référence à des sources disponibles, leur choix attentif par rapport même aux intérêts individuels des étudiants qui peuvent se sensibiliser, retrouver leur propre position critique et analytique ou essayer d'imposer une vision nouvelle qui reste toujours ouverte à d'autres avis. En plus, l'analyse des traductions slovaques permet aux étudiants d'exprimer les dispositions individuelles, d'éveiller l'esprit critique, voire de corriger sans des entraves habituelles les théories trop strictes ou trop „objectivistes“ de certains chercheurs. Ce retour au patrimoine littéraire et théorique constitue donc un champ ouvert dont la redécouverte offre bien des instruments utiles. On pourrait dresser, en Slovaquie, une longue liste de chercheurs et de critiques littéraires qui ont prêté depuis longtemps l'attention à la comparaison de l'original poétique avec sa traduction slovaque. Ajoutons que certains interprétateurs, étant eux-mêmes écrivains et, à la fois, traducteurs, étaient capables d'utiliser ces impulsions pour l'innovation de leur propre poétique tout en enrichissant la poésie slovaque de nouveaux procédés et principes.

Pour des buts pédagogiques, il en résulte que l'enseignement ne doit pas toujours avoir pour objet l'explication des règles, principes ou normes (linguistiques, prosodiques et grammaticaux, par exemple) ou l'éclaircissement des figures poétiques et des tropes. Bien que cette exigence soit, au premier temps, indispensable et l'on ne peut s'en passer, il faut souligner qu'en contact avec des textes poétiques d'origine étrangère il est possible

de surmonter le niveau descriptif pour essayer de saisir plus précisément les liens qui existent entre les diverses composantes du vers et répondre à la question comment celles-ci se rattachent dans la traduction à d'autres éléments extérieurs qui surgissent dans la composition comparée des vers.

Il faut dire que le processus gnoséologique de la théorie slovaque du vers, représenté au début par Mikuláš Bakoš, se distinguait dans le cadre des études de la poésie slovaque nationale par les ambitions scientifiques. En cherchant un espace délimité, sa conception tendait de manière conséquente à l'élimination des contextes extérieurs de l'oeuvre poétique, c'est-à-dire de ceux qui avait contenu traditionnellement une nature téléologique, donc trop subjective. Bakoš, en tant qu'un véritable pionnier en Slovaquie, s'est proposé de considérer le texte poétique dans sa nature objective et vérifiable et d'abandonner ainsi la dualité traditionnelle du fond et de la forme en faveur des facteurs matériels, linguistiques.

Sous ce rapport, il s'avère utile de rappeler les points essentiels de sa théorie. Influencé par les formalistes russes, Bakoš a souligné l'analyse du contraste qui existe entre la matière de la langue d'une part et la construction („la forme“) d'autre part. L'issue normative, c'étaient les principes prosodiques de la versification slovaque ce qui lui a permis, déjà à la fin des années trente (la première édition de son livre *Évolution du vers slovaque* depuis l'École de Štúr date de 1939), de créer le paradigme nécessaire afin d'enrichir la recherche du vers slovaque par l'aspect évolutif, processuel, donc l'aspect tout à fait omis jusqu'à son époque (la théorie fondée sur *l'union du théorique et de l'évolutif*). En le faisant, il a observé d'abord le vers isolé comme l'expression de la poétique individuelle mais, d'autre part, a également saisi la possibilité de la constitution d'un „corpus“ générationnel, dû à la transformation dynamique des formes semblables ou différents étudiées à travers l'évolution du vers slovaque. À ce titre, il s'est centré sur le fait de la norme métrique afin d'éliminer le plus possible le subjectif et l'arbitraire de la recherche. Bakoš a observé que même l'étude des tropes (comme la métaphore ou la métonymie), ayant un caractère statique, „éternisé“, ne peut entrer dans l'analyse formelle. Les mêmes limitations ont également apparue en fonction de l'accentuation du vers slovaque fondée primordialement sur l'alternance régulière ou irrégulière des pieds typiques, iambiques ou trochaïques. Il a vu clair que le mécanisme de la poésie constitue une structure complexe dans laquelle

fonctionnent, en position d'équivalence, les éléments propositionnels, le rapport du mètre à la division syntaxique, le rapport de la syllabe à l'accent, etc. Bakoš a soutenu: „Dans le canevas même du vers se trouve le mètre, l'idéal schéma métrique qui est la base du rythme d'un vers mais le rythme, bien que réalise quelquefois presque absolument cette norme métrique, n'est pas tout à fait donné par elle, car il est le résultat du fonctionnement d'un grand nombre des divers éléments (de la phonologie de mot et de phrase, organisée en forme du vers) ce qui dépasse la notion de la vieille métrique...”¹⁷

On voit bien que l'aspect linguistique souligné par Bakoš, qui a été jugé d'abord inacceptable à cause de sa nature apparemment unilatérale, hermétique (de même plus tard, surtout dans les années cinquante, et puis, cette conception était entièrement interdite, depuis de la soi-disant normalisation politique des années soixante-dix...) acquiert de nos jours de nouveau une valeur indéniable. Je suis persuadé que par son désir de complexité, son oeuvre théorique et pratique orientée à l'examen historique du vers slovaque, en comparaison avec la somme de travaux russes ou occidentaux de même orientation, peut répondre aux critères les plus sévères. D'autant plus qu'elle constitue une pierre fondamentale sans laquelle les études suivantes en Slovaquie, axées sur la conditionnalité historique du texte littéraire, seraient inimaginables. Car Bakoš a ouvert le chemin qui mène non seulement à travers le domaine „trop étroit” de l'analyse versologique, mais aussi à travers d'autres champs de recherche textuelle, si l'on pense à la théorie des genres littéraires ou au système de l'expression élaboré par František Miko dans la stylistique appliquée systématiquement aussi par Anton Popovič (dans sa *Poétique de la traduction artistique*, 1975) où la conscience des éléments corrélationnels à partir des oppositions binaires existant dans la langue joue le rôle primordial. Aujourd'hui, par exemple à l'énumération de différents aspects et résultats de la stylistique française qui est caractérisée, en général, par l'opposition entre la critique génétique (Leo Spitzer) et la stylistique descriptive (Charles Bally), en soulignant la nature linguistique de la plupart de ces travaux, il est nécessaire à mon avis de mettre à la discussion sérieuse un traitement „isolé” des théories de ce genre, destinées aux étudiants slovaques qui devraient presque automatiquement connaître les résultats étrangers sans

¹⁷ BAKOŠ, M.: *L'évolution du vers slovaque depuis l'École de Štúr*. 3^e éd. remaniée, Bratislava: VSAV, 1966, p. 77.

savoir rien ou presque rien des conceptions théoriques qui sont envisagées en Slovaquie sous l'optique différente.

Mais revenons au vers et à la question de son examen. Si j'ai mentionné le contexte slovaque de recherche et ses sources multiples européennes, il faudra ajouter une autre suggestion importante. Elle apparaît comme le fruit de l'évolution poétique de la littérature française qui aurait pu, au moins partiellement, apporter dans notre milieu scientifique une vision plus large de la poétique historique. Cette inspiration m'a servi, en quelque sorte, à approfondir les procédés de Bakoš pour l'analyse plus intégrale du vers. Dans cette conception, déterminée par de facteurs philosophiques, on remarque que certains principes de Bakoš, proches du formalisme russe, n'étaient pas en Slovaquie entièrement développées, et constituent donc un paradigme *sui generis*.

Pour expliquer ce phénomène j'ai utilisé dans mes propres recherches interlittéraires (*Style de la traduction. Analyse évolutive, théorique et critique des traductions slovaques de Paul Claudel*, 1997) l'appareil méthodique qui s'appuie sur l'évolution littéraire de l'autre nation où le développement de la poésie nationale a débouché sur les généralisations qui ont essentiellement déterminé la nature même de la recherche du vers. À cause de l'évolution tardive de la poésie slovaque on constate que l'intérêt porté sur le fonctionnement même de l'instrument de création ou, en d'autres termes, au mécanisme interne de la création poétique, ait fait défaut dans notre littérature et théorie. Dans ce cas, on arrive au terrain de la conception idéaliste de la création artistique dans le sens plus large du terme. On sait bien que la fonction défensive qui prédominait dans la poésie slovaque au cours de son histoire (chez P. O. Hviezdoslav et I. Krasko, par exemple) a empêché d'exploiter les impulsions d'ordre universel qui caractérisaient en premier lieu l'oeuvre de Paul Valéry et de Paul Claudel, des représentants éminents du néosymbolisme français. Leur credo poétique qui a suivi la ligne évolutive de la littérature française, depuis Baudelaire par Rimbaud, Verlaine jusqu'à Mallarmé, a préparé un sol propice au développement du rôle symbolique, idéologique et philosophique ce qui a mené, plus tard, à la formulation exacte des principes de la poétique structurale s'étant établie comme une vraie discipline scientifique sous l'influence des principes d'avant-garde. L'inspiration du symbolisme français s'est manifesté par l'effort de percevoir le vers comme une totalité particulière qui est modelée par la conscience d'une coexistence de ces éléments. Sous

cette perspective la rime, par exemple, n'a pas une position autonome et sa fonction sémantique, sonore et euphonique dépend de l'organisation globale du vers, rythmique et syntaxique. Grâce à cela on peut compter avec la fonction de la métaphore ou des procédés figuratifs qui étaient, on l'a vu, presque absolument négligée chez Bakoš. Bien sûr, de la métaphore qui n'est pas conçue, au plan structural, comme le reflet idéologique d'un écrivain, mais sur le plan supérieur de formalisation sémantique, comme l'expression de la conception dynamique du vers. Le syllogisme traditionnel qui a fonctionné chez Bakoš comme un instrument analytique de la méthode formelle, y est dépassé par une sorte d'immanence structurale (envisagée sur un fond symbolique, métaphysique) comme une conséquence de la vision dialectique, intégrale du vers. Si Bakoš dans le livre mentionné voit, par exemple, le rôle de l'hyperbate (des inversions) de notre poète Hviezdoslav dans ce qu'elle „voile“ les pauses syntaxiques qui déceleraient trop, en liaison avec les pauses rythmiques, le plan métrique du vers, il faut y observer encore l'application du syllogisme positiviste dont témoigne, d'ailleurs, son affirmation suivante: „Les irrégularités dans la construction propositionnelle et les anacoluthes syntaxiques qui violent la configuration logique des périodes, ont même fonction. L'intonation acquise par le changement de l'ordre des mots normal, habituel (par l'inversion), aide à voiler le plan métrique révélé par une réalisation stricte du schéma métrique, et comme un facteur principal (à côté d'autres modalités d'usage de l'intonation) évite le danger d'une mécanisation rythmique du vers.¹⁸ Il est vrai que cette conclusion de Bakoš paraît entièrement logique avant qu'il ne s'impose en pleine compétence la découverte essentielle de la recherche structurale.

Observons que celle-ci vient de l'étude de l'opposition générale entre *prose et poésie*, ou bien du rapport du langage courant à son utilisation spécifique, connotative dans le tissu d'une oeuvre littéraire. Mes analyses¹⁹, faisant souvent abstraction des facteurs déterministes de l'école formale, ont démontré que la suppression des inversions dans le vers de Hviezdoslav, aurait annulé le rythme iambique. Il en résulte que l'élimination simultanée de tous ces éléments donnerait lieu au changement rythmique de manière que ce type de vers disparaîtrait entièrement en faveur du discours

¹⁸Ibid. p. 148.

¹⁹FRANEK, L.: *Style de la traduction. Analyse évolutive, théorique et critique des traductions slovaques de Paul Claudel*. Bratislava: Veda, 1997.

prosaïque. Il est de remarquer que la vision synthétique du vers permet d'appliquer mieux à l'analyse de la traduction la méthode contrastive et de dépasser les frontières traditionnelles des langues et littératures nationales.

Avec et, à la fois, à différence de Bakoš Jean Cohen²⁰, le théoricien du vers français considère la structure du vers comme une unité phono-sémantique. En analysant l'évolution de la poésie française jusqu'au néosymbolisme il étudie, d'abord, le vers en fonction de ses éléments ou symptômes isolés (grammaticaux, lexicaux, syntaxiques, rythmiques et figuratifs) pour passer, finalement, à la vision complexe qui tient à la conscience de leur structure commune. Certes, une telle optique appropriée, en partie, dans mes analyses du vers français comparé au vers traduit slovaque, ne veut pas dévaluer l'approche matérielle, descriptive. De toute façon, elle permet de saisir l'interdépendance des éléments à l'intérieur de la structure du vers et de percevoir intégralement, surtout du point de vue stylistique, leur rapports mutuels.

Parallèlement, comme un contrepoint à la méthode de Bakoš, l'effort critique de Jozef Felix, avec sa perception intuitive, n'a pas hésité à démontrer le manque de cette exigence, non chez Bakoš, mais dans la pratique concrète des traducteurs slovaques de la poésie française. Les opinions de Felix, toujours virulentes, ont reproché à nos traducteurs littéraires, et à plusieurs reprises, l'incapacité de considérer tous les traits de la poétique de l'auteur, parfois leur négation partielle ou totale.²¹ D'autre part, une analyse historique, plus „objectiviste“ quoique aussi subjective, peut expliquer, par exemple, les „déviation immotivées“ dans les traductions de E. B. Lukáč et de justifier ainsi les obstacles évolutives à la réception intégrale de la poésie française en Slovaquie. On observe que la pratique traduisante de Lukáč, même en contact avec la poésie romantique de V. Hugo, aurait dû laisser les traces visibles de sa propre poétique, plus métaphorique ou imagée que celle de Hugo, même à l'époque d'entre-deux-guerres parce que ses procédés stylistiques ont révélé les nécessités internes de la poésie slovaque, son état d'évolution littéraire différent. D'ailleurs, dans ce contexte il faut rappeler que la plupart des critiques au sujet des procédés traduisants sortent en Slovaquie d'habitude de la

²⁰ COHEN, J.: *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1970.

²¹ Voir, par exemple, FELIX, J.: „Le Satyre“ de Hugo en slovaque. In: *Slovenské pohľady*, 78, 1962, No 6, pp. 64 – 70.

plumes des traducteurs . D'où l'intérêt plus authentique à la poétique de l'auteur, tout comme la vérification de leurs propres résultats à partir de tout un spectre de facteurs linguistiques et littéraires. Il en résulte une variété de connaissances qui dépassent le cadre du texte envisagé pour aboutir, parfois, à une précieuse synthèse interculturelle.

À la confrontation des travaux consacrés à la stylistique française et la stylistique slovaque l'on se rend compte également de grandes divergences. Le modèle français qui sort primordialement de l'analyse textuelle paraît par son orientation linguistique plus strict, plus délimité que le modèle slovaque qui n'est pas, surtout dans le domaine de la traduction artistique, tellement prisonnier des acquis structuraux ou sémiotiques et est donc capable de „se souiller“ avec des faits de transcendance symbolique, bien que cette conception critique soit théoriquement moins exacte ou justifiée (c'est ce qu'on appelle, en d'autres termes, *le compromis ontologique*). Le problème réside toujours dans la primauté de la valeur et esthétique du texte littéraire. Toutefois, l'idéal sera toujours pouvoir comparer les deux modèles nationaux pour découvrir en quoi consiste leur spécificité et complémentarité.

Quand j'ai essayé, pourvu de toute nomenclature figée ou de pur projet descriptif, d'expliquer à mes étudiants les différences prosodiques entre le vers français et le vers slovaque – en parlant également du processus évolutif du vers slovaque caractérisée par l'opposition du rythme syllabo-tonique de la génération de Hviezdoslav et le rythme syllabique de la génération de Štúr – je n'ai jamais eu l'impression que ces questions étaient trop compliquées ou incompréhensibles. Au contraire, cet intérêt leur semblait familier, les exemples choisis ont été bien „ressentis“ par eux, car il ne cessaient (dans une interprétation et reproduction parfois déclamatoire), d'être vécus ou relativement vivants. Malgré l'orientation formelle toutes ces connaissances pouvaient s'entrelacer dans leur nature particulière et, à la fois, complémentaire. D'autant plus que cette explication a l'avantage de combler les lacunes de l'enseignement réalisé dans des écoles primaires ou secondaires où l'aspect constructif et contrastif du texte littéraire ne passe que très rarement au premier plan.

Cela vaut de même pour l'abstraite dichotomie saussurienne *langue/parole* qui permet une meilleure approche contrastive par son aptitude à pénétrer dans le mécanisme interne de la création littéraire et dans les propriétés constitutives des langues. Les résultats de l'examen proposé

aux étudiants ont été bien satisfaisants ce qui a confirmé ma conviction qu'il y a bien des possibilités de réfléchir sur un texte poétique et de le ressentir par l'acte même de traduire. Quand j'ai jetté un coup d'oeil sur la tradition slovaque de l'analyse textuelle, le problème a apparu au jour clair: l'alliance du théorique et de l'empirique, le besoin intérieur de savoir „vivre“ avec le texte analysé représente, je crois, désormais en Slovaquie une valeur précieuse. Sans doute, toute élimination de ce procédé, malgré les exigences strictement théoriques, d'ailleurs, pleinement observées dans certains milieux universitaires, serait en fait un appauvrissement sensible. Car il n'est pas pur hasard que de la forme dynamique de l'oeuvre littéraire, réanimée par l'imagination de celui qui travaille de cette manière, peut se détacher un modèle varié que se débarrasse des descriptions isolées obligatoires ou de l'appropriation mécanique. En symbiose avec le fait littéraire, élucidé de plusieurs points de vue comme un fait chargé d'associations, ce procédé permet de l'analyser et de rechercher ses liens précis ou cachés qui sont prêts chaque fois de „s'ouvrir et de se multiplier“. En considérant la nature même de la poésie, je prends la liberté d'affirmer que grâce à cette qualité particulière le caractère oral, „chantant“ de la langue slovaque, exprimé dans ses meilleures créations littéraires et folkloriques, a toutes les chances de persister comme une valeur toujours vive de notre patrimoine culturel.

Sous ce rapport artistique et populaire, orienté aussi à la fonction des figures ou tropes (envisagée par la distinction fondamentale entre la poétique aristotélique et le modèle platonicien) cette connaissance est, naturellement, *conditio sine qua non* de tout travail sur un texte littéraire. Mais, également, en rapport avec la perception plus subjective du rythme poétique, problème qui – comme le prouvent les recherches de Bakoš – suscitait en Slovaquie, chez T. Milkin ou Š. Krčméry – tant de discussions. Car dans cet enseignement processuel de la traduction, c'est la connaissance de la langue étrangère (surtout non-slave) qui permet cette rétrospection. Elle mène à la vision plus claire des propriétés particulières qui définissent et, à la fois, transcendent de manière symbolique telle ou telle langue. Et à mon avis, la littérature est précisément l'un des meilleurs propriétaires de ce secret ou énigme culturelle.

Tous les procédés que j'ai tâchés de déployer dans ma contribution, peuvent retrouver l'application dans le processus d'enseignement des langues étrangères à l'université. La notion d'interdisciplinarité exige, au

premier temps, une préparation théorique intense liée à la connaissance de l'histoire de la littérature nationale. Un autre aspect est constitué par les horizons illimités de la littérature comparée (dans mon cas c'est la littérature slovaque comparée aux littératures française, espagnole et hispanoaméricaine). On sait, toutes ces disciplines sont enseignées d'habitude de façon plutôt isolée, dans le cadre de chaque matière (la théorie littéraire, la grammaire particulière des langues, la théorie de la communication, etc.) Les problèmes théoriques sont considérés à partir des connaissances de la stylistique contrastive, linguistique et littéraire (l'étude des tropes et des figures, c'est-à-dire des procédés généraux, supranationaux ou bien, quant à la poésie, des particularités prosodiques des langues respectives). Les aspects donnés sont liés, de manière complémentaire et organique, au contexte extérieur de l'oeuvre littéraire (la poétique de l'auteur en relations avec des facteurs psychologiques, sociologiques, idéologiques ou philosophique). Le sens pratique de l'enseignement conduit, finalement, à la recherche de l'équivalence stylistique la plus adéquate possible du texte traduit selon les possibilités d'expression de la langue slovaque.

Tout de même, le problème fondamentale de cette activité globalisante réside dans la fonction différente de la théorie et de la comparatistique. Sans doute, c'est le problème-clé qui conditionne le contenu même de ces disciplines, leur rôle relativement indépendant. Le professeur de traduction, étant souvent lui-même linguiste, traducteur, historien et critique est situé de règle dans une position particulière, spécifique, dynamique et dialectique. Il ne doit s'identifier avec un spécialiste ni avec un philosophe, comme s'il se rencontrait au carrefour de plusieurs impulsions ouvertes à la recherche de nouvelles relations ou correspondances. L'objet de son travail est déterminé aussi par la perception momentanée qui peut changer imprévisiblement d'un moment à l'autre sous la pression de nouvelles associations et suggestions. Sous ces angles, la vision historique lui rend possible la considération des dimensions spatiales et temporaires, synchroniques et diachroniques. En somme, il s'agit d'une méthode processuelle qui observe les différences individuelles ainsi que la perspective unitaire. Ce qui importe, c'est selon Claudio Guillén, l'éminent théoricien et comparatiste espagnol, d'éliminer le plus possible toute perspective unilatérale, postulée a priori. De cette manière, l'histoire et la critique font l'un, elles ont le caractère complémentaire sans perdre leur rôle spécifique.

Sous ce rapport, il faut mentionner qu'à côté de la poétique historique de Bakoš ou à côté de la théorie de communication de Popovič, il existe en Slovaquie la fonction importante de la critique de traduction où se réunissent depuis longtemps les diverses attitudes slovaques (Jozef Felix, Blahoslav Hečko et autres) et tchèques (Jiří Levý). Leur objectif est fondé sur la nécessité de „s'ouvrir au monde“, de se libérer de l'espace trop étroit de la littérature nationale. Et de s'approcher, par cette voie, des comble universels, des qualités plus précieuses de la littérature mondiale.

Su l'on veut tâcher d'embrasser dans ce processus toutes les ressources théoriques et pratiques, le primordial est une recherche d'instruments, principes ou points de vues appropriés. C'est que la définition de la traduction vient toujours de son essence spécifique, de l'orientation permanente à la conscience du *problème* posé. Da ce point de vue, l'enseignant devient un initiateur à la formation de nouveaux adeptes de ce travail pluridimensionnel, à la création des habitudes et habilités qui soient nécessaires pour l'acte même de traduire. Étant d'accord avec C. Guillén, un grand critique de la situation actuelle qui règne à l'enseignement de la théorie et de la littérature comparée, surtout aux universités espagnoles, le comparatiste qui a déclaré dans ses travaux récents le retour aux racines traditionnelles, je crois qu'il s'agit désormais d'un organisme vivant du dialogue culturel où la littérature ne cesse d'avoir une mission unique et irremplaçable.

En définitive, il s'agit par cette méthode de saisir le point nodal: l'identification des priorités dont se nourrit, avouons-le, même aux temps des impératifs pragmatiques, chaque culture péculière. Enfin, ces réflexions m'ont ramené à un texte symptomatique. Dans le recueil *Le rythme et le mètre*, publié à l'occasion du 6^e Congrès international des slavistes (ayant eu lieu en 1968 à Prague) figure une étude précieuse que son auteur Anton Popovič a intitulée *Les changements rythmiques de la traduction* (avec le sous-titre *Petőfi et Hviezdoslav*). Déjà la première ligne signale son projet: „Les questions du rapport des formes du vers et des significations sont considérées, d'habitude et à juste titre, comme les buts finaux de la théorie du vers“. ²² On remarque que ce savant, largement reconnu, a pris le chemin historique à travers la connaissance prosodique, linguistique, littéraire et culturelle des deux peuples, slovaque et hongrois, pour chercher à saisir

²² POPOVIČ, A.: *Les changements rythmiques de la traduction* (Petőfi et Hviezdoslav).

Le rythme et le mètre. In: *Litteraria XI*, 1968, p. 46.

la réalité qui n'est si éloignée ni de nos jours. Il résume son occupation processionnelle, mêlée à plusieurs facteurs, en ces termes: „ Les transformations rythmiques concernent l'extension du vers, l'organisation métrique, la rime, la construction euphonique, l'intonation, la strophique du vers, les systèmes prosodiques, etc“²³

Lié à une quantité de visions, aujourd'hui inimaginable, Popovič procède dans son travail comme à la construction d'un édifice: en mettant pierre à pierre il fait jouer, comme sur un instrument de musique, toute une gamme de notions, problèmes et hypothèses authentiques. Après la lecture de son étude je n'ai pu que rendre l'hommage au milieu scientifique de Nitra qui avait permis à Popovič de mettre au point son projet interdisciplinaire.

Car ses issues sont en bien des points, sinon en tout, celles qui agissent non seulement en contact avec les thèmes littéraires. Je pense même que l'élaboration multilatérale de la plume de Popovič vient à l'encontre, par-dessus l'espace des dizaines d'années, de plusieurs voix, trop silencieuses peut-être, de notre époque. Comme si Popovič, pleinement conscient des désirs contemporains et universels de liberté, voulait exprimer une réalité intrinsèque de l'homme-savant lucide qui a son lecteur virtuel, aussi un lecteur audio-oral, sous les yeux. Il lui parle de manière à ce qu'il choisisse des voies possibles celle qui lui convienne selon le goût et les dispositions personnelles. En ce sens, son texte n'est pas un pur métatexte, mais par sa composition ouverte fait entrevoir les contours „vécus“, culturels et diversifiés de tous les temps.

²³ Ibid. p. 47.

FUNKCIA RÝMU VO VERŠOVEJ ŠTRUKTÚRE

Ak sa v súvislosti s Claudelovým versetom často hovorí o istom zblížení poézie a prózy, či dokonca o miznutí hraníc medzi týmito literárnymi druhmi, nemožno to pokladať za náhodu. Na tomto zblížení či až splynutí majú významný podiel aj zmeny týkajúce sa rýmovej štruktúry veršov. Táto zmena je výsledkom všeobecnej tendencie, ktorou sa vyznačuje francúzske veršovanie od nástupu moderných básnických smerov a spočíva v oslabení, ba až popretí rýmovej funkcie.

Je v tom určitá podobnosť so stredovekým spôsobom básnenia, keď sa francúzsky rým uspokojoval s asonanciou a jeho zdôraznený prozaický charakter nevyžadoval iné, zvukovo presnejšie alebo rozvitejšie rýmy. Keď však vývinom dochádzalo k rozčleneniu verša na menšie syntaktické celky, a tým k zdôrazneniu úlohy vedľajších prízvukov, musela sa zákonite posilniť aj úloha rýmu, ktorý už nemohol vystačiť iba s asonanciou, ale bol nútený počítať i so zhodou koncových spoluhlások. Rýmové požiadavky sa odvtedy uspokojovali dvojakým spôsobom: jednak pomocou slov, ktorých koncovky sa zvukovo zhodovali, napr. *funèbres* – *tenèbres*, *soeur* – *douceur*, jednak pomocou prípon, ktoré sa pripájajú ku kmeňu slova, napríklad *bonheur* – *malheur*. Ľahšie sa tvorili rýmy, ktoré bolo možné čerpať z bohatých zdrojov gramatických prostriedkov jazyka (odtiaľ ich pomenovanie gramatické rýmy). Napríklad v rýmoch *parlera* – *chantera*, *craindre* – *prendre* zvukovú zhodu v prvom prípade vytvára koncovka budúceho času -ra a v druhom prípade koncovka neurčitku -dre. Gramatické rýmy využívali najmä renesanční básnici. V období klasicizmu ich však francúzske veršovanie obyčajne zavrhovalo. Francúzsky básnik bol preto odkázaný hľadať rýmy v oblasti slovnej zásoby. Navyše platila zásada bohatosti rýmu, ktorá do značnej miery zužovala pole sémantických rýmových možností. Ako konštatuje P. Guiraud, dvojité požiadavky bohatosti a negramatickosti znižuje pol druhu milióna všetkých možných rýmov na 40 tisíc. Princíp bohatosti pretrváva aj v romantickej poézii a až zrod rytmicky voľnejších veršových foriem v poparnasistickej básnickej tvorbe prináša do rýmovej štruktúry zásadné zmeny.

Treba však povedať, že ani napriek zvýšenému záujmu o zvukovo chudobnejšie rýmy, ktorý niekedy prerástol až do nerýmového veršovania, neprestáva sa hovoriť o rýme ako o dôležitom prostriedku. P. Verlaine tvrdí: „Rým je nevyhnutný zlovyk pri veršovaní“. M. Grammont k jeho výroku

dodáva: „Práve rým označuje, kde sa verš končí. Bez neho jestvuje už iba jeden prostriedok, totiž ten, ktorý vyplýva z kontrastu medzi pomalými a rýchlymi taktami; všetky ostatné sú prísne vylúčené.“ Nebude od veci, ak si v tejto súvislosti pripomenieme P. Valéryho, u ktorého v kontexte modernej francúzskej poézie má rým azda najsilnejšie postavenie. Dokonca ani symbolistický uvoľnenejší verš ho neovplyvnil natoľko, aby sa vzdal tradičných rýmových princípov. Charakter Valéryho rýmov je prirodzene spätý s inými formálnymi znakmi (rovnoslabičnosť, pravidelnejšia rytmicko-syntaktická výstavba veršov). Práve proti týmto znakom vystúpila francúzska symbolistická generácia. S jej úsilím o rytmickú neviazanosť šla ruka v ruke potreba dosiahnuť nevýraznosť veršového zakončenia. Na to bolo treba vytvoriť originálne, jednoduché rýmové kombinácie, dovtedy pokladané za foneticky chudobné.

S podobnou tendenciou sa stretávame aj u Claudela, ktorý vo svojich úvahách o francúzskom verši (porov. *Positions et propositions sur le vers français*, 1928) problematike rýmu venoval nezanedbateľnú pozornosť. Jeho názory sú veľmi zaujímavé, majú – ako býva uňho zvykom – patričné kritické ostrie, a tak nebude od veci, ak tu niektoré uvedieme. Claudel predovšetkým vysvetľuje, prečo sa zrieka bohatosti rýmov: „Nútnosť dobre rýmovať vzbudzuje u básnika asociácie banálnych, otrepaných zvukov, čo len vypchávajú jazyk a ktoré treba vyhodiť znútra vety, aby nekrášlili jej pokožku... Poverčivo dodržiavaný rým nepripúšťa, aby sa veta vlievala do širokého a krásneho ústia neopakovateľnej slabiky. Preto klasicistický verš i napriek zásluhám, pre ktoré si ho vážim, má stále čosi prešedivené a spráchnivené“.

Podľa jeho názoru zásadný obrat urobil Verlaine, a to v období po parnasistickom básnení, keď „celá veršová technika spočívala na rýme a poézia sa podobala pravidelnému narážaniu lopty o múr“. Je dôležité poznamenať, že Claudel nielenže oslabil rým, keď ho prirovnal k majákovi na morskom výbežku, ktorý odpovedá ponad prázdny priestor na svetlo iného majáka, ba dokonca sa ho usiloval celkom vylúčiť z poézie. Najmä z tej, v ktorej mal dovtedy najpevnejšiu pozíciu, teda z lyriky (porovnaj ódu *Magnificat*), pričom mu však prisudzoval dôležité miesto „v najpokojnejších oblastiach epiky a naratívnej poézie“.

Položme si teraz otázku, ako sa uvedené Claudelove názory premietajú do jeho básnickej praxe. Najskôr sa sústredíme na otázku zvukovej

rozvitosti rýmův. Z tohto hľadiska nám bude východiskom Guiraudovo rozdelenie rýmu na rým bohatý, postačujúci a slabý.

1. Slabé sú podľa Guirauda tie rýmy, ktoré spočívajú iba na zhode tonickkej samohlásky. Je to zrejme prípad vokalických rýmův (asonancia): *aimé – cherché, sot – gros*.
2. Postačujúce rýmy majú spoločné dva prvky, ktoré môžu obsahovať:
 - a) samohláskový rým, v ktorom je zdvojená samohláska: *voix – fois, bois – trois*.
 - b) spoluhláskový rým (okrem samohlásky sa zhoduje aj spoluhláska, ktorá po nej nasleduje): *départ – hasard, étendard – gare*.
 - c) samohláskový rým, ktorý sa opiera o predchádzajúcu spoluhlásku: *été – bonté, crier – prier*.
3. Bohaté rýmy spočívajú na zhode troch prvkův:
 - a) samohláska sa opiera o spoluhlásku a samohlásku, ktoré stoja pred ňou: *assez – placé, réalité – unité*.
 - b) samohláska sa opiera a spoluhlásku stojacu pred ňou a za ňou: *laine – haleine*.
 - c) zdvojená tonická samohláska sa opiera o spoluhlásku pred ňou: *nuît – ennui*.
 - d) samohláska je zdvojená a opiera sa o nasledujúcu spoluhlásku: *voile – toile*.

Ak teda pristúpime k originálu z hľadiska tohto delenia (výskumu sme podrobili najrozsiahlejšiu preloženú báseň *Le Chemin de la Croix*), zistíme, že najväčšie zastúpenie má v ňom rým postačujúci – 51,8 %: *Rédempteur – meurt, lire – retire, Vois – fois, raboteuse – vertigineuse, pierre – persévère, difficile – inutile, chaire – terre*. Len o niečo menej sa vyskytuje rým slabý – 37,8 % (asonancia), teda vo viac ako tretine veršov: *latin – main, apporter – désiré, caché – ébriété, clous – fou, consommé – péché*. V ostatných veršoch je rým bohatý – 10,4 %: *Tabernacle – Cénacle, figure – envergure, surprise – apprise*.

Guiraud preskúmal výskyt rýmu u najvýznamnejších francúzskych básnikov a dospel k výsledkom, ktoré sú pre lepšie pochopenie zvukovej povahy Claudelovho rýmu určite významné:

Rým:	bohatý	postačujúci	slabý
Autori:			
Hugo	31,3 %	63,3 %	5,3 %
Verlaine	28,0 %	67,0 %	5,0 %
Valéry	58,3 %	40,6 %	1,0 %
Claudel	10,4 %	51,8 %	37,8 %

Z tabuľky vidieť, že Claudelov rým sa od rýmu všetkých troch uvedených básnikov zvukovo výrazne líši. Najmarkantnejšie sa to prejavuje pri konfrontácii s rýmom jeho súčasníka Valéryho. Ak sa obaja k sebe približujú, pokiaľ ide o postačujúci rým, z hľadiska bohatého a slabého rýmu sa od seba výrazne vzdalujú. Tým sme si dodatočne potvrdili už spomínanú výnimočnosť Valéryho rýmu v kontexte modernej francúzskej poézie.

Teraz nás bude zaujímať, aký charakter zo zvukovej stránky majú rýmy v slovenskom preklade Emila Boleslava Lukáča *Cesta krížová*. Aj tu môžeme vcelku použiť Guiraudovu definíciu. Bude ju však treba prispôbiť špecifickým vlastnostiam slovenského rýmu, u ktorého je významná jeho spätosť s metrickou osnovou verša: bohatý rým je ten, v ktorom sa zhoduje aj oporná spoluhláska pred prízvuknou samohláskou (hrave – práve), zatiaľ čo v postačujúcom rýme sa táto spoluhláska nezhoduje, až nasledujúca (plané – dokonané).

Žiada sa ešte podotknúť, že sa nebudeme sústreďovať na to, či sa Lukáč usiloval striktnie zachovávať zvukový ráz jednotlivých rýmov predlohy. Uvedomujeme si totiž, že takýto postup nie je absolútne možný. Aj v danom prípade napokon platí, že „medzi originálom a prekladom nemôže byť vzťah totožnosti, lebo sa táto totožnosť nedá dosiahnuť“. Ak vezmeme do úvahy napr. úzku súvislosť medzi zvukovou a významovou stránkou rýmu, čo mal na pamäti aj sám autor, mohli by sme sa azda nazdať, že slovenčina i napriek nespornému bohatstvu francúzštiny má rovnaké, ak nie lepšie rýmové možnosti. Je to dané syntetickou povahou nášho jazyka, širokou zásobárňou gramatických rýmov (pádové koncovky), o ktoré je francúzština pri svojej analytickej povahe ochudobnená (škoda, že nám chýba slovník, ktorý by to mohol dokázať). Tým by sa akiste otváral širší priestor na uplatnenie jednoduchších výrazových prostriedkov, pričom by sa nemusel natoľko rozširovať zvukový rozsah rýmov. Problém je však v tom, že na rozdiel od pôvodnej tvorby, kde by spomenutá prednosť mohla

platiť, je prekladateľova práca pod silným tlakom zvukovo-významového charakteru rýmov predlohy. Preto je skôr pravdou, že práve isté zvukové posilnenie rýmov bude napomáhať uspokojovať rýmové požiadavky. Ako vidieť, problém je o to zložitejší, že treba pri ňom brať do úvahy vzťah rýmu k ostatným zložkám verša, ktoré jeho charakter priamo určujú.

Dominantné postavenie má v preklade rým postačujúci – 81,1 %: *šťastne – vlastne, dajú – nazývajú, prebodnutom – krutom, tiahnu – vpriahnu*. Bohatý rým je zastúpený v oveľa menšom počte – 16,8 %: *Kalvárie – ryje, Veronika – Prepútnika, hlava – pláva*. Z hľadiska porovnania originálu s prekladom je dôležité, že asonanciu sme objavili iba v dvoch rýmových dvojiciach: *zmiera – vykupiteľa, Hod – Svätostánok*. Pokiaľ ide o samohláskovú zhodu, Lukáčove rýmy sú zväčša presné, najmä v prízvuknej slabike, kde sa presnosť vyžaduje vzhľadom na rytmické požiadavky. Určité vokalické nepresnosti vypozerujeme iba v posttonických slabikách: *neni – označený, máme – ramä, neni – nepremenný, posteli – zrely, nesúhlasia – vymyká sa*. Ako uvidíme, niektoré príklady poukazujú na nezhodu v kvantite, ktorá však neovplyvňuje prízvukné vyznenie slov v slovenčine: *zdrapí – rabi, lone – oné, kalný – triumfálny, reči – nebezpečí*. Napokon sa treba kvôli úplnosti zmieniť o niektorých spoluhláskových nepresnostiach: *spácha – aká, páde – padne, skrahnú – dráhu, Hod – Svätostánok*.

Napriek odlišným stavebným a prozodickým princípom slovenských a francúzskych rýmov možno konštatovať, že Lukáčove rýmy sú oproti predlohe zvukovo bohatšie, rozvinutejšie, čím upevňujú, zvýrazňujú veršové zakončenie. Na tomto zvýraznení sa nesporne podieľa skutočnosť, že všetky rýmy sú zasadené do jambického veršového pôdorysu, ktorý je v preklade zväčša pravidelný. A aj keď jeho prítomnosť vzhľadom na prozaickejšiu, epickejšiu povahu Claudelovho verša nie je natoľko citelná, spôsobuje to viditeľný posun oproti predlohe:

*Laissez-nous la regarder encore une fois, Véronique.
Sur le linge où vous l'avez recueillie, la face du Saint Viatique.*

Ó, nechajže nás hľadiť ešte raz, ó, nechajže nás, Veronika.

x x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣

Na šatku, v ktorú sosbierala si tie ťahy presvätého Prepútnika.

x x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣ x̣

O posune svedčí nielen jamb, ktorý sa podľa Krčméryho v takomto type verša rodí v toku vety, ale aj výrazové prostriedky podmieňujúce jeho uplatnenie: citoslovce nachádzajúce sa v paralelizme (*Ó, nechajže nás*). S takouto štylistickou zmenou súvisí bohatý rým (*Veronika – Prepútnika*) oproti postačujúcemu rýmu v origináli (*Véronique – Viatique*), ktorý vytvára prirodzený súlad s celkovo neutrálnejším ladením Claudelových veršov: jedinou odchýlkou od bežnej normy je antepozícia akuzatívu podstatného mena v podobe zámena (*l'avez..., la face*).

V súvislosti s jambom poukazujeme už vlastne na ďalšiu, rytmickú funkciu rýmu. Povedzme si najskôr, ako sa prejavuje v origináli. Úvodom treba poznamenať, že rytmická funkcia rýmu v modernej francúzskej poézii stratila svoj pôvodný význam. Tradičné delenie na rýmy mužské a ženské bolo podmienené vyslovovaním nemého *e*. Za ženské rýmy boli pokladané slová, ktoré sa končili na nemé *e*, pričom mužské boli ostatné rýmy. Následkom fonetickej revolúcie, ktorú uskutočnili romantickí básnici, sa pravidlo o výslovnosti nemého *e* prestalo uznávať. To by však znamenalo, že by odvtedy jestvovali iba rýmy mužské. Aby sa vyhlo tomuto zjednodušeniu, bolo treba vykonať menšiu úpravu. Píše o nej M. Grammont: „Sú dnes všetky koncovky mužské? Vôbec nie. Rým *chante* bol pokladaný za ženský, pretože sa končil na nemé *e* ako väčšina ženských slov; teda väčšina slov zakončených na nemé *e* sa pri jeho nevyslovení končí spoluhláskou. To sú dnes skutočné ženské rýmy a všetky slová, ktorých výslovnosť sa končí na samohlásku, sú mužské rýmy“:

<i>C'est le chien de Jean de Nivelle</i>	Ž
<i>Qui mord sous l'oeil même du guet</i>	M
<i>Le chat de la mère Michel</i>	Ž
<i>François-les-bas-blues s'en égaie</i>	M

(Verlaine, *Romances sans paroles*)

Z Grammontových slov teda zároveň vyplýva, že všetky mužské rýmy, dovtedy končiace na spoluhlásku (alebo na uzavretú slabiku), sa museli stať ženskými, aby vytvárali rýmovú dvojicu so slovami zakončenými na nemé *e*, ktoré sa po spomínanej úprave prestalo vyslovovať. Napr. rým *Pierre - fer* je v modernej francúzskej poézii ženský. Nakoniec sa treba ešte zmieniť o tom, že okrem tejto reformy sa zrušilo aj pravidlo o povinnom striedaní mužských a ženských rýmov.

Claudelov verš, ktorý sa zjavne pridrža nových pozmenených pravidiel, sa vyznačuje približne zhodným zastúpením mužských a ženských rýmov. Spozorovali sme v ňom však výraznejšie nepresnosti. Spočívajú v tom, že jeden člen rýmovej dvojice sa svojím zakončením nezhoduje s druhým. Tak v kombinácii *cri - strict* je prvý člen mužský a druhý ženský. K podobnej nezhode dochádza aj v niektorých ďalších prípadoch: *longtemps - non-sens*, *prix - fils*, *vin - Eden* (tu je nezhoda v timbre: *-in* je nosovka, zatiaľ čo *-en* nie je). Jednako ani tieto na pohľad chybné rýmy nemožno pokladať za neprirodzené, pretože sú utvorené zo slov, ktoré z hľadiska výslovnosti predstavujú výnimku (*non-sens*, *fils*, *Eden*).

Preskúmame teraz rytmický aspekt rýmov prekladu. Ako vieme, v slovenčine o mužskom a ženskom zakončení rozhoduje umiestnenie prízvuku v rýmových klauzulách. Ženský rým nesie prízvuk na predposlednej slabike rýmovej klauzuly (*seje - veje*) a mužský rým na slabike poslednej (*brať - vzdať*). Zistili sme, že v preklade prevažuje rým ženský: *blúzku - kúsku*, *nive - živé*, *žiari - vari*, *šťastne - vlastne*, *osvetlenia - snenia*. Mužské zakončenie je tu zastúpené iba 5-krát: *neumrieš - chceš*, *hnis - hmyz*, *Bolestí - bolestí*, *nemôžeš - chceš*, *ó - Sitio*. Z príkladov badať, že prekladateľ na rytmickú zhodu využíva aj vedľajšie prízvuky, ktoré sú schopné plniť svoju funkciu tak ako hlavné prízvuky, hoci ich sila je o niečo slabšia: *roztlčené - rozdrvené*, *osvetlenia - snenia*. Pozoruhodný je – rovnako ako v origináli – dvojnásobný prípad rytmickej nezhody v rýmových kombináciách: *nekonečnosť - dosť* (prvý člen je ženský a druhý mužský), *Hod - baránok - Svätostánok*. Prvé dve zakončenia sú mužské a tretie ženské. Výskyt takýchto rýmov určite umožňuje okolnosť, že Lukáč v podstate zachováva nerovnoslabičnosť veršov originálu, takže tlak formy, ktorý by si pri rovnoslabičnosti vyžadoval zhodné rytmické zakončenie, je tu oslabený.

Na základe výraznej prevahy ženského zakončenia by sa dalo azda usúdiť, že prekladateľovi ide o jemnejšie, nenásilnejšie vyznenie rýmu. Ženský

rým, konštatuje Levý, znie mäkšie, rozplývavejšie, menej určito zakončuje verš. Mužský rým znie vo všetkých jazykoch energetickejšie, tvrdšie, pôsobí dojmom definitívnejšieho zakončenia. Pre nás je však dôležité, že Lukáčove rýmy sú metricky presné, ich povahu možno vždy spoľahlivo určiť, pretože ju podmieňuje pravidelná stopovosť odkazujúca na básnické princípy hviezdoslavovskej generácie. Dá sa predpokladať, že k ich rozrôzneniu i rytmickej rozkolísanosti by došlo v tom prípade, keby bol Claudelov verš preložený voľnejšie, prozaickejšie, čo by koniec-koncov zodpovedalo jeho štylistickým kvalitám. To zrejme platí aj o zvukovej bohatosti rýmu, ktorá sa u Lukáča umocňuje hojnejším využívaním rýmového echa: *tylo – nestratilo, učia – náručia, ryje – Kalvárie, jeho – skonavšieho, povie – neodpovie, takú – akú* (u Claudela sa rýmové echo vyskytuje v troch rýmových dvojiciach: *mains – humain, découvert – vert, eau – sitio*). O tejto tendencii svedčí napokon obohatenie prekladu o rýmy zvané tklivé alebo homonymické: *nami – nami, áno – áno, nami – nami* (v pôvodine sa vyskytuje iba jeden takýto rým: *lourd – lourd*, ktorý Lukáč zachováva: *ťažký – ťažký*).

O významovej stránke rýmu nám znova veľa napovie komplexné skúmanie preložených veršov. Treba povedať, že niekedy sa v nich prejavuje citelný kontrast medzi rýmovými slovami a predchádzajúcou časťou veršového celku. Rýmovky sa z neho viditeľne vyčleňujú, osamostatňujú, narúšajúc štylistickú homogénosť verša:

Dieu est caché. Mais il reste l'homme de douleur.

Dieu est caché. Mais il reste mon frère qui pleure.

Boh skryl sa. Ale zostáva tu ešte človek Bolesť.

Boh skryl sa. Zostáva tu ešte brat môj, ktorý plače, bolesti.

(Cesta krížová)

Pri sústredenejšom sledovaní predlohy si uvedomíme, že rýmové slová sú v nej takmer vždy bežné, bezpríznačné. Porovnajme ich s prekladom: *continue – rečue, Sútrpenie – nenie; Eucharistie – Jéremie, Eucharistiu – istí ju; consommé – caché, skonavšieho – hlava jeho; Dieu – peu, Boží – pouloží*. Je teda zrejmé, že uplatnením nezvyčajných, impertinentných lexikálnych jednotiek zákonite dochádza k zmene významovej funkcie rýmu, ktorá je v tomto druhu poézie založená na nevýraznosti veršového zakončenia. O tejto tendencii svedčí aj nezvyčajne frekventované zastúpenie zámen: *pre nich – ponížených, Pane – na ne, akú – takú*, pomocou ktorých sa pre-

kladateľ usiluje riešiť rýmové problémy (v origináli sa zámeno vyskytuje iba v dvoch rýmových dvojiciach: *lui – signe, leurs – ailleurs*). Azda práve vysúvaníu zámen do rýmových polôh možno pripísať značné zníženie počtu substantívnych rýmových dvojíc: v origináli ich je tridsať, v preklade len polovica – pätnásť, pričom pomer slovesných a adjektívnych rýmov je zhodný (13:13, 7:6).

Bolo by možné preskúmať aj ďalšie rozdiely medzi významovou a stavebnou stránkou rýmov obidvoch textov (napr. z hľadiska kategoriálnosti rýmu). Odrádzajú nás však od toho odlišné stavebné zákonitosti obidvoch jazykov i ťažkosti, ktoré sú vyvolané výrazovými posunmi, príp. rozšírením prekladu o významy nezodpovedajúce lexikálno-druhovému charakteru rýmov predlohy. Napr. pri skúmaní adjektívnych rýmov treba brať do úvahy, že adjektívum sa vo francúzštine zvyčajne kladie za podstatné meno, z čoho by mohlo vyplynúť, že napriek zhodnému zastúpeniu sa preklad obohacuje o tento druh rýmov. Preto sme venovali pozornosť iba základným odlišnostiam vo významovej stavbe Claudelových a Lukáčových rýmov.

Tretou funkciou, ktorú plní rým, je funkcia eufonická. O eufónii ako o rovnako dôležitom výrazovom prostriedku sme doteraz nehovorili, bude preto užitočné upustiť od sledovania rýmovej štruktúry a zamerať sa v tejto súvislosti znova na verš v jeho celku. Z našich poznatkov napokon vysvitlo, že uplatnenie významových a rytmických prvkov vo veršovom zakončení nevyplýva z autonómneho postavenia rýmu, ale súvisí s celkovou štylistickou výstavbou verša.

Aká je teda eufonická organizácia Claudelovho uvoľneného verša? Už na prvý pohľad do istej miery odlišná od eufonických princípov romantickej alebo parnasistickej poetiky. Vo viazanom verši eufonický účinok spočíval v korešpondenciách samohlások zoskupených v dvojiciach alebo trojiciach, ktoré utvárali symetricky rozložené skupiny, pričom sa kládol dôraz na opakovanie toho istého zvuku. Expresívnu hodnotu mohol nadobudnúť verš aj pri opakovaní tej istej spoluhlásky. Tým sa však nevyčerpávajú všetky možnosti eufónie, ktorú podľa Grammonta možno dosiahnuť aj schopnosťou niektorých hlások priamo vystihnúť vyjadrovanú myšlienku alebo pocity básnika. Napríklad ostré samohlásky *i a u* môžu vyjadrovať bolesť, radosť, obdiv, hnev alebo výsmech. Analogickú funkciu plní zvuk aj vo vzťahu k vonkajšej realite. Zhluky niektorých rovnakých hlások, ktoré sa nachádzajú v expresívnych slovách, najmä v citoslovciach,

majú rovnakú schopnosť imitovať alebo reprodukovat' zvuky jestvujúce v prírode. Tento jav nazýva Grammont *imitatívnou harmóniou*.

Samozrejme, že význam imitatívnej harmónie i paralelnej eufonickej výstavby poklesol v symbolistickej poézii, ktorá sa kvôli neobyčajnému umocneniu hudobnosti poézie usilovala vidieť harmóniu v komplexnom a jemnom pôsobení zvukov nielen rovnakého, ale i rozličného zafarbenia. Od slova, nositeľa určitej individuálnej expresívnej hodnoty, sa upriamila pozornosť na zvukové harmónie väčších veršových celkov. Vzťah zvuk – význam sa pri tom chápal syntetizujúcim idealistickým spôsobom. O tom svedčí slávny Rimbaudov sonet *Samohlásky* (*Voyelles*), v ktorom sa na základe symbolického zlučovania predstáv a vnemov z rozličných zmyslových oblastí vyzdvihuje súvislosť medzi zvukom a farbou („a“ môže vyjadrovať napr. čiernu a „u“ zelenú farbu).

Claudelova systematická upriamenosť na túto metafyziku súvislosti a analógií zaiste nie je náhodná. V čase, keď Saussure a jeho nasledovníci začínajú hlásať, že medzi slovom a vecou nejestvuje nijaký motivovaný vzťah, Claudel sa usiluje vyvrátiť ich tvrdenia: „Možno vari uveriť, že vzťah medzi fonetickým gestom a znakom je čisto náhodný, alebo že všetky slová sú vytvorené z nevedomej spolupráce zraku a hlasu s predmetom a že ruka zároveň nekreslí, čo vnútorné ústa volajú? Takmer vo všetkých jazykoch prisúdili mystici písmenám symbolickú hodnotu. Ja teda vlastne iba pokračujem vo všeobecnej tradícii ľudstva.“ Claudel je plne presvedčený, že slová majú hlboký a pôvodný vzťah k veci, ktorú označujú, i k tej, ktorú evokujú. V tomto presvedčení ho utvrdzujú východné ideogramy, ktoré skúma, uvažujúc pritom o symbolickej povahe písmen francúzštiny. Mohli by sme uviesť dosť príkladov na to, ako sa Claudel k tejto otázke stavia. Avšak z hľadiska nášho rozboru, ktorý je založený na materiálovom, vecnom poznávaní literárneho textu, nie je prirodzene možné dokázať opodstatnenosť Claudelovej teórie. Hoci aj keby sme chceli proti nej vysloviť výhrady, sotva by sa dalo vystúpiť s protiargumentmi, ktoré by tvrdili opak. Je to jednoducho nemožné.

Povedali sme, že v protiklade k symetrickej zvukovej organizácii i k princípu imitatívnej harmónie romantickej poézie symbolisti nastoľujú požiadavku nezvyčajnej hudobnosti, eufonicky nenásilného, jemného vyznenia verša. O takýto účinok ide aj Claudelovi, avšak s tým rozdielom, že francúzsky neosymbolista vo svojom verši uplatňuje bežný, prirodzený výraz zbavený prepiaťeho lesku a ornamentálnosti. Jeho narušovanie

v Lukáčových prekladoch znamená niekedy i narušenie symbolisticky chápanej eufónie. Vezmime si na ilustráciu niekoľko rýmových dvojíc originálu a porovnajme ich s prekladom:

<i>smrti – drtí</i>	<i>mort – or</i>
<i>zlata – ta, ta</i>	<i>gène – emmène</i>
<i>vrhli – drhlí</i>	<i>latin – mains</i>
<i>vrchol – vrhol</i>	<i>montagne – accompagne</i>

Určite nezapochybujeme o kontraste medzi jemne vyznievajúcim hláskovým skladom Claudelových rýmov a zavše až kakofonickým charakterom zvukových zoskupení uzatvárajúcich Lukáčov verš. Na jednej strane vysoko pôsobivý, kvantitou umocnený súlad slov *mort – or*, *gène – emmène*, na druhej strane expresívne, drsné spoluhláskové zhľuky a rovnako nelahodne znejúci rým *zlata – ta, ta*. Hromadenie spoluhlások má za následok oslabenie harmonickej plynulosti verša a pri jeho čítaní niekedy vyvoláva nemalé ťažkosti artikuláčného rázu:

Že sa zas vzpriamiš vraz a voláš: „Sitio!?”

Pour que vous vous redressiez tout à coup et criiez: Sitio?

(Cesta krížová)

Zvukosled samohlásky *a* nemôže zahľadiť spoluhláskovú preťaženosť verša (vyskytuje sa tu zhľuk až piatich ťažko vysloviteľných hlások: *s v z p r*). Neľubozvučným dojmom pôsobí aj opakovanie sykaviek v preklade. Eufonickú štruktúru originálu utvára zvukosled samohlásky *u* (*ou*) a polosamohlásky *j* obsiahnutej v slovesných tvaroch spojovacieho spôsobu (*redressiez, criiez*) i v latinizme (*Sitio*).

Z uvedených príkladov teda vyplýva, že eufonické princípy francúzskej symbolistickej poézie, ktorých sa pridŕžieval aj Claudel, sú v istom kontraste so zvukovou expresivitou príznačnou pre prax slovenských parnasistických alebo romantických básnikov. Zvuková nápadnosť tu priamo korešponduje so zdôraznenou subjektívnosťou prekladateľa. Výrazom tejto tendencie sú aj zoskupenia samohlások, ktoré sa do prekladu dostávajú uplatnením tradičných básnických figúr, ako sú napr. lexikálny alebo syntaktický paralelizmus a kompozitá (*presväťého Prepútnika*).

* * *

Môžeme konštatovať, že poznatky získané konfrontáciou rýmu francúzskeho originálu a slovenského prekladu zreteľne ukázali produktivnosť štúdia tohto básnického prostriedku na pozadí prozodických zvláštností jazykov. Naším cieľom bolo ukázať, že takýto prístup môže nadobudnúť hlbšiu opodstatnenosť, a to zvýšeným zreteľom na univerzálne znaky veršového celku, hľadaním súvzťažnosti jednotlivých prvkov alebo, ináč povedané, spoločnej platformy básnických figúr uprostred jeho štruktúry.

Konfrontácia odlišných vývinových radov literatúry na takomto základe určite prispieva k objektívnejšiemu poznaniu ich špecifickosti, a teda i k pochopeniu historicky motivovaného posunu v slovenských prekladoch. Rozdielnosť literárnej i kultúrnej tradície, sledovaná v nerozlučnej spätosti národných a nadnárodných determinantov umeleckej tvorby, nadobúda vďaka tomu jasnejšie, všestranne aktuálnejšie obrysy.

* * *

Uvoľnenie rytmickej štruktúry, zjednodušenie básnickej lexiky by znamenalo postaviť sa zoči-voči prevládajúcim tendenciám. Pritom je nesporné, že už kontakt s Claudelovou poéziou sa musel odraziť v obohatení našej básnickej tvorby o nové, dosiaľ nepoznané veršové kvality. Naši básnici, ktorí sa práve v poprevratovom období dostávali čoraz častejšie do styku s francúzskou poéziou, mohli z nej čerpať mnoho podnetov na oživenie našej literatúry. Smerovanie k stopovo nepravidelnému, rôznoslabičnému veršu, zbavenému expresívnosti a figuratívnosti romanticko-parnasistickej poézie sa urýchlilo poznáním nových, inonárodných zdrojov, ktoré tak posúvali náš vývin dopredu a vyrovnávali ho i s vývinom cudzích literatúr.

V našej práci sme sústreďovali pozornosť na jazykovo-štylistickú stránku básnického textu. Išlo nám o komplexný pohľad, ktorý ukázal, že metrum, rým, epiteton, inverzia, lexikálny paralelizmus a iné figúry vytvárajú spoločnú štruktúru, spoločný metaforický účinok. Ich úlohou je vzdalovať sa od bežného jazyka, popierať ho. No práve pri Claudelovom verši badať, že ich funkčnosť môže byť do značnej miery oslabená zbližovaním poézie s prózou, s ktorou vlastne splyva do pevného, jednoliateho celku. Toto zvláštne oslabenie tradičných vlastností poézie robilo našim prekladateľom najväčšie problémy, čo súviselo so špecifickejším charakterom slovenského verša, ktorý sa zvykol opierať sa o tradičnejšie výrazové

prostriedky (Lukáčova závislosť od hviezdoslavovskej poetiky, Hlbinovo ovplyvnenie symbolistickým veršom).

Dôležitú úlohu pritom zohrali i prozodické odlišnosti slovenského jazyka. Francúzska poézia nepozná dynamický slovný prízvuk, ktorý plní pri určitom pravidelnom umiestňovaní významnú funkciu, a preto má podľa nás vo vzťahu k štylistickým možnostiam jazyka zrejmu výhodu oproti slovenskej poézii, kde práve úsilie o pravidelnú stopovosť môže niekedy i odporovať spisovnej norme (napríklad pri jambe v epickej poézii). Táto špecifická vlastnosť vzbudzuje však na druhej strane osobitné básnické čaro, umocňuje estetický účinok poézie, a to do takej miery, ako si to francúzsky verš nemôže dovoliť. V tom sú klady aj zápory dvoch jazykov: jedného, budujúceho svoj básnický výraz predovšetkým na vetnej, nezávislejšej organizácii veršovej štruktúry, a druhého, ktorý sa musí v danom smere niekedy uskromniť, ale zároveň je schopný svojráznych, esteticky pôsobivých básnických účinkov. Nejde o dominanciu jedného či druhého, obidva sú znakom rozličných kultúr, rozličnej tradície, ktorá im ustavične dáva podnet, aby sa odhalili v plnom lesku.

METRICKÝ PRÍZVUK V ŠPANIELSKOM VERŠI

Každý, kto len zbežne prichádza do styku s najnovšou prekladovou tvorbou z románskych literatúr, si dozaista všimne očividne narastajúci záujem o vrcholné diela španielskej i hispanoamerickej poézie. Mená ako Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Octavio Paz alebo Pablo Neruda už mali aj u nás na Slovensku dostatočnú možnosť preniknúť do povedomia širšej čitateľskej verejnosti a preukázať tak svoju neobyčajnú tematickú pestrosť i jedinečnosť tvorivého kréda. Ich slovenská konkretizácia ponúka celý rad podnetov na všestrannú textovú analýzu, ktorá sa však musí opierať o hlbšie teoretické poznanie osobitostí nielen individuálnej poetiky, ale aj – vo všeobecnej rovine – prozodických odlišností pomerne vzdialených jazykov. Prínos takéhoto prístupu má nezastupiteľný význam z hľadiska *historickej poetiky*, ktorej cieľom je pri uplatňovaní dôsledných porovnávacích postupov odhaľovať dynamickú podstatu stavebných princípov tej-ktorej literatúry, a teda aj zistiť, k akému posunu na takomto základe v jednotlivých prekladoch dochádza.

V danej súvislosti sa teda vynára otázka, v čom spočívajú hlavné odlišnosti španielskeho a slovenského verša, aké princípy by mal slovenský prebásňovateľ brať do úvahy pri hľadaní čo najprimeranejších štylistických alebo rytmicko-významových riešení, aby výsledný tvar čo najcelistvejšie zodpovedal originálu. Mnohostranný pohľad na porovnávané texty by mal byť preto vždy späť s teoretickou pripravenosťou odkrývajúcou mnohé úskalia pri nanajvýš zaujímavej a konfrontačne podnetnej práci so španielskou alebo španielskoamerickou poéziou.

Dozaista netreba pokladať za náhodu, že na začiatku zameriame pozornosť na prvok, ktorý pri konfrontácii obidvoch veršových systémov už na prvý pohľad predstavuje najzákladnejšiu odlišnosť. Jeho výber je podmienený skutočnosťou, že na rozdiel od niektorých románskych (napríklad francúzština), ale i slovanských (slovenčina, čeština alebo poľština) jazykov máme do činenia so špecificky odlišnými princípmi jeho použitia. Vzťahuje sa to na *metrický prízvuk*, ktorého charakter a rozmiestnenie vo verši sa popri slabičnom rozsahu pri určovaní jeho typológie stáva ústredným prvkom. Pravda, popri ňom môžu vstupovať do hry aj ďalšie činitele, ako sú napríklad intonácia, kvantita či intenzita, čo zaujíma predovšetkým skúmateľov kvantitatívneho veršovania, v ktorom prízvučná slabika mohla v klasicistickom období zohrávať úlohu dlhej slabiky. My

sa však, prirodzene, budeme venovať zásadám novodobej metriky, ktorá i z hľadiska súčasnej prekladateľskej praxe má zaiste prvoradý význam.

Ako vieme, v slovenských prízvukových pomeroch sa berie za základ existencia dynamického slovného prízvuku umiestňovaného na prvú slabiku slova alebo slovnej skupiny. Treba zdôrazniť, že práve v tomto bode sa črtá hlavný rozdiel medzi slovenským a španielskym či – presnejšie – kastílskym veršom. V španielsky písanej poézii sa totiž uplatňuje pravidlo o „normatívnom prízvukovaní slov v bežnej výslovnosti, tak ako sa vysvetľuje v príslušných príručkách“.²⁴ Z toho teda vyplýva, že znalosť uvedených pravidiel predpokladá osvojenie si v širšom zmysle aj gramatických poučiek, ktoré by mal každý znalec španielčiny čo najúplnejšie ovládať. Táto skutočnosť vlastne utvára pomerne zriedkavú osobitosť metrického prízvuku španielčiny, a dá sa povedať, ovplyvňuje aj neobyčajne rôznorodé a neraz zdanlivo ťažko definovateľné chápanie metrického prízvuku španielčiny v jednotlivých prácach teoretikov verša. Nehovoriac o tom, že táto rôznorodosť býva podmienená aj historicky. Je to plod vývinu španielskej i hispánskoamerickej poézie či jej rozličných vývinových stupňov. Keď siahame po prácach týkajúcich sa bezprostrednejšie danej problematiky, zakaždým nás prekvapí odlišnosť prístupu k otázke metrického prízvuku, i keď v nich objavíme aj nemálo spoločných znakov, čo predsa len umožňuje nachádzať isté zákonitosti alebo logické jadro pri skúmaní po španielsky písanej poézii.

Paleta výkladových vzorov je teda nanajvýš pestrá a pri analýze prízvukového rytmu vychádza z „rešpektovania rytmických jednotiek, ktoré okolo prízvuku utvárajú vnútorné skupiny metrických slabík“.²⁵ Každá dvojslabičná alebo trojslabičná jednotka – pričom niektorí pripúšťajú

²⁴ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Métrica española*. Madrid, Ed. Síntesis, 1993, s. 83.

Pre neznalcov španielčiny treba aspoň stručne uviesť jeho hlavné znaky: španielske slová, ktoré sa končia na samohlásku alebo na spoluhlásky -s a -n, majú prízvuk na predposlednej slabike. Pri spoluhláskovom zakončení sa okrem spomenutých prípadov kladie prízvuk na poslednú slabiku slova, (hablar, papel). Rovnako sa vyslovujú samohlásky označené prízvukom tam, kde sa výslovnosť odchyľuje od uvedených pravidiel, napríklad: Málaga, avión. Pre výslovnosť je dôležité rozlišovať samohlásky silné (a, e, o) a samohlásky slabé (i, u). Prízvuk v dvojhĺskach je pravidelne na silnej samohláske (vio), alebo pri spojení dvoch silných samohlások na samohláske druhej (maestro). Ak sa prízvukné vyslovuje slabá samohláska, treba to vyznačiť (poesía, día).

²⁵ Ibid. s. 87.

aj viacslabičné jednotky – sa podobne ako v slovenskom verši nazýva „rytmická klauzula“ alebo „prízvučná („metrická“ či „rytmická“) stopa“. Napríklad v dvanásťslabičnom verši Josého de Esproncedu v básni *Študent zo Salamanky* môžeme vypožorovať nasledovnú prízvučnú schému:

En tanto don Félix a tientas seguía
o ó o | o ó o | o ó o | o ó o
delante camina la blanca visión
triplica su espanto la noche sombría sus hórridos
gritos redobla Aquilón.

Ide o trojslabičnú amfibrachickú stopu, ktorá sa v uvedených veršoch takmer pravidelne realizuje.

Podľa Domíngueza Caparrósa sa prízvučný rytmus kastílskeho verša prejavuje v troch základných vzoroch. Autorom prvého je slávny venezuelský filológ Andrés Bello, ktorý svoj systém rytmických klauzúl založil na chápaní rytmu z hľadiska členenia verša na rovnako trvajúce časti. Slabičné skupinky sú usporiadané okolo prízvuku, pričom začiatok a koniec klauzúl sa s dikciou nemusia zhodovať. Bello rozlišoval päť druhov rytmických klauzúl: dve dvojslabičné (trochej óo, jamb oó) a tri trojslabičné (daktyl óoo, amfibrach oóo, anapest ooó). V porovnaní so slovenčinou nás dozaista zaujme celkom prirodzený výskyt amfibrachických a anapestických stôp, čo umožňuje pravidlo výslovnosti španielskych slov, nesúcich veľmi často prízvuk na predposlednej alebo poslednej slabike (*enseño, enseñar*). Ak sa daný prízvuk vyskytuje pravidelnejšie vo viacerých po sebe nasledujúcich skupinkách, vtedy hovoríme o rytme amfibrachickom, anapestickom a pod. Pritom treba poznamenať, že kladenie prízvuku na tú či onú slabiku má v španielčine schopnosť rozlišovať význam, vyznačuje sa teda fonologickou kvalitou (porov, *ánimo* – duch, *animo* – ožívujem, *animó* – oživil). Pravda, dôsledná pravidelnosť prízvukovania je v španielčine do značnej miery obmedzená a zväčša sa pociťuje ako niečo neharmonické, odporujúce duchu jazyka. Na uvedený jav treba upozorniť už z toho dôvodu, že na rozdiel od slovenského alebo českého úzu (napríklad hviezdoslavovský alebo lumírovský jambický verš) sa v prácach španielskych teoretikov málokedy stretávame s úsilím skúmať rytmické tendencie alebo konštanty v širokom rozsahu veršov na základe jednotnejšie stanovených pravidiel stopovosti, keďže špecifický charakter prízvuku to v podstate do takej miery neumožňuje. Ak sa vo všeobecnosti hovorí o istom type verša, zároveň sa

zdôrazňuje jeho rytmická alebo stopová „neúplnosť“, pretože nie každá očakávané zdôraznená slabika v prúde pravidelnejšie štruktúrovanej reči musí viazať na seba prízvuk. Potvrďuje to aj nasledujúci príklad:

Dios, que con su poderío
o ó o o o o o ó o
lleno de infinito anhelo,
riega auroras en el cielo
y echa mundos al vacío.
Rubén Darío, *El arte*

Citované verše, ktoré sú zjavne prízvukované v duchu trochejského rytmu (óo), z hľadiska pravidelnosti nemajú vždy dôraz na predpokladanej slabike. A aj keby sme mohli niektorým prisúdiť aspoň vedľajšie prízvuky (poderío), nevykazujú absolútne presnú metrickú schému. Domínguez Caparrós to vysvetľuje „neznesiteľnosťou toľkého nakopenia prízvukov“.²⁶

Z odlišného zorného uhla nazerá na otázku prízvučnosti Tomás Navarro Tomás, podľa ktorého sa veršový rytmus organizuje na tom istom princípe ako hudba alebo spev. Vo verši jestvuje „rytmická perióda“, ktorá zodpovedá hudobnému rytmu a vyznačuje ju opora v intenzite.²⁷ Vnútoraná rytmická perióda sa rozkladá od slabiky, ktorá nesie prvý prízvuk, až po slabiku stojacu pred tou, na ktorej je posledný prízvuk. Slabika s koncovým prízvukom i všetky nasledujúce neprízvučné slabiky vytvárajú spolu s pauzou a začiatočnými neprízvučnými slabikami ďalšieho verša „spojivovú periódu“.

Pri tvorbe veršového rytmu sú pomimo, v „anakrúze“, slabiky stojace pred prvou prízvučnou slabikou. Práve v tom spočíva hlavná odlišnosť systému Navarro Tomása; keďže rytmus a klauzula sa utvárajú vždy počnúc prízvučnou slabikou, fakticky sú možné iba klauzuly daktylské a trochejské. Jambické, anapestické a amfibrachické klauzuly podľa Navarro Tomása nehrajú „aktívnu úlohu v orálnom rytme“.²⁸ Všetky veršové klauzuly sú teda daktylské, trochejské alebo zmiešané toho istého druhu.

²⁶ Ibid. s. 89.

²⁷ Ibid. s. 90.

²⁸ NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama, 1956, s. 37. In: *Domínguez Caparrós: Métrica española*. Cit. d., s. 90.

Z toho vyplýva, že v ďalej citovaných veršoch, ktoré Bello chápe ako anapestické, dochádza k zmene: začiatočné neprízvučné slabiky sa ocitajú v anakrúze, v dôsledku čoho vzniká daktylský rytmus:

De sus ojos los huecos fijaron

o o | ó o o | ó o o | ó

y sus dedos enjutos en él

o o | ó o o | ó o o | ó

J. Espronceda, *El estudiante de Salamanca*

Ako vidieť, vyskytuje sa tu anakrúza (De-sus), dve daktylské klauzuly (o-jos-los/hue-cos-fi) a spojivová perióda utvorená z dvoch posledných slabík verša (ja-ron), pauzy a dvoch neprízvučných slabík stojacich na začiatku nasledujúceho verša (y-sus). Pokiaľ ide o zmiešané rytmické klauzuly, Domínguez Caparrós tvrdí, že v španielskej verzifikácii sa vyskytujú najčastejšie. To len potvrdzuje už zmienený poznatok o pomernej voľnosti prízvuku v španielskej poézii, čo zrejme platí nielen o slabičnom veršovaní, ale i o rozmanitých podobách sylabotonického verša.

Ďalším vzorom, o ktorý sa opierajú najnovšie diela o španielskej metrike,²⁹ je systém binárnej analýzy Rafaela de Balbína. Je postavený na rozlišovacej funkcii posledného prízvuku vo verši, a to z hľadiska jeho viazanosti na párnú alebo nepárnú slabiku, čo v konečnom dôsledku určuje jambický alebo trochejský charakter rytmu. Podľa tohto „párneho alebo nepárneho znamienka“ všetky ostatné prízvuky, ktoré sa môžu vyskytovať vnútri verša, sú klasifikované ako „rytmické“ (ak sa zhodujú s daným znamienkom) alebo „nerytmické“ (keď sa s ním nezhodujú). Jediným a základným princípom rozvrhnutia prozodických prízvukov vo verši je teda ich striedavé rozloženie v zmysle prízvučnosti alebo neprízvučnosti. To má za následok, že amfibrachická, anapestická i daktylská stopovosť stráca opodstatnenosť a nahrádzajú ju binárne podoby básnického rytmu (jamb, trochej). Význam Balbínovej koncepcie spočíva vlastne v tom, že z nej vyplýva klasifikácia prozodických prízvukov v španielskom veršovaní, pretože nie všetky majú vzhľadom na ich postavenie vo veršovom rade rovnakú funkciu. Na takomto základe možno rozlíšiť tri druhy prízvukov: 1. rytmický, 2. extrarytmický, 3. antirytmický. Rytmický prízvuk je ten, ktorý vyžaduje „metrická schéma“. Preto rytmický bude vždy koncový prízvuk na predposlednej metrickej slabike, čiže ak pôjde o vzor jambického

²⁹ Porovnaj. QUILIS, A.: *Métrica española*. Barcelona: Ed. Ariel, 1996.

verša, rytmické budú všetky prízvuky pripadajúce na párnú slabiku. V tejto súvislosti je zaujímavé zistenie, že španielsky verš okrem určitého počtu slabík potrebuje aj niekoľko prízvukov, najmä pokiaľ ide o viac ako osem-slabičné verše, ako aj o verše patriace do prízvučného a sylabotonického veršovania. Napríklad v jedenásťslabičníku, tomto skutočne pravidelnom španielskom verši, ktorý do krajiny prenikol s prvými katalánskymi a galicijskými trubadúrami, pričom neskôr sa v ňom odrazil aj vplyv talianskej renesancie,³⁰ je nevyhnutné pravidelnejšie rozvrhnutie prízvukov vo vnútri verša: na šiestej alebo na štvrtej a ôsmej slabike, alebo na štvrtej a siedmej slabike. V prvých dvoch prípadoch sa vytvára jambický rytmus a v treťom (najmä ak je zdôraznená aj prvá slabika, k čomu dochádza pomerne často) daktylská stopovosť. V nasledujúcom príklade, ktorý – podobne ako predchádzajúce – uvádza Domínguez Caparrós, sú rytmické všetky prízvuky na párnej slabike, lebo zodpovedajú jambickému vzoru:

*En tanto que este tiempo que adevino
viene a sacarme de la deuda un día
que se debe a tu fama y a tu gloria
(qu'ès deuda general, no sólo mía,
mas de cualquier ingenio peregrino
que celebra lo digno de la memoria).*

Garcilaso, *Égloga I*

Žiada sa poznamenať, že v porovnaní s rytmickými princípmi slovenského verša, ako sa prejavujú vo veršovom zakončení, ide vlastne o ženské rýmy, pretože prízvuk sa nachádza na predposlednej slabike koncoveršového slova (adevino, día...). Podľa Quilisa mal španielsky verš takéto pomenovanie v stredoveku.³¹

Z nášho hľadiska je však rovnako pozoruhodný výskyt špecificky španielskeho extrarytmického prízvuku, ktorý nezodpovedá jambickému vzoru a tiež vystupuje v bezprostrednej blízkosti rytmického prízvuku. Preto sa takýto prízvuk niekedy nazýva „vedľajší“, „náhodný“, „fakultatívny“ a pod.³² V citovaných Garcilasových veršoch sa extrarytmický prízvuk

³⁰ Ibid. s. 66.

³¹ Ibid. s. 41.

³² DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Métrica española*. Cit. d., s. 95.

vyskytuje v slovách *viene* (druhý verš, prvá slabika), *debe* (tretí verš, tretia slabika) a *celebra* (šiesty verš, tretia slabika).

Je len prirodzené, že takýto druh prízvuku dodáva veršu osobitnú kadenziu, preto sa často využíva na umocnenie expresívnych hodnôt poézie. Podobný zámer, hoci neraz skôr v pejoratívnom zmysle, sa prisudzuje aj antirytmickeému prízvuku, ktorý sa vyskytuje v bezprostrednom postavení k rytmickému prízvuku. Vo štvrtom Garcilasovom verši ho objavíme na prvej slabike (*qu'es*), a to hneď vedľa rytmického prízvuku (*deuda*). Pravda, takéto triedenie prízvukov by v svetle iných názorov (Bellových alebo Navarru Tomása) muselo nadobudnúť aj iný charakter, čo len potvrdzuje rozmanitosť prístupov k otázke postavenia prízvuku v španielskej poézii.

Treba povedať, že spomenuté interpretačné vzory, vychádzajúce predovšetkým z konvenčného alebo normatívneho pohľadu na veršový rytmus, sa aj v Španielsku dostávajú do konfrontácie s inými, subjektívnejšie podmienenými názormi na metrické fakty. Aj tu dôležitú úlohu zrejme zohrávajú ďalšie činitele, ktoré v zhode s požiadavkami intonácie, hudobnosti alebo nepredvídateľného kladenia rytmických páuz stoja pri zrode zvláštnych metrických schém. Výsledkom je presúvanie slovných prízvukov, zdôrazňovanie neprízvučných slabík, dvojnásobné prízvukovanie viacslabičných slov, strata prízvuku na tonických slabikách a pod. Výstižným príkladom sú verše Rubéna Daríu *Marcha triunfal*:

¡Ya viene el cortejo!

¡ Ya viene el cortejo ! Ya se oyen los claros clarines.

La espada se anuncia con vivo reflejo:

Ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

Prízvučný rytmus tejto básne zodpovedá trojslabičnej metrickej schéme s prízvukom na druhej slabike (oóo). Aby citované verše vyhovovali potrebám skandovaného spevu, je nevyhnutné neprízvukovať príslovku „*ya*“ ani slovo „*oro*“ v štvrtom verši, zato však treba prízvukovať člen „*los*“ v tom istom verši. Nie je bez zaujímavosti, že takáto možnosť voľného vytvárania metrických schém, vyplývajúca zo svojráznej deklamácie veršov piesňového charakteru, navodzuje paralelu i s našou básnickou tradíciou. Máme na mysli predovšetkým tvorbu štúrovských básnikov, z ktorých viacerí mnohé prehrešky voči kanonicky pravidelnému veršovaniu vysvetľovali prirodzeným úsilím voľne premiestňovať prízvuky v toku verša, a to v priamej

súvislosti s ľudovým, piesňovým zacielením ich básnenia.³³ Metrický nezáväznejší prístup španielskych teoretikov, napríklad Domíngueza Caparrósa, dozaista podnecuje k istému prehodnoteniu Bakošových poznatkov k tejto otázke, a to zvýšeným zreteľom na uvedený jav, ktorý sa pochopiteľne nedá vždy výlučne skúmať vedeckou, štatisticky dokázateľnou metódou.

Voľnejšie prízvukové pomery kastílskeho verša sa popri spomenutom zameraní na hľadanie istej normatívnosti (Rafael de Balbín, A. Bello, T. Navarro Tomás) ešte výraznejšie odzrkadľujú v prípadoch voľnejšieho narábania s metrickým prízvukom, keď verše síce môžu vykazovať určitú tendenciu k stopovosti, ale zároveň ponúkajú aj iné možnosti výkladu. Bežne sa to podľa Domíngueza Caparrósa vzťahuje na prípady zmiešaného rytmu: „V konkrétnej realite básne majú veci viac odtienkov a podliehajú rozmanitej, hoci vždy vysvetliteľnej interpretácii.“³⁴ A keď sa k tomu pridružia ďalšie činitele veršového rytmu, ako sú napríklad intonácia, nepredvídateľné zmeny kadencie vyplývajúce z fyziologickej potreby výdychu alebo duševných pochodov, ako i úsilie o hudobnosť, neobvyklé kladenie prestávok, nemôžeme sa čudovať, že napríklad Antonio Carvajal Milena v práci *O expresívnej metrike v protiklade k mechanickej metrike* mnohými argumentmi polemizuje s nejedným vžitým názorom na povahu veršového rytmu kastíľčiny: „Rytmus nie je periodickým opakovaním určitého javu, ale prejavom básnického obsahu v jeho náležitej forme.“³⁵ V protiklade k iným prácam podobného druhu ide azda o jednostranný, subjektívnejšie motivovaný prístup. Upozorňuje však na zanedbávanie takých činiteľov veršového rytmu, ktoré spoluvytvárajú esenciu každého básnického diela.

V súvislosti s charakterom a postavením prízvuku v španielskom verši, na čo zameriavame v našom príspevku hlavnú pozornosť, žiada sa ešte spomenúť tie metrické prvky, ktoré súvisia so slovným predelom. Treba poznamenať, že hranice slov sú v španielčine mnoho ráz dosť nevýrazné, k čomu prispieva dôležitá a veľmi frekventovaný činiteľ – *synalefa*. Vzniká vtedy, keď sa slovo končiace samohláskou (alebo samohláskami) spája s

³³ Porovnaj BAKOŠ, M.: *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*. Bratislava: Veda, Bratislava, 1966, s. 31 – 73.

³⁴ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Métrica española*. Cit. d., s. 97.

³⁵ CARVAJAL MILENA, A.: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*. Universidad de Granada, 1995, s. 143.

nasledujúcim slovom, ktoré sa samohláskou (alebo samohláskami) začína. Spolu so spoluhláskami, ktoré s nimi utvárajú slabiku, sa zoskupujú do jednej metrickej slabiky. Napríklad v už citovanom Daríovom verši vypozerujeme až dvojnásobný výskyt synalefy:

llo de-infinito-anhelo

Opačným javom je **hiát**, keď k takémuto zoskupeniu nemôže dôjsť, a to buď v dôsledku prízvuku na jednej zo samohlások, alebo cezúry či emfatického dôrazu:

*o, ¿qué tengo yo a dicha, en la que espero
sin ninguna noticia de **mi/hado**?*

A. Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio*

V druhom verši nájdeme hiát medzi *mi a ha-* (hado). Je zrejmé, že obidva činitele ovplyvňujú slabičnú mieru verša, podobne ako v prípade dierézy (oddelenej výslovnosti samohlások v dvojhláskach, napríklad *in-sa-ci-a-ble* namiesto *in-sa-cia-ble*) alebo synerézy (spojenej výslovnosti samohlások v dvojhláskach, napríklad *poe-sí-a* namiesto *po-e-sí-a*).

Na slabičnú mieru kastílskeho verša okrem toho pôsobí prízvučný charakter veršového zakončenia. V paroxytónnom verši (s prízvukom na predposlednej slabike) je slabičný rozsah totožný so skutočným počtom slabík. Oxytónne verše (s prízvukom na poslednej slabike) majú o slabiku menej a proparoxytónne (s prízvukom na tretej slabike od konca) o slabiku viac; v metrickej rovine sa však pokladajú za izosylabické.

Ako vidieť, otázka metrickeho prízvuku, ako aj iných činiteľov zúčastňujúcich sa na utváraní veršového rytmu, sa v španielčine v porovnaní so slovenčinou dotýka viacerých interpretačných modelov, ktorých poznanie odкрýva širokú škálu podnetov, a to nielen v oblasti historickej poetiky, pri konkrétnej porovnávacej analýze slovenských prekladov zo španielskej alebo hispanoamerickej poézie, ale aj pri náročnej prekladateľskej práci s diferencovaným a zakaždým osobitne štruktúrovaným originálom. Odteraz nás pochopiteľne bude zaujímať, ako v tomto smere postupovali naši prekladatelia: prikláňali sa skôr k osvedčeným metrickým schémam prameniácim z našej básnickej tradície, alebo sa usilovali objavovať aj „nevychodené cesty“, k čomu ich priamo nabádalo aj voľnejšie uplatnenie metrickeho prízvuku v španielskom verši?

Záverom sa núka ešte jeden postreh metodického či metodologického rázu. Ak bližšie nazeráme na spôsob práce teoretikov verša, rozoberajúcich viacero aspektov španielskej metriky, zistíme pozoruhodné odlišnosti vo vzťahu k slovenskej, ale i českej vedeckej praxi ostatných desaťročí. Už zbežný pohľad naznačuje, že v Domínguezovej, a najmä Quilisovej knihe prevláda vcelku deskriptívny pohľad na veršový rytmus. Teoreticky i vývinovo sa v nich analyzuje povaha prízvuku, rýmu, slabičného rozsahu, pauzy, intonácie, presahu a rozličných s nimi súvisiacich prvkov; báseň sa chápe ako vyššia metrická jednotka, ktorá je schopná artikulovať jednotky nižšieho rangu – strofu, verš – až sa napokon dospieva k metrickej slabike ako najmensej jednotke veršovania. U Domíngueza Caparrósa k tomu – popri užitočnom historickom pohľade na vývin španielskej poézie a na teoretické názory na povahu rytmu kastíľčiny – pristupuje komentovaný prehľad starších i súčasných, domácich i zahraničných prác zameraných na najnovšie výdobytky v oblasti básnickej metriky. Práve v tejto oblasti z nášho hľadiska badať akoby istú nedotiahnutosť alebo neúplnosť španielskych výskumov.³⁶ Možno tento fakt podmienila aj sama voľnejšia povaha kastílskeho prízvuku, pretože v spomenutých prácach sa len miestami venuje pozornosť napríklad otázke vzťahu stôp k intonačno-syntaktickej výstavbe, pomeru medzi vetou a veršom alebo pomeru medzi praktickým a umeleckým, esteticky zacieleným jazykom. Na týchto vzťahoch, ako vieme, čiastočne pod vplyvom ruských formalistov a Mukařovského založila svoju výskumnú metódu aj slovenská metrická škola (M. Bakoš, V. Kochol, V. Turčány, A. Popovič a i.).

Prínos španielskeho chápania veršového rytmu spočíva na druhej strane (najmä u Domíngueza Caparrósa) v istom zrovnoprávnení rozličných prístupov, ako i v úsilí do ďalších fáz výskumu postupne zahŕňať i dôležité aspekty poetologické³⁷ a možno – ako sa to ukazuje pri analýze prekladovej tvorby – aj na širšom pláne zvukovo-významovej figuratívnosti alebo

³⁶ Na tento moment upozornil aj český hispanista Oldřich Bělič, ktorý na problém stopovosti zrejme pod vplyvom domácich výskumov (J. Hrabák) nazerá z aspektu frázovania či slovných predelov. Bělič napríklad rozlišuje rytmus stopový (nepřítomný v pracích španielskych hispanistov), kde dochádza ku krytiu stôp slovnými predelmi, a popri variabilnom rytme aj rytmus cezúrový, ktorým sa v istom zmysle blíži k interpretačnému vzoru Navarru Tomása. Porovnaj jeho štúdiu Španělština jako materiál verše. In: *Studijní texty k seminári ze španělské literatury*. Praha: SPN, 1981, s. 110 – 134.

³⁷ Pozri jeho prácu *Métrica y poética*. Madrid: Ed. Síntesis, 1988.

štylistiky.³⁸ Azda sa nepomýlime, ak povieme, že vlastne v tom spočíva aj v širšom európskom meradle dávnejší, no i novší nezanedbateľný slovenský prínos pre hlbšie poznanie literárnej i kultúrnej osobitosti národov.

³⁸ O oblasti vzťahu slovenskej prekladateľskej praxe k básnickým dielam z románskych literatúr pozri FRANEK, L.: Slovenské preklady Paula Claudela. In: *Slavica Slovaca*, 26, 1991, č. 2, s. 111 – 125, ako i niektoré kapitoly jeho knihy *Štýl prekladu. Vývinovo-teoretická a kritická analýza slovenských prekladov Paula Claudela*. Bratislava: Veda, 1997

VERZOLOGICKÉ VÝSKUMY V ČECHÁCH A NA SLOVENSKU

Azda netreba pripomínať, že výskum literatúry ponúka možnosti mnohorakých metód a prístupov. Ak sa teda dnes pri príležitosti významného jubilea Jiřího Levého (1926 – 1967) vraciame k výsledkom českých a slovenských bádateľov, ktorí v podstate už v prvej polovici dvadsiateho storočia vystúpili s požiadavkou zvedčenia literárnych metód, nápadne vystúpi do popredia moment interdisciplinárnosti, viacrozmerného spojenia alebo prelínania rozličných aspektov.

Práve daný moment sa v niektorých vývinových obdobiach literárnej vedy stáva hlavným cieľom, pričom ho určuje nielen individuálne nezávislé stanovisko, ale aj aktívny kontakt s inými predstaviteľmi podobnej orientácie. Vzniká tak jednotiaci a zároveň diferenciačný model, zásluhou ktorého sa literárna tvorba podrobuje rôznorodému spektru obohacujúcich i prehodnocujúcich pohľadov. Sú založené na skĺbení historických, vývinovo-teoretických a komparatívnych postupov a ich prvoradým zámerom je dospieť k umenovednej syntéze. Spojenie synchronie a diachronie potvrdzuje relačnú alebo korelačnú podstatu pracovnej metódy. Hádám nebudem predbiehať môj výklad určitých rozdielností v českej a slovenskej metodike verzologických výskumov, ak poviem, že obdobné úsilie sa vyznačuje viacerými spoločnými znakmi, ktoré však svojou komplementárnosťou nevylučujú ani odlišné stanoviská k predmetu bádania.

Z tohto hľadiska možno pokladať prínos Jiřího Levého za zásadný, originálny i naďalej podnetný. Umocňuje ho skutočnosť, že v jeho prípade nejde o vyhranený postoj laboratórne uzavretého vedca, ale že jeho pôsobenie má široký zmysel didaktický. Zo skúsenosti mojej vlastnej pedagogickej práce môžem potvrdiť, že akýkoľvek komplexnejší vstup do oblasti porovnávacej verzológie sa nezaobíde bez dôkladného štúdia Levého teoreticko-analytických princípov. Všestranne totiž poskytujú kľúč k tomu, aby národná literatúra v konfrontácii s cudzími literatúrami našla svoj vlastný priestor v možnosti presahu jednotlivých autorských poetík smerom k historicko-vývinovému sledovaniu ich špecifických prejavov.

Spoločným menovateľom Levého výskumnej aktivity je systematicky proklamovaný zreteľ na jazyk a jeho štruktúrne vlastnosti. V podobnom duchu vyznieva odkaz na definíciu prekladu z pera jeho predchodcu Otokara

Fischera, ktorý „teoriu prekladu pokladá za disciplínu lingvistickú alebo literárnovednú“. V Levého chápaní však ide o čosi viac. Síce sám uznáva, že do „kompetencie jazykovedy patrí srovnávací zskúmaní dvoch jazykových systémů“, čo je podľa neho „samozrejým predpokladom prekladateľov remeselní výzbroje“, na druhej strane vidí pôsobenie literárneho vedca v nevyhnutnom presahu porovnávacej gramatiky a štylistiky do kritického postoja. Hodnoty diela sa v dobovo príznačnom realistickom vnímaní uňho odvíjajú od vzťahu „k životné problematice prekladateľova prostredí, volby interpretačného stanoviska, pretransformování uměleckých skutečností v něm zobrazených“ (Levý, 1963: 49).

Vzhľadom na dve konkretizácie toho istého diela sa rodí Levého pojem podvojnnej štruktúry preloženého diela a jeho funkcie v národnej kultúre, čo je podľa neho vlastným predmetom literárnej vedy. Reprodukčná úloha umeleckého prekladu, detailne rozpracovaná v knihe *Umění překlada*, teda vyzdvihuje nezanedbateľný vplyv vnútorných a vonkajších kontextov literárneho diela, psychologických, spoločensko-kultúrnych alebo ideových, pretože majú rovnocenný význam pri hodnotovej analýze umeleckého prekladu.

Dozaista s plným vedomím tejto funkcie pristupuje Jiří Levý k zákonitej redukcii spomenutých činiteľov, aby v záujme exaktnosti zdôraznil materiálové skúmanie básnických prekladov, v snahe čo najobjektívnejšie zachytiť a charakterizovať odchýlky básnického prekladu diela v jazyku češtiny.

K tomu ho vedie poznatok, že logická analýza vnútornej stavby básnického jazyka vyžaduje venovať zvýšenú pozornosť pôsobeniu tých činiteľov umeleckej tvorby, ktoré boli v literárnovednom skúmaní dovtedy najviac zanedbávané. Týka sa to v prvom rade rozdielov v gramatickej, fonetickej, sémantickej a morfolologickej stránke jazykov a ich pôsobenia na výsledný tvar básnického prekladu. Za týmto účelom sa J. Levý mohol opierať o viaceré podnety českej literárnej vedy, pričom túto problematiku skúmal na pozadí vývinu národného básnictva. Dialo sa tak súbežne v Čechách i na Slovensku predovšetkým v 30. rokoch dvadsiateho storočia, a to zásluhou dvoch najvýznamnejších predstaviteľov – Jana Mukařovského a Mikuláša Bakoša.

Napriek tomu, že v koncepcii obidvoch literárnych vedcov možno vypozerovať nemálo spoločných črt, je zaujímavé s odstupom času sledovať, v čom sa ich modely navzájom odlišujú a, predovšetkým, v čom u nich

rozhodujúcu úlohu zohráva nerovnaká miera inšpiratívnosti inonárodných prameňov pre utváranie epistemologického kréda. Základným zistením je vcelku rovnocenná pozornosť, akú Mukařovský i Bakoš venujú funkcii básnického jazyka a jeho historickému vývinu v českej a slovenskej literatúre. I keď, ako vieme, Mukařovského záujem je rozšírený o žáner prozaický, dramatický alebo esejistický, obidvaja interpretátori si uvedomovali, že sama podstata básnického diela umožňuje hodnoverné sledovanie premenlivosti jeho komponentov a estetickej funkcie vo vývine národnej literatúry.

Báseň je teda svojou štruktúrnou povahou najlepšie uspôsobená na to, aby primárnym dôrazom na jazykový oznam sa mnohostranne ukázal celistvý charakter výstavby literárneho textu v jeho konkrétnom vyjadrení. Povedzme si bližšie, ako k tomu dochádza v obidvoch koncepciách.

Najprv sa javí ako závažný fakt, že Mukařovského zámerom bolo zrušiť protikladné hranice medzi jazykom básnickým a jazykom praktickým, a to hľadaním tzv. prechodových štádií, aby sa dala komplexnejšie zachytiť aktualizácia jednotlivých prvkov v básnickej reči. K tradičnému literárnohistorickému hľadisku uňho pristupuje hľadisko vývinové, tak ako ho vo svojich prácach proklamovali ruskí formalisti sústredení na jazykovú stránku básnického pomenovania. Podobná koncepcia však zároveň rátať s potrebou obracať sa k nadjazykovým príznakom básnického prejavu, k empirickej skutočnosti sociologickej, psychologickej, kultúrnej či širšie kulturologickej. Napríklad pri porovnaní kompozičných postupov J. Vrchlického a K. H. Máchu, vývinové zmeny vo veršovej štruktúre Mukařovský sleduje aj v pomere k spoločnosti, k českému národnému básnictvu a podobne.

Vcelku povedané, sledovanie vzájomných súvislostí medzi slovom, jeho zvukovou, eufonickou, syntaktickou alebo intonačnou realizáciou a významom (Mukařovského dôraz na „sémantické gesto“), keď slovo vďaka svojej mnohovýznamovosti a nestálosti, ako pozoruje u Máchu, nadobúda charakter jazykového znaku alebo symbolu, svedčí o osobitom prelínaní poznatkov z histórie a teórie literatúry s poznatkami z historickej poetiky.

Na druhej strane je príznačné, že vo veršových výskumoch M. Bakoša zaujíma kľúčové postavenie básnický rytmus a premenlivosť jeho funkcie vo vývine slovenskej poézie (porov. *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, prvé vydanie je z r. 1939, ďalšie, prepracované, z rokov 1949, 1966). Na rozdiel od primárneho vzťahu medzi slovom a významom, z ktorého vychádzal Mukařovský, v tesnejšej súvislosti s vývinom

umeleckej avantgardy a prácami ruských formalistov (sprístupnil ich vlastným výberom uverejneným pod názvom *Teória literatúry*, 1941) Bakoš dôslednejšie uprednostňoval spojenie literárnej teórie a historickej poetiky. Tradičné poňatie literárnej teórie zároveň v zhode s Mukařovským prehodnotil popretím statickej normatívnosti, a to hľadaním precízne formulovanej nadstavby, v ktorej by jednotlivé zložky verša vystupovali v dynamickej súvzťažnosti ako odraz vývinu slovenskej poézie.

Keď porovnáme obidva prístupy z hľadiska najvšeobecnejších črt umenovednej poetiky, zistíme, že Mukařovský sa zhoduje s Bakošom v otázke vnútroliterárneho vývinu národného verša. Vzťahuje sa to na fakt prevahy pravidelnej metrickej organizácie nad intonačno-syntaktickým členením verša, ako to pozorujeme v Čechách u lumírovcov a na Slovensku u príslušníkov hviezdoslavovskej generácie. Dôsledné využívanie jambu vedie M. Bakoša, zrejme pod priamym vplyvom J. Mukařovského, k tvrdeniu o potrebe básnikov obidvoch generácií zastierať veršový pôdorys uvoľnenou syntakticko-intonačnou stavbou veršov. Treba dodať, že k metodickému zblíženiu dochádza na platforme historickej poetiky budovanej na prísnom logicko-kauzálnom výklade. Podobný objektivistický prístup je však u Bakoša, dôsledne rešpektujúceho funkčné hľadisko, v celej jeho práci o slovenskom verši v podstate záväzný (rozboru uvedených rozdielov sa detailnejšie venujem v štúdií Jan Mukařovský a Mikuláš Bakoš – koncepcné rozdiely; *Interdisciplinárnosť v symbióze literárnej vedy a umenia II*, 2016, 59 – 66).

Nebude bez zaujímavosti konštatovať, že k rovnakému výsledku, ktorý charakterizuje odlišnosti v istom zmysle príbuzných koncepcií, obaja dospievajú vďaka sústredenému kontaktu s ruským formalizmom v 30. rokoch. Dôležité je však zistenie, že na Slovensku sa princípy historickej poetiky hlavným príčinením M. Bakoša obnovujú začiatkom 60. rokov. Dôkazom je dôraz, ktorý sám programovo kladie na spojenie literárnej teórie a historickej poetiky. V slobodnejších podmienkach zápasu o autonómnosť literárnej vedy toto spojenie malo podporovať tvorbu takých metód, ktoré by na rozdiel od tradičných východísk s prevahou geneticko-empirických a historických východísk vyzdvihovali dovtedy málo využívanú funkčnosť modelov založených na typológii. Tieto modely boli orientované aj na prozaické a dramatické formy, na ich druhovo-slohovú premenlivosť v slovenskej literatúre. Nemožno pokladať za náhodu, že podobná koncepcia, ktorá mala znaky kolektívneho úsilia slovenských

literárnych vedcov združených v novovzniknutom Ústave svetovej literatúry a jazykov SAV (1964), podnecovala ich aktivitu vo viacerých smeroch, či už išlo o oblasť genológie, komparatistiky alebo porovnávacej verzológie. A to i napriek tomu, že Mikuláš Bakoš v tých časoch prízvukoval aj možnosti hľadania nových ciest. Jeho cieľom bola istá rehabilitácia tradičných prístupov v nadväznosti na zaužívané historické a zároveň kritické postupy. Prispieval k tomu predovšetkým objavno-novátorský vývin modernej európskej a svetovej literatúry, ktorý v súlade s potrebným zvedčením analyticko-teoretickej práce mohol viesť k vítanému zovšeobecneniu a zároveň k istej komplementarizácii umeleckých a literárnovedných kritérií a princípov.

Vo sfére verzologických porovnávacích výskumov bolo možné takýmto spôsobom plodne nadviazať na prácu niektorých slovenských bádateľov. Konkrétne na knihu Viktora Kochola *Slovo a básnický tvar* (1966), ktorej predmetom bolo prekladanie slovenských romantických básnikov do češtiny a ruštiny a opačne. Uplatňuje sa v nej v istom zmysle predstava štruktúrnych vlastností poézie. I keď v otázkach formálno-vývinových zákonitostí, ako konštatuje Popovič, Kochol ešte nepracuje dôkladnejšie s bakošovským modelom, na tradičnom podhubí s ohľadom na parciálnu analýzu jednotlivých motívov uplatňuje princíp funkčnej náhrady, respektíve substitúcie výrazových prostriedkov.

Na báze historickej poetiky stojí podobným spôsobom aj Viliam Turčány, využívajúci podnety z vlastnej básnickej tvorby a prekladateľskej práce. V rozsiahlej štúdii *K poetike Hviezdoslavových prekladov* dospieva k názoru, že z porovnania originálu a prekladateľových odchýlok možno vyvodiť vzťah k zobrazovanej skutočnosti, ktorý prekladateľ uplatňuje vo vlastnej tvorbe. Hovorí: „Presne stanovený text predlohy núti prekladateľa k zápasu s takými tematickými okruhmi a tvárnymi prostriedkami, ktoré by možno už i pre jazykové ťažkosti obišiel; tuná musí pristúpiť až k najkrajnejším medziam svojej poetiky“ (Turčány, 1960/1961).

Nebude od veci uviesť, že Anton Popovič podrobil jeho koncepciu postavenú na schvaľovaní alebo zamietaní prvkov štruktúry originálu v akte reči (ponechávajúci a odlišovací princíp) kritickému zhodnoteniu. Pramení z imanentistických zásad historickej poetiky, i keď, na strane druhej, súhlasí s Turčányho tvrdením, že „doslovnosť môže byť esteticky príznakovým momentom prekladov z jazykovo príbuzných literatúr a že treba s ňou vlastne počítať“ (Popovič, 1968: 23).

Z podobných zorných uhlov nazerá Popovič tiež na dôrazne normatívne chápanie umeleckého prekladu v koncepcii Dionýza Ďurišina (*Problémy literárnej komparatistiky*, 1967). Jeho vymedzenie komparatistiky na existenciu literárnych vzťahov ako prekladateľského aktu (vo vzťahu k individuálnej prekladateľskej poetike, k dobovej hierarchii hodnôt i v ťahu predlohy k prekladu) pokladá za nedostatočnú, pretože neberie do úvahy „existenciu istej literárnej štruktúry“, a pri zanedbávaní synchronie, t.j. hĺbkovej štruktúry textu, sa podľa neho obchádza teoreticky systematické chápanie prekladu (ibid. s. 24). Na obranu Ďurišina však treba uviesť, Popovič to v svojom hodnotení nepostrehol, systematické využívanie pojmu vývinový rad národných literatúr, ktorý som sa usiloval začleniť aj do mojich vlastných výskumov.

Štruktúrne chápanie textu Popovič na druhej strane pozoruje práve v teoretickej sústave umeleckého prekladu, ktorej tvorcom je J. Levý v knihe *Umění překlada*. Dokladá to slovami: Levý „velmi úspěšně spojil tradice a postuláty literárnovedného štrukturalizmu so súčasnými lingvistickými postulátmi. Tým vytvoril možnosť skúmať preklad ako jazykový fenomén, ktorý plní estetickú funkciu“.[...] Levého prínos sa podľa neho odráža „v prísnom scientizme, v novopozitivistickom dôraze na logickú analýzu skúmaného objektu“ (ibid. s. 26).

Z môjho stanoviska však Popovič popri kritike ideovo-realistických východísk Levého nedocenil výrazne osobnostné kvality českého literárneho vedca, ktorý bol schopný obohatiť hĺbkovú štruktúru porovnávaných veršov o mnohé aspekty, ktoré do tých čias na Slovensku citeľne chýbali. Keďže zakaždým ide o dynamické chápanie veršovej štruktúry, rozširuje sa Levého zorný uhol o systematické poznávanie činiteľov, ktoré sú na rozdiel od Bakošovej metodickéj vecnosti predovšetkým z psychologického hľadiska (vzťah zvuku a významu, syntaktickej stavby k prízvukovaniu) mnohostranne podnetné pre analýzu špecifických črt národných jazykov, či už češtiny vo vzťahu k angličtine, francúzštine, španielčine, ruštine, poľštine alebo antickým jazykom, zatiaľ čo u slovenských verzológov je analytický záber užší, predovšetkým vo vzťahu k západným jazykom. Celkové kvality J. Levého napriek tomu A. Popovič v závere svojho hodnotenia vystihol presne: „Levý ako prvý u nás nastolil mnohé otázky teoretickej povahy, ako napríklad problém analýzy prekladu ako interpretácie textu alebo otázky posunu v štýle prekladu. Levého koncepcia zasahuje do budovania slovenskej prekladateľskej teórie podnecujúco a dopĺňujúco“. Zasludou

toho, dodáva, „tvorí organickú súčasť slovenského literárnovedného myslenia“ (ibid.).

V súvislosti s tým, ako sa na Slovensku v 60. rokoch s nemalým prispením J. Levého vytvárala koncepcia umeleckého prekladu, treba uviesť relevantný poznatok. Do istej miery sa dotýka viacrozmerného prístupu A. Popoviča v knihe *Preklad a výraz* (1968), v ktorej sa podľa môjho názoru slovenskému vedcovi podarilo skĺbiť poznatky z domáceho historického a kritického dedičstva s niektorými štrukturalistickými zásadami. Na tradičnejšom podhubí totiž prejavil schopnosť citlivo vnikáť do celistvej povahy veršovej štruktúry, o čom zároveň svedčia viaceré jeho štúdie využívajúce teóriu literárnej komunikácie na empirickom základe.

Nemožno si pri tom neuvedomiť, že na Slovensku i v Čechách v danom období zohrávalo nezanedbateľnú úlohu pretrvávajúce pôsobenie tradičných pohľadov na literatúru. Hoci ideologický tlak na tvorbu štruktúrne zacielených projektov sa javil ustavične silný, autorita M. Bakoša umožňovala hlavne na akademickej pôde nastupujúcim vedeckým aspirantom i mladým básnikom vstrebať nové poznatky o verši. Na druhej strane mal M. Bakoš plné pochopenie pre fundovanú literárnu kritiku v spojitosti so znalosťami z histórie, nielen slovenskej literatúry. Takúto symbiózu preňho stelesňoval Jozef Felix, ktorý sa už v medzivojnovom období v bezprostrednejšom dotyku s dielom F. X. Šaldy intenzívne zaoberal celým spektrom národného a inonárodného dedičstva, s hlavným zameraním na francúzsku literatúru. Diapazón jeho záujmov bol mimoriadne široký, počnúc Dantom cez Villona, Rabelaisa, a končiac významnými zjavmi moderných románových literatúr (popri Rollandovi, Saint-Exupérym tu figurovali aj Unamuno alebo Cervantes). Ťažiskom Felixovho pôsobenia bol dôraz na univerzálne posolstvo obsiahnuté vo vrcholoch národných literatúr, čo dokumentoval početnými prekladmi a komentármi vo forme článkov, recenzií alebo doslovov k preloženým dielam.

Pripomeňme si, že kritický postoj J. Felixu mal nemalý korigujúci vplyv na slovenskú literatúru, ktorú zhodnocoval na pozadí autonómnosti kréda umeleckej tvorivosti. Tým sa vlastne zblížoval s obrodeneckým pôsobením Josefa Jungmanna, ktorý prekladmi Chateaubriandovej *Ataly* alebo Miltonovho *Strateného raja* mal už dávnejšie rovnaký úmysel povzniesť českú literatúru na úroveň štylisticky a esteticky náročnejších diel západnej literatúry. Felixova kritika bola namierená napríklad voči slovenským nadrealistom, upozorňovala na egocentrické zahľadenie sa

do seba, na hľadanie neskutočných „anjelských zemí“, alebo na priveľkú dávku plagiátorstva či imitatívnosti vo vzťahu k cudzím vzorom (Giono, Ramuz). Keďže išlo vždy súbežne o Felixovu rozmanitú a erudovanú prekladateľskú prácu, vychádzali z nej mnohé podnety pre užitočnú spoluprácu so slovenskými prekladateľmi poézie. Potvrdzujú to aj slová V. Turčányho, ktorý napísal: “okrem doslovného prekladu mi... dal dr. Felix množstvo poznámok, vysvetľujúcich každý verš, ba takmer každé slovo a jeho súvis s celou skladbou i ďalším básnickým dielom“. Týkalo sa to pozoruhodného množstva materiálu k Danteho biografii a dielu, nehovoriac o tom, že plody takejto spolupráce sa odzrkadlili, ako hovorí Jana Truhlářová pri analýze textových interpretácií a prekladateľskej metódy J. Felixa, aj „v súvislosti s prekladom *Veľkého testamentu*. *Malého testamentu* a *Kodicilu* F. Villona v podaní J. Kostru, J. Smreka a I. Mojika“ (Truhlářová, 2014: 186; in: *Jozef Felix (1913 – 1977) a cesta k modernej slovenskej romanistike*).

Textologický záujem sa teda u Felixa obracal aj k takým oblastiam, ktoré priamo nesúviseli s prekladateľskými problémami prozaického diela, ale z iných zorných uhlov dokresľovali alebo dopĺňovali vedeckejšiu stránku veršových výskumov M. Bakoša, V. Kochola, V. Turčányho alebo A. Popoviča. Dochádzalo tak k vzácnej syntaxi viacerých aspektov, bezprostredne oslovujúcich mladú generáciu slovenských bádateľov i spisovateľov.

Podobný multidimenzionálny prístup sa nakoniec odrazil aj v mojej vlastnej výskumnej práci, v ktorej som si v tých časoch z podnetu môjho školiteľa Jozefa Felixa zvolil za tému dizertačnej práce slovenské preklady poézie francúzskeho neosymbolistu Paula Claudela (porov. *Štýl prekladu. Vývinovo-teoretická a kritická analýza slovenských prekladov Paula Claudela*; výskum bol završený už v r. 1975, avšak pre známe príčiny knižne vyšiel až v r. 1997). Už vzhľadom na to, že uvedené preklady odzrkadľovali mnohé z dejín slovenskej poézie, otvárali sa predom mnou mnohé netušené obzory, aj teoretické, a predovšetkým vývinové. Základný podnet v tomto úsilí predstavoval vnútroliterárny výskum slovenského verša, ako ho už dávnejšie uskutočnil M. Bakoš. K tomu pristúpila rovnocenná požiadavka vyrovnať sa s takto postavenou priekopníckou medziliterárnou témou vo vzťahu k západným literatúram aj kriticky, pri paralelnom štúdiu viacerých prác francúzskych teoretikov verša. Musím povedať, že v tom mi najmä v začiatkoch pomocnú ruku podal práve Jiří Levý. Dôležitý bol

najmä jeho poznatok o metrickej nezhode francúzskeho, českého a teda i slovenského verša, obsiahnutý v tvrdení: „Francouzský verš se převádí tradičně jambem. Vývoj tohoto překladového jambu sa nelišil od vývoje jambického verše pôvodní poezie a ve svých historických obměnách přesněji vystihoval jednou tu, podruhé zase jinou kompoziční vlastnost francouzského verše“ (Levý, 1963: 173).

Týmto tvrdením vlastne plodne usmernil môj konkrétny výskum slovenských prekladov francúzskeho básnika. V ňom sa totiž moja komparácia priamo odvíjala z poznania jazykovej nezhody alebo inkompatibility oboch veršových systémov. Jedným z ďalších impulzov boli Levého exaktné zistenia ohľadne významovej hustoty francúzskeho a českého verša, vrátane ďalších významných výsledkov francúzskych teoretikov (M. Grammonta, P. Guirauda, a neskôr najmä J. Cohena) francúzskeho veršovania, napríklad v súvislosti s rýmovým slovníkom alebo so sylabickou povahou francúzskeho verša. To všetko podstatnou mierou prispelo ku konfrontácii Bakošových teoreticko-praktických východísk s Levého štruktúrne osobitým prienikom do všeobecných jazykových základov českého a francúzskeho veršovania.

Priamy odrazom, čiastočne aj pomocou štatistických ukazovateľov, bol konkrétny rozbor i porovnanie prekladateľskej metódy viacerých slovenských prebásňovateľov Claudela (E. Boleslava Lukáča, P. Gašparoviča Hlbinu, J. Haranta, K. Strmeňa). U väčšiny z nich sa totiž prejavila bezprostredná závislosť od metrických alebo prozodických noriem dobovej slovenskej poézie. Zároveň to bolo možné čiastočne vypožorovať prostredníctvom komparatívneho pohľadu na ich vlastnú tvorbu. Tlak inakosti Claudelovho rytmicky i syntakticky uvoľneného „biblického versetu“, sledovaný v súvislosti so štruktúrnymi princípmi francúzskeho a slovenského jazyka, bol v prvej časti mojej práce dokumentovaný viacerými výraznejšími odchýlkami oproti predlohe. Vzácnu oporu som pri tom nachádzal v Bakošovej koncepcii ústrednej úlohy rytmu v premenlivej súhre zvukovo-eufonických, intonačno-syntaktických a sémantických komponentov porovnávaných veršov. Treba zdôrazniť, že Levého názory na prekladový jamb potvrdzovali predovšetkým prvé preklady francúzskeho básnika, ktoré zásluhou Emila Boleslava Lukáča vznikli už v medzivojnovom období (*Cesta krížová* 1924, 1929, 1948, 1949; *Verše z vyhnanstva* 1933). Dôsledné dodržiavanie metrickej osnovy jambu,

ako potvrdil celistvý štruktúrny rozbor, vyústilo u slovenského básnika do viacerých výraznejších posunov oproti originálu.

Vzťahovalo sa to najmä na rozsiahlu básnickú skladbu *Cesta krížová*. Jej symbolicko-epický a zároveň lyrický charakter, vyjadrený u Claudela s mierou a ironickým odstupom, nadobudol v Lukáčovom preklade znaky artistnej doslovnosti sprevádzanej esteticky príznakovými slovami ľudového zafarbenia alebo neologizmami, čo priamo odrážalo ovplyvňovanie výrazovými prostriedkami hviezdoslavovských básnikov. Ako sa ukázalo, určujúce pôsobenie jambického metrického pôdorysu sa prejavovalo častým emfatickým dôrazom na prvej slabike slova, mnohými básnickými licenciami, frekventovanejším výskytom lexikálno-syntaktických paralelizmov, významovou zataženosťou rýmoviek a podobne. So zreteľom na štruktúrne zákonitosti jazyka francúzštiny a slovenčiny bolo pre mňa objavným zistením, že v niektorých neutrálnejšie ladených básňach (*Magnificat*) to viedlo k očividnému narúšaniu homogénnosti veršov, ku konfliktu medzi metrom a významom, medzi vetou a veršom. Dialektická povaha štruktúrnej metódy pomohla odhaliť, že čím bola Claudelova veta prozaickejšia, tým sa Lukáčovo rytmické cítenie vzpieralo možnosti adekvátne vyjadriť estetické hodnoty originálu. Preto bolo nakoniec pochopiteľné, že skutočné kvality prekladateľskej poézie a poetiky mohli s obdivuhodným majstrovstvom vystúpiť na povrch v tých Claudelových básňach (*Kyrie Eleison*), ktorých zložitú, tradične ustrojenú paralelnú syntaktickú stavbu vedel Lukáč reprodukovat' s bravúrnou virtuositou, dosiahnutím želateľnej estetickej súdržnosti veršov.

Ako vidieť, štruktúrna poetika, do značnej miery v duchu Levého postulátov, môže pri dôkladnej textovej analýze nachádzať plnohodnotné uplatnenie. Organickou súčasťou je prirodzený dôraz na typologickú, druhovo-slohovú podstatu poézie, podľa miery zastúpenia lyrického a epického živlu v jednotlivých básňach. Je zaujímavé, že na tomto základe sa u mňa vyvíjal i rozbor vývinovo neskorších slovenských prekladov francúzskeho symbolistu. Vďaka tomu som mohol dospieť k ďalším, nielen logicky dokázateľným poznatkom. Týkali sa napríklad lyrického charakteru Claudelových *Veršov z vyhnanstva*, ktorých pravidelná jambická stopovosť vcelku zodpovedala výrazovým požiadavkám originálu.

Obdobný rozbor sa javil naplno funkčný aj pri vnímaní kraskovského daktylotrocheja, ktorý v zhode s brémondovským ideálom čistého duchovného výrazu v básni *Svätý Pavol* uplatnil P. Gašparovič Hlbina.

Napriek tomu, že v danom prípade bolo možné zaznamenať výraznejší odklon od autorovej poetiky, preložené verše pôsobili na každom mieste pri nezávislejšom pohľade esteticky koherentne. Pravda, tu bolo treba vziať do úvahy, že syntakticky zhodné metrické klauzuly spôsobovali významovo nenásilné rozširovanie originálu, a najmä z toho vyplývajúcu skutočnosť, že oproti objektivistickej metóde M. Bakoša a čiastočne J. Levého bolo nutné zapojiť do výskumu subjektívne vnímanie rytmicko-melodickej línie veršov (podľa mexického básnika Octavia Paza je „význam dieťaťom zvuku“), intuitívne cítenie rešpektujúce deklamačno-akustické hodnoty básnenia.

Takúto požiadavku vyslovil na Slovensku moderný básnik Štefan Krčméry, u ktorého vnímanie básnického rytmu počítalo tiež s prirodzeným presúvaním prízvukov v prúde vety, i keď melodicky citlivý prístup vcelku neodporuje Bakošovým štatisticky overiteľným zisteniam.

Výústením tvorivého uplatnenia štruktúrno-historickej poetiky boli poznatky o oneskorenom vývine slovenskej poézie v porovnaní s francúzskou, čo sa dalo v druhej časti mojej práce, zameranej na odhalenie širšej motivovanosti prekladateľských posunov, dokázať na osobitnom symbolickom pláne vzhľadom na univerzálne hodnoty Claudelovej poézie. To všetko završovali kulturologicky relevantné poznatky týkajúce sa mentálnej odlišnosti nielen básnických generácií u oboch národov, slovenského a francúzskeho, cez osvetlenie predchádzajúcich vývinových štádií francúzskej poézie (najmä poetiky Mallarmého a Rimbauda). Ich podnety umožnili francúzskemu katolíckemu básnikovi cez programové dielo *Art poétique* dospieť k vytúženej *coincidentia oppositorum*, k odhaleniu skrytého súladu medzi viditeľnými a neviditeľnými vecami, medzi životom a večnosťou. Napokon nie je bez zaujímavosti, že požiadavka kongeniálnej „vernosti“ sa, podobne ako u českého prebásňovateľa Claudelovho biblického versetu Otta Františka Bablera (*Křížovou cestu* po B. Reynekovi uverejnil v r. 1937,) naplnila až v slovenskom preklade tohto diela vďaka K. Strmeňovi (1954).

Vzhľadom na stručnosť môjho príspevku, zameraného na podnetnosť českých a slovenských verzologických výskumov pre konkrétny medziliterárny rozbor, nebudem sa na tomto mieste zaoberať ďalšími otvárajúcimi sa perspektívami podobnej komparácie. Z mnohorakých podnetov J. Levého, M. Bakoša, J. Mukařovského alebo A. Popoviča by sa dali uviesť viaceré príklady, ktoré dosvedčujú vzácne zblíženie príbuzných, hoci v Čechách i na Slovensku navzájom odlišných, a doplňujúcich

prekladateľských poetík. Preto možno len ľutovať, že v dôsledku neblahého zásahu normalizácie nastáva v priebehu 70. rokov u nás násilné prerušenie tvorby štruktúrno-vývinových bádateľských projektov. Nakoniec sa žiada zdôrazniť, že práve A. Popovič v poslednej štúdii svojej knihy *Preklad a výraz pod názvom Významová hustota rytmických posunov v preklade. Petőfi a Hviezdoslav* najbezprostrednejšie nadviazal na Levého koncepciu štruktúrnej rozdielnosti jazykov. Vykonal to pri rozbere maďarčiny prirodzenej časomernosti a jej pôsobenia na preklady slovenského básnika (Popovič, 1968: 167 – 220).

Pravdaže, v podobnom svetle by vyzneli i ďalšie komparácie týkajúce sa napríklad českého, slovenského a španielskeho verša, čomu som sa detailnejšie venoval v niektorých teoreticko-analytických štúdiách (porov. *Interdisciplinárnosť v symbióze literárnej vedy a umenia* 2012, II. 2016). Napriek pretrvávajúcim prekážkam i vonkajším obmedzeniam patríam naďalej k tým pokračovateľom veršových výskumov, ktorí sú presvedčení, že štruktúrno-historická poetika, mnohostranne uplatňovaná za cenu dôkladnej, dnes bežne nedoceňovanej jazykovej a teoretickej prípravy, nestratila svoj pôvodný metodický zmysel. Veď nejde iba o úzku platformu jazykového a medzijazykového poznávania i sebapoznávania. Uvedený cieľ podľa môjho názoru vonkoncom neprotirečí ani natoľko proklamovanému, a prakticky v mnohom v súčasnosti nenaplnenému kultúrnemu dialógu medzi národmi.

Keby dnes Jiří Levý žil, i keď, myslím si, žije práve dnes i naďalej (uvedomujeme si to?), určite by sa podpísal pod môj názor vyslovený v závere mojej štúdie *Style de la traduction poétique*. Aby ma nebodaj niekto neupodozrieval z neakceptovateľných antiglobalizačných zámerov, zámerne ho zacitujem v pôvodnom znení vo francúzštine: „La poétique structurale et historique, dont on s’est servi à l’analyse de quelques traductions slovaques de la poésie de Paul Claudel, a pour rôle d’observer et de circonscrire les textes comparés. Comme elle donne, parallèlement, une bonne occasion d’apprécier la valeur esthétique des oeuvres traduites qui sont, on l’a bien vu, un fruit de l’évolution littéraire et culturelle différente. Ce faisant, l’exégète ne doit pas être toujours soumis aux exigences purement logiques d’une science exacte, mais en respectant aussi les méthodes intuitives de la connaissance, il peut se retrouver le plus près possible de la perception de celui à qui la poésie offre – croyons que désormais – une sorte d’enchantement.“ (Franeek, 2016: 212)

II.

ANALYTICKO-KRITICKÁ ČASŤ

MÉTODO INTERDISCIPLINARIO DE ENSEÑANZA

La noción de método interdisciplinario puede prestar, a primera vista, a cierta confusión. ¿Cómo entender la palabra „interdisciplinario“ en su verdadero sentido primordial? ¿Se trata absolutamente de una novedad que se distinga más o menos radicalmente del método disciplinario llevado a cabo dentro de una asignatura tradicional bien definida, universitaria o escolar?

Para dar razón al método interdisciplinario, al menos desde mi perspectiva o, mejor dicho, perspectivas, es necesario subrayar que la introducción del nuevo método que aspire a tener una importancia general, no se niega a reconocer toda la riqueza de conocimientos adquiridos durante la enseñanza de literatura en grados secundarios o superiores. Por eso debería hablarse más bien de una profundización o ampliación del método común que considera por separado variedad temática de cada disciplina teórica e histórica impartida hasta ahora en el campo de la literatura nacional.

Es cierto que la explicación de los fenómenos que constituyen el conjunto relativamente cerrado de una literatura nacional adquiere nuevas dimensiones a condición de una ampliación de sus horizontes hacia el espacio supranacional. En ese sentido la noción de interdisciplinario tiene como objetivo un intento por franquear los límites de una sola literatura. Sin embargo, esa actividad pedagógica y epistemológica no debería ser de modo alguno complicada e irrealizable. Al contrario, exige una misma preparación teórica e histórica, pero al considerar más el sentido práctico de enseñanza.

Es obvio que ni siquiera en los tiempos de globalización europea que permite ensanchar nuestros conocimientos, no se llega a excluir definitivamente toda la herencia histórica delimitada hasta ahora por una existencia perdurable de las literaturas nacionales. La única diferencia consiste en que las literaturas dejen de representar una realidad autónoma por lo cual se abarca, con más atención y legitimidad, el diálogo literario y cultural existiendo desde siempre entre ellas. Y es la traducción literaria que es la expresión más adecuada de ese diálogo.

La cuestión esencial es saber cómo transcurre dicho diálogo, cuál es su aporte desde un punto de vista dinámico y procesal ¿Qué lugar tienen las obras traducidas en la recepción de nuestro lector? ¿Qué problemas plantea, por ejemplo, una desigualdad evolutivas de diferentes literaturas?

¿Hasta qué punto es posible transponer lo más íntegramente una obra extranjera a otras condiciones históricas sin que ésta pierda su misión primordial? ¿Cuándo sucede la situación en que tal o tal libro sea un aporte valioso en función de deseada innovación? ¿En qué reside la traducibilidad o intraducibilidad de un texto original? ¿Qué recursos consiguen vencer una serie variada de obstáculos lingüísticos y propiamente literarios? No he mencionado que algunas cuestiones con las que tiene que enfrentarse no solamente un traductor profesional sino también el estudiante de un idioma extranjero que desea ser efectivamente un buen traductor.

Se sabe que el nacimiento de la disciplina nueva, llamada a mi modo de ver y un poco erróneamente *traductología*, nos permite responder a esas cuestiones. Y conocer que en cada acto de traducir surgen imprevisiblemente otros factores que se deben atender, sea semánticos, léxicos o estilísticos.

Al inicio he destacado el papel enriquecedor de la enseñanza interdisciplinaria. Su común denominador es el trabajo permanente con la traducción que se realiza en cada uno de los cursos o seminarios impartidos. Son la Historia de Literatura, la Teoría Literaria, la Estilística y la Traducción Artística. Es importante señalar que el conjunto de las cuatro asignaturas contribuye al mejor aprendizaje del idioma extranjero. Ya que para „saber literatura“ no basta conocer sólo la historia literaria. Se necesitan asimismo conocimientos de gramática, de teoría literaria con todo el inventario de reglas y normas así como la terminología relativa a cada una de esas disciplinas. La ventaja de dicho método combinatorio es clara: se aplica tanto *por separado*, dentro de dadas asignaturas, como *en extensión*, durante la traducción misma de un texto literario. Su selección depende del escritor que se estudia momentáneamente en las clases de historia literaria.

La primera fase de enseñanza transcurre valiéndose de manuales de historia literaria para „encuadrar“ bien la obra que se lee y, después, se traduce al eslovaco. El autor está localizado según sus coordenadas geográficas, sociales e históricas, junto con los datos biográficos. Para la traducción misma se elige un fragmento de su obra, habitualmente muy breve pero representativo, resumiendo lo mejor posible los rasgos de su poética. En esa fase es importante observar en primer lugar el contexto de la literatura extranjera. La historia literaria nos sirve de instrumento básico para la explicación de un texto literario y el comentario acerca de sus

cualidades, lingüísticas, poetológicas y estéticas. No olvidamos que el texto no debe ser muy difícil, pues tiene que corresponder a los conocimientos del idioma extranjero según el grado de enseñanza. Sólo gradualmente se puede proceder a la elección de textos más complicados, con utilización de varios aspectos comparativos que se están perfilando en relación con la literatura y el idioma eslovaco.

En resumen, la enseñanza consta de dos partes que funcionan por separado y por su unión al aprovechar primero el contenido mismo de la historia literaria. Mientras que la segunda se apoya también en lo que no se puede aprender directamente, sino por disposiciones individuales de los estudiantes, por su capacidad de creación y recreación del texto original. Se comprende, esa actividad obliga a trascender los límites del aprendizaje positivo de un idioma extranjero: se libera poco a poco del método racional para pasar al estadio de una participación activa de intuición e imaginación. Está claro que el pasaje de lo racional a lo empírico o lo intuitivo es inevitable en función de la equivalencia estética que es necesaria en cada traducción.

No obstante, si se medita en los fines de la enseñanza, aquella meta parece todavía muy lejana en primer contacto con el original. Es que la traducción supone un orden de explicación que se desarrolla desde lo simple a lo más complicado. Tiene que fundarse en la fase preparatoria o propedéutica. Desgraciadamente, esa fase está abandonada muchas veces en los últimos años, ante todo con respecto al sentido práctico de la enseñanza.

Llegamos pues a otra rama de conocimientos que forma parte de ese proceso. Reside en el ámbito de la Teoría Literaria. Digámonos que los resultados modernos de la teoría literaria son tan relevantes que nos acercan más al problema esencial de una equivalencia semántica considerada, en general, como el objetivo primordial de la traducción. Tanto más que uno de sus aportes significativos, que es la Teoría de la Comunicación, pone de relieve la necesidad de un sistema que por su rigor sea válido para todos los idiomas. Es cierto que con la teoría literaria nos situamos ante la cuestión clave de la creación artística. Gracias a Aristóteles y su obra *Poética* nos damos cuenta de que la actividad artística es el resultado „conciente“ de una cierta habilidad, de una técnica orientada a la creación estética. En la luz de la *Poética*, una obra deja de representar una inspiración incontrolable

y se hace un esfuerzo reflexivo por captar las leyes internas de composición artística.

A diferencia de Platón, el célebre maestro de Aristóteles, se subraya la forma misma de expresión, el aspecto lingüístico del texto literario. Ése comprende un código especial que se aleja del ordinario de la lengua habitual dando origen a valores connotativos. De tal manera vemos en una obra artística la dualidad sistémica que funciona en cada idioma. Sin duda, el conocimiento del mecanismo interno de creación nos ayuda a penetrar en la estructura misma del original cuyas partes constituyen un todo solidario. La función específica del texto literario es la de procurar un placer estético. Con valor connotativo se puede observar que la expresión artística rompe los límites de su habitual significación y adquiere amplias posibilidades de analogías y de inesperada sugestión. El lenguaje literario se manifiesta siempre a través de las oposiciones verbales que aseguran su función estética.

Ahora bien, la teoría de la comunicación literaria contiene el concepto que se orienta a la composición misma de una obra artística, a sus rasgos constructivos. Insiste en los factores objetivos mediante creación de un sistema binario al afirmar que cada uno de los componentes está en íntima relación con los demás. No es inútil preguntarse hasta qué punto sus instrucciones o procedimientos sean válidos para la traducción misma. Puesto que ésta considera no solo un hecho lingüístico sino también una expresión subjetiva del autor, su visión original de la realidad o su lugar histórico en la literatura nacional. Sin embargo, el gran aporte de esa teoría consiste en que llama la atención a varios aspectos lingüísticos y formales bajo una visión global, general. Supone sobre todo que el descubrimiento de las relaciones y correlaciones que existen en la estructura de una obra, conduce a la mejor comprensión de propiedades constitutivas de los idiomas, propiedades gramaticales, morfológicas y fónicas que caracterizan siempre una estructura general y, a la vez, particular.

Como hemos dicho, cualquier texto literario destinado a ser traducido a otro idioma exige una suma de conocimientos teóricos y prácticos. En ese sentido sería conveniente recurrir a la noción concreta de *estilo artístico*. Pronto se nota que esa noción hace falta casi siempre, por su orientación objetivista y racional, en la teoría de la comunicación. Por tanto, no es sorprendente que los fines mismos de la traducción artística nos llevan a la naturaleza específica y viva de una obra literaria. Está constituida por la

esencia misma de la creación artística, por el funcionamiento de los tropos y las figuras que participan en cada acto creativo reforzando su función estética. Durante el aprendizaje de esos medios se puede ver cómo un escritor los emplea y cómo un traductor debería familiarizarse con ellos para traducir lo más fielmente su naturaleza original.

Para ilustrar ese proceso de familiarización propongo, no sin razón, a mis estudiantes un texto hispanoamericano. Su autor es Esteban Echeverría, el argentino, y pertenece al movimiento romántico que es el más fecundo en el siglo XIX hispanoamericano. Después de enumerar en las clases de historia literaria las características del romanticismo (popularismo, americanismo, actividad libre, nuevo sentido de la naturaleza, etcétera) suelo distribuir a los estudiantes un texto interesante. Forma parte del tomo de *Rimas*, en el cual Echeverría incluyó su poema *La Cautiva*.

Un manual de historia literaria nos dice que la obra representa su afán de americanizar la literatura y ofrece al lector una imagen fiel de la vida y de la naturaleza argentinas. Los versos están llenos de fenómenos naturales al reflejar la intención del autor quién quiso pintar algunos rasgos de la fisionomía poética del desierto. Además nos enteramos también del argumento de la obra: narración poética de la huida del campamento indio y de un intento frustrado de los protagonistas de llegar a la civilización. El poema se inicia con los siguientes versos:

LA CAUTIVA. El desierto (Fragmento)

*Era la tarde y la hora
en que el sol la cresta dora
de los Andes. El desierto
inconmesurable, abierto,
y misterioso a sus pies
se extiende, triste el semblante
solitario y taciturno,
como el mar, cuando un instante,
el crepúsculo nocturno,
pone rienda a su altivez.*

*Gira en vano, reconcentra
su inmensidad, y no encuentra
la vista, en su vivo anhelo,*

do fijar su fugaz vuelo,
 como el pájaro en el mar.
 Doquier campos y heredades,
 del ave y bruto guaridas,
 doquier cielo y soledades
 de Dios sólo conocidas,
 que Él solo puede sondar.

En cuanto al estilo poético, registramos en Echeverría utilización de recursos típicos del romanticismo: abundancia de metáforas que expresan rasgos poéticos de la naturaleza (*el sol cresta dora, el desierto abierto, ... inconmesurable*). El sintagma „triste el semblante“ indica que el autor, impregnado por su visión grandiosa, se vale en la descripción de la prosopopeya o personificación (el desierto es solitario y taciturno como el mar), es decir del tropo que llena todos los versos de la primera estrofa.

Los estudiantes tienen que preparar la traducción de ese fragmento en casa y, se puede decir, los versos citados no representan gran obstáculo para la interpretación semántica. A pesar del carácter metafórico y figurativo cada palabra encuentra un equivalente apropiado en el eslovaco (el único problema surge acaso con sintagmas „a sus pies“ – *pod nimi*; o „pone rienda“ – *skrotí*). Bien que se trata de un texto poético, no se exige su traducción total, con observación de todos los recursos versales hallándose en el original (construcción de rimas, de sus combinaciones o de su estructura fónica). La traducción eslovaca debe mostrar primero exactitud en la percepción semántica del original que es altisonante, enfático. Y como tal tiene rasgos marcados de oralidad popular reforzada en Echeverría por su capacidad de pintar la cara poética del desierto.

Sin embargo, la siguiente estrofa parece más difícil. ¿Dónde debemos buscar el sujeto de los primeros versos? Tardamos en descifrar que es la palabra „la vista“ ya que el poeta argentino se sirve de ordinario del hipérbaton oscureciendo deliberadamente la lectura de sus poesía. Otro problema: las palabras „reconcentra su inmensidad“ requieren una traducción libre (*upiera sa na jeho mohutnosť príp. šíravu*). Fijémonos ahora en que las palabras “do, doquier” son anticuadas. Es obvio que no las encontraremos en los pequeños diccionarios, pero sí, en el gran diccionario de J. Dubský (1992) que es un material indispensable, precioso y suficientemente detallado para cada traducción, no solamente la artística. Luego vemos que

las palabras „heredades“ y „soledades“ que parecen difíciles de traducir, acaban por tener en nuestro idioma el equivalente preciso (usadlosti, horské samoty).

En resumen, si atendemos a la semántica del original *La Cautiva* de Echeverría posee una riquísima gama de recursos propiamente románticos: empleo de los tropos como prosopopeya, metáfora y comparación que determinan su modo de poetizar la naturaleza. Y que, como tal, esa grandilocuencia nos hace recordar la poesía de nuestros autores románticos (Ján Botto, Samo Chalupka y otros) donde aparece el semejante núcleo temático sobre la coexistencia del hombre y de la naturaleza. Así que la explicación y traducción del original nos permite pasar a una productiva comparación con el movimiento romántico en Eslovaquia que ha conocido en esa época, en el siglo XIX, el semejante florecimiento. En esta ocasión surge, naturalmente, una serie de preguntas. Por ejemplo: ¿hay una diferencia entre la divinización de la naturaleza de Echeverría y la de los poetas eslovacos de la época romántica? ¿Qué monte eslovaco se alza en la poesía de Andrej Sládkovič (*Detvan*) en vez de los Andes tan magníficamente descritos por el poeta argentino? ¿Se trata solo de una emancipación nacional declarada por la generación romántica que, como Andrés Bello, destacaba también las raíces profundamente americanas, todo lo que sobrepasaba las fronteras de un pueblo hispanoamericano? ¿Cuál es el concepto de héroe, el típico justiciero en ambas literaturas? ¿Son los protagonistas afines o bien qué anhelo les separa por causa de diferentes condiciones geográficas e históricas? Una misma comparación se nos brinda asimismo en relación con la poesía española; pienso sobre todo en el poema *Himno al Sol* de José Espronceda pero este posee claramente otra tonalidad, más íntima, personal y más pesimista. En resumen, son las cuestiones que contienen, además de la explicación y el comentario de un texto hispanoamericano, la comparación cultural e histórico que separa y, a la vez, une dos realidades cercanas y distintas.

Después de dedicarse al tema y aspecto semántico de *La Cautiva* sigue el análisis formal del original, de su estructura rítmica. Un manual de métrica española (de José Domínguez Caparrós o de Antonio Quilis, por ejemplo) nos advierte que se trata del romance escrito en una serie de octosílabos (versos de arte menor), en la estrofa compuesta de diez versos (décima). Son los versos con rima consonante (con excepción de una combinación de rimas) en que la primera combinación representa

un pareado (AA, BB – *združený rým*) y las siguientes tienen un esquema obligatorio particular, con rima encadenada (*striedavý rým*), colocada en rima abrazada (*ABCB*CA – *obkročný rým*).

En cuanto a clases de rima que consideran tanto su timbre como su cantidad, los versos tienen casi todos la rima total o perfecta (en la terminología eslovaca *bohatý* o *postačujúci rým*). Se nota bien que el carácter fónico de rimas refleja dentro del verso metafórico de Echeverría también los recursos típicos de la poética romántica. Gracias a ello, el poeta argentino consiguió una ejemplar homogeneidad estilística en toda la estructura estrófica y versal.

En la segunda fase de análisis sobresale un fenómeno importante: es precisamente él en que consiste gran diferencia entre el verso español y el eslovaco. Se trata del acento métrico que tiene en ambas estructuras un carácter radicalmente distinto. En las clases de Estilística donde se analiza con mucha atención ese fenómeno, el estudiante tiene la ocasión de aprender que la acentuación española está determinada por normas gramaticales de pronunciación que son relativamente fijas. Por otro lado, la acentuación eslovaca se funda en la regla más o menos obligatoria sobre colocación del acento en la primera sílaba de las palabras. Su naturaleza fónica y morfológica exige que las cláusulas rítmicas o los pies métricos tengan actuación distinta en nuestro verso. A pesar de que la denominación y el número de acentos son iguales en ambos sistemas prosódicos. Según Andrés Bello quien es considerado el fundador de la métrica española (*Principios de Ortología y Métrica*, 1835), la naturaleza acústica del verso se destaca por su división en particillas de duración fija. Son cinco: dos disílabas y tres trisílabas. Si el acento cae en la primera sílaba, hablamos de cláusula trocaica (óo), si en la segunda, recibimos cláusula yámbica (oó). Además hay tres cláusulas trisílabas: dactílica (óoo), anfibráquica (oóo) y anapéstica (ooó).

Una de las tareas de los estudiantes es inventar los ejemplos que prueben el carácter diferente de acentuación en ambos idiomas. De tal manera pueden comprobar que en nuestro idioma prevalecen absolutamente las cláusulas trocaicas, yámbicas y dactílicas (en vez de las anapésticas y anfibráquicas del verso español). Añadimos que el problema de acentuación es de gran importancia porque al tomar todos los componentes fónicos y sintácticos (existencia común de „pausas métricas y „cesuras“) el acento representa el único rasgo verdaderamente distintivo por comparación de

ambas métricas. Esta diferencia tiene como consecuencia, consecuencia realmente esencial, que la creación poética obedece a un específico ritmo interior que se percibe dentro de cada idioma. Se puede decir que en la poesía eslovaca el ritmo se debe mucho más a la regularidad acentual que resulta en algunas épocas (sobre todo en la versificación yámbica de los poetas de la generación de Hviezdoslav) obligatoria dictada por una regla fija. Lo que demuestran asimismo muchas canciones populares eslovacas que frente al „flamenco español“, por ejemplo, adquieren hasta una señal de recitación a coro. Es obvio que aquella regularidad métrica pueda parecer a un oyente español un tanto monótona. Pero normalmente es la que impulsa a nuestro traductor, casi en cada situación, a elegir una forma métrica particular y distinta. Puesto que el lenguaje eslovaco se somete a otras leyes rítmicas y melodiosas, típicas de su oralidad.

Si consideramos desde ese enfoque los versos del original, observamos primero clara regularidad en la acentuación de la penúltima sílaba („hora-dora“). Es interesante que para una percepción atenta podamos aplicar a ese análisis, y con mayor éxito, otro modelo de interpretación rítmica del verso español. Su autor es Rafael de Balbín quién, a diferencia de A. Bello, se propuso analizar la realización métrica del verso español a partir de la posición del acento al final. En su percepción importa la colocación del acento en relación con los anteriores en el interior del verso (Balbín mismo habla del signo par o impar que depende en su modelo únicamente del sistema disílabo: yámbico y trocaico, mientras que las cláusulas ternarias están suprimidas). Al detenerse en el lugar del acento en el interior de dados versos, vemos el acento en la primera o tercera o quinta sílaba (versos 2,3,4,6,7,8). El signo par aparece a su vez en otros versos (1,5). Se trata pues, además de unos pocos „desvíos“, del ritmo yámbico.

Al lado del acento métrico interior hay que tener en cuenta también clasificación de las palabras por *la posición del acento*. De ahí la división según su posición aguda, llana, esdrújula o sobresdrújula. En el texto citado encontraremos de acuerdo con esa clasificación, excepto el último ejemplo, la posición llana (acentuación de la penúltima sílaba). En cuanto a la métrica española es verdad que los estudiantes tienen buenos conocimientos adquiridos ya durante sus estudios secundarios. Lo cual facilita la explicación silábica del verso. Después de computar todas las sílabas descubrimos identidad silábica en toda la estrofa (el verso octosílabo). La posición aguda está presente una sola vez por lo cual somos obligados

a disminuir el número real de sílabas en los versos rimados (8 en vez de 9) como lo prescribe la regla.

Otro rasgo distintivo de la métrica española, relacionado con el cómputo silábico, es el empleo frecuente de la sinalefa: aparece casi en todos los versos de Echeverría e influye en la identidad silábica para conseguir la deseada repetición periódica dentro de la estrofa.

Se puede decir que el acento métrico, su posición en las palabras y la división sintáctica son los elementos fundamentales en el aprendizaje de la métrica española. Al mismo tiempo, sirven de un contraste a la métrica eslovaca que posee, hemos visto, sus propias leyes de construcción. Es cierto que todos esos conocimientos complementan de modo orgánico los datos o las notas aprendidas anteriormente en el plano histórico, temático o estilístico.

Atención prestada al ritmo de un idioma coincide directamente con mis estudios analíticos, sincrónicos y diacrónicos donde el ritmo de la traducción poética es un medio ordenador de su estructura fónica y semántica. Al estudiar las traducciones eslovacas de Paul Claudel he comprobado que cada uno de los traductores eslovacos transponiendo la poesía de ese eminente neosimbolista francés al eslovaco, se atenía a la regla dominante de versificación de su época. El metro que empleaban era sea yámbico, sea silábico (sin regularidad del acento) o dactilo-trocaico. Es importante señalar que el metro elegido determinó asimismo la construcción semántica y sintáctica de dadas traducciones (Octavio Paz dice con razón que *el sentido es el hijo del sonido*). Y que las soluciones métricas en las traducciones poéticas de ese poeta han desembocado en las excelentes traducciones de Karol Strmeň, en una interpretación libre y fiel del claudeliano „verset bíblico“.

Pues, para que la traducción alcance esa fidelidad es necesario percibir la estructura del verso en totalidad de sus componentes fónicos y semánticos. Y sobre todo saber que si se quiere apropiarse en extensión y profundidad la poética del autor, su expresión tiene que reflejar ante todo el mundo irremplazable de un artista, sus dones de imaginación y de creatividad individual. El ritmo es algo que no se puede captar, describir o identificar solo por vía estadística, hay que sentir y resentirlo por el compás mismo de la obra artística y de la traducción. Tal como lo sentía, por ejemplo, otro gran versólogo español Tomás Navarro Tomás quien fundó su concepto en las leyes de una composición musical. Gracias a su inteligencia y su erudi-

ción admirable ha sabido experimentar y registrar en una visión histórica, una gama variada de tonalidades y elementos fónicos de su propio idioma y del verso castellano (*Métrica española*, 1968).

Como hemos indicado, la enseñanza de la traducción literaria consta de varias fases del aprendizaje teórico y práctico. Con la ayuda de diccionarios, de manuales de historia literaria, de teoría de la comunicación, de estilística o de versología es posible construir poco a poco un edificio sólido cuyas partes, por el acto mismo de traducir, se entremezclan para hallar por fin el más duro cimiento. Sin embargo, una de las preguntas básicas es el lugar de la teoría literaria y de la literatura comparada en ese proceso. Refiriéndose a Claudio Guillén, el comparatista español, existe una gran diferencia entre esas dos disciplinas aunque, por ejemplo, en el sistema educativo de las universidades españolas éstas aparecen actualmente como títulos duales. A su modo de ver se trata de disciplinas distintas que “para ser practicadas requieren, en el caso de una o de la otra, una preparación intensa, muy particular y adecuada” (Guillén 2005: 15). Parece absolutamente normal que desde un punto de vista eslovaco no sería posible pronunciar las mínimas objeciones o apoyos sólidos a su opinión, en cuanto a un “desconcierto” que caracteriza la práctica conjunta de esas dos disciplinas en algunas universidades españolas. Es verdad que la riquísima herencia del comparatismo de Dionýz Ďurišin de la “Escuela de Bratislava”, como pretende un poco erróneamente en uno de sus estudios el Profesor César Domínguez de la Universidad de Santiago de Compostela, es actualmente en Eslovaquia casi absolutamente desconocido, o bien, para corregirlo, se presta atención casi exclusivamente al desarrollo posterior de esta disciplina cultivada por el científico eslovaco bajo el título de Teoría Interliteraria. Digámonos que ésa se dirige, sobre una plataforma más amplia, generalista y globalista, al estudio de las comunidades interliterarias, europeas y mundiales. Es obvio que en la segunda fase Ďurišin ha tenido que abandonar muchos de sus conceptos básicos, desarrollados y dilucidados, por ejemplo, en el libro *La Teoría del comparatismo literario* (1975). ¿No es esa razón que, unida a otras razones, políticas e ideológicas, ha originado una inexistencia del área de literatura comparada en las universidades eslovacas aunque la nueva apertura democrática y el nuevo europeísmo, al parecer, lo exigían? ¿No se puede tener por gran lástima que una suma preciosa de conocimientos teóricos de Ďurišin se haya perdido para nuevas generaciones de estudiantes eslovacos

quienes hubieran podido aprovechar y profundizar, también por su propia experiencia “más abierta”, su pensamiento valioso?

Afortunadamente, lo que sigue en pie, es cierto grado de comparatismo presente en el área de traducción literaria que se incluye de un modo integrante y seguramente curioso en él de la traductología, nacida hace pocos años, en los años noventa del siglo XX. Sobre todo bajo los impulsos del Gabinete de la Comunicación Literaria en Nitra cuyos principales modelos teóricos permanecen en sus líneas generales desde la época comparatista de Ďurišin, ha podido salvarse al menos una parte de la tradición específica eslovaca bien que, por otro lado, ese campo no podía aprovechar de modo suficiente toda la extensión teórica de nuestro comparatismo. El objetivo de mi contribución es rehabilitar y enriquecer esa herencia, válida asimismo para los fines pedagógicos.

Estoy convencido de que el método complejo y complementario que caracteriza la enseñanza de la traducción literaria en algunas universidades eslovacas representa un instrumento precioso para que se pueda pasar de la relación habitual *autor/ traductor, obra original/ traducción* a las esferas más amplias acerca del funcionamiento y lugar de las literaturas nacionales. Sobre todo en el caso de que éstas sean observadas dentro y fuera de sus propias coordenadas temporales y espaciales. Hay que repetir que desde ese enfoque resulta muy productiva la conjunción de tres asignaturas: la tradicional Historia de la Literatura (en nuestro caso la Española y la Hispanoamericana) con la Estilística Literaria (dedicada por ejemplo al dominio “supranacional” del funcionamiento de los tropos y figuras así como a otro “problema poético y general” que toma en consideración las diferencias prosódicas entre ambos idiomas). La tercera asignatura está constituida por el área de Traducción misma, con variedad de cuestiones teóricas y prácticas planteadas siempre con respecto al fenómeno enseñado: poética individual del autor, manera de traducir su texto a partir de los rasgos peculiares, poetológicos, estilísticos y lingüísticos.

Desde luego, en ese examen halla aplicación el método comparativo que debería aprovechar los conocimientos de Historia y Teoría de la Literatura, junto con necesidad de tomar una posición crítica. Para ello es indispensable a cada momento darse cuenta de un problema. El profesor de Traducción Literaria, siendo algunas veces traductor, crítico e investigador, tiene que situarse en una actitud particular, dinámica y dialéctica. No puede identificarse exclusivamente con el científico ni con el filósofo, como si se

encontrara en el cruce de varios impulsos, muchas veces imprevisibles, abiertos a la búsqueda de nuevas relaciones y correspondencias. El objeto de estudio es aquél que le determina también su percepción momentánea que puede cambiar de un momento a otro bajo la presión de nuevos estímulos, asociaciones o sugerencias. En ese sentido el enfoque histórico le permite considerar las dimensiones espaciales y temporales, sincrónicas y diacrónicas. En resumidas cuentas, se trata de un método dinámico que observa tanto la diferencia individual como la perspectiva unitaria. Lo más importante, como subraya varias veces Claudio Guillén, es eliminar cada perspectiva unilateral, postulada a priori. De tal suerte, la historia y crítica literaria van unidas, tienen su propio carácter complementario sin omitir su papel específico.

Después de esas reflexiones básicas hay que preguntarse: ¿qué papel desempeña desde esa óptica totalizadora en que la traducción literaria se liga a la literatura comparada, la teoría literaria? ¿No es acaso el problema clave que condiciona el contenido mismo de esas disciplinas, su funcionamiento relativamente independiente? ¿Podría la teoría literaria corresponder precisamente a lo que quisiera postular la literatura comparada? ¿Qué rasgos comunes tienen ambas disciplinas en la investigación de las relaciones supranacionales?

Con el fin de contestar, al menos parcialmente, a esa pregunta, voy a salir de mis propias experiencias durante el estudio comparativo que he aplicado en gran medida en el libro titulado *El Estilo de la traducción; Análisis evolutivo, teórico y crítico de las traducciones eslovacas de Paul Claudel* (Claudel, 1997). La fecha de la edición de ese libro no dice nada, por cierto, de sus destinos difíciles y forzosamente interrumpidos porque mi estudio comparativo se desenvolvía ya desde comienzos de los años setenta del siglo XX. Poco se sabe de que esa época estaba marcada por una verdadera “bullá teórica” que decorría en el Instituto de Literatura Mundial y Lenguas de la Academia Eslovaca de Ciencias en Bratislava. Por una parte, en ese establecimiento proseguían investigaciones en el ámbito de Poética Histórica, bajo la dirección del Director del Instituto Mikuláš Bakoš, por otra parte, aquellos años conocían en el mismo lugar un desenvolvimiento fértil y sumamente internacional de teoría del comparatismo literario (Dionýz Ďurišin); a lo que se sumaban esfuerzos de sistematización dentro de una disciplina nueva, la Teoría de Comunicación. Siendo patrocinada por el teórico de traducción literaria Anton Popovič, ésta fue cultivada

primordialmente en el Gabinete de Comunicación Literaria en Nitra. En ese contexto no se puede olvidar tampoco el papel importante que está jugando en nuestro país la crítica de traducción en que se reúnen desde hace mucho varios conceptos o accesos eslovacos (Jozef Felix, Blahoslav Hečko y otros) y checos (Jiří Levý).

Por ejemplo, una actuación estimulante de la reflexión crítica de Jozef Felix, el único traductor, hasta hoy día, de *Don Quijote* al eslovaco, residía en el horizonte inmenso que abarcaba, con un ahondado saber, también la modernidad de las literaturas europeas, ante todo la francesa. Es sobre esa base, con un afán crítico e iluminador que él procedía a algunas traducciones eslovacas para demostrar errores de interpretación, una ignorancia total o parcial del original, una preparación insuficiente antes del acto mismo de traducir. Ese interés no era único: sus juicios y observaciones severas atañían a la necesidad de “abrirse al mundo”, de liberarse de los cauces estrechos y aislados de la literatura eslovaca. Todo esto tenía como finalidad un anhelo importante: el de insistir en la autonomía de la literatura frente a cualquier imperativo prevaleciente que consideraba la función de la literatura nacional como fuente determinante de su desarrollo. Es cierto que Felix hizo el primer paso al revalorizar estudios históricos y críticos de las literaturas románicas, para entrar en las áreas más amplias del conocimiento transhistórico y supranacional. Acaso no debo añadir qué influencia, tras tantos años de olvido y silencio, tiene su espíritu analítico para la actualidad, hasta qué punto sus estímulos son de gran valor en función de una rehabilitación necesaria de la literatura como objeto esencial de la literatura comparada y de la traducción.

Es bueno que esa actividad pluridimensional resulte hoy día, creamos, liberada de desagradables presiones y represiones ideológicas del pasado. Se basa en una valoración y revisión crítica, en una discusión libre y equivalente entre el profesor (actuando solo como un guía del común diálogo constructivo) y sus alumnos, en la modestia misma de los procedimientos abiertos, caracterizadores y reveladores (¿en qué espacio la gente puede, de la misma manera, corregir y autocorregirse?). A través de la traducción penetramos en diferentes mundos para franquear con más ligereza los límites que separan y siguen separando las naciones. Al sentir acaso que no podamos ser grandes idealistas. Pero que por las traducciones, por el diálogo cultural no olvidaremos el sentido mismo de la creación artística cuya misión primordial es desde siempre una *defensa*. ¿No es ése el ideal

que nos había proporcionado la generación romántica, hispana y eslovaca? La defensa ante todo el peligro que nos acecha y que puede mejor expresar la literatura.

Al seguir sus sendas, difíciles en cada época, encontraríamos con más claridad nuestro lugar en un cruce de culturas a fin de perpetuar, por medio de creación y recreación, su imagen viva y sensible en el porvenir.

STYLE DE LA TRADUCTION POÉTIQUE

La poétique, on le sait, est une science dont la poésie est l'objet. L'accent mis ces dernières années sur la notion de science peut, sans doute, soulever nombre d'objections ou de questions. Est-il bien possible d'appliquer une méthode scientifique aux textes qui ont été depuis toujours considérés comme une expression de sentiment ou d'émotion?

Peut-on vraiment évaluer de façon objective ce qui découle de la fantaisie particulière ou capacité originale d'exprimer telle ou telle vision du monde? Certes, les circonstances de vie et l'être humain sont un but essentiel de l'œuvre littéraire qui se veut authentique. Tout de même, ce qui n'est pas sans importance, au moins pour un exégète, c'est l'aspect matériel du langage poétique.

Il se manifeste soit à travers l'expression soit à travers la forme. Si l'on parle de la poétique prise comme science, on pense avant tout à ces signes de la création artistique. Il serait donc absolument légitime, dit par exemple Jean Cohen, de tenter une telle poétique qui dégage des traits communs à tous les textes susceptibles de produire une émotion poétique. On y parvient en analysant les formes littéraires du langage, surtout du langage. C'est le but principal de l'esthétique moderne qui en adoptant le principe saussurien de l'immanence tâche de circonscrire les lois internes d'un texte littéraire et de chercher sa beauté dans lui-même, à l'intérieur de sa structure.

Il n'est pas pur hasard que la notion «structure» est intimement liée à la notion «évolution». Quant à la science de la littérature en Slovaquie, la mise en œuvre de ces deux notions était à l'origine d'une poétique historique formulée, il y a plus de cinquante ans, par Mikuláš Bakoš: «la poétique historique est un domaine de la connaissance scientifique d'une littérature où se rencontrent et se relient deux aspects: statique (paradigmatique) et dynamique (évolutif).»³⁹ Posons-nous maintenant la question: qu'est-ce que cela veut dire pour une recherche de la poésie? La réponse doit se situer à un niveau plus élevé de généralisation et d'abstraction. Car si l'on veut créer la poétique historique digne de ce nom, il faut saisir les traits qui soient communs à tout poème, à quelque langue ou à quelque culture qu'il appartienne. Tout poème, ayant son homogénéité, constitue un en-

³⁹ BAKOŠ, M.: *Literárna história a historická poetika*. Bratislava: Veda, 1969, p. 5.

semble d'éléments qui coexistent et se révèlent dès qu'on commence à le comparer soit à une norme soit à d'autres poèmes. Ils peuvent appartenir à une littérature ou à des littératures différentes. C'est là où se dessine une grande possibilité de la poétique historique. En appliquant conséquemment une approche comparative, on ne doit pas se borner à une seule littérature, littérature nationale, mais elle peut fournir un excellent outil aussi pour une recherche «interlittéraire» (notion employée par Dionýz Ďurišin, comparatiste slovaque). Avant d'y procéder, il nous paraît nécessaire d'éclaircir encore quelques problèmes théoriques.

Nous partons du fait que tout texte littéraire se déduit de la parole, usage individuel du langage. Son style est défini par rapport à une norme comme écart. Il existe, tout d'abord, par rapport à un code respectif (dichotomie parole/langue) et, puis, par rapport à un usage habituel ou conventionnel (opposition poésie/prose). Le style est donc caractérisé comme un écart individuel.

Il va sans dire que cette définition ouvre un horizon plus élargi, plus complexe pour le chercheur dans le domaine d'art. C'est que l'écart peut être observé à plusieurs niveaux et de plusieurs points de vue, depuis le parler individuel d'un poète par les symptômes génériques d'une certaine formation stylistique ou école (classicisme, romantisme, symbolisme, etc.) jusqu'à ses formes variées résultant d'une traduction multiple du même texte. Il s'agit donc d'une recherche compliquée et combinée, distribuée en plusieurs étapes, mais qui par cette complexité a pour rôle le mieux interroger un phénomène donné.

L'objet de notre attention seront, justement sous cet aspect, quelques traductions slovaques de l'écrivain français – Paul Claudel. Comme on va analyser le vers, la question prosodique devra être l'une des plus importantes. Pour préciser notre base de recherche, il faut souligner que le vers surgit devant nous toujours comme une unité phonique et sémantique. Ayant affaire à deux textes, l'original et la traduction, on se proposera de révéler l'écart stylistique par rapport à la norme subsistant dans les deux langues envisagées, donc en français et en slovaque. L'autre phase sera consacrée à la comparaison du texte original au texte traduit, destinée à montrer quelle est la déviation de ce dernier. La quête d'une «fidélité» ou «infidélité» sera, en partie, rattachée à la découverte d'une motivation individuelle et historique des écarts stylistiques qui apparaissent dans la traduction.

On a déjà mentionné, chaque poème présente une unité phono-sémantique. Ses éléments sont reliés les uns aux autres et c'est bien là où l'on voit la différence entre la poésie et la prose. Il est de notoriété que les poètes et théoriciens du vers se sont orientés principalement vers sa face phonique. Etant d'habitude objet de codification, le vers régulier devenait souvent un critère fondamental des capacités poétiques.

Par exemple, dans la prosodie tchèque de la deuxième moitié du 19^e siècle la régularité du mètre iambique, proclamée par le théoricien Josef Král, a été absolument obligatoire. De sorte que le poète, qui ne savait pas se plier à cette loi, ne pouvait pas être classé comme un bon poète. Les principes théoriques de Král ont été fondés sur la pratique poétique des «lumis» qui consistait dans l'alternance des temps «légers» et «lourds». Le poéticien tchèque a donc rigoureusement respecté le schème métrique en mettant l'accent sur la syllabe impaire. Cette règle était généralement reconnue et n'admettait pas la moindre imprécision tout en observant les qualités essentielles de la poésie tchèque de l'époque.

Il est curieux de voir de pareilles opinions dans la prosodie française du classicisme bien qu'il s'agisse, en matière de rythme et de syntaxe, de structure différente. Elles ont été relatives à une division canonique de l'alexandrin en quatre mesures dont chacune devait contenir trois syllabes. Les vers non identifiables avec ce type phonique n'étaient considérés que comme ses dérivés. Cet avis proclamé par Becq de Fouquières visait, en réalité, une sorte de schème idéal qui, d'après les recherches postérieures faites par Maurice Grammont, a été peu observé.⁴⁰ Tout de même, l'évolution des formes poétiques a continué et la chute de l'hégémonie iambique a donné lieu à une réforme radicale des conceptions prosodiques. Après la poésie de Hviezdoslav de même les poètes et théoriciens slovaques ont commencé à considérer d'autres composantes qui jouent un rôle important dans la structure du vers. Štefan Krčmery, s'étant aperçu de la faiblesse de l'accent dynamique dans la poésie syllabique de Štúr, a soulevé comme un des premiers le problème d'une division syntactique. Mais ce n'est que depuis Mikuláš Bakoš, le plus grand théoricien du vers slovaque, que le système d'accentuation et la syntaxe sont devenues un objet d'étude systématique. Inspiré des travaux du structuralisme tchèque (Mukařovský) et du formalisme russe, Bakoš a défini le mètre de façon normative en élargissant la notion de rythme sur tout un groupe de composantes linguistiques qui

⁴⁰ GRAMMONT, M.: *Le vers français*. Paris: Picard et fils, 1904, p. 12.

participent dans la structure du vers: «syntaxe, lexique, poétique, euphonie et sémantique, organisés par une norme métrique, constituent simultanément les formes concrètes du rythme poétique.»⁴¹

Malgré une vue plus intégrale il y avait dans la conception de Bakoš quelque chose de partiel, même d'unilatéral. Une recherche systématique de l'évolution du vers slovaque a négligé et, pratiquement, entièrement omis la sémantique. Rien d'étonnant car c'est le domaine où, sans dispute, il est difficile de dégager les normes aussi précises que dans le domaine phonique ou rythmique. D'ailleurs, un tel rétrécissement de l'angle optique a depuis longtemps caractérisé presque tout effort scientifique de ce genre, par exemple chez Grammont. Cohen en voit la cause dans la rhétorique traditionnelle qui à côté des tendances de codification avait pour seul but une énumération statique, purement taxinomique des figures littéraires. En même temps il n'oublie pas d'ajouter que ces tentatives de codification ont été pourtant connues tant au niveau phonique que sémantique.⁴² La meilleure preuve, il note, en est le classicisme français dans lequel il était éminemment poétique de dire «flamme» au lieu de «amour», «noir» au lieu de «coupable». Ces figures avaient pour but d'incarner un mode spécifique d'expression, éloigné du langage usuel. Elles étaient donc caractérisées comme des écarts sémantiques, de même qu'on peut définir des écarts phoniques par rapport à une norme phonique du parler normal. Cependant l'évolution de la poésie française ne s'est pas arrêtée là. Les romantiques, en tête avec Victor Hugo, ont déclaré la guerre à la vieille rhétorique en exigeant de la poésie qu'elle s'approchât du langage habituel et refusât tout ornement ou des figures artificielles. La métaphore allait exprimant les expériences nouvelles de vie, opposées aux idéaux classiques. Les poètes, loin de préoccupations théoriques, n'acceptaient plus de normes rigoureuses et figées alourdissant leur élan. Les principes de la rhétorique classique, dont le représentant le plus important était Nicolas Boileau avec son *Art poétique*, passaient au dernier plan.

Un renouvellement d'intérêt théorique réapparaît avec la génération symboliste qui prêtait régulièrement grande place à l'outil même de son art. Les figures étaient considérées par certains poètes comme des moyens représentant une vraie essence de la poésie. Il n'est pas surprenant de savoir ce que Valéry a dit à propos de Mallarmé: «Dans l'ordre du langage,

⁴¹ BAKOŠ, M.: *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*. Bratislava: VSAV, 1968, p. 28.

⁴² COHEN, J.: *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1970, p. 46.

les figures – qui jouent communément un rôle accessoire, semblent n'intervenir que pour illustrer ou renforcer une intention et paraissent donc adventices, pareilles à des ornements dont la substance du discours peut se passer deviennent dans la réflexion de Mallarmé des éléments essentiels.»⁴³ Il est naturel que les figures cessent d'exister, dès lors, comme un ornement secondaire, futile pour un artiste désireux d'élucider le mieux possible la maîtrise de son art. Les symbolistes préparent ainsi le terrain pour une vision nouvelle de la poésie, pour une approche plus détaillée et plus nuancée où la métaphore, la rime, le parallélisme lexical, le mètre et d'autres figures constituent une totalité entrelacée d'éléments, un tissu souple et toujours analysable à travers d'innombrables rapports subsistant entre eux.

Après ces mots d'introduction, que nous croyons nécessaires, revenons à l'objet de notre étude. Du point de vue méthodique il sera convenable de partir de la face phonique prise au sens le plus général. La différence entre le vers syllabo-tonique slovaque et le vers syllabique français y est plus que significative. L'absence d'un accent dynamique qui, au contraire, définit la prosodie slovaque (d'où des mètres iambique ou trochaïque) aura-elle pour conséquence une transformation radicale du rythme de l'original? Jiří Levý, théoricien tchèque de la traduction, affirme que le schème métrique devient dans les ouvrages traduits une constante stylistique qui ne subit pas essentiellement l'influence des particularités rythmiques de l'original.⁴⁴ Est-ce vrai quant aux traductions slovaques de la poésie de Paul Claudel? Examinons l'un des vers traduits par Emil Boleslav Lukáč:

Jésus reçoit la Croix comme nous recevons la Sainte Eucharistie.

Ježiš tak prijal kríž, jak prijímame my zas Eucharistiu.

ó o o ó o ó o ó o ó o ó o ó o ó o

(Cesta krížová)

L'usage du pied iambique est net bien qu'il s'agit du vers qui présente, déjà dans l'original, une forte tendance prosaïque. A cet effet, il s'avère utile de dire que notre critère pour évaluer le système d'accentuation est, en accord avec Krčméry et contrairement aux méthodes statistiques, purement logiques de Bakoš, une perception intuitive du rythme slovaque, fondé sur l'impulsion métrique qu'on saisit au cours d'une phrase. D'où notre respect

⁴³ VALÉRY, P.: *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé* (cit. J. Cohen, p. 48.)

⁴⁴ LEVÝ, J.: *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1963, p. 167.

du phénomène que Krčméry a appelé «déplacement d'accent». D'ailleurs, les prodécés métriques employés par Lukáč et mieux vus, naturellement, à travers le rythme de l'original, ne font que confirmer son opinion. L'accent n'est donc pas obligatoirement mis sur la première syllabe du mot, il se déplace et parfois s'affaiblit.

On constate que l'écart par rapport à cette norme phonique est très rare chez Lukáč. Ce qui témoigne une organisation rigoureuse, lexicale et syntactique, faite pour des raisons métriques. Cette régularité laisse pourtant prévoir certains effets, surtout au niveau stylistique. À vrai dire, le propre rythme de la traduction, dû à l'alternance faible des pieds non-accentués et accentués, n'en est pas trop influencé; car Lukáč respecte, en général, une syntaxe libre d'original. Le facteur d'organisation qui prédomine dans son vers en déterminant le rythme est donc, avant tout, d'ordre syntactique. Cependant, par opposition à l'original, le vers slovaque a un élément de plus, à savoir l'iambe. Celui-ci, on s'en rend compte, n'existe pas dans des systèmes syllabiques de versification. C'est-à-dire, de même en français. La présence de cet élément doit donc modifier le style, lui ajouter quelque chose de dehors, empruntée à un autre système poétologique. De quoi s'agit-il?

Pour le savoir, il nous suffit de ne regarder de plus près que la version slovaque:

Bo každý obrazom je svojho Krista, hoc' ho hoden neni.

Il convient de noter que les formes des conjonctions sont déterminées par (Cesta krížová) les besoins métriques. Lukáč ne les emploie pas en accord avec la norme grammaticale, mais est obligé de les raccourcir (lebo – bo; hoci – hoc'), donc, de recourir à cet usage là où un poète français ne dispose que d'une seule forme toujours correcte (car, bien que). En ce cas, il ne s'agit pas seulement de parler individuel qui est en jeu. On pourrait donner assez d'exemples tirés, par exemple, de la poésie parnassienne de Hviezdoslav, pour voir que cette démarche a été très courante et normale au cours de l'histoire de la poésie slovaque tout en correspondant, en général, aux exigences de ce type métrique.

Tout de même, en envisageant plus attentivement quelques vers, on a le droit de dire que cet usage est impertinent:

*Fantómom nebudem sa klaňať nikdy, ani bábkam, ani Diane, ni
Povinnosti,
ani Slobode, ni býku Apis.*

(Magnificat)

Quand on ne considère pas trop le mètre employé à l'intérieur d'une structure épique, fort prosaïque, on est assurément étonné de voir l'alternance des conjonctions («ani» avec «ni»). Usage normal et usage poétique que ne coïncident pas de manière évidente. Comme s'il y avait un conflit entre le langage et le mètre. Tout effort de garder le mètre traditionnel lutte avec un matériel linguistique qui s'oppose aux exigences métriques.

On parvient donc au problème qui consiste dans la poétique des deux écrivains dont l'un, on le sait, représente le néosymbolisme français tandis que l'autre, étant à la fois poète et traducteur, dépend encore sur bien des points de la poétique parnassienne, voire romantique de la génération de Hviezdoslav. On ne se trompe pas en affirmant que l'iambe, cultivé en Slovaquie à l'époque où la poésie française connaît en plein essor les moyens souples du symbolisme, se prête mal à la reproduction fidèle du vers libre de Claudel (il faut noter que la plupart des traductions de Lukáč datent de l'époque de l'entre-deux-guerres). D'où ce contraste qui apparaît assez souvent à la confrontation intégrale du poème original avec sa traduction slovaque. Les différences entre les deux textes se manifestent, en plus, par l'usage fréquent des onomatopées au début et à l'intérieur du vers en vue d'une homogénéité métrique, par l'usage des conjonctions brèves, des pronoms possessifs réitérés, etc. Ce sont les procédés qui ne figurent pas en telle quantité chez Claudel dont le langage tend aux effets moins figuratifs, moins expressifs.

Ce qui en résulte, c'est une «poétisation» de sa poésie, mais qui est due, en même temps, à une pratique presque habituelle chez Lukáč. Le conflit mentionné entre le mètre et la norme grammaticale de la langue slovaque n'est, en effet, que l'un des signes de ce procédé. On se situe de nouveau au niveau général, paradigmatique qui permet de distinguer clairement aussi les traits particuliers des textes examinés.

Il s'agit d'un rapport presque littéral à la construction sémantique et syntactique de l'original. Lukáč ne se rend pas compte de la divergence formelle subsistant entre les deux codes linguistiques. S'il traduit presque mot à mot «n'as-tu rien à dire?» par «či nemáš nič ríeť?» (au lieu de «ne-

máš čo povedať? »), il réussit vraiment à créer un grand effet poétique. Il sauve le mètre comme il sauve la poésie, mais on peut se demander: où est le code grammatical et, après, où est Paul Claudel et son expression spécifique, plus modérée et neutre? Certes, ces qualités poétiques devaient sembler trop pauvres à Lukáč, elles enchaînaient son élan, sa verve créatrice incapable de fournir une nécessité de distance, de discernement clair de ce qui est typique, même génial chez Claudel. Cependant, là où gagnait la poésie, gagnait fort rarement la traduction. En la considérant dans sa totalité structurale on voit, surtout dans les traductions du Chemin de la Croix, de Magnificat et de Pater noster, c'est-à-dire de celles à tendance assez épique, les vers qui ne peuvent pas du tout être tenus pour bons ou réussis. De nombreux calques, une reproduction presque littérale de la structure originale, sémantique et syntactique, montre que Lukáč n'a pas été encore capable de surmonter les limites de sa propre poétique et d'interpréter plus «entièrement» le contenu phono-sémantique de la poésie de Claudel.

Il est curieux de remarquer que, sous cet aspect, le rôle d'un écart stylistique paraît paradoxal. On s'en persuade à l'analyse de l'inversion qui s'appuie, en général, sur des lois différentes. Par exemple, l'adjectif est, en français, de règle postposé au substantif. Lukáč donc, en traduisant «le grain du froment céleste» par «zrno pšenice nebeskej», ne respecte pas la norme grammaticale de la langue slovaque dans laquelle l'adjectif est normalement antéposé. Il ne change rien de ce qu'on a déjà appelé forme d'original.

C'est cet accord qui produit, en fait, un écart. La traduction présente l'écart puisqu'elle garde un caractère formel du vers d'original. Pour être fidèle en traduisant d'un code aussi éloigné que la langue française, il est, donc indispensable d'observer la divergence qui existe entre les deux codes grammaticaux, de connaître, en premier lieu, parfaitement sa propre langue quoique le but idéal fût de dominer aussi parfaitement la langue de départ.

L'iambe et l'inversion ne sont que quelques-unes des figures par lesquelles se distinguent de façon plus abondante les traductions slovaques de Lukáč. Un autre moyen, qui contribue simultanément à un écart très marqué, est le parallélisme lexical ou syntactique. C'est la figure bien favorite, d'ailleurs, dans chaque littérature nationale. Car on n'a qu'à se souvenir de la poésie romantique, par exemple, des vers initiaux de Ján

Botto de sa célèbre *Smrt Jánošíkova*. L'effet produit par cette figure (Hori ohník, horí, na Kráľovej holi) est bien connu de tout élève dès son enfance et, grâce à un rythme joliment cadencé, certainement, il ne l'oubliera jamais. Les théoriciens se sont bientôt aperçus de sa fonction. Bakoš la voit dans sa capacité de rendre plus solide la division canonique du vers en deux hémistiches, d'assurer une convergence dans la construction rythmique et syntactique et de servir aussi bien à la répétition d'un refrain ou motif.⁴⁵ Paul Claudel lui-même, en tant qu'un connaisseur lucide de l'évolution de la poésie française, lui attribue grande valeur.

Il appelle motif cette espèce de patron dynamique ou de centrale qui impose sa forme et son impulsion à tout un poème. Sachant que la figure ne fonctionne pas par elle-même, mais dans la coexistence permanente avec d'autres figures, il entreprend de définir son rôle, d'importance primordiale pour les romantiques: «Le poète n'a que recourir à ces thèmes initiaux dont il se laisse posséder pour en faire sortir toute espèce de développements. [...] Examinons de plus près comment le vers français, sans rien changer de sa structure traditionnelle, allait s'accomoder de ces allures nouvelles de l'inspiration. Dans ces mouvements que le souffle de l'éloquence lui inspirait, il y avait beaucoup de choses auxquelles il se prêtait volontiers et qui lui étaient entièrement favorables. C'est ainsi que la répétition et l'énumération qui est un des procédés favoris de la poésie romantique, d'une part par sa régularité de tamis, arrive pour ainsi dire à vanner la phrase et à réduire ses fragments logiques à un nombre compté de syllabes, et d'autre part élargit énormément les facilités et les possibilités de la rime. De même la césure et le distique se prêtaient admirablement à l'antithèse.»⁴⁶ «Régularité de tamis», «un nombre compté de syllabes», «les facilités et les possibilités de la rime». Cette citation comporte trois faits qui sont vraiment typiques du vers français de l'époque romantique. Et, à n'en pas douter, pas seulement du vers français. S'ils sont bannis par Claudel, cela signifie qu'on ne les retrouve pas souvent si admirablement organisés dans sa poésie. L'isosyllabisme, l'assonance, même l'irrégularité syntactique ne permettent pas, on verra bien, des effets pareils sans pourtant affaiblir l'originalité d'une poétique nouvelle basée sur d'autres principes.

En cette matière, la démarche de Lukáč signale le retour aux procédés romantiques:

⁴⁵ BAKOŠ, M.: *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*. Bratislava: VSAV, 1968, p. 123.

⁴⁶ CLAUDEL, P.: *Réflexions sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1953, pp. 29 – 30.

*On lui rend son vêtement et la Croix lui est apportée.
«Salut» dit Jésus, ó Croix que j'ai longtemps désirée.
Dajú mu šaty zas a kríž mu prinášajú, aby ho súžil.
Zdrav buď, ó Kríž, – tak riekne Ježiš – ó Kríž, po ktorom som túžil.*
(Cesta krížová)

Le refrain (ó Kríž... ó Kríž) est logiquement lié à l'écart causé par l'élargissement sémantique (aby ho súžil) puisque, autrement, il y aurait un contraste syllabique dans le couple de vers. C'est grâce au parallélisme lexical que Lukáč a pu l'éviter et de rendre ainsi homogène son effet poétique. En plus, on voit que les vers sont, par opposition à l'original où se trouve l'assonance, clos sur la rime riche (súžil – túžil). Malheureusement, le même procédé ne réussit pas toujours à rétablir une homogénéité structurale, et si l'on veut appliquer un critère objectif à toute traduction, on peut dire qu'il faut considérer, de prime abord, cet aspect.

Après avoir constaté plusieurs calques chez Lukáč, on n'est pas étonné de voir une rupture dans la chaîne de son énoncé. Elle arrive d'habitude dans la position finale que Lukáč, enrichit de vrais «poétismes» ou néologismes (par exemple,... ktorý plače, bolestí – qui pleure). Ces moyens ont parfois peu à voir avec la face stylistique du message antérieur, plus neutre et plus prosaïque. Il s'agit donc d'une démarche périphrastique pleine de synonymes et de tournures argotiques, bref d'expressions qui ne servent qu'à satisfaire les besoins de la rime.

En ce qui concerne l'usage argotique ou plus concret du lexique utilisé dans les traductions slovaques, on est tenté de montrer un phénomène important. Il se rapporte de nouveau au domaine de la langue et se présente comme un fruit d'évolution ou de conventions différentes:

*Et l'on voit la foule qui crie et le juge qui se lave les mains.
A vidno zástup, ktorý reve, vidno sudcu, jak si ruky drhli.*
(Cesta krížová)

On remarque qu'une plus grande expressivité s'obtient à l'aide des écarts lexicaux (se lave – drhli; crie – reve). Sans doute, ces écarts sont poussés aux possibilités extrêmes de la langue slovaque. On aurait du mal à trouver dans la sphère synonymique les verbes pourvus de l'accent plus émotionnel. Tâchons maintenant de retraduire ces verbes en français pour savoir si le dictionnaire des synonymes ne comporterait pas les mots de caractère

aussi expressif que dans la langue slovaque. Par exemple, le verbe «se laver» s'emploie d'habitude en un seul sens, neutre. Une autre convention se manifeste pour ce qui est le verbe «crier» qu'on puisse étendre à des synonymes tels que «jeter un cri», «crialler» ou «brailler» (voir Dictionnaire des synonymes, analogies et antonymes, éd. Bordas 1973). Mais Claudel ne profite pas de cette extension sémantique en faveur de son instrument poétique en n'usant que de la notion courante. Il s'ensuit que, d'une part son langage fuit l'expressivité verbale comme, d'autre part, on a le droit de croire que son effort vient aussi de la plate-forme plus neutre, plus abstraite du lexique français. En d'autres termes cela souligne que les écarts produits par la traduction ne sont engendrés que par les différences poétiques ou que par les divergeances qui dérivent d'un parler individuel. L'exégète est tenu d'envisager, en même temps, une base conceptuelle de langues différentes ainsi que son exploitation spécifique à la création littéraire. En définitive, c'est ce qui explique pourquoi la traduction ne puit se passer de l'écart. Mais depuis qu'on l'a constaté, les procédés de Lukáč ne semblent-ils pas découler d'un attachement rigoureux au code linguistique du français? Car, on voit bien, ses calques représentent une copie fidèle de l'autre norme grammaticale, étrangère à celle de la langue slovaque. D'où une grande quantité de gallicismes (par exemple, *to nie je len cesta dobra, čo je hrbolatá* – ce n'est pas la route du bien seulement qui est raboteuse; pas moyen de le garder – *niet prostriedku ho držať*, etc.) De sorte que le lecteur a l'impression d'une forte impertinence qui aboutit aux effets trop particuliers, même exotiques.

Lukáč avait donc à affronter deux facteurs: l'un est d'ordre linguistique et l'autre, on l'a déjà montré, littéraire. Les deux facteurs agissent sur toute opération d'un traducteur d'art. C'est pour cela qu'on ne peut pas placer au même niveau le propre style de Lukáč et le style de ses traductions. C'est entièrement logique: tandis que dans l'acte de création original les figures constituent une part organique de la conception de l'auteur, dans ses traductions elles peuvent se confronter avec le texte qui est bâti sur d'autres principes stylistiques et gnoséologiques. Et à mesure que la poétique de l'écrivain traduit présente des traits différents, on peut supposer que la traduction passe, à la suite d'une contamination stylistique, au plan qui dépasse l'expression individuelle de celui qui la fait, en la niant même en quelque sorte.

C'est bien le résultat de la démarche de Lukáč; en tant que poète, il accède au texte appartenant au néosymbolisme français qui ne lui est pas, à son insu, familier. Naturellement, il s'efforce de le subjuguer, d'adapter pour ainsi dire à sa propre mesure. Mais ce texte ne se laisse pas dominer, se défend. Plus grand est le mouvement de violence exercé par le traducteur, plus manifeste est sa déformation ce qui aboutit parfois à une forme hybride, hétérogène, éloignée de la poétique de Claudel tout comme de celle de Lukáč. Une analyse détaillée nous a montré comment est arrivé ce double écart.

Le choix des moyens de traduction dépend donc de l'original, de son caractère stylistique dans lequel l'exégète peut saisir une interférence d'éléments qui sont d'ordre particulier et général. C'est pourquoi, à cette analyse globale, il n'est pas difficile de découvrir un «vrai» Lukáč dans les traductions des poèmes *Kyrie Elejson* et *Verše z vyhnanstva* (Vers d'exil). Car ils gardent une structure plus traditionnelle, les figures y étant juxtaposées, le rythme régulier, pathétique:

*Principe en qui tout commence, – fin à qui tout aboutit, – présence à
qui tout consonne,*

Kyrie Eleison!

*Ty Princíp, v ňom je všezačiatok, Koniec, v ňom je nekonečnosť,
Prítomnosť, v nej všesúzvuku zvon:*

Kyrie Elejson!

Bien qu'il y ait un écart marqué (composite «všezačiatok» au lieu d'une construction verbale neutre «tout commence», métaphore originale «všesúzvuku zvon»), la version slovaque, due à un caractère lyrique de ce poème, paraît homogène. La preuve en est de même que le mètre et la division syntactique respectent presque entièrement la nature formelle de l'original. Malgré l'usage plus métaphorique que chez Claudel, l'effet global atteste une structure cohérente. Le caractère spécifique de ce poème consiste, en plus, dans le fait que tous les vers sont clos sur la rime consonantique (-onne), étant en accord avec la terminaison – on de l'invocation liturgique (*Kyrie Eleison*). Il est remarquable que Lukáč garde non seulement un accord rythmique (rime masculine -om, -on), mais aussi un accord phonique, en usant des mêmes sons. Vu qu'il s'agit en somme de neuf vers pareillement clos, cette démarche est digne d'être louable et admirable. Même image surgit à l'intérieur du vers qui tend aux semblables

effets euphoniques (tout com-, tout con-; vše-, vše-, zvuku zvon). Par ce moyen le traducteur réussit à égaliser les segments principaux alternés. Certes, comme il doit procéder à un élargissement sémantique, l'égalité plus ou moins absolue apparaît à l'intérieur du vers dont le nombre syllabique doit être supérieur à celui de l'original (21 – 25). Toutes les figures (mètre, métaphore, rime, parallélisme lexical) correspondent presque entièrement aux qualités particulières de ce poème claudélien. Ce qu'on peut dire, en général, à propos des Vers d'exil qui ont été, grâce à leur forme traditionnelle (l'alexandrin), également plus proches de la propre expression de Lukáč.

La poétique structurale et historique, dont on s'est servi à l'analyse de quelques traductions slovaques de la poésie de Paul Claudel, a pour rôle d'observer et de circonscrire les textes comparés. Comme elle donne, parallèlement, une bonne occasion d'apprécier la valeur esthétique des œuvres traduites qui sont, on l'a bien vu, un fruit de l'évolution littéraire et culturelle différente. Ce faisant, l'exégète ne doit pas être toujours soumis aux exigences purement logiques d'une science exacte, mais en respectant aussi les méthodes intuitives de la connaissance il peut se retrouver le plus près possible de la perception de celui à qui la poésie offre – croyons que désormais – une sorte d'enchantement.⁴⁷

⁴⁷ D'autres traductions slovaques de Paul Claudel, faites par Pavol Gašparovič Hlbina, Ján Haranta et Karol Strmeň, sont analysées dans ma dissertation *Style de la traduction* (1997). L'aspect thématique et philosophique y tient aussi, à l'analyse spéciale, une place importante.

PREKLAD I. ALLENDEOVEJ NA ROZHRAŇÍ KULTÚR A JAZYKOV

Meno svetoznámej čílskej spisovateľky I. Allendeovej netreba dozaista na Slovensku osobitne predstavovať. Vskutku pozoruhodný úspech, aký dosiahli u našich čitateľov preklady jej najvýznamnejších románov (*Dom duchov, Eva Luna, Láska a tieň, Dcéra šťasteny*) vonkoncom nebol dielom náhody. Ak sa pokúsime hlbšie ozrejmiť túto skutočnosť, núkajú sa nám viaceré celkom zákonité dôvody. Vyplývajú nielen z osobitého rukopisu, v ktorom táto juhoamerická prozaička a zároveň autorka divadelných hier i detskej literatúry čerpá z rôznorodých prameňov na základe priameho alebo sprostredkovaného poznania a skúsenosti, ale aj pre nás z akiste v mnohom blízkeho vnútorného založenia, čím Allendeová ako keby neklamne naznačovala a vítane pripomenula tvorivé osudy niektorých významných slovenských spisovateľov (M. Kukučín, J. Cíger Hronský), prepojenie vedomia domácich koreňov s údelom umelca, núteného hľadať i nanovo objavovať širšie kontúry života v nadnárodnom rámci. Veď jej životná cesta, na ktorej sa črtá niekoľko etáp umeleckého formovania v dotyku s latinskoamerickým (najmä s Bolíviou a Venezuelou), no i s arabským a severoamerickým svetom, priamo vedie k mnohostrannému vykresleniu života, ako sa to v istom zmysle odzrkadlilo v tvorbe slovenských spisovateľov, čo na nejaký čas zakotvili na juhoamerickej pevnine.

Možno len dúfať, že keď sa znova otvoria obzory plodnej konfrontácie slovenskej literatúry s inonárodnými literatúrami (z dávnejších období mám na mysli predovšetkým žáner lyrizovanej prózy), pričom určitú podnetnosť moderných latinskoamerických prozaických výdobytkov na Slovensku zrejme badať aj v nedávnych časoch (L. Ballek, D. Mitana, P. Jaroš), je viac než isté, že v centre bádateľského záujmu nebude chýbať ani Allendeová. Veď mnohé črty jej literárneho spracovania nesú pečať nielen individuálneho osudu, ale šírkou a rozmanitosťou impulzov odrážajú nezameniteľné univerzálne hodnoty.

Podobne ako u Garcíu Márqueza, Cortázara alebo u Allendeovej kraja-na Donosa, ktorí okrem iných spisovateľov (ako sú, napríklad, Neruda, Huidobro, Mistralová) nesporne vplývajú na magicko-fantazijný a zároveň realistický charakter jej literárneho zobrazenia, pri citlivejšom pohľade nám neunikne ústredný determinant. Tvorí ho predovšetkým jedinečné poňatie protagonistu, ktorý si vie vytvoriť od reality primeraný odstup, hoci

na strane druhej nikdy nestráca ani svoju ľudskú tvár – tvár uzmierujúcu, a zakaždým kritickú i sebakritickú. Práve preto sa Allendeovej dielo stalo príťažlivé nielen pre domáceho čitateľa a kritika, ale bolo schopné upútať aj v širšom kontexte svetovej literatúry.

Nájde u nej istú dávku nespútanosti a živelnosti, vyplývajúcej z najvlastnejšej podstaty čílskej prírody, no i hlboko vnútornú potrebu nazerať na svet bez predpojatosti a hľadať uprostred panujúcich konvencií a morálky pokiaľ možno nezávislú pozíciu. Pravda, táto angažovanosť nie je u Allendeovej výrazom elitárstva; naopak, vynára sa ako reakcia na všetky krajnosti, ktoré mala možnosť aj bezprostrednejšie poznať v domácom prostredí: pohnuté dejinné osudy a peripetie vlastnej krajiny, tragické dôsledky vojen a diktátorských režimov Latinskej Ameriky, násilie ako plod nekontrolovateľnej živočíšnosti a pudovosti. Vzdialený sa jej pritom neraz zdá i svet meštiackej prízemnosti a bezduchosti, hoci si nikdy nekladie za cieľ, aby pri rekonštrukcii minulosti zakaždým vyslovovala kategorické úsudky. Práve z tohoto uhla treba vnímať Allendeovej blízky vzťah k navonok bežným situáciám, jej zmysel pre detailné, zväčša humorné zachytenie ľudských osudov alebo miestnych, krajových a národných zvyklostí a zvláštností. Na tom má prirodzene zásluhu jej osobitý temperament a zmyslovosť, v čom sa naplno odráža sexuálno-erotická podstata života.

Takáto charakteristika sa vcelku vzťahuje na celú Allendeovej tvorbu predchnutú navyše nevšedným lyrizmom, pre Juhoameričana typickým rytmickým cítením, ktoré nachádza zvlášť výstižné vyjadrenie na pozadí rôznorodej zmesi motivických podnetov z oblasti dosiaľ pretrvávajúcich mýtov, povier alebo legend. Treba poznamenať, že do miestami až minuciózneho vykreslenia na pohľad plasticky hodnoverných „výsekov“ z osobného života protagonistky alebo zo života iných postáv organicky zasahuje sila Allendeovej predstavivosti, prameniaca z onirického vnímania skutočnosti. Príbehy – ako sama tvrdí – sa u nej odvíjajú ako dôsledok akejsi nočnej mory a nevyplývajú teda z presného a bezprostredného dotyku s vidným alebo poznaným. Túto osobitú schopnosť nesporne pomôže osvetliť zvláštna filozoficko-náboženská koncepcia, ktorá umožňuje priblížiť sa do určitej miery k niektorým princípom orientálnych náboženstiev, najmä budhizmu, nemožno však pritom u nej prehliadnuť ani určitú závislosť od kozmologickej podstaty primitívnych náboženstiev, ktoré si až dosiaľ zachovali na latinskoamerickom kontinente odvekú životnosť. Práve súhra

týchto podnetov otvorila Allendeovej cestu k oslobodeniu, či už ju – podobne ako u Garcíu Márqueza – stelesňuje prvotná úloha spomienky, alebo predstava priamej, vnútorne precítenej väzby medzi božským a ľudským princípom, pravda, neodmysliteľnej od zmyslovo-telesného prežívania skutočnosti. Ak sa v súvislosti s umeleckým krédom Allendeovej zdôrazňujú hodnoty ako humanizmus, znášanlivosť, optimizmus, slobodná vôľa vzoprieť sa krajnostiam židovsko-kresťanskej kultúry, potom treba tieto hodnoty vidieť v uvedenej symbióze. Z toho zväzku koniec koncov korení Allendeovej porozumenie k ľuďom žijúcim z tradičného pohľadu na okraji spoločnosti (typ dandyho s homosexuálnymi sklonmi je aj napriek okoliu nepochopiteľným až neznesiteľným črtám pre Allendeovú vzorom umeleckej autenticity), alebo istý náboj ideovo-spoločenskej revolučnosti, prejavujúci sa cituplným úsilím predchádzať budúcim konfliktom vo svete čoraz dôslednejším presadzovaním túžob feministického hnutia.

Príbuzné východiská pre hľadanie individuálnej tvorivej slobody a identity viac-menej objavíme, pravda, v diele každého významnejšieho predstaviteľa magického realizmu v latinskoamerickej literatúre. So zreteľom na Allendeovej obľúbené návraty do minulosti, koncipované predovšetkým cez prizmu osobnej skúsenosti, ako istá paralela alebo dokonca ako priamy inšpiračný zdroj sa pre mnohých kritikov vynára Garcíu Márquez, lebo v neskorších románoch ponúka podobne pospletané tkanivo príbehov, zrejme ešte väčšmi esteticky umocnených vpádom prvkov groteska alebo nezvyčajnosti, než sme toho svedkom u Allendeovej. Nie div, že vzájomné pôsobenie príbuzných optík alebo poetík zohráva v Latinskej Amerike nezanedbateľnú úlohu, i keď nemožno tvrdiť, že by toto priam umelecké spolužitie vyúsťovalo do plagiátorstva. Veď realita karibského prostredia, ako sme ju mali možnosť vzáčne vychutnať napríklad pri čítaní Márquezovho románu *O láske a iných démonoch* (Slovenský spisovateľ 1997, preložila Eva Palkovičová), sa vyznačuje odlišným koloritom, spätým s autorovi blízkym svetom, rovnako originálne zachyteným prostredníctvom spomienok na dávnejšiu minulosť. Na tomto pôsobivom umeleckom stvárnení sa však navyše podieľa neodmysliteľná erudícia, zanietené štúdium rozmanitých prameňov, úsilie vyťažiť čo najviac z dostupných dokumentov (aj z toho neraz vyplýva reportážna forma rozprávania), dokonca aj z hodnotných diel realisticko-romantického zamerania (napríklad z pera Gallegosa, Riveru alebo Villaverdeho). Pravda, u Allendeovej k tomu dôraznejšie pristupuje kontakt s mestským prostredím, z čoho povedľa prevládajúcich čílskych

podnetov vyviera osobitá skúsenosť zo spolužitia viacerých navzájom splývajúcich rás, ako je to príznačné pre Kaliforniu, kde spisovateľka žije. Obraz Severoameričanov sa tak v pestrej palete príbehov prelína s obrazom Angličanov, Španielov, Číňanov, ba i Francúzov, ktorých povahu a charakter i vďaka početným cestám do Európy dôverne pozná.

Presne v takomto rámci sa odohrávajú príbehy autorkinej alter ego Aurory del Valle z románu *Sépiový portrét* (2000), kde sa tragický pocit zo zrady milovaného muža stáva podnetom na rozlúštenie záhad jej vlastnej minulosti, ktorej obraz sa rozplynul v šoku, čo zažila v detstve. Román je zasadený do troch dejinných období (1862 – 1880, 1880 – 1896, 1896 – 1910), pričom najmä prvá časť nadväzuje na osudy hrdinov z knihy *Dcéra šťasteny*, no i na životné príbehy protagonistov z jej slávneho *Domu duchov*, čím sa dlhá historická sága o vyše storočnom osude jednej nezvyčajnej rodiny obohacuje o ďalšie pútavé skutočnosti a dobrodružstvá.

Okrem zážitkov a skúseností, ktoré Allendeovej sprostredkovala jej stará mama Eliza sa „jej“ životný príbeh odvíja i zásluhou trvalej osobnej záľuby – fotografovania.: „Pamäť je fikcia... Prostredníctvom fotografie a písaného slova sa zúfalo pokúšam zvíťaziť nad prchavosťou svojej existencie, zachytiť okamihy, kým sa nerozplynú, odkryť hmlovinu minulosti“, takto výstižne v epilógu charakterizuje svoj umelecký pohľad-záznam Isabel Allendeová. S plným vedomím všetkých obmedzení, ktoré môže v nejasných spomienkach vynahradiť iba osobitá sila obrazotvornosti, neprestajná „tvorba“ fikcií, sa čílska spisovateľka medzi rozptýlenými tieňmi, neistotou, ostýchavosťou až plachosťou pokúša pomenovať skutočný odtieň svojho životného príbehu. Až na konci knihy sa priznáva, že jej rozprávane sa najviac blíži k farbe sépiového portréту.

Niet pochyb, že prvoradé miesto pamäti má zásadný vplyv na obsahovú pestrosť Allendeovej rozprávania a vytvára nezvyčajný súlad obsahu a formy. Moderná španielskoamerická literatúra, ktorá – ako vieme – už dávnejšie uprednostňuje fikciu ako základný stavebný kameň svojich próz, našla nesporne v osobe Allendeovej neopakovateľný vzor štylistického majstrovstva. Využívanie rôznorodého slovného materiálu sa odzrkadľuje v obdivuhodne širokej studnici Allendeovej výrazu, v ktorej sa bohatstvo juhoamerickej španielčiny premieta do množstva ľudových zvrátov a frazeologických spojení, často s archaickým nádychom, primerane vystihujúcich podmanivosť citovo a tematicky jedinečných situácií. Ak si uvedomíme, že aj toto dielo obsahuje celý rad poznatkov o mravoch

a zvyklostiach, trebárs pokiaľ ide o stravu a obliekanie, ktoré sú charakteristické pre rozličné etnické skupiny, pochopiteľne to stavia prekladateľa pred vskutku náročnú úlohu, keďže si musí reálne sústavne vyhľadávať a overovať nielen cez dostupné, akokoľvek hrubé a vyčerpávajúce slovníky či encyklopédie. Rovnako to platí o ďalších vynárajúcich sa problémoch z hľadiska čo najprecíznejšieho vystihnúť faktov týkajúcich sa napríklad vojenského prostredia, sféry liečiteľstva, medicíny, všetkých tých zázračných prostriedkov, ktoré hlavne v daných časoch tvorili prirodzenú súčasť bežného i špecifického použitia. Je jasné, že Allendeová sa aj v tomto smere prejavuje ako spoľahlivá znalkyňa dobového ovzdušia a dobových praktík, rozvíjaných, dokresľovaných ba až vynachádzaných vďaka bezhraničnej fantázii a neobyčajnému, no i pozornejšiemu vnemu.

Žiada sa však dodať, že ešte tvrdším orieškom je špecifický spôsob jazykového uplatnenia, rozvíjajúci sa niekedy s nečakanou spontánnosťou až živelnosťou v podobe nekonečného prúdu viet a košato plynúcich periód. Práve nevtieravá podnetnosť fiktívnych sugescií má za následok, že Allendeovej kompozícia nepozná známe ohraničenia dané racionálnou diskurzívnosťou bežného, kauzálne podmieneného rozprávania, a utváraná možnosťami pamäťovej asociatívnosti sa napokon stáva doslova hádankou, ktorú prekladateľ musí krok za krokom, isto aj s vyššou dávkou intelektuálneho potenciálu, so zreteľom na kompozičné možnosti slovenčiny čo najadekvátnejšie vyjadriť.

V tejto súvislosti je predsa len potrebné uviesť zopár postrehov. Problém vernej reprodukcie štýlu takejto prózy nutne predpokladá citlivé rozlišovanie odlišnosti v gramatickej stavbe obidvoch jazykov (oblasť „langue“), k čomu sa pridružujú všetky okolnosti upozorňujúce na realizáciu individuálnej poetiky do tej miery, aby táto zostala aj vo výslednom tvare v slovenčine pokiaľ možno presvedčivo zachovaná. (oblasť „parole“). V tom vlastne spočíva hlavný problém každej tvorivej práce s originálom, pri ktorej treba neprestajne rátať s prítomnosťou subjektu, nenahraditeľného strojcu a patričnou intuíciou vyzbrojeného hľadača na ceste k vytúženej kongeniálnosti. Vzhľadom na túto požiadavku nie je náhoda, že v celom procese – veď práve o proces tvorby tu v duchu Allendeovej ambícií v prvom rade ide – sa najmocnejšie presadzuje imperatív daný hlboko vnútornými dispozíciami, ktoré diktujú vnímať rytmus a vôbec melodické kvality textu ako zásadný prostriedok a zároveň hodnoverný korektív každej prekladateľskej práce s umeleckým dielom. Dokonca som presvedčený,

že predovšetkým táto požiadavka sa pri posudzovaní objektívnej hodnoty prekladu ukazuje ako primárne rozhodujúca. Najmä so zreteľom na rozdiely jestvujúce do istej miery aj medzi dôraznou orálnosťou hispanoamerickej španielčiny (menej sa to dotýka, pokiaľ ide o súčasnú literatúru, európskej španielčiny a ešte menej francúzštiny) a slovenčiny sa nedá predpokladať, že bude medzi nimi automaticky jestvovať ekvivalent.

Preto bolo pre mňa chvályhodným zistením, že už v otázke slovosledu, tejto zaiste nepresne pomenovanej, hoci základnej „figúry“ prekladateľských postupov, slovenský preklad Allendeovej románu *Sépiov portrét* od Evy Palkovičovej sa aj so zreteľom na subjektívne potreby slovenčiny často vzácne odchyľuje od formálnej stavby originálu. Napríklad vo vete *No conocí al capitán John Sommers, padre de Elia Sommers, mi abuela paterna* dochádza u nej k patričnej (v danom prípade vzhľadom na bežnú prekladateľskú prax takmer nevidanej) inverzii: *Kapitána Johna Sommersa, otca Elizy Sommersovej, babičky z matkinej strany, som nepoznala*. Alebo na inom mieste: *Vio un caballito muerto y cubierto de moscas frente a la puerta de una elegante tienda que ofrecía violines y pianos de cola* – *Pred vchodom do veľkého elegantného obchodu, ponúkajúceho husle a koncertné krídla, našiel zdochnutého koňa posiateho muchami*.

Na toto úsilie organicky nadväzujú nevyhnutné posuny sémantického rázu; odrážajú rozdielny charakter obrazných pomenovaní v oboch jazykoch a takisto sú pravidelným znakom Palkovičovej schopnosti trópy s pomocou slovníka nielen reprodukovať, ale aj vynachádzať: *su cuello desaparecía tras la doble papada, los senos y la barriga eran un solo promontorio de monseñor* (doslova: tvorili iba akýsi pánov vršok) – *krk sa jej strácal pod dvojitou bradou, prsia a brucho tvorili jediné nafúknuté vrece*. Ďalší príklad na podobnú metaforickú substitúciu konkretizovanú v preklade výstižným prirovnaním v duchu výrazových možností slovenčiny, pričom vidieť, že odlišne vyznieva aj syntaktická stavba, vyúsťujúca na rozdiel od originálu do súvetia: *estaba condenada a morir pobre, porque gastaba como un país y regalaba el sobrante* (doslova: zvyšok porozdávala) – *bola odsúdená umrieť v chudobe, lebo míňala za celý regiment* (v orig. za celú krajinu) a čo jej zostalo, porozdávala. Pravda, pri pozornejšom čítaní nájdeme v predchádzajúcich príkladoch aj drobné významové zmeny (uvidel/našiel; dvere/vchod), ku ktorým v prípade možnej exaktnosti nemuselo dôjsť. Tieto signalizujú skôr spomínanú nevyhnutnosť voľnejšieho prístupu k takémuto textu, čo Palkovičová na mnohých miestach dokumentuje

vydarenými riešeniami: *En San Francisco, ciudad masculina, la esposa era siempre la última en enterarse de la infidelidad conyugal* – San Francisco ovládali muži (v orig v meste mužov) a manželky sa dozvedeli o manželovej nevere vždy až posledné; *en una de esas noches de ventisca helada propia del verano de San Francisco* – Raz v noci, keď vonku zúrila ľadová víchrica typická pre leto v San Franciscu.

Čo sa týka syntaktickej stavby, podľa viacnásobne overenej skúsenosti pri prekladaní z románskych jazykov sa núka zaujímavý poznatok. Opäť sa ocitáme na všeobecnej jazykovej platforme, ktorá pri citlivejšom vnímaní textu poukazuje na rozdielny úzus v používaní spojok a dokonca bežne odкрýva ich menší výskyt v slovenčine. Týka sa to najmä podradovacích spojok (*que, si, aunque, antes de que, sin que* a podobne). Ich hustota je v texte pôvodiny očividne vyššia, preto sa skúsený prekladateľ vie podľa potreby uchýliť k redukcii, alebo tieto spojky jednoducho nahrádza inými. lebo v rámci slovenčiny väčšmi vyhovujú vžitej rečovej praxi. S podobným posunom sa veľmi často stretávame aj u Palkovičovej. Napríklad vo vete: *pero a la muerte de éste regresó a –Inglaterra para envejecer en tierra propia – po jeho smrti sa však vrátila do Anglicka, lebo chcela zostarnúť v rodnej vlasti*. Vidíme, že účelovú spojku „aby“, v španielčine pomerne frekvencovanú, Palkovičová nahradila príčinne vyjadreným vzťahom obidvoch viet (lebo chcela). Tento rozdiel akiste vnútorne cítila a voľnejší postup sa u nej navodil spontánne. Za povšimnutie stojí, že výrazová variabilita slovenčiny, bohatosť jej konkrétneho výrazu, čo je jav, ktorý nemožno obchádzať, vedie završ prekladateľku k istej perifrastickosti, keď pôvodný význam sa jej javí nedostatočný. Najčastejšie to badať v dialógoch, ktoré sú u Allendeovej úsmevne šťavnaté a expresívne. Keďže je všeobecne známe, že preklad dialógov kladie najväčšie nároky na predstavivosť, premyslená voľnosť sa u naozaj tvorivého prekladateľa berie za samozrejmosť, aj keď vtedy zakaždým hrozí, že dôjde k nadinterpretovaniu alebo k nežiaduce-mu posunu. Práve tento problém nastoľuje potrebu miery, ustavičného súladu všetkých prítomných činiteľov pri prekladateľskom akte. Súhra rozumovej kontroly a fantázie, presného rečového vnemu a jeho odrazu v inom jazyku tu musí pôsobiť bez ohľadu na individuálny temperament a osobné skúsenosti prekladateľa. Celkový tvar originálu je v tejto situácii záväzný.

Pokiaľ ide o preklad dialógov, bude namieste uviesť aspoň tieto príklady: *¡Déjate de melindres, chiquillo, mira qué culo tenemos todos!* – Len nebud'

taký háklivý, maličký, veď všetci máme rovnakú dieru v zadku! – (v orig. pozri, aký máme všetci zadok!) – ¡*Bueno, carajo! Eres su madre y a ti te toca* (doslova: a tebe prislúcha) *buscarte novia!* – *Este muchacho* (chlapec) *ya tiene treinta años y sigue soltero* – *Tak dosť, dočerta! Si jeho matka, tak mu nájdi nevestu! Chlapčisko má už tridsať rokov a ešte je slobodný!*

Problematickejšie vyznieva taký postup, keď zjavne nastáva síce na pohľad presná, no vzhľadom na originál azda priveľmi voľná interpretácia: *Se mezclaba con el mundillo bohemio* (s mizernými chlapmi; doslova: s biednymi darebákmi) *que sobrevivían sumidos en una escasez estoica e irremediable* (voľnejšie: živoriacimi uprostred nevyliciteľnej núdze, čo však stoicky znášali) – *Stýkal sa s bohémским svetom, s chudobnými (?) darebákmi, čo neprestajne čelili tlaku večnej núdze*. Ako vidieť, Palkovičová do istej miery redukovala pôvodný význam, hoci túto stratu sa usilovala kompenzovať v slovenčine bežným spojením (čelili tlaku).

V tejto súvislosti treba zdôrazniť, že prekladateľská práca, ktorá za každých okolností predstavuje zložitý proces, je natoľko náročná, že pozornosti môžu miestami uniknúť drobné detaily, i keď sa môžu z nezávislého pohľadu javiť podstatné. Je takmer vylúčené, aby akokoľvek dôsledný prekladateľ vedel stopercentne prekonať všetky úskalia pôvodného textu. Najväčšou mierou tu napokon zaváži celkový výsledok práce, mnohostranne preukázaná schopnosť (nie rutinérstvo!) čo najcelistvejšie vnímať obsahovo-formálnu stránku originálu. S touto požiadavkou – ako by som mohol doložiť ďalšími príkladmi – sa Palkovičová vyrovnala na ploche celého diela vcelku úspešne. Už preto, že musela napríklad vyriešiť dôležitú otázku správneho slovenského pravopisu čínskych mien a priezvisk (napríklad Tao Chi'en – Tao č' en), čo sa nezaobišlo bez konzultácie so znalcom v tomto odbore.

Rušivejšie na mňa pôsobili niektoré exotizmy, ktoré mohli byť bez váhania preložené (kočiš rozumie jeho inštrukciám – ...pokynom; mystériózne romány – tajuplné...; aplaudovalo vládny oddielom – tieskalo...; evidentne začalo bojovať – viditeľne...; pitoreskný výmysel – malebný...; extrémny liečivý prostriedok – krajný...; vibrovalo echom Garibaldiho guľiek – chvelo sa ozvenou... Podobne ako sa do prekladu nemuseli nevdojak dostať bohemizmy (milostné dobrodružstvo – ľúbostné...; ľadviny – obličky). Takisto len kde-tu mohla slovenská veta vyznieť nadľahčenejšie, bez zbytočného kalkovania (uteším sa modlením ruženca – útechou mi bude

ruženec; neexistoval spôsob, ako sa vyhnúť smrti – smrti sa vonkoncom nedalo vyhnúť).

A ešte jedna pripomienka, ktorá sa dotýka prekladu básní v knihe. Obidve sa oproti originálu vyznačujú trocha rozdielnym i nepravidelnejším slabičným rozsahom. Kým v prvej básni od Pabla Neruda je deväťslabičník, v druhej sa vyskytuje jedenástslabičník (odchýlku od tejto pravidelnosti som našiel len jednu), v preklade je verš čiastočne nejednotný: 6 – 10 ; 10 – 11 slabík. Dôvod tohto posunu je podľa mňa jednoduchý – nerešpektovanie prozodických osobitostí verša španielčiny, ktorého slabičný rozsah veľmi často určuje dôležitý činiteľ „la sinalefa“ (spájanie slabík na konci a začiatku slova do jednej slabiky v prípade, že sa tieto slová končia a začínajú – aj odlišnou – samohláskou), ako i pravidlo o špecifickom rátaní slabík podľa umiestnenia prízvuku na konci verša: napríklad pri prízvukovaní poslednej slabiky má verš o jednu slabiku viac. V dôsledku nedodržiavania týchto pravidiel nastal u prebásňovateľky Viery Prokešovej istý posun, ktorého odstránenie by podľa mňa viedlo k metricky pôsobi-vejšiemu vyzneniu najmä prvej básne.

Analytické zhodnotenie prekladateľského výkonu Evy Palkovičovej, úmyselne koncipované v širšom svetle mnohostranného priblíženia rukopisu už dávnejšie vysoko uznávanej a azda najčítanejšej juhoamerickej spisovateľky, ma nakoniec priviedlo k vzácnemu konštatovaniu. Skutočnosť, že si Palkovičová zvolila na preklad tento dozaista vzácny skvost slovesného umenia (po iných prekladoch – Allendeovej, Garcíu Márqueza, Rulfa – a ďalších, tiež významných španielskych prozaikov), v ktorom sa harmonicky snúbi univerzálny pohľad na svet so schopnosťou plnohodnotne vyjadriť jeho neprestajne živú, spomienkami živenu tvár, je výrečným svedectvom úspešnej previerky výrazových možností slovenčiny, jej naďalej prítomnej, orálne, hudobne či skladobne rovnocennej povahy. Palkovičovej počin je podľa môjho názoru viditeľným aktom návratu a zbliženia s vedomím, že takéto naozaj obrodzujúce hodnoty zostanú aj na Slovensku v budúcnosti zachované.

ROSTANDOV CYRANO V DVOCH PREKLADOCH (M. Rázusová-Martáková, Ľ. Feldek)

Ako je známe, dejiny umeleckého prekladu na Slovensku predstavujú oblasť, v ktorej môže bádateľ, teoretik i sám prekladateľ nachádzať vždy odznova rad užitočných podnetov. O to viac, keď sa predmet pozornosti presunie od jednotlivého zreteľa na určitý prekladateľský výkon, zhodnotený príležitostne formou recenzií alebo ohlasov, do roviny širšej časovo-historickej konfrontácie, na pozadí ktorej sa vynárajú nielen rozmanité prístupy k tomu istému dielu, ale aj nadindividuálna podmienenosť prekladateľskej metódy v kultúrno-spoločenskom rámci. Ide o otázku, ktorej riešenie si vyžaduje zohľadnenie viacerých navzájom prepojených činiteľov, čo prirodzene vopred znemožňuje unáhlené alebo nepodložené závery. Ak sa totiž na jednej strane predovšetkým v súčasnosti zdôrazňuje aspekt autorskej poetiky ako závažný model prekladateľskej metódy, na strane druhej ako zákonitá bariéra až dosiaľ vystupuje osobitosť národných literárnych kontextov, ktorých dôsledné poznávanie nemožno zanedbávať. Vzťahuje sa to najmä na také postupy alebo výrazné tvorivé hľadačstvo, keď výsledný tvar do značnej miery pramení z poetologickej, no i jazykovednej spôsobilosti vyrovnáť sa s úskaliami originálu.

Originál verzus prekladateľova poetika, inonárodný literárny kontext verzus určujúci tlak domáceho kultúrno-literárneho povedomia, to je vlastne základný predpoklad mnohostrannej analýzy. Jej zameranie tvorí hlavne protiklad medzi mierou filologickej vernosti voči štylistickému charakteru prekladaného diela a mierou umelecky diktovanej voľnosti. Práve v tomto priestore sa pohybuje teoreticko-praktická reflexia s vedomím, že každý pokus nevnímať toto napätie v organickej spätosti môže viesť ku skresleným poznatkom jazykovo-formálneho alebo nezávislého umeleckého rázu.

Napriek tomu sa nazdávam, že so zreteľom na didaktické potreby sa aj do budúcnosti jasnejšie črtá rovina primárneho textologického rozboru, pravda, spojená s nevyhnutnosťou nadjazykového presahu. Uvedený analytický postup má tú výhodu, že skúmanie jednotlivých postupov umožňuje ich objektívnejšiu overiteľnosť, a to s prvoradým zacielením na konkrétny obrys literárneho faktu.

Predmetom môjho príspevku je v tomto smere rozbor a porovnanie dvoch významných udalostí slovenskej prekladovej tvorby. Týka sa spracovania drámy, teda žánru, ktorého hodnoverné vyznenie závisí nielen od citlivého vnímania písanej podoby textu, ale aj od neodmysliteľného zreteľa na diváka, priameho účastníka *orálnej* a zároveň *významovej* pôsobnosti a zrozumiteľnosti literárneho textu. Nebude od veci pripomenúť, že dialogická forma divadelnej hry kladie na prekladateľa zvýšené nároky. Tobôž ak k tomu pristupuje poeticky vzosná línia vyplývajúca z tradičných postupov (pravidelná rýmová štruktúra, zvukovo-významové paralely vo forme asonancie alebo aliterácie, uplatňovanie alexandrínu, tendencia k rytmicko-metrickej pravidelnosti a podobne).

Práve s množstvom básnických prostriedkov podobne organizovaného materiálu sa na Slovensku pri prekladaní hry *Cyrano z Bergeracu* (1887) od svetoznámeho francúzskeho spisovateľa Edmonda Rostanda museli vysporiadať Mária Rázusová-Martáková (1939) a Ľubomír Feldek (2000). Ako vidieť, už rozpätie vyše šesťdesiatich rokov, ktoré delí prvý slovenský preklad tohto diela od jeho druhej, najnovšej podoby, signalizuje pomerne výraznú zmenu v prístupe k Rostandovmu Cyranovi.

Treba pripomenúť, že preklad povestnej heroickej komédie E. Rostanda od M. Rázusovej-Martákovvej sa stal už dávnejšie, zanedlho po uverejnení, predmetom detailného rozboru Jozefa Felixa. V príležitostných článkoch, publikovaných v rokoch 1939 a 1940 v Slovenských pohľadoch a neskôr zhrnutých v jeho knihe *Na cestách k veľkým* (1987) pod názvom *Tri pohľady na Rostandovu hrdinskú komédiu*, Felix venuje pozornosť miestu E. Rostanda vo francúzskej literatúre, čiastočne poukazuje na historické zdroje i podnety jeho výnimočného rukopisu alebo na okolnosti uvedenia tejto hry na francúzskej scéne. Vyzdvihuje pritom „nevídany úspech“ Rostandovej drámy, jej nómum vyplývajúce z plodného návratu k pomerne zabudnutým hodnotám poetiky klasicizmu a romantizmu (Corneille, Racine, A. Dumas a i.). S dôrazom na „čistú poéziu a lyriku“ Felixovi neunikajú ani dejové peripetie tragickej Cyranovej lásky, prítomnosť nevšedného ľúbostného trojuholníka medzi Cyranom, Roxanou a Kristiánom, nepriateľský vzťah okolia v podobe neprekonateľného rozporu medzi Cyranovou duchovnosťou a myšlienkovou nízkosťou príslušníkov šľachty alebo vojenskej gardy Gaskoncov. A nechýba tu, prirodzene, ani protiklad medzi fyzickou škaredosťou Cyrana a jeho šľachetnosťou, ktorá sa prejavuje

v odhodlanom postoji brániť za každých okolností, i za cenu smrti, svoju česť a mravné ideály.

K Felixovým hodnoverne reprodukujúcim a hodnotiacim postrehom sa žiada doložiť len tú skutočnosť, že zrod Rostandovho Cyrana znamená určité vyvrcholenie vývinovej línie francúzskej literatúry, pretože jeho úspech presahujúci hranice Francúzska prostredníctvom niekoľko tisíc predstavení zaručuje najmä moderne koncipovaná úloha protagonistu. Hra v piatich dejstvách, v ktorej vystupujú desiatky hercov a komparzistov v melodramatickej zmesi spevných tirád, lyrickej nežnosti a energického vzdoru, výstižne odzrkadľuje politicko-sociálne ovzdušie Francúzska koncom 19. storočia. Ako poznamenala kritika, toto ovzdušie bolo živnou pôdou pre všetky možné extrémizmy; mali za následok sprísnenie cenzúry a viedli k prenasledovaniu slobodne zmýšľajúcich intelektuálov (spomeniem iba známe Zolovo *Obviňujem* ako reakciu na Dreyfusovu aféru, ktorá sa rozprúdila v roku 1894). Práve toto obdobie bolo vhodné na skutočnú literárnu renesanciu, čoho výsledkom je okrem iného „nádárodne“ poňatý Cyrano, keďže popri prvkoch francúzskeho klasicizmu a romantizmu (Hugo, de Musset) v hre očividne badať vplyv španielskej „hrdinskej komédie plášťa a meča“ (Lope de Vega) zdôrazňujúcej miešanie žánrov, úsilie o rehabilitáciu ľudových motívov, pohanských odkazov na starovekú mytológiu a podobne. To všetko priamo predurčilo originálny obraz Rostandovho protagonistu, jeho výraz osobne chápanej mravnosti. Treba zdôrazniť, že Cyrano nestelesňuje zástancu nijakej prísne vymedzenej občianskej alebo politickej morálky. Bojuje výlučne za seba, čím pred akoukoľvek apriórnu ideou presadzuje ideál slobodne zmýšľajúceho jednotlivca, veľmi pripomínajúceho ideál P. Corneilla. Osobné stanovisko má uňho zásadný význam, i keď výlučná duchovnosť je sprievodným znakom Cyranovej marginálnosti, asociálnosti a čudáctva, čiže vlastností, aké v ňom prevažne – vlastne len cez seba – vidí okolie.

Z čisto umeleckého hľadiska môže toto poňatie vzbudzovať rozmanité reakcie, kladné i záporné, môže viesť tak k súhlasu, ako i k odsúdeniu – Cyrano je v istom zmysle strojom a predobrazom dnešného virtuálneho čitateľa. Ten si môže skutočnú postavu voľne zameniť za obraz, ktorý mu v zhode s jeho vlastnou morálkou alebo videním najlepšie vyhovuje. V Rostandovej koncepcii ide teda neodmysliteľne o obraz idealistický, historický a zároveň univerzálny, pretože predpokladá aktívnu účasť protagonistu na formovaní a formulovaní jeho vlastného úsudku a obranného

postoja, nad ktorým v takomto dejinnom rámci visí hrozba tragického nezavršenia, vedome či podvedome pociťovaného násilného činu voči jeho osobe, ktorý sa nakoniec katarzne naplní v závere diela. Nehovoriac o skutočnom rozuzlení zápletky, o nejednoduchom rozlúštení ľúbostného trojuholníka – ešte Felixom nezdôrazňovanom – keďže v Cyranovi sa vlastne utajene odzrkadľuje predovšetkým láska k jeho pozitívnemu dvojníkovi Kristiánovi, ku ktorému je v konečnom dôsledku najviac priťahovaný.

V tejto súvislosti ide vlastne o neľahké rozťatie gordického uzla celého diela zameraného jednak na esteticky a zároveň mravne proklamovaný ideál, jednak na nejednoznačné, úmyselne zavádzajúce pôsobenie jeho odkazu na priameho účastníka deja – diváka, ktorý sa len ťažko môže celistvo priblížiť k tvorcovi a mimovoľne dáva prednosť partikulárnemu videniu popierajúcemu ideovo odlišný zmysel autorovej výpovede. Práve z tohto dôvodu je preklad Rostandovho Cyrana mimoriadne náročný, no i príťažlivý.

Niet pochyb o tom, že veršovaný pátos Rostandovej hry nachádza primerané vyjadrenie vo vynaliezavom, verbálne uvoľnenom spôsobe štylizácie. V úsilí oživiť historickú rôznorodosť francúzskeho výrazu, značne umrŕtveného zásluhou dôrazne intelektuálnych ambícií symbolistov, Rostand načiera do bohatej zásobárne archaizmov, ktoré možno nájsť zväčša len v špeciálnych slovníkoch. Felix veľmi dôkladne, prostredníctvom pozorne vyberaných príkladov, podrobil text hry až vyčerpávajúcej analýze, aby dokumentoval „efekt zvláštnej historickej patiny“ autorovho hľadania. Ako je pre tvorbu romantizmu v jej obnovenom výraze príznačné, ide tu o miešanie rozličných žánrov a lexikálnych vrstiev: ľudové a familiárne slová sa u Rostanda prelínajú s množstvom neologizmov, interjekcie, onomatopoické slová, neraz okorenené vulgarizmami, sa dostávajú do kontrastu s vrstvou učených, kultivovaných slov (*aberration, astre* atď.) a vytvárajú tak osobitý účinok otvorenej, ničím nespútanej výpovede. Na tomto základe je prirodzene ťažké presne vymedziť hranice Rostandovej poetiky, keďže nehatený prúd vety zámerne počíta aj s funkciou náznakov, alúzií, zámlk či nedopovedania, čoho utajený zmysel si musí čitateľ a divák v premenlivom svetle nálad a situácií sám domýšľať. S tým priamo súvisí osobitosť Rostandovej kreativity založenej na dômyselnom vynachádzaní nezvyčajných slovných spojení alebo neologizmov, veľa ráz poznačených zvukomalebnou hrou, keď pôvodný význam známeho slova nadobúda nezvyčajný tvar, ktorý nenájdeme ani v objemných slovníkoch. K podobným

novotvarom vlastne podnecuje tvorivá fantázia (Felix uvádza napr. slová *amandin – mandľový, nasigère – nosisko*). V ďalšom rozbere, v ktorom sa zdôrazňuje bezprostredný vzťah medzi ideou a štýlom, prichádza na rad zmienka o typických gaskonských dialektizmoch, pričom zhodnotenie všetkých zložiek Rostandovho výrazu sprevádza Felixova pripomienka, že „ani jeden prekladateľ nemohol naplno pretlmočiť túto slovnú, romantickú barioláž, vumelkovanosť a pestrosť formy“.

Na tomto mieste sa už dostávame k najdôležitejšiemu zmyslu Felixovej recenzie slovenského prekladu Rázusovej-Martákovej. Jej prevažná časť je totiž priamo venovaná prekladateľkinej virtuozite, schopnosti vyrovnat sa s nesúmerateľnosťou slovenskej a francúzskej tradície za okolností, keď s doslovnou ekvivalenciou s prihliadnutím na všetky uvedené prostriedky a postupy nemožno počítať. S plným vedomím sporných momentov pri prekladaní takéhoto druhu literárneho umenia Felix uvádza celý rad príkladov, ako sa Rázusová-Martáková vedela úspešne vyrovnat s originálom a pretvoriť ho do podoby, ktorá by bola aj nášmu čitateľovi blízka a zrozumiteľná. Pravda, opiera sa pritom o vlastnú prekladateľskú skúsenosť, o vedomie, že úspešnosť tejto práce závisí v prvom rade od dôkladného porozumenia filologickej stránky textu, čo v ďalšom štádiu umožňuje zodpovedne pristúpiť k riešeniam nadjazykovej povahy. Z množstva zistení, ktoré sa okrem iného dotýkajú napr. špeciálnych termínov u nás nepoznaných stredovekých zbraní, vyberiem aspoň Felixov poznatok o substitúciách v prípade rozličných pomenovaní francúzskych vín: Rázusová-Martáková napr. slovíčko *rivessalte*, čo znamená druh regionálneho vína, nahrádza nám príbuzným termínom *bordeaux*. Podobne postupuje aj pri archaizmoch vyjadrujúcich rozličné stredoveké koláče, čím dosahuje u slovenského čitateľa výstižný účinok, ktorý vzhľadom na frekvenciu podobných slov v origináli vcelku rušivo nezasahuje do celkového vyznenia prekladu.

Pokiaľ ide o rýmovú štruktúru veršov a zložitosť pri hľadaní vhodnej hláskovej zhody Felix navyše súhlasí s moderným využívaním asonancie, i keď si myslím, že vo veci tzv. vatovania je voči Rázusovej-Martákovej nadmieru zhovievavý (vypchávky typu *ved', však*). V tomto prípade však ide o problém, ktorý presahuje možnosti individuálneho hľadania primeraných rýmových dvojíc, keďže nie vždy je možné nájsť v slovenčine významovo i zvukovo adekvátny ekvivalent.

Všetky poznatky sú v závere recenzie slovenského prekladu Cyrana vysoko kladne zhodnotené, a to nielen so zreteľom na „filologickú učenosť historickú a teoretickú“, ale v „starom zmysle“: byť „milovníkom a služobníkom slova“.

Pokladal som za nevyhnutné upozorniť na tento mimoriadne pozitívny ohlas i napriek tomu, že od uverejnenia Felixových analytických článkov už uplynulo vyše sedemdesiat rokov. Odzrkadľuje sa v nich totiž nielen typická felixovská erudícia a rozhladenosť, ale aj širšie literárne ovzdušie tých čias, ktoré bolo podobnému traktovaniu literárnej témy zaiste priaznivo i provokujúco naklonené. Vzhľadom na dobový básnický úzus, vychádzajúci oproti Francúzsku u nás ešte z tradičnejších princípov, sa tak naskytla možnosť prehĺbiť poznanie moderných európskych básnických smerov a preveriť ich nosnosť na príznačne slovenskom výrazovom materiáli. V tom som v zhode s Felixom presvedčený, že prekladateľská metóda Rázusovej-Martákovej si naďalej zasluhuje obdiv, hoci neklamne dáva tušiť, že v oveľa neskoršom pretlmočení Ľ. Feldeka a uverejnení tohto diela na prahu 20. a 21. storočia objavíme zásadne odlišný prístup k Rostandovmu Cyranovi. Zmeny, ktoré sa medzičasom udiali v rovine individuálnej a všeobecne chápanej poetiky, nemohli nezanechať odraz v dobovo rozdielne modelovaných postupoch zameraných u Feldeka na uplatnenie takého zorného uhla, ktorý súčasný prekladateľ pokladal za funkčnejší, produktívnejší a „jemu“ bližší.

Pri analýze a porovnaní obidvoch metód zameriam zvýšenú pozornosť na dlhšie veršové celky, na pozadí ktorých sa pokúsim odhaliť rozdielnosti vo vnímaní francúzskeho originálu. Pochopiteľne, budem pritom uplatňovať kritérium výberovosti, hoci musím zdôrazniť, že takto volená analýza zďaleka nemôže vyčerpať celú problematiku zhôd a odlišností, a môže viesť, čiastočne v zmysle dnes naplno uznávanej virtuálnosti čitateľa, k ďalším dopĺňujúcim, a najmä pri nezávislejšom čítaní, zrejme i opačným zisteniam. Obrys autorskej poetiky, na ktorom, vlastne už od čias Jiřího Levého, vrátane postulátov slovenskej školy prekladu, bazírujú novodobé teórie, ma jednako podnietil k tomu, aby som kládol dôraz na text, s potrebným zacielením na prvotnosť filologických požiadaviek pri prekladaní. Tomuto aspektu sa nemôžem vyhnúť už z toho dôvodu, že prekladateľskú prax pokladám za otvorené pole možností, čo však neznamená, že predovšetkým z didaktického hľadiska netreba naďalej prízvukovať zásadu čo najpozornejšieho čítania originálu. Pravdaže, aj s ohľadom na logické

pravidlá štruktúrovania jazykov. Koniec koncov, tento trend sa ukazuje ako nevyhnutný práve v súčasnosti, keď aj vďaka rehabilitácii subjektu a orálnosti dochádza k istému zblíženiu bežných foriem vyjadrovania, ktoré vďaka tomu do určitej miery nadobúdajú až nadnárodnú platnosť.

Takúto nadnárodnú platnosť, ako bolo spomenuté, mal na konci 19. storočia i nevšedný umelecký rukopis Edmonda Rostanda. V niektorých strofách sa vyznačuje patetickým ladením, k čomu často prispieva slovná invencia, neodmysliteľný znak autorovho štýlu:

<i>Perce-Bedaine et Casse-Trogne</i>	a 8
<i>Sont les sobriquets les plus doux;</i>	b 8
<i>De gloire, leur âme est ivrogne!</i>	a 8
<i>Perce-Bedaine et Casse-Trogne,</i>	a 8
<i>Dans les endroits où l'on cogne</i>	a 8
<i>Ils se donnent des rendez-vous...</i>	b 8
<i>Perce-Bedaine et Casse-Trogne</i>	a 8
<i>Sont les sobriquets les plus doux!</i>	b 8

v preklade M. Rázusovej-Martákovej:

<i>Rváč, výstupník, ohava kliata,</i>	a 9
<i>im dobré mená, hodny rán;</i>	b 8
<i>len slávou je duša ich jatá!</i>	a 9
<i>Rváč, výstupník, ohava kliata</i>	a 9
<i>smú na rande pred všetky vráta...</i>	a 9
<i>a skutkom spravia každá plán...</i>	b 8
<i>Rváč, výstupník, ohava kliata</i>	a 9
<i>im dobré mená, hodny rán!</i>	b 8

v preklade Ľ. Feldeka:

<i>A preto si zaviedli zvyk</i>	a 8
<i>aj prezývky dávať si smelé!</i>	b 9
<i>Dráč Kože a Šablička Šmyk</i>	a 8
<i>a Zlom Váz a Šibeničník</i>	a 8
<i>a Domodra opitý čík</i>	a 8
<i>a Smrtník a Uhnistrelec!</i>	c 8
<i>Tých gaskonských kadetov šík</i>	a 8
<i>aj prezývky dáva si smelé!</i>	b 9

V tejto strofe Rostand výrečne predstavuje šík gaskonských kadetov. Výrazy *Perce-Bedaine* a *Casse-Trogne* sú plodom slovnej vynaliezavosti a ich presný význam by sme márne hľadali v slovníku: *percer* znamená *bodnúť*, *casser* *rozbiť*. Ako vidieť už na prvý pohľad, Rázusová-Martáková vynáša pre tieto slová na rozdiel od Feldeka iné, v istom zmysle miernejšie ekvivalenty, i keď rýmové požiadavky ju prinútili sémanticky ozvlášťujúco doplniť originál (*ohava kliata, hodny rán*). Tieto spojenia vcelku organicky zapadajú do výpovede. S oveľa vyššou mierou umeleckosti až vyumelkovanosti – a zároveň voľnosti – pracuje naproti tomu Feldek, pretože ľubovoľne rozširuje rad Rostandových originálnych pomenovaní a novotvarov (je ich až sedem!). Pritom zjavne nerešpektuje ich rozvrhnutie v origináli, ktoré je dané typickým romantickým prostriedkom – lexikálno-syntaktickým paralelizmom, ktorý prekladateľka prísne zachováva na každom mieste v zhode s originálom. Feldek síce doslovne reprodukuje slovo *prezývka*, ale v ďalších veršoch dáva priechod nehatenej fantázii, čím výrazne obohacuje význam bez ohľadu na lexikálnu stavbu Rostandových veršov. Možno to kvalifikovať ako výrazný odklon od autorovej poetiky: úsilie o poetizáciu je uňho znakom neobmedzenej tvorivej štylizácie. Z formálneho hľadiska obidve konkretizácie pôsobia jednotne, i v rýmových pozíciách. Iba v šiestom verši sa prekladateľ dopúšťa čiastočného „asonančného“ prehrešku – verš sa končí nerýmovaným hláskovým spojením (-ec). Dnešný čitateľ by zrejme ťažšie vnímal slovo *jatý*, už zastarané; v básnení generácie prekladateľky však bolo toto slovo pomerne bežné, hoci malo pečať príznakovosti.

Rozbor strofy a sledovanie výrazne rozdielnych prekladateľských postupov prezrádzajú, že Rázusová-Martáková citlivo pracuje s jazykom originálu a pritom sa usiluje reprodukovat' základné črty Rostandovej poetiky. Zvýšený zreteľ na jednotu idey a štýlu, ktorý tak výstižne formuloval Jozef Felix, zrejme ocenia jazykovo a formálne dôslední prekladatelia, ktorým neuniká súhra obsahovo-tvarových komponentov, a smerujú k jej vernému dodržaniu. Vo Feldekovej metóde, nesporne určovanej modernejšími, jemu vlastnými princípmi veršovania, sa tento aspekt zväčša dostáva do úzadia, i keď jeho riešenia zdanlivo nesvedčia o oslabení účinného básnického vnemu. Skôr naopak. Ak sa berie do úvahy, že tento druh poézie nadobúda patričný účinok vďaka náročnému uspokojovaniu rýmových i rytmických požiadaviek (jamb), treba oceniť prekladateľkino úsilie o pokiaľ možno úplné zachovanie významovo-formálnych znakov Rostandovej poetiky.

Je obdivuhodné, ako Rázusová-Martáková pozorne číta text a ako napriek výraznému tlaku súladu spomenutých činiteľov dôsledne sleduje prirodzený tok autorovej vety. V prevažnej miere to robí bez obvyklej výraznejšej straty pôvodného významu. Ide jej v prvom rade o to, aby sa z originálu do prekladu prenieslo čo najviac, dokonca máme dojem, že autorova reč a jej francúzska podoba, ktorá sa práve v romantizme vyznačuje spontánnou ľahkosťou a plynulosťou, nachádza v slovenčine adekvátny odraz. Tak je to napr. aj v nasledujúcich veršoch, dôslednejšie reproduktujúcich aj syntax pôvodiny:

Enorme, mon nez!

*Vil camus, sot canard, tête plate, apprenez
Que je m'enorgueillis d'un pareil appendice,
Attendu qu'un grand nez est proprement l'indice
d'un homme affable, bon, spirituel,
libéral, courageux, tel que je suis,*

Rázusová-Martáková:

*Ohromný je, práve,
ty mumaj ploskonosý, trlo tupohlavé!
A ten môj apendix len hrdosť vo mne budí,
bo veľký nos značieva duchom veľkých ľudí,
zdvorilých, dobrých skutkom, prívetivých hlasom,
odvážnych, liberálnych, múdrych, ako ja som,*

Feldek:

*Hej, veľký je môj nos!
Ten váš – akoby vám po ňom prešiel voz.
Ja na svoj apendix som pyšný! Veď je známe:
keď máme veľký nos, rovnako veľký máme
aj – mozog! Aj – srdce! Aj – nadanie! Aj – cit!*

Podobne ako v predošlej ukážke badať u Rázusovej-Martákovvej lexikálne presnú, poeticky nosnú líniu, ktorá ani sémanticky nevykazuje citeľnejší posun oproti originálu. V jej preklade sú dôsledne zachované aj slovo-syntaktické spojenia: vypomáha si dokonca len jedinou, absolútne nerušivou „vypchávkou“ – *hlasom*. V duchu slovenského, tradičnejšieho úzu sa tu navyše veľmi tvorivo rešpektuje ľudovosť výrazu (*mumaj ploskonosý, trlo tupohlavé*).

U Feldeka sa naproti tomu opäť stretávame s voľnejšími, tentoraz menej expresívnymi (*veľký... nos!*), významovo vzdialenejšími i neúplnými substitúciami; slová *mozog* a *srdce* nám sotva priamejšie navodia asociáciu s pravými ľudskými vlastnosťami, aké má autor na zreteli: týka sa to predovšetkým obsahovo dôležitých výrazov *zdvorilých, dobrých, liberálnych*. Spomenutá ľudovosť je tu síce obrazne kompenzovaná s pomocou výstižnej frazeológie (*akoby vám po ňom prešiel voz*), celkove sa však účinok týchto veršov zjavne nevyrovná pôvodnej výpovedi, ktorá sa naopak u Rázusovej-Martákovej javí ako významovo celistvá.

Pravda, tento poznatok zaiste nastolí otázku možnej zhody dvoch časovo vzdialených prekladateľských techník, keďže Feldek zrejme nemohol doslovne postupovať tak ako jeho predchodkyňa. Napriek tomu skrsne námietka, že i pri druhom, voľnejšom spracovaní môže mať prekladateľ naporúdzi taký inventár výrazových prostriedkov, ktoré by boli schopné výstižnejšie i precíznejšie vyjadriť všetky sémantické odtienky textu originálu. Aby sa tak stalo, bolo by podľa môjho názoru potrebné dospieť k žetateľnému, jednoducho prítomnému vedomiu súladu medzi jeho jazykovou a umeleckou stránkou, i keď nemožno poprieť, že z nezávislého pohľadu sa Feldekove postupy môžu nejednému čitateľovi zdať lepšie, tvorivo objavnejšie.

V tejto súvislosti sa predsa len vynorí problém, či túžba po zachovaní tvaru a významu, ako sme toho zväčša svedkom u Rázusovej-Martákovej, nemusí miestami vyvolať pocit prílišnej doslovnosti. Vztahuje sa to predovšetkým na takú podobu jej veršov, ktorá sa síce v časoch jej básnickej praxe nepociťovala natoľko príznakovo, no z dnešného pohľadu, keď sa prekladateľ vďaka dostupným slovníkom môže opierať o vyššiu sumu teoretických znalostí, voľnejší postup by bol určite vhodnejší. Tento problém vystúpi na povrch napr. v týchto veršoch, tematicky nadväzujúcich na predchádzajúcu výpoveď:

*Regarde- moi, mon cher, et dis quelle espérance
Pourrait bien me laisser cette protubérance!
Oh! je ne me fais pas d'illusions! – Parbleu,
Oui, quelquefois, je m'attends, dans le soir bleu*

Rázusová-Martáková:

*Len pozri na mňa – a rec, akú nádej čaká
ten, koho hyzdí protuberancia taká?*

Oh, nerobím si ilúzie! – Prisahám!
Hej, rozcítim sa v krásny večer tu a tam

Feldek:

Si slepý, kamarát? V tvári mi rastie hrb.
Ty „dúfaj“ hovoríš, no ja si vravím „trp
a lietaj pri zemi!“ A predsa, doparoma,
keď modrý večer ma nenájde práve doma,

Ako vidieť, štýl Rázusovej-Martákovej je aj v tomto prípade poznačený veľmi dôsledným úsilím o vernosť, do najmenších detailov smeruje k tomu, aby sa z pomernej jednoduchosti Rostandovho výrazu všetky zložky bez ujmy, v rovnakom básnickom ladení dostali do slovenského prekladu.

Feldek na druhej strane zdôrazňuje moment umeleckej virtúozity, čo opäť potvrdzuje uplatnenie expresívnejšieho, perifrasticky rozvitejšieho výraziva, ktoré vstupuje do textu v zmysle skutočne silného ozvláštnenia: zaujímavosťou je, že napriek tomu slovo *parbleu* (*doparoma*) na rozdiel od prekladateľkinho *Prisahám!* z jeho textu nevypadlo. Vďaka tomu sa u Feldeka vynára akýsi druhotne odvodený sémantický plán rodiaci sa z nevyhnutného odstupu, pretože objavne štylizovaný celok v jeho podaní presahuje autorovu rovinu epicky bežnejšieho vyjadrenia a stáva sa výsledkom voľnej, mentálne domyslenej predstavivosti. Ak by sme chceli odhliadať od originálu, nadobudli by sme dojem, že ide o druhovo rozdielne zobrazenie vychádzajúce z pera iného tvorcu. Bez ohľadu na to, že vzniknutý posun v zásade nejde proti zmyslu originálu, a aj pri zdanlivo neobmedzenom rozšírení sémantického poľa vcelku zodpovedá slovenskej frazeologickej konvencii.

Je tu však aj iný dôležitý moment, tentoraz v súvislosti s charakterom postupov Rázusovej-Martákovej. Slová *rec* a *protuberancia* pôsobia z hľadiska dnešného básnického úzu priveľmi archaicky, pre mnohých čitateľov dokonca nezrozumiteľne, hoci treba povedať, že v duchu tradičných princípov slovenského veršovania, bežne využívajúceho poetické výrazy, licencie alebo exotizmy, bol tento spôsob kreativity aj vzhľadom na rytmické požiadavky v tvorbe romantickej a postromantickej generácie často prítomný, akceptovateľný, a teda funkčný. Práve tieto prostriedky sa usiloval Feldek do značnej miery eliminovať a zrejme aj v tom treba hľadať korene jeho tvorivo voľnejších riešení. Napriek tomu, že z toho vyplývajúce posuny niekedy viac-menej neberú na zreteľ Rostandov štýl a posúvajú

ho do iných básnických alebo druhových rovín. Hlbšie objasnenie tohto javu je určite podmienené historicky rozdielnym vnímaním takéhoto vytvoru, najmä keď si uvedomíme, že od 50. rokov nastáva na Slovensku zrod nových básnických modelov a smerov opierajúcich sa o civilnejšie, čitateľsky vnímateľnejšie postupy.

V tejto súvislosti treba znova uviesť, že dôležitú úlohu u prekladateľky zohráva prísne dodržiavanie rytmických potrieb (**jamb**), o čom koniec koncov svedčí prítomnosť viacerých pateticky vyznievajúcich slov a novotvarov, ktoré najmä na začiatku a konci veršov vyžaduje jambicky záväzná rytmická osnova. Spomeniem len niektoré: *hoc, zná, zrieš, dla, vše, lež, poka, jak, skydo, kolor, nepokojí*. Je pochopiteľné, že napriek tej istej rytmickej potrebe sa u Feldeka podobné slová objavujú v redukovanej miere, čo takisto súvisí s jeho túžbou racionálnejšie budovať prekladaný text. Takmer pravidelne je táto tendencia veľmi výrazná a vyúsťuje do zjavne neutrálnejších, sémanticky nezáväznejších postupov: *on ne commence qu'à deux heures*; Rázusová-Martáková: *o druhej začnú len*; Feldek: tak skoro nezačnú; *j'entre gratis*; ó, vstup mám zdarma; mám voľný vstup; *les pages, pas de farce*; *vy, figle nabok*; len slušne, pážatá; *holà, vos quinze sols*; *hej, vašich pätnásť sous!*; *hej, hej, a platiť?*; *de qui est-ce?*; *a kto je autor jej?*; *a meno autora?*; *vous verrez des acteurs très illustres...*; *uzrieš hercov javy znamenité!*; obsadenie je dnes báječné; *allumez donc des lustres!*; *už lustre rozožnite!*; *zažnite konečne!*; *une voix de fausset*; *fistulový hlas*; *ostrý hlas*; *Hé quoi! Nous arrivons ainsi que les draperies / Sans déranger les gens? sans marcher sur les pieds?*; *A čo to! Došli sme jak čalúnnici dáki / veď ani stúpať nie je možné na otlaky!*; *Čo to je! Prišli sme ako súkenníci. / Prázdno – a bál som sa, že zamdliem v tlačnici!*; *Vous avez mal placé la fente de ces miches: / Au milieu la césure – entre les hémistiches!*; *Tento zárez na bochník spravili ste lichý:/ vprostred patrí cezúra – medzi hemistichy!*; Tie ryhy zemličiek mali byť rovnejšie – / presne vždy prerývka delí dva polverse!

Na základe rozboru uvedených príkladov možno jasne určiť štylistické tendencie, prostredníctvom ktorých sa Feldekov preklad Cyrana modernizuje zbavuje niektorých prvkov ľudovosti a s tým súvisiaceho doslovnejšieho postupu typického pre prekladateľku. Týka sa to predovšetkým dialógov, z ktorých sa na rozdiel od Rázusovej-Martákovej stráca prísnejší zreteľ na význam originálu. Logické zhusťovanie, charakteristické pre priamejšie pomenovanie dejových situácií, vedie k popretiu princípov

romantickej poetiky Edmonda Rostanda. Ako však badať, civilnejší tón výpovede sprevádza u Feldeka hľadanie v súčasnosti bežných slovenských ekvivalentov: *prerývka*, *polverše* namiesto *cezúra*, *hemistichy*; oslabenie exotizácie: *platit?* namiesto *pätnást sous*.

Bolo by možné citovať rad ďalších príkladov dokumentujúcich podobnú tendenciu: Feldek napr. nahrádza termín *pekáreň básnikov* výstižnejším *lahôdkárstvo básnikov*, pre *druh herne na lopty* – u Rázusovej-Martákovej – vynachádza primeraný novotvar *loptáreň*; dokonca si na jednom mieste dovoľí voľne „aktualizovať“ názov francúzskeho vína: namiesto šampanské použije vulgarizmus *chľast*.

Vyššiu estetickú hodnotu, ako sme videli, obsahujú vďaka príslovečnej adekvátnej invencii prekladateľky lyricky pôsobivé monológy, ktoré v súlade s epicky jednoduchším vyjadrením vcelku reprodukujú romantické znaky Rostandovej poetiky. U Feldeka sa v týchto pasážach zväčša prejavuje väčší odklon od sémantickej stavby originálu, lyrickú striedmosť uňho nahrádza úsilie o kombináciu bežnejšieho i obraznejšieho, perifrasticky rozvitejšieho výrazu spojeného s tendenciou k nezáväznejšej umeleckosti. Na obidve metódy zrejme vplýval nielen tlak individuálnej poetiky, odrážajúci sa u Rázusovej-Martákovej v nadväznosti na princípy hviezdoslavovskej poetiky, ale aj celkové kultúrno-spoločenské ovzdušie, ktoré prevládalo i v čase vzniku prekladov.

Z toho pohľadu treba pripomenúť, že ideovo-estetická náročnosť Rostandovho *Cyranu*, umocnená širokým rozsahom tohto diela, mala pre slovenského čitateľa i diváka vonkoncom nie zanedbateľný význam. Znamenala vítané rozšírenie obzorov, sprítomňovala hodnoty, ktoré predovšetkým vzhľadom na nadčasovú, syntetizujúcu úlohu protagonistu, niesli a i do budúcnosti nesú pečať osobitého, mravne korigujúceho pátosu. Navyše, tak ako v čase premiéry sa aj zásluhou týchto kvalít mohla i v novších obdobiach viac-menej opätovne aktualizovať autonómna funkcia literatúry v kritickom obrannom zápase, vždy presahujúcim tento zdanlivo zúžený dosah.

Je pravda, že práve s prihliadnutím na uvedenú okolnosť možno z odstupu lepšie pochopiť, na aké prekážky musí narážať symbolicko-univerzálny rukopis cudzej proveniencie v slovenskom prostredí. Napríklad na rozdiel od Francúzska, ktoré bolo schopné v *Cyranovi* vstrebať jedinečne rozmanitú zmes národných i inonárodných impulzov, v premenách času uchovávaných aj vďaka možnosti opierať sa zakaždým o takýto plodne špecifický

kontext, na Slovensku⁴⁸ muselo úsilie o jeho celistvé uvedenie oveľa väčšími zápasíť s neodmysliteľnou dávkou zvonka podmienenanej nepripravenosti i nepochopenia, najmä s ohľadom na diváka. Z tohto dôvodu vedome či nevedome dochádzalo k situácii, že integrálny odkaz diela viac-menej podliehal potrebe adaptácie (letmo spomeniem napr. spôsob réžie, aký aj začiatkom 90. rokov 20. storočia praktizoval Jozef Bednárík, napr. pri uvedení hry F. Garcíu Lorcu *Krvavá svadba*; pozri moju poznámku v bibliografii), alebo sa v takejto podobe pokladal za nerealizovateľný.⁴⁹ To však v nijakom prípade neznamená, že jeho umelecké a myšlienkové hodnoty u nás natrvalo zanikli. Trúfam si dokonca vysloviť názor, že na križovatke kultúr, na ktorej stojí práve Slovensko, univerzálne poslanie francúzskeho diela Edmonda Rostanda si aj v dnešných časoch vďaka záslužnému počinu Márie Rázusovej-Martákovej a Ľubomíra Feldeka uchováva viditeľne jasný lesk.

Tento lesk je vlastne v každých slobodnejších časoch výzvou pre mladú generáciu prekladateľov, aby sa v liberálnejších pomeroch nanovo podujala plodne zužitkovať široké pole vzácnych cyranovských postojov a podnetov, dnes už azda účinne pôsobiacich pod čistejším štítom multikultúrnej ochrany – v čínorodo nadosobnej, naďalej objavnej a užitočnej práci.

⁴⁸ Treba pripomenúť, že v Čechách Rostandovho Cyrana z Bergeracu preložil a vydal hneď po francúzskej premiére roku 1889 Jaroslav Vrchlický.

⁴⁹ Otázka inscenovania tohto diela na slovenskej divadelnej scéne si vyžaduje špeciálny dopĺňujúci výskum, ktorý som vzhľadom na zameranie môjho príspevku len načrtnol, so zreteľom na vynárajúce sa problémy tohto aspektu.

BÁSNICKÝ SYMBOLISTA JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Je iba málo diel, ktoré v priebehu dlhoročného vývinu národnej poézie vyvolali toľko kritických ohlasov alebo málo hodnoverných reakcií ako dielo španielskeho spisovateľa, nositeľa Nobelovej ceny za literatúru *Juana Ramóna Jiménez* (1881 – 1958). Ako tvrdí Javier Blasco, zostavovateľ jednej z viacnásobných reedícií autorových básní a esejí (prvá je z roku 1987) a autor predslovu, dôvodom je skutočnosť, že uvedené dielo bolo tradične zle čítané a ešte horšie chápané. Vhodný prístup bol zároveň hatený samým vývinovým procesom básnikovho rukopisu a nedostatočnou pozornosťou zo strany editorov, čo malo za následok nekompletné vydania obsiahleho diela, z ktorého zostáva i do budúcnosti množstvo doteraz neuverejneného materiálu. Z niekoľkých výhrad sa žiada podľa Torrenteho Ballestera spomenúť „abstraktnú nesúrodosť“ básní, podľa akademika Dámasa Alonsa ich „dehumanizačný“ charakter, alebo „nevkusnosť“, ako ich hodnotil príslušník španielskej avantgardy Gómez de la Serna. V týchto výrokoch sa z dnešného pohľadu odzrkadľuje rad predsudkov sťažujúcich čítanie Jiménezovej poézie.

Za akýsi medzník sa pokladá rok 1950, keď kritik Ricardo Gullón vo svojich analýzách podrobil prístup k Jimenézovi hľadaniu nových zorných uhlov, aby nasledujúce generácie mohli túto výnimočnú tvorbu chápať a hodnotiť so zreteľom na historický kontext, a to bez odvolávania sa na jej domnelú aktuálnosť. Hoci nutnosť vyčerpávajúco zachytiť všetky zložky alebo aspekty španielskeho básnika sa i dnes javí ako nesmierne ťažká úloha, do popredia sa dostáva predovšetkým taká definícia, podľa ktorej treba celý Jimenézov rukopis pokladať za jedno a to isté hľadanie tematického jadra výpovede postavenej nie na zmene, ale vývoji.

Básne *Lekien* a *Fialkových duší* boli publikované už pred rokom 1900, v období prebiehajúcim v znamení modernistického zápasu, pričom až do r. 1913 prevládajú motívy ľúbostnej extázy. Ich znakom je vzburá proti meštiackym hodnotám Reštaurácie, proti nadmernej dôvere v rozumové poznanie, ako to hlásal pozitivizmus. Náhradou za rozličné dogmatické prejavy náboženského pôvodu mal byť nejasný mysticismus panteistického a ezoterického zamerania, nastolenie hodnoty určitých marginálnych foriem života spoločnosti. Najmä pod vplyvom nikaragujského básnika Rubéna Daríu sa v Španielsku rodí „zápas za modernizmus“, na pozadí čoho možno čítať napríklad verše *Oblakov* a *Fialkových duší*, alebo silný

náboj dekadencie, zdôrazňovanej bolesti ako spôsobu sebazničenia v básňach *Titanská* alebo *Spasiteľné*. Východiskom je navzdory všetkému nejednoznačné hľadanie Boha, ktorý by bol vyslobodením z prežívaných útrap, hoci sa v básnikovom vnímaní „na špinavej zemi“ sám stáva neklamným pôvodcom zla zosobneného v smútočnom martýriu. Popri dekadentizme a mysticizme sa protest proti všednej, až vulgárnej každodennosti rozvíja na tradičnom metafyzickom podhubí vyzdvihujúcom estetický ideál krásy ako hlavný zdroj básnenia. Nie náhodou sa v duchu vzbury romantikov a symbolistov, tak ako vystupuje u francúzskych spisovateľov Rimbauda, Baudelairea alebo Verlaina, črtá obraz Jiméneza ako prekliateho básnika. Španielska kritika sa viac ráz pokúšala osvetliť, do akej miery sa tento tvorca, bojovník pred prázdnu existenciou alebo bez možného ospravedlnenia, líši od ich tvorivého kréda, či jeho ideál krásy priamo zodpovedá pojmu „zla“ ako odrazu vnútornej estetiky vyplývajúcej z odlišného smerovania francúzskej poézie. Ako to dosvedčuje ďalší vývin španielskeho básnika, jeho cesta je zvýšenou mierou poznačená predstavou sublimovaného „dobra“, svetlejšieho východiska pri dotyku s farbisto rozmanitým obrazom prírody vtelenej do nosného inventáru zvnútornených, večne premenlivých podôb celstvo vnímaného krásna.

To všetko je do istej miery obsiahnuté už v prvom štádiu básnikovej tvorby. V úsilí sebakriticky prekonať „kolorizmus“ ako súhrn zle asimilovaného vplyvu parnasizmu a symbolizmu v diele básnika Reinu, po krátkom pobyte vo Francúzsku a po čítaní Samaina, Jammesa a Verlaina, sa Jiménezovi otvárajú nové obzory vďaka domácim podnetom G. A. Bécquera. Ako to odrážajú básne *Tienistých rýmov* (1902), *Smutných árií* (1903) a *Vzdialených záhrad* (1904), ide o rozhodujúci vplyv vynárajúci sa v podobne intimistickej reakcie na predchádzajúcu tvorbu. Sám Jiménez radikálne potvrdzuje nový smer poézie, esteticky obrátenej k vnútornému svetu. Takáto poézia má podľa neho hovoriť o veciach s „očarujúcou monotónnosťou, čo vstupuje do srdca a učí sa ich, až kým nevibruje v ušiach ako niečo tragické, pohládzajúce, plné záchvevov, v okamihu zlomená iba odlišným tónom, aby sa potom vrátila k večnému rytmu...“

Namiesto tradičnej metafory, symbolu alebo alegórie, v súhre vonkajšej i vnútornej poetiky sa vnútorný zápas zbavuje dekadentistických výstrelkov, tóny hlasu sa menia a ich intenzita sa zmiernuje. Počiatkový impulz slova zostáva u Juana Ramóna ten istý, odzrkadľuje „celú nekonečnú

nostalgiu“, hľadanie niečoho, čo sa zjavuje za obzorom, smerom k tomu, čo sa nevidí. Španielsky básnik sa vydáva na cestu toho najvhodnejšieho slova, ktoré by umožnilo vstúpiť do neznáma, slova prebývajúceho vnútri (v najintímnejšom ja) i vonku, aby zachytilo existenciálne ontologické tajomstvo vesmíru. Napriek mystickému očareniu, ktorého sme svedkami vo veršoch *Mystických záhrad* ako odrazu duše, vnútorného sveta básnika, do idylického ovzdušia zasahuje obraz temného sveta, ktorý prostredníctvom kontrastu, tušenia hrôzy, v bludisku vnemov ponúka spleť nových, celistvejších motívov odhaľujúcich nejednoznačnú sladko-trpkú tvár vecí: „cez vetvy žiari svetlo očí / oplzlých a krásnych hadov; / každá ruka mi núka zoči-voči, / pery plné horúcich bozkov“. V pokušení, ktoré sprevádza pohyby ľudského vnútra sa v *Galantných záhradách* „rozlieha plač zvonov kláštora“, a ani „aróma pôvabného tela, / vôňa kvitnúcich neviest“ nebráni básnikovi vysloviť priznanie, že „nad ponurým kláštorom sa čnie / ružové slnko Španielska“. Vo svetle mnohofarebných vnemov sa duša oslobodzuje zo zajatia tela, veci sa rozplývajú a následne zaplňujú nespočetnými víziami, vytvárajúcimi raz akúsi tajomnú utešujúcu transrealitu, inokedy zas realitu, čo je hrozná, nepriateľská. Výsada zmocniť sa premenlivých vnútorných stavov nemôže patriť bežnému pozorovateľovi, prislúcha marginálnej bytosti, jasnozrivému žobrákovi, ktorý v hmle pocitov vidí, že „všetko je to isté, a nie to isté“. „Pozlátené duše“ nie sú schopné „cez oblaky slz“ vidieť život taký, aký je, kľúč k odhalienu má – citujúc Rimbaudove slová – „vidiaci, veľký zatratenec a najmúdrejší vedec“, pretože dospieva k neznámemu. Zmyslom deskriptívnych obrazov je, aby v súlade pocitov a vízií, svetlých a zároveň tmavo utajovaných stránok ľudskej existencie jednostaj oživovali pamäť v hľadaní najvnútornejšieho ja básnika. Obohacujúcim prostriedkom sú postupy personalizácie pocitov nostalgie a strachu vo chvíľach, keď sa tvorca hrúži do tajov prežívaného na pokraji existenciálnej a ontologickej priepasti a zrieka sa racionalistických istôt po pohodlí túžiaceho človeka. Vo veršoch z tohto obdobia prevláda jesenné ovzdušie, lenže obraz fantomatických vecí a bytostí nepramení vždy z romanticky príznačnej duchovnej idyly, ale na rozdiel od Thanatosa stelesňuje skôr určujúce pôsobenie Erosa.

Jiménezova poézia nemá povahu výrazných skokov alebo zlomov vo vývine básnického slova a jeho možností. Vyznačuje sa neprestajnými motivicko-tematickými návratmi, ktoré v tom čase neznamenajú zreteľný prínos. Španielsky básnik sa vtedy uchýli do Mogueru a v *Suchých listoch*,

kde básne familiárne pokladá za sestry, niektorí kritici vypožarovali v tematickom spracovaní určitý náboj humoru, hľadanie nových strofických a slabičných kombinácií, lexikálne inovácie vyvolané rýmovými požiadavkami a podobne. Elegické ladenie veršov prezrádza nutnosť citeľnejšie nasmerovať umelecký výraz na pramene ľudovej tradície. Jej obrodné a vzácne pôsobenie sám Jiménez charakterizuje týmito slovami: „Ľud je intuícia, a keď človek unavený životom hľadá útočisko pri pohľade na tmavú záhradu v prírode (svätec, básnik, vedec), ocitá sa v stave hľadania intuície, obnaženosti kultúry; nebude sa učiť, bude zabúdať, čiže bude sa učiť a nachádzať v zabúdaní.“ Zrod *Pastorál* prináša svedectvo, že bohatosť španielskej ľudovej tradície sa ustavične javí ako nevysychajúci prameň básnickej tvorby. Treba pripomenúť, že v podobnom úsilí sa odzrkadľuje vplyv filozofie tzv. krausizmu, ktorá už v polovici 19. storočia podľa vzoru novokantovského mysliteľa K. Ch. F. Krauseho zapustila hlboké korene v španielskom myslení. Proti obmedzeniam scholastickej výchovy krausizmus kladol dôraz na panteistické vnímanie prírody pokladanej za čosi tajomné, nevysvetliteľné. Práve na to slúžil domáci folklór, ľudové pesničky, uspávanky alebo rozprávky zaplnené postavičkami z ľudu (María, Francina, stará mama...).

V tejto tvorbe akoby sa Jiménez do istej miery odkláňal od prvej vytýčenej cesty, keďže základný motív spočívajúci v krajinomalbe vyjadruje, tak ako v rytmickej štruktúre tradičných romancí, dôverne známou citovosť a emotívnosť. V duchu experimentovania so slovom sú však napísané *Jarné balady*, uverejnené s oneskorením troch rokov v roku 1910. V týchto veršoch sú zastúpené ľudové motívy, predznamenávajúce zrod básní *Leta*, pričom z významovej a rytmickej stránky sú zaplnené refrénmi, zvolaniami, otázkami, v snahe dospieť k primeranej diskurzívnosti strofy prostredníctvom gradácii opisov alebo dialógov. To všetko tvorí akýsi kontrapunkt k neprívetivej a nešťastnej osobnej skúsenosti, vnútornú potrebu hľadať v nádherných veciach sveta vyslobodenie zo stavu úzkosti. Výstižný príklad podobného zanietenia nachádzame napríklad v *Balade o smutnej tmavovláske*: „Zostaň vo mne, / som úbohý a básnik, / na bielom Pegasovi cválam bez šťastia. / Chcem počuť tvoj veselý bubon, krik, / len čo rozkvitne sneh mesiaca“. Tak ako v ostatných veršoch, úloha epiteta odrážajúceho bežnú i do priam neuveriteľných odtienkov rozvitú funkciu farieb, má i v tomto prípade prostredníctvom spodstatnených prídavných mien (*sneh mesiaca*) výstižnejšie charakterizovať vnútorné stavy básnika, jeho veselý a zároveň

trpký vnem. S vedomím vlastného básnického poslania Ramón Jiménez kvalifikuje tieto básne ako „tak trocha vonkajškové“, pretože zvýšenou mierou odrážajú väčšmi „hudbu úst ako duše“. Zásľuhou toho vnútornú priepasť v jeho duši, napriek „vonkajšej jari“ potvrdzuje zásah erotického impulzu, lebo so zjavením tela, ako hovorí, „sa uzaviera kvet zvnútra“. Ani to však neopravňuje tvrdiť, že podľa celkového ladenia sú *Elégie* (1908) a *Melanchólia* (1912) dekadentné verše. Nové estetické postavenie básnika predpokladá, že aj pri povestnom odhaľovaní prázdnoty, ničoty ukrývajúcej sa za vecami, vnútorný svet sa môže povzniesť na úroveň vedomia, ktoré by malo univerzálnu platnosť. Pesimistické tóny zaznievajúce v jeho melancholických veršoch majú prvoradú syntetizujúcu hodnotu a nemožno ich redukovat' na tematicky vyhranenú výpoveď o sledovanom jave. Pri čítaní Jiménezových diel je potrebné vždy mať na pamäti, že pri úzkostnom odhaľovaní iluzórnosti alebo nedokonalosti v prírode a človeku, onirické prvky sú priamou realizáciou vlastnej podstaty individuálne a zároveň nadindividuálne fungujúceho tvorivého nástroja: „Nebud' ilúziou, čo z čela letí,/ ale realita stála, stelesnená pravda.“

Keď sa na jednom mieste Jiménez vyjadril, že ho unavuje čaro jeho prvých básní, pokúšal sa hľadať „hlboký a večný zmysel života“, „všetky cesty“ smerujúce k odhaleniu, že „tie cesty teba, nemý básnik, nezavedú nikam“. Nemožno sa čudovať, ak nejeden čitateľ nebude schopný zmieriť sa víziami sveta bez možného východiska a objaví v týchto veršoch znaky dávneho sentimentalizmu, slz ako očistného zdroja. Dokonca sa zdá, že možnosti plodného oživenia poézie sú po Melanchólíi pre španielskeho básnika nereálne alebo nerealizovateľné.

Túto domnienku vyvracia zistenie, že v ďalšom období prejavujúcom sa *dychtivou túžbou po večnosti* (1914 – 1923) sa uňho zjavujú zmenené podoby a komponenty rukopisu. Ramón Jiménez sa vracia do Madridu, kde sa spoznáva so Zenobiou a v tomto meste sa začínajú rozvíjať podnety z vitalistickej filozofie Ortegu y Gassetu. Ide o vstup do novej etickej a metafyzickej dimenzie, vďaka čomu sa prehlbujú postupy introspekcie a sebaanalýzy. Cieľom je opätovná snaha vynachádzať presné meno vecí, stelesnené v obnaženom, holom slove. Vonkajší rámec malebnej a citovej opisnosti ustupuje do úzadia a nástojčivo sa vynára potreba metafyzickej meditácie. V tom okamihu sa poézia v zobrazení „kameňa a neba, koreňa a krídla“ stáva výrazom moderného symbolizmu Ramóna Jiménez. Ak si jeho osobitú povahu porovnáme s francúzskym spôsobom symbolic-

kého videnia vecí, vzápätí si uvedomíme, že pod vplyvom panteistického krausizmu jeho verše nesú zvláštnu estetickú pečať spočívajúcu v predsa-
vzatí, aby „krása urobila dobrými všetkých“. Básnik sa opiera o imperatív
nekonečného objavovania možností slova vytrhnutého z konkrétneho
času a priestoru. Takýto zmysel obsahuje bez zreteľa na vonkajší kontext
pojem *holá poézia*, ktorý zasahuje do všetkých rovín básnického výrazu:
zvukovo-rytmických, lexikálnych, syntaktických, motivicko-tematických
a podobne. Pre čitateľa to znamená priam nedosiahnuteľnú úlohu, aby
pri vnímaní stručnosti básnikových paradoxných výpovedí usilujúcich sa
o pokiaľ možno najväčšiu „presnosť“ bol schopný spoľahlivo vnikať do ich
nejasnej stavby plnej lyrických výlevov, zvolaní, otázok alebo dialógov.

Túžba po večnosti sa odzrkadľuje v troch tematických okruhoch básní
Duchovné sonety, *Leto a Denník básnika novomanžela*. Motív lásky ide
ruka v ruku s motívom hmlistej temnej spomienky, obrazu jarného „múru
s ružou“. Mnohé z podobne ladených básní, ako konštatuje kritika, sa podľa
názvu (*Leto*, *Jeseň*) napájajú z prameňov Petrarchovho spevníka a ľúbostnej
tradície klasicizmu. S vedomím hraníc ľudského života však Duchovné
sonety nastoľujú tiež problém zložitej koexistencie, do akej miery je možné
zladiť „božskú túžobnosť“ s „biedou temného tela“, keď básnik si uvedomuje
dynamickú premenlivosť ľúbostných pocitov, keď ako v *Augustovom úsvite*
je tento úsvit podľa jeho slov nielen „slnkom nových brieždení“, ale aj
„večným úsvitom chladu a mrzutosti, / nudným východom z jaskyne sna!“
Disciplinovaný, od tradične viazaných foriem čiastočne oslobodený verš tu
nasleduje vzor anglického básnika romantizmu Shelleyho, pre ktorého je
téma *prechodu* príznačná pre všetky veci a bytosti. Láska je impulz, ktorý
všetko mení, podnecuje k radostnému prežívaniu skutočnosti vo chvíľach,
keď človeka premáha pocit prázdna vyvolaný neprítomnosťou milovanej.
Po „jarnej nádeji“ prichádza „jesenný úpadok“, vnútorné vedomie zmeny
ako neklamného osudu zasahujúceho neprestajne do diania.

Tvorivá vyzretosť, ktorú badať v *Lete*, nachádza výstižný odraz
v *Básnikovi novomanželovi*. Rodí sa zo zápiskov z ciest, keď Ramón Jiménez
zachraňuje zo zabudnutia mnohoraké dojmy a spomienky z dlhého puto-
vania z Madridu do New Yorku, pričom pri ceste ta a nazad ho sprevádza
reálna i fiktívna prítomnosť Zenobie. Básne sú zložené z niekoľkých te-
matických cyklov a z konfesionalného hľadiska predstavujú akúsi podobu
denníka, teda žánru, ktorý sa v tom čase v Španielsku dožíva nebyválneho
rozkvetu. Vonkajšia podoba denníka sa však zároveň pretvára do podoby

vnútornej cesty plnej neprestajného sledu otázok, ktorých zmyslom je odhaľovanie hlbokej skutočnosti nachádzajúcej sa za vecami. Plodom osobitého hľadania je najmä motív mora, ktorý sa už v *Láske v mori*, vo svojej premenlivosti „bez družky a druha“, v samote neprekonateľného zápasu zjavuje ako nepriehľadná skutočnosť, viditeľná a súbežne neviditeľná. Komunikácia s morom je nezvyčajne zložitá, no i navonok jednoduchá, lebo bytostný dotyk s morom zakaždým odhaľuje pravdu, múdru lekciu: čo je večné, tkvie v meniacom sa a neohraničenom nekonečne konečná. Ak sme predtým v súvislosti s textom *Oblakov* spomenuli metafyzický zámer, potom práve tento zámer nachádza v *Denníku* výstižné vyjadrenie. Od toho okamihu poézia Juana Ramóna prestáva byť modernistická, a naplno sa stáva moderná. Zodpovedá koherentnému a uvedomelému estetickému programu, tak ako ho začiatkom minulého storočia nastolil Ortega y Gasset. V *Meditáciách dona Quijota* (1914) Ortega napísal: „Vnútri každej veci je náznak možnej plnosti. Otvorená a ušľachtilá duša pocíti ambíciu zdokonaliť ju, pomôcť jej, aby dosiahla túto plnosť. Ambícia zdokonaľovať veci sa nenapĺňa cestou rozumu, ale zmyslovosti (vitálneho rozumu, v každom prípade).“ Na pozadí rozmanitého štylistického zafarbenia sa otvárajú nové prelínajúce a doplňujúce sa obzory: odrážajú zdvojenú skutočnosť viditeľného a neviditeľného, konečná a nekonečná.

V duchu hesla volajúceho po „presnom pomenovaní“ v roku 1918 Ramón Jiménez publikuje *Večnosti*. Približne v tom čase pracuje na veršoch *Kameňa a neba, Neviditeľnej skutočnosti*, k čomu sa v roku 1923 radí *Krása a poézia*. Rovnováha medzi dvoma svetmi – vnútorným a vonkajším – sa dosahuje vďaka nevyčerpatelným a dosiaľ nevyužitým možnostiam básnického slova, ktoré svojou fragmentárnosťou a významovou otvorenosťou vyjadruje túžbu, ktorá je výsadou esteticky jedinečného umenia. Celý rad básní vznikajúcich v tomto plodnom období možno pokladať za autentickú „ars poetica“. Na jej celistvé osvetlenie nám opäť poslúži citát z Ortegovej filozofie: „Predstavme si teda človeka ako chorého živočícha, v chorobe, ktorú symbolicky nazvem malária, pretože žil v nakazených močarínach. A tá choroba, ktorej sa nepodarilo vyhubiť ľudský rod, spôsobila otravu, čo v ňom vyvolala mozgovú hypertenziu; táto viedla k príslušnej hypertrofii mozgových orgánov, čo zasa prinieslo so sebou vyšší stupeň mentálnej hypertenzie – výsledkom bolo, že človek sa zaplnil obrazmi, fantáziou..., v ktorých, ako je známe, ešte aj vyššie živočíšne druhy sú veľmi biedne; [...] ocitol sa vo vnútri s celým imaginárnym svetom, zoči-voči, bokom

a mimo vonkajšieho sveta [...]; prvý človek musí žiť zároveň vo dvoch svetoch – vnútornom a vonkajšom –, preto je nevyliciteľne a navždy neprispôsobený, nevyrovnaný; toto je jeho sláva; toto je jeho úzkosť [...]; a univerzálna história je úsilím [...], aby vniesol poriadok do tej prudkej antiživočíšnej fantázie. Čo nazývame rozum, je iba do formy vložená fantázia (*Poetika Juana Ramóna*).

Esencia novej skutočnosti predpokladá, že ten, kto zažíva podobnú skúsenosť, musí nájsť k svojmu objavnému hľadaniu kľúč, ktorý by obsiahol zároveň jednu i druhú stranu vecí, rub a líce všetkého diania. Ak môžeme s presvedčením tvrdiť, že veda je aktom pozitívneho myslenia a zaujíma ju preto objektívnosť, presnosť a overiteľnosť poznatkov, postulovanie exaktných a neomylných schém a zákonov, umenie je nástrojom, pomocou ktorého sa oživuje ľudská skúsenosť, hodnotový systém postavený na tradícii, vnútornom zanietení tvorcu. Sen, fantázia, inštinkty majú za úlohu prinavracaa básnickému slovu jeho neopakovateľnú krásu; osobité spracovanie materiálov z vonkajšieho sveta potvrdzuje hodnotu umenia a utvára navonok netransparentný význam zásluhou celistvo chápaného vedomia. Toto vedomie je vzácnou životodarnou silou, miazgou ustavičného pretvárania statického poriadku vecí v citlivom tkanive významu vynárajúceho sa v symbolickej jednote sna a skutočnosti, túžby a kreatívnej podstaty hmoty. Naplňovanie ideálu krásy sa tak rodí zo symbiôzy vnútorných a vonkajších impulzov a vyžaduje si pokiaľ možno presný význam v jeho vopred neohraničenej sile a možnostiach. Skutočnosť je podľa Jiménezza niečo, čo je v ustavičnom procese tvorenia a súčasného pretvárania prekračujúceho časovosť žitia.

Autonómnosť umenia ako strojcu vytúženého dialógu je primerane obsiahnutá vo Večnostiach smerujúcich k objaveniu *konečného ja*, hoci treba zdôrazniť, že podobný zmysel má málo spoločné s tradičnými symbolickými prostriedkami, so všeobecne známou transcendenciou. Nový pohľad na svet sa prejavuje v radostných zvolaniach, v zosobnení solidarnosti večného básnického ja vo vzťahu k okoliu: „Budem viac sebou, / veď sa živým sebou samým, / iba tým, / súbežne brat a tiež syn / ako matka a otec s ním“. Ide o sprítomnenie nových sfér skutočnosti obdarenej významom presahujúcim izolovanú podstatu vecí svetlom vnútorného poznávania. V týchto veršoch sa motív cesty, putovania, ustavičného prechodu obohacuje zásluhou opätovného nachádzania božského princípu

života. „Ísť neprestaň ani deň, / vezmi mu všetky taje, veľké malé, / tvoj život nech je samá žeň, / objavov večných, stále“.

Z obrazu vecnej a zvnútornenej reality vyvierajú tomu zodpovedajúce básnické výtvory v knihe *Kameň a nebo*, kde je v symbióze nostalgie mora, spomienky a citu zachytené jadro poznávania skrytej povahy skutočnosti, toho „malého a nekonečného tajomstva“. Básne sa opierajú o istotu, že to večné je tu, že „kameň a nebo sú jedno“. Telesnosť procesu tvorenia slovného významu sa stáva zbraňou proti prenasledujúcemu pocitu smrti v časopriestore ľudskej existencie, hermeticky uzavretej v racionálnej podmienenosti diania a konania.

Dovršenom tomto vývinu je posledné štádium Jiménezovej tvorby definované potrebou *vnútorného vedomia* (1923 – 1954). Je zaujímavé, že až do roku 1936 nevychádza z pera španielskeho básnika ani jedna kniha, pričom znakom permanentnej tvorivej aktivity sú iba časopisecké uverejnenia veršov povýberaných z vlastných zošitov. Z významnejších titulov tohto obdobia treba spomenúť *Priestor* (1943 – 1950), *Romance z Coral Gables* (1948), *V jadre živočích* (1949) a *Boh túžiaci a vytúžený*. V nejednom z uvedených diel možno nájsť isté podobnosti s mystickou tvorbou svätého Jána z Kríža. O tom svedčí oslavný lúboštný zápal, ako i forma opakovaní, zvolaní, paralelizmov, nesúrodo jachtavých výpovedí a podobne. K impulzom z panteistického krausizmu alebo z modernistickej teológie založenej na imanentnom hľadaní Boha sa podľa kritiky radia vplyvy orientálnej filozofie zen buddhizmu. Napriek pocitu pomínutelnosti, neprestajnej úzkosti z deštruktívnej moci času, Jiménez oživuje túžba nájsť útočisko zo smrtonosného pocitu úzkosti v pozitívnej interpretácii existencie vecí a človeka, v možnosti preklenúť obmedzenia času zakotvením vo večnosti. Smrť ako neodmysliteľný pojem básnenia sa v navonok pomerne jednostranne videnom mystickom, alchymistickom alebo okultistickom rámci javí v súvislosti s autonómnym systémom verbálnych znakov odrážajúcich skrytú intertextovú povahu moderného rukopisu. *Vedomie* sa v tomto zmysle stáva ústredným pojmom rukopisu J. R. Jiménez. Ako to platí pre zvyšnú produkciu až do konca života, jeho písanie gravituje okolo esenciálneho jadra zbaveného tých či oných religióznych odkazov alebo učení. To sa odzrkadľuje v niekoľkých „štáciách“ knihy *Totálny stav*, v ktorej vypracúva akúsi teóriu umožňujúcu chápať a akceptovať prechod zo života do smrti, ponoriť sa do historického ja v podobe nekonečného prúdu alebo plynutia *totálneho ja*. Cieľom je pretvárať samotu, temno, prázdno

histórie prostredníctvom krátkych spevov prameniach z tradičnejšej, no i objavne uvoľnenej metriky, postupov synestézie alebo osobitých foriem výrazu, v snahe uvidieť „nové svetlo“. V dynamickom pohybe prítomnosti a budúcnosti sa rozvíjajú motívy plnosti bytia, jeho mnohorakosti ako výrazu hľadania tajomnej podstaty viditeľnej reality v neviditeľnom. Podobne ako v tvorbe mexického básnika a mysliteľa Octavia Paza, ide o akýsi návrat k prvopočiatku histórie, v ktorom sa zásluhou tlmenej melódie všetko zlieva so všetkým, aby bytie nadobúdalo *formu*. V quevedovskom duchu sa básnik ocitá pred možnosťou vysmiať sa smrti, keďže vedomie sa podrobuje premenám a zlieva sa do absolútneho vedomia vesmíru, kde nič nejestvuje izolovane alebo výlučne.

Najvýstižnejším dôkazom, akýmsi zhrnutím poetiky prepojenia všetkých zložiek básnikovho vnemu, je tlmene pateticky ladená esej *Priestor*: „Ja, ten tretí, upadnutý, tebe vravím (počuješ ma, vedomie?). Keď budeš oslobodený od tohto tela, keď sa rozplynieš v druhom (čo je ten druhý?), spomenieš si na mňa s hlbokou láskou; s takou hlbokou láskou, že verím, že ty, moje ty a moje telo, sme sa vedno držali tak naplno s dvojitém presvedčením, ktoré tak verne oživovalo naše spolužitie ako spolužitie dvojitej hviezdy, keď sa rodí vo dvoch, aby bola jedna? A nemôžeme byť azda tým, čo je hviezda utvorená z obidvoch?“ V našom vesmíre podľa Jiménezza nemôže jestvovať duša bez tela, i keď perspektívy tohto spojenia môže naplno vyjadriť iba citovo pestrý a premenlivý náboj umeleckého slova.

Tomu v Priestore zodpovedá cyklicky detailne koncipovaná štruktúra, ktorá je skôr kresbou opierajúcou sa o mnohoraké opakovanie toho istého motívu vedomia, útržkovitých viet zbavených logicky alebo lineárne rozvíjaných výpovedí. V nich spočíva ústredný a v podstate naplno vyznievajúci syntetizujúci výrok: „Bohovia nemali viac substancie než jej mám ja“. K nemu možno priradiť niektoré ďalšie, napríklad: „Sladká ako toto svetlo bola láska“. V kaleidoskopicky sa črtajúcich formách viet alebo motívov založených na postupnom slede vyniká prvoradá snaha vyhybať sa bežne známej a využívanej anekdote alebo príbehu, kauzálnemu výkladu vecí a javov. Zjednocujúcim činiteľom je hudobnosť vety, ustavičné prerávky v zretaní jednotlivých motívov, neraz odporujúcich pravidlám gramatiky alebo rozumom kontrolovaného prehovoru. Práve z riadkov Priestoru sa, i keď nejasne, dozvedáme, prečo Ramón Jiménez v slabične čoraz voľnejšie usporiadaných veršoch kládol taký veľký dôraz na skrytú

súhru medzi zvukom a významom, prečo sa priam teoreticky zvýšenou mierou venoval rytmu, ktorý zohrával v jeho emotívnom vnútornom ustrojení rozhodujúcu úlohu: “Vegetatívny rytmus [...] je môj tretí rytmus, mne bližší, Goethe, Claudel, rytmus poézie, ako tie vaše. Vaše dlhé verše, krátke, vaše, s pulzom inej poézie a s vlastnými pľúcami.”

Aby sme sa nemýlili, najmä odkaz na neosymbolického francúzskeho spisovateľa Paula Claudela, ktorého aj na Slovensku poznáme z viacerých básnických, dramatických a esejistických prekladov, opäť naznačuje nové poslanie moderného umenia, ktoré by na metafyzickom pozadí zjednocujúco vyjadrovalo duševný a zároveň telesný impulz rodia sa z vopred neočakávaného stretu úst a tela, hmoty a idey. Faktom je, že takýto rytmus už nemôže rátať s usmerňujúcimi princípmi tradičnej metriky (rovnoslabičnosť, pravidelný veršový pôdorys), opiera sa väčšmi o objavnú zvukomalebnosť slov, o aliterácie, a najmä rýmové asonancie, zväčša redukované na zvukovú zhodu jednej samohlásky. Aj v týchto melodických alebo rytmických variáciách sa prejavuje básnikova túžba po voľnosti, i keď úloha intelektu aj v tomto prípade tvorí neodmysliteľnú súčasť moderného básnického videnia.

Pravda, treba poznamenať, že špecifický výraz J. R. Jiménezova prameniari z odlišného vývinu španielskej literárnej tradície oproti francúzskej, nemusel na rozdiel od Paula Claudela tak urputne zápasíť s dedičstvom pozitívizmu, keďže v domácich podmienkach panteistického rozletu toto dedičstvo nekládlo, podobne ako by to bolo aj na Slovensku, toľko historických prekážok alebo obmedzení ako v racionalistickom Francúzsku. Obaja básnici však majú napriek rozdielom spoločné jedno: dôrazom na *formu významu* ich tvorba predznamenáva nástup nových avantgardných smerov, stáva sa významným inšpiračným zdrojom, v Španielsku predovšetkým pre básnikov Generácie 27.

Je prirodzené, že čítanie Priestoru vyžaduje od čitateľa, aby detailnejšie poznal dôležité etapy autorovho rukopisu, v ktorom počas pobytu v Madride, na Floride alebo v Sitges figuruje svet neraz plný nástrah, ktoré španielskeho básnika dosť často prenasledovali (narážky na neurotickú krízu a mnohé depresie, po ktorých bol hospitalizovaný; stretnutie so Zenobiou Camprubí v Madride a podobne). Z ďalších významných životopisných udalostí sa žiada dodať, že Jiménez absolvoval niekoľko ciest do Francúzska a Spojených štátov amerických, kde sa v roku 1916 so Zenobiou oženil. Keď v roku 1936 vypukla Španielska občianska vojna,

našiel exil v USA, na Kube a v Portoriku. Nakoniec nebude nezaujímavý ani fakt, že štúdium práv a maliarstva na sevillskej univerzite nedokončil a už od začiatku sa výhradne venoval literatúre.

Záverom treba zdôrazniť, že napriek čoraz kladnejším reakciám na básnikovo dielo v Španielsku, no i viacerým prekladom uverejneným tiež predovšetkým v ostatnom čase v krajinách Východnej a Strednej Európy (Rusko, Srbsko, Moldavsko, Česko, Poľsko, Bulharsko; na Slovensku v roku 1974 vyšiel knižný výber z Jiménezovej poézie s názvom *Srdce v nepohode*, v preklade Jána Šimonoviča v jazykovej spolupráci s V. Olerínym, doslov napísala V. Dubcová), pri celkovom pohľade na významný prínos tohto diela podľa môjho názoru aj z pera španielskej kritiky často absentuje širšia zmienka o vzácné užitočnom poslaní Jiménezza ako kultúrneho sprostredkovateľa. Veď z pozorného čítania básní, z ktorých na nejednom mieste cítiť ozvenu slovenských básnikov romantizmu, baladickosť Janka Kráľa alebo ľúbostný zápal Andreja Sládkoviča, no i čítania samého Priestoru zameraného na hĺbkovú, i keď fragmentárnu „analýzu“ duchovných odlišností rozdielnych kultúrnych svetov, vyniká básnikova schopnosť jasnozrivého prieniku do týchto „obozretne“ obchádzaných rovín poznania. Nie je azda pozoruhodné, že takýto celistvý obraz predostiera básnik, ktorého často obviňovali z hmlistého ezoterizmu, ba až neprípustnej abstraktnosti pri pohľade na svet? Som presvedčený, že aj vďaka týmto hodnotám sa Juana Ramóna Jiménezza vzhľadom na vynárajúce sa požiadavky dnešných čias aj na Slovensku novými očami a verme, aj vnútornými, znova oplatí čítať.

DUCHOVNÝ PROFIL SVÄTÉHO JÁNA Z KRÍŽA

Ako je známe, vrcholné dielo španielskej mystiky, ktoré v 16. storočí stelesňuje sv. Ján z Kríža (obč. menom Juan de Yepes Álvarez, 1542 – 1591), sa zaslúžene dostalo do pozornosti slovenských čitateľov po tom, ako v roku 1997 vyšlo v básnickom preklade Jána Zambora pod názvom *Živý plameň lásky* (Slovenský spisovateľ). Obsahuje kompletne vydanie (13 básní) prvej z dvoch redakcií básnikovej tvorby, čím s odstupom času nadväzuje na dve skladby (*Piesne duše a Ženícha, Aj keď je temná noc*), ktoré v prebásnení Karola Strmeňa boli uverejnené v Slovanskom ústave sv. Cyrila a Metoda v Ríme (1972).

Nebudem sa pri tejto príležitosti zaoberať umeleckou úrovňou Zamborových prekladov, ako som to urobil po vyjdení knihy v časopise *Kultúra* (1998), hoci musím hneď na začiatku pripomenúť aspoň jednu dôležitú skutočnosť. Týka sa umeleckého stvárnenia a zároveň prehĺbenia bežnej prakticko-duchovnej skúsenosti na osobitej symbolickej rovine. Práve uvedený moment ma podnietil k tomu, aby som sa pokúsil bližšie objasniť, v čom sa umelecký rukopis sv. Jána z Kríža zameraný na konfrontáciu básnika so svetom nadzmyslovým, na zblíženie, ba až stotožnenie ľudského sveta s božským princípom, obohacuje zásluhou komplexnej recepcnej alebo interdisciplinárnej metódy, ktorá si kladie za cieľ prostredníctvom detailnej textovej analýzy spoľahlivejšie definovať všetky zložky autorovej poézie a poetiky. Bez ohľadu na to, že podobný prístup vcelku nezanedbáva duchovné jadro veršov, ich religiózno-mystický charakter, do popredia sa dostáva mnohostranné pôsobenie básnického výrazu prameniace z jeho literárno-umeleckej podstaty. Duchovná angažovanosť exegétu v danom prípade musí, prirodzene, zvádzať neľahký zápas s požiadavkami textovej analýzy, pretože z podobného dvojakého pohľadu by bolo sotva možné dospieť k rovnakému vnemu alebo účinku.

Túto v podstate neriešiteľnú dilemu výstižne nastolil ne jeden španielsky kritik, keď sa na rozdiel od tradičných postupov usiloval upriamiť pozornosť nielen na ideovo-tematické alebo doktrínálne jadro básní sv. Jána z Kríža, ale na celú sumu poznania ich bežne utajených alebo nevy-svetliteľných aspektov. Zaujímavosťou je, že túto požiadavku už dávnejšie naznačili niektorí španielski básnici. Pod vplyvom vývinu modernej literatúry i vlastných tvorivých princípov si predsavzali hlbšie preniknúť do celistvej podstaty umenia sv. Jána z Kríža. Ako tvrdí básnik, ale aj vy-

nikajúci kritik Luis Cernuda: „Nevravím, že také dačo by bolo márne; ale pri takomto postupe zbavujeme poéziu sv. Jána z Kríža najvyššej kvality, keďže je v nej vyjadrené nadšenie, básnikova extáza úchvatného ľúbostného spojenia s božou esenciou [...]. Chápem však, že to, čo hovorím, je videné iba spolovice, nepripravenými zmyslami, dušou, ktorá ešte nerozbila svoje svetské putá. Je možné, v takom zmysle, opakujem, zbližiť sa s poéziou sv. Jána z Kríža? Jadrom diskusie nie je problém náboženských vierovyznaní; človek môže nešťastne trpieť tým, že ich nemá a že sa teda v nich prekérnym stavom našej viery nemôže zhodnotiť; ale toto nie je to jediné, čo sťažuje prístup k tejto poézii. Mám na mysli svetlo, ktorému nedôverujú jeho verše, lebo sa spočiatku javia veľmi jasné, ibaže potom sme priam zastrašení žiarivou nesmiernosťou, ktorá sa za nimi tají“ (San Juan de la Cruz, 2008: 18).⁵⁰

Ako vidieť, pocit nejednoznačnosti sa oprávnenne zmocňuje profánne založeného básnika, ktorý podľa Jorgeho Guilléna vníma symbolickú transcendenciu veršov s vedomím, že prechod k sakrálnemu v symboloch alebo výlučne privátnej autorovej alegórii v texte objektívne nie je možný: „básne znamenajú iba lásku a jej termíny sa jednoducho potvrdzujú ako ľudské. Iný básnický horizont nevnímame. Čiže tieto básne znamenajú niečo viac? Aby sme si rozumeli: niečo mimo-básnické?“ (Ibid. s. 19)⁵¹ Je zrejmé, že na pozadí týchto výrokov sa črtajú možnosti, aby pri dotyku s poéziou sv. Jána z Kríža našiel uplatnenie aj taký prístup, ktorý by z istého odstupu bol schopný zohľadniť výsledky textovej analýzy. Pravda, za predpokladu, že interpretátor sa pokiaľ možno bude vedieť vyhnúť hroziacim krajnostiam vyplývajúcim z nadmerného psychologizovania alebo z filozofických premís materialistickej dialektiky (Manuel Ballesteros).

Prirodzeným a v zásade najfrekventovanejším prístupom boli v Španielsku v minulosti štúdie zacielené na teologické podhubie prozaického a básnického diela sv. Jána z Kríža. V období španielskej renesancie, keď ono vzniklo, cítil potrebu prostredníctvom rád, ponaučení, glos, vysvetlení alebo religióznych odkazov na Bibliu osvetliť čitateľovi svoj duchovný zámer, umocniť a zároveň usmerniť vnem veriaceho odkazmi na ortodoxné pramene. Zvýšenou mierou sa na tom zúčastňovali zodpovední editori, ktorí neraz ľubovoľne, najmä v prvých, dokonca i veršových vydaniach, od začiatku až do konca využívali latinské citácie z Biblie podľa

⁵⁰ Porovnaj Induráin, D.: Cernuda L.: cit. d. *Poesías y literatura*. Barcelona, 1965, s. 48.

⁵¹ Induráin, D.: Guillén J.: cit. d. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Revista de Occidente, s. 99.

zenia Vulgáty. Citeľne sa to dotýkalo predovšetkým ústrednej básne *Duchovný spev*, v ktorej je najvýstižnejšie vyjadrená túžba po naplnení mystickej cesty – *očistnej, osvetľujúcej a zjednocujúcej*. Ako konštatuje Eulogio Pacho, výsledkom bolo, že didakticky usporiadaný výklad sa dostával do rozporu s vlastným charakterom lyrického textu s mnohými nečakanými návratmi či skokmi v štruktúre básne (ibid. s. 22).

Ak jeho prvá redakcia bola obrátená k Bohu, v druhej sa intuitívna prirodzenosť veršov, ich spontánne melodické ladenie narúšalo požiadavkami dodatočného výkladu alebo komentárov, čo malo potvrdzovať príslušnosť sv. Jána z Kríža k náboženskej pravovernosti. Vyzdvihoval sa moment básnikovej viery, ako to vyjadruje aj dielo Karola Wojtyły *Viera podľa sv. Jána z Kríža* (1979), opierajúce sa o základný zdroj – učenie sv. Tomáša Akvinského s dôrazom na striktnú a jednoznačnú paralelu medzi obidvoma textami, akiste aj zásluhou toho, že významný poľský exegéta nezahrnul do svojej interpretácie analýzu veršov. Na druhej strane José C. Nieto podčiarkuje „kristocentrizmus“, v čom sa na rozdiel od cirkevne teologických výkladov španielsky mystik blíži k protestantským tézám.

Je pochopiteľné, že aj pri zreteli na literárne spracovanie nie je možné odhliadať od komentárov, najmä vtedy, keď text na ne priamo odkazuje. Ústredným problémom je však sama povaha poézie sv. Jána z Kríža. Detailný rozbor z nových zorných uhlov totiž odhaľuje iracionálnu, transcendentnú povahu veršov, keďže efemérnosť ľudskej lásky je v nich ustavične konfrontovaná s večnosťou duchovného princípu. Dokladom je koniec koncov známy verš: „Prachom bude, ale prachom zalúbeným“. Podľa C. Cristóbala Cuevasa poetický rozmer sv. Jána z Kríža, nevysvetliteľný iba z tejto perspektívy, vylučuje logicko-racionálne kritériá, hoci, na strane druhej, iný pohľad núti mať na pamäti, ako hovorí Domingo Induráin, význam tomistického systému výkladu, a to tak pri rozbere prózy, ako i poézie. Už z toho dôvodu, že mystický výklad znamená akceptovať dogmatický, doktrinálny obsah komentárov, avšak jedno (tiež svojou definíciou) to druhé neimplikuje (ibid. s. 25). Ambíciou interpretátora sv. Jána z Kríža by teda malo byť nielen to, čo vyjadrujú komentáre, ale aj výsledok alebo účinok jeho poézie pokladanej primárne za autonómny literárny prejav. Takýto postup umožňuje podľa neho vyhnúť sa apriorizmom, čiže konfrontovať komentáre s mnohorakou povahou prameňov duchovného alebo básnického pôvodu. Inými slovami, pristupovať k básnickým textom sv. Jána z Kríža s vedomím, že tieto utvárajú vnútorne organizovaný systém, ktorý

na mnohých miestach obsahuje rôznorodosť výrazových prostriedkov, napr. tlmene vyjadrovať erotické metafory a figúry bez priamych odkazov na doktrínálne pramene. Nehovoriac o tom, že básnický svet španielskeho mystika vykazuje sériu osobitne modelovaných postupov prihliadajúcich na prvoradé zastúpenie nie *slova*, ale organicky funkčného pojmu *ticha*, prázdna, s čím musí každý interpretátor neodmysliteľne rátať.

Pri podobnej metóde sa zároveň vynárajú viaceré aspekty autorskej poetiky: ich cieľom je dokumentovať patričnú erudíciu alebo historicko-kritickú rozhladenosť interpretátora, snahu objavovať súvislosti s kultúrnym prostredím, žánrovou či myšlienkovou orientáciou vo vzťahu k dobovým princípom literárnej tvorby s jej štylistickými a kompozičnými konvenciami a pod. To všetko ma za úlohu prekračovať rámec individuálne priameho pôsobenia duchovného slova poézie na priesečníku rozličných podnetov, či už jazykových, fonetických, tematicko-motivických alebo ideových. Do tejto práce okrem toho rovnakou mierou vstupujú životopisné faktory, ako ich akiste dostatočne sprítomnil Ján Zambor v doslove k svojim prekladom, dozaista aj na základe poznania *Života sv. Jána z Kríža* od pátra Crisógona, ďalej vplyvy Šalamúnovej *Piesne piesní*, no i narastajúce množstva literárnych štúdií (napr. E. Orozca alebo V. Garcíu de la Concha), pričom nemožno prehliadať ani zásadné inšpiračné zdroje a mieru ich zastúpenia v tvorbe španielskeho mystika, ako ich stelesňujú básnici Fray Luis de León alebo Garcilaso de la Vega. Mimoriadne dôležitou otázkou je, pravdaže, konfrontácia duchovného spevu s renesančným pojmom *imitatio*, z čoho pramení v istom zmysle originálne vnímanie tohto modelu u sv. Jána z Kríža, vymykajúce sa princípom tradičnej mimézis. Za neodmysliteľnú súčasť objavnej, otvorene problematizujúcej metódy, treba pokladať zreteľ na dobového čitateľa, rozpory vo vnímaní skutočného autorského zámeru a jeho recepcie vzhľadom na rôznorodosť duchovného prostredia španielskej mystiky renesančného obdobia, atď.

Z literárneho pohľadu, ktorý sa v prvom rade zameriava na všeobecne ľudskú podstatu poézie sv. Jána z Kríža, zaujíma teda nezastupiteľné miesto spôsob umeleckého stvárnenia založeného na intertextovom prelínaní motivicko-tvarových komponentov, ako to dokumentuje celková štruktúra básnického textu. Napriek tomu, že väčšina takto orientovaných súčasných španielskych kritikov alebo historikov sa pri analýze riadi vyššie uvedenými postupmi alebo kritériami, jestvujú pre nich aj možnosti individuálne rozmanitého vnímania veršov. Pritom je nevyhnutné konfrontovať bás-

nikov zámer s neraz vonkajškovou podobou komentárov, ktoré zväčša bazírovali na statickej chronologickej perspektíve, predovšetkým pokiaľ ide o motív manželského zväzku, ktorý sa v *Duchovnom speve* javí ako ústredný. Hľadanie Milovaného, ktorým sa otvára, sa pri pozornom čítaní líši od bežne očakávaného konania Nevesty vyznačujúcej sa v samote pasívnym postojom:

*¿Adónde te escondiste
Amado y me dejaste con gemido?*

*Como el ciervo huiste
habiéndome herido,
salí tras ti clamando y eras ido.*

*Kde si sa schoval, kde len,
môj Milý, a mňa nechal
na riekaniu?*

*Ušiel si ako jeleň
a zanechal mi ranu,
vyšla som, volám, márne
slzy kanú.*

(preklad Jána Zambora)

Pateticky vyjadrená pasivita Nevesty, prisudzovaná „zodpovednosti“ Milého, sa rozplýva v poslednom verši, kde pôsobí odhodlane v snahe dopátrať sa Milého. Takúto zmenu treba podľa interpretátorov vnímať ako základný prvok básnikových postupov, v ktorých dochádza k nepredvídateľnému zlomu situácie. Sv. Ján z Kríža totiž najskôr nasmeruje čitateľa na očakávanie, no vzápätí toto očakávanie narúša sklamaním z nenaplneného stretnutia. Tematicky sa úvod viaže na podobný postup, aký nastáva napríklad v galicijsko-portugalskej lyrike, ktorej témy (*Piesne priateľa*) sa neskôr preberali do tradičnej španielskej lyriky. V ďalšej slohe badať vplyv typicky renesančného pastorálneho prostredia, ako ho poznáme z tvorby Garcilasu de la Vega:

*Pastores, los que fuerdes
allá por las mojas al otero,
si por ventura vierdes
aquél que yo más quiero,
decidle que adolezco,
peno y muero.*

*Pastieri v rannom svite,
k výšine od košiarov ženúc stáda,
ak toho uvidíte,
koho mám najviac rada,
povedzte: choriem, chradnem,
umriem mladá.*

V ďalších veršoch rovnako dominuje melancholický pocit bezúspešného hľadania, ktoré sa takmer na všetkých miestach zaobíde bez konkrétnych časovo-priestorových alebo kauzálnych vysvetlení či odkazov. Nedefinovaná strata Milého sa kombinuje s intenzitou lásky a s vierou

v jeho znovunájdenie. Na rozdiel od Garcilasových opisov prírody, senzualne bohatších, má príroda u sv. Jána z Kríža spomienkový ráz ospevovania jej krás, pričom niektoré slová vojnového zafarbenia (*fuertes, fronteras*) sú vo veršovom rade gradované, a zostávajú neobjasnené.

Nejde teda o konvenčný obraz manželského zväzku, ako by sa mohol čitateľ nazdať. V duchu renesančných princípov vyniká novoplatónsky princíp ľúbostnej spomienky zbavenej zvyčajných etických hodnotení, o čom v rozsahu celej básne svedčí neprítomnosť nosného pojmu „dobrota“. Na toto konštatovanie sa viažu už spomenuté zlomy, ktoré najmä na začiatku naznačujú nemožnosť nájdania Milého; u Nevesty sú znakom vyčerpania, nedostatočnosti všetkých prostriedkov. Útechou sú prírodné elementy, ktoré väčšou alebo menšou mierou vstupujú do ľúbostného citu. Ak sa teda Nevesta obracia na pastierov, ich odpoveď, ani kladená otázka nevyznievajú určito. V zmysle novoplatónskeho zobrazovania smerujú k zjednoteniu materiálneho a duchovného princípu, bežne nezlučiteľných protirečení, čomu zodpovedá kompenzačný činiteľ – ospevovanie krás prírody. Ako badať, v poézii sv. Jána z Kríža sa kombinujú a zároveň integrujú prvky rozličného pôvodu. Rozptýlená obrazotvornosť sa rozvíja mnohými smermi a v konečnom dôsledku znemožňuje čitateľovi jednoznačnú odpoveď v súlade s kanonizovanou formou tradičných modelov. Sprievodným javom je vzájomná hra zrkadlových vnemov; akoby v hre zrkadiel odrážajú nevšednú figuratívnosť textu, v ktorom na rozdiel od barokových postupov chýbajú kontrastne jednoznačné odkazy na skutočnosť. Figúra v takom poňatí predstavuje u španielskeho mystika skôr negatívny pojem, napr. pokiaľ ide o využívanie biblických motívov (*holubica, hrdlička*), keďže tieto zväčša vyznievajú ako symboly pôsobiace pomimo známych prameňov, iba v duchu básnikových vízií upriamených na harmonizujúcu spleť ozvien alebo oslabených kontrastov.

Ako ukazuje nezaujatejší rozbor, čitateľ je nútený ustavične brať do úvahy rozličné roviny básnikovej poézie, vzpierajúcej sa takmer pravidelne racionálno-logickému výkladu. Kritik J. Hatzfeld dokonca hovorí o „paradoxe“ mystikového slova, k čomu v syntaktickej rovine treba prirátat nekoherentnú stavbu viet, a to nielen vnútri veršov, ale aj z hľadiska strofického usporiadania. Zásahu na tom majú evokácie, paralelizmy či echá slov, ktoré sú tematicky navzájom vzdialené a z bežného pohľadu ľubovoľné a neočakávané.

Takisto je príznačné zistenie Francisca Garcíu Lorcú, týkajúce sa rovnakého motívu lýry a spevu v poézii Garcilasa a sv. Jána z Kríža, keďže obaja využívajú biblický Orfeov námet. V prvom rade, ako konštatuje, ide o „nízku lýru“ prameniacu z atmosféry rytierskych kníh, s čím u španielskeho básnika kontrastuje „kresťanská lýra“, ktorej nevšedný novátorský význam spočíva v nielen melodicky účinnom pôsobení „synestézie“ (spojenia *zvučná samota, mlkva hudba*). Takýmto spôsobom Orfeov príbeh slúži na oslabenie dominantného pôsobenia noci (*bedlivé strachy noci*), zatiaľ čo podobnú úlohu majú *sirény*: v Duchovnom speve si uchovávajú svoj jemný a sladký spev, na rozdiel od aspektov krutosti príznačnej pre klasický svet, kde pri zostupe do pekiel prevládajú hriechne komponenty moralizátorského alebo doktrinálneho rázu. Oproti mýtickému a magickému ovzdušiu sa tak ocitáme v prostredí zázračne symbolického, v ktorom anekdotické (exotické, orientálne a hieratické prvky i reálna fyziognómia Milého, ako napr. v Piesni piesní) ustupujú v prospech jemne lyrického inštrumentária renesančnej literatúry. Pri symbolickom postupe sa u španielskeho mystika navyše oslabuje, ba až zaniká kanonizovaný systém alegorického zobrazovania, ktorý ešte navzdory autorovmu zámeru videl napr. Dámaso Alonso, pretože tradičné konotácie sú tu nahradené nejednoznačnou kombináciou navonok ľubovoľne volených prírodných obrazov.

Treba zdôrazniť, že podobne znejasňujúce postupy sa odzrkadľujú tiež v používaní osobných zámen a adjektív v rozsahu celej básnickej skladby (*ty, on, ona, jeho, jej, to, moje*), čo do značnej miery komplikuje personálne rozlišovanie podmetu a predmetu výpovede (zámeno *ty* sa vyskytuje len zriedkavo), častý výskyt neosobných slovesných konštrukcií alebo imperatív vyjadrujúcich nejasnosť adresáta, resp. vnútorne nepriehľadný, ba až vzájomne zameniteľný vzťah Ženícha a Nevesty, ako to môže vyplývať iba z komplexného rozboru celej básne. To všetko prispieva k už spomenutej symbolizácii videného, takže čitateľ nadobúda dojem, že realita funguje v osobitom systéme poézie ako v podstate sebestačný a autonómny organizmus. Niektorí kritici, napr. D. Induráin zdôrazňujú existenciu symbolov bez ich spojitosti s fyzickou realitou (napr. slová *vrch, sedlo, jaskyne, číra voda*), ktorá je tým zbavená lokalizácie v konkrétnom časopriestore. Dôležité je zistenie, že popri neodmysliteľne dôležitom biblickom prvku pôsobia vo veršoch sv. Jána z Kríža renesančné pohanské podnety, pričom výpočet možných prameňov by bol v tejto situácii neobmedzený (odkazy na antiku, rytierske romány, biblické citáty, vplyv Erazma Rotterdamského,

Fraya Luisa de Granada, siekt osvietených, atď.). Treba dodať, že nejasná povaha básnikovho rukopisu tým otvára možnosti rozmanitej interpretácie, dokonca i jednoznačnejšie formulovanej s ohľadom na individuálne znaky temperamentu, vzdelania alebo predbežnej pripravenosti pristupovať k dielu sv. Jána z Kríža z rozličných zorných uhlov. A to i navzdory tomu, že, súhrnne povedané, ide o prejav symbolistickej poézie. Takúto charakteristiku azda najlepšie vystihol Juan Ramón Jiménez: „náš veľký sv. Ján z Kríža [...] bol tiež vynikajúci symbolista a len málo inšpirácii po vznešene krásnych inšpiráciách veľkého mystického pevcu môže odolať čítaniu.“ (Ibid. s. 197) Bez ohľadu na to, že – dodajme – pri dvojakom čítaní, textovo fundovanom, a zároveň mysticky nadšenom z duše veriaceho, nemôže ísť o ten istý účinok.

Napokon nemožno nevidieť, že symbolická útržkovitosť lyrického spevu sv. Jána z Kríža nemalou mierou zapôsobila na podobne štruktúrované písanie Ramóna Jiménez, ktorý od konca 19. do druhej polovice 20. storočia postupne kryštalizoval svoj výraz i za pôsobenia jeho návratných motívov, mysticky jachtavých výpovedí, zvolaní alebo paralelizmov (Jiménez, 2014: 108). Povestný „antiklimax“, ktorý je základnou figúrou u španielskeho svätca ako výraz zmierenia, božského splynutia s večnosťou, sa v nejednom verši prenáša aj do jeho tlmene pateticky oslavných, oniricky ladených obrazov prírody. S tým súvisí viacero ďalších prostriedkov potvrdzujúcich hľadanie imanentnej podstaty Boha, i keď melancholické ovzdušie sa u Jiménez vzťahuje na iné prírodné elementy, v ktorých dominuje *more*, *kameň* či *ruža*, alebo farbisto rôznorodá, originálne vynaliezavá spleť výrazovo plnších, kontrastne bohatších vnemov. U obidvoch básnikov je charakteristická dvojité línia výpovede, v snahe dospieť k vytúženej *coincidentia oppositorum*, ako ju v európskej literatúre dozaista najvýraznejšie naplnil aj na Slovensku dôverne známy francúzsky neosymbolista Paul Claudel (Franek, 2012: 145 – 166).

Ako som spomenul, dôležité miesto v podobnej veršovej tvorbe má tiché rozjímanie: umocňuje prienik do neznámych oblastí ľudského poznania, podobne ako v mnohých dielach fantazijnej alebo novodobej fantastickej literatúry, ktorých domovom je latinskoamerický kontinent. Básnický prehovor sa vďaka tomu stáva nástrojom paradoxného videnia, emotívne nejednoznačného prežívania vnútorných stavov vyvierajúcich z údivu alebo prekvapenia. Iracionálne, ba až nadracionálne nachádza životodarný prameň v intuícii a popierajúc hermetickosť ratia a logiky

hľadá východisko v symbole, jeho otvorenosti a syntetizujúcich hodnotách. V tomto smere je zaujímavé, že, ako hovorí poetka Gemma Gorga, slovo „mystický“ používal sv. Ján z Kríža a jeho súčasníci nie ako substantívum, ale ako adjektívum. V prozaických komentároch, ktoré píše k svojim trom veľkým básňam – *Duchovný spev*, *Tmavá noc a Plameň živej lásky* – karmelita sa niekoľkokrát odvoláva na „mystickú inteligenciu a mystickú teológiu“ a potom vysvetľuje, že znamenajú to, čo teológovia nazývajú tajomnou múdrosťou, ktorá sa komunikuje a vnuká duši láskou. Je to jasná a presná definícia, lebo spája dva zásadné ingrediencie javu. V prvom rade jeho tajomný a skrytý charakter (tak to naznačuje grécky kmeň μ , ktorý znamená zavrieť oči a ústa), pretože zrak človeka, zmäteného a neschopného ho pochopiť, iba rozumovo tápa (Prada, 2010: 14).

Je pochopiteľné, že dôsledkom straty hmatateľných opôr sa rodí stav vnútornej prázdnoty (ako to výstižne sformuloval José Ángel Valente: „zotrieť seba/ iba v neprítomnosti akéhokoľvek znaku/ usedá boh), prázdnoty, ktorú treba zaplniť, aby sa z prachu mohol znova zrodiť vták Fénix“ (ibid. s. 17).

Ak som na začiatku príspevku spomenul mnohorakosť prístupov k dielu sv. Jána z Kríža, a to i prostredníctvom vecnejšej textovej analýzy, musím poznamenať, že práve takýto postup môže do istej miery zanedbať akusticko-deklamatívne, melodicky viac než rovnocenné zložky básnického výrazu. Pravdou zostáva, že moment tenzie a detenzie, ustavične prítomný v mystickej poézii, nadobúda celistvé vyjadrenie vďaka nerozlučnému zväzku *zvuku a významu*, ktorý podmieňuje osobité rytmické vyznenie veršov, ich vznosný charakter. Problém spočíva v tom, že pri neosobnej textovej analýze interpret má sklony sústrediť sa najmä na sémantické komponenty, pričom si neuvedomuje, že účinok veršov je zakaždým daný nevšedným vnútorným impulzom, s ohľadom na hudobné kvality jazyka španielčiny. Básnické slovo sa v skutočnosti živí rytmom, nepravidelnosťou ozvien, v zhode s vnútorne pociťovanou melodikou verša. V súlade s dobovými postupmi renesančnej poézie u sv. Jána z Kríža nachádza uplatnenie v hispanofónnych krajinách hojne používaný veršový rozmer – lýra (šp. *la lira*). Ide o slohu pozostávajúcu z piatich veršov, sedemslabičných (prvý, tretí, štvrtý) a jedenásťslabičných (druhý a piaty). Podobnú schému hudobne zjednocuje príznačné veršové zakončenie vyplnené veľmi často rýmami, ktoré sú utvorené z koncoviek minulého participia alebo adjektívu (*Amado con amada/ amada con el Amado transformada*). Ako badať, v citovanom verši sa básnický účinok rodí z pôsobivého sledu asonancií a aliterácií. Sv.

Ján z Kríža teda nanajvýš plnohodnotne využíva eufonické hodnoty španielčiny, dokonca na nich stavia nečakane objavný rad významov, napr. vo verši na začiatku Duchovného spevu (*flores, fieras, fuertes, fronteras*). Dosahuje tým symetrickú organizáciu, polysyndetickú konštrukciu v jednotiaco ladennej veršovej štruktúre. Podobná rytmickosť prirodzene kladie vysoké nároky na slovenského prebásňovateľa, pretože je nútený hľadať rovnocenný ekvivalent v duchu melodických požiadaviek materinského jazyka. Nebude od veci pripomenúť, že Jánovi Zamborovi sa vo väčšine prípadov podarilo tieto nároky uspokojiť (*cez tvrdze, hranice sa budem štverať*); vtedy jeho preklad znesie aj prísnejšie kritériá (porov. báseň *Pastierik*).

Vzhľadom na spojenie slova a hudby španielski kritici vychádzajú zo zistenia, že pôvodné líry Duchovného spevu boli skomponované – nie napísané – počas básnikovho väzenia v toledskom kláštore Karmelu, do ktorého ho uvrhli jeho rehoľní spolubratia, obutí karmelitáni, a odkiaľ sa svätcovi podarilo ujsť v roku 1578 v situácii krajnej biedy a utrpenia. V tom čase svätec píše tiež romances o evanjeliu a báseň *Vstúpil som, a kam, to neviem*. Bez papiera a atramentu, v súhre komponovania a spomienky až neskôr dostane od súcitného dozorcú malý zošíť. Netreba sa teda čudovať, že tieto verše majú neklamnú pečať ich zrodu v spätosti s pamäťou, ktorá vyviera zo srdca. Ako hovorí G. Gorga, španielskemu naučiť sa spamäti (*aprender de memoria*) zodpovedá v iných jazykoch „naučiť sa zo srdca“ (*aprender de corazón, learn by heart, apprendre par coeur, apprendre de cor*) (ibid. s. 23).

Plynutie nepriehľadného času, v ktorom sa ocitá báseň, vrchol poézie v našom jazyku, je teda univerzálnym vrcholom, dodáva María Zambrano. Výrazom toho, že hudba objavila tradičné liturgie, slovo podľa nej našlo slobodu a vlastnú cestu. Nakoniec sa žiada povedať, že pôsobenie lásky ako univerzálného prostriedku na vyslovenie bežne nepochopiteľného, božského princípu ľudskej existencie, priviedlo v Španielsku skladateľa Armancia Pradu k zhudobneniu *Duchovného spevu a iných piesní sv. Jána z Kríža*, určených pre violončelo, hlas a gitaru (v prvej edícii Vaso Roto, s nahrávkou a kresbami Víctora Ramíreza, 2010). Obsahuje všetky Pradove piesne na slová básní sv. Jána z Kríža, hoci prvé spracovanie Duchovného spevu z jeho tvorivej dielne bolo publikované už v roku 1977. Na znak pocty a obdivu sa teda obnažená poézia španielskeho mystika, teológa a svätca svojou jedinečnou krásou, vnútornou celistvosťou i nevtieravou melódiou *večnosti* môže natrvalo vryť do srdca – nielen španielskeho čitateľa a poslucháča.

SLOVENSKÝ PREKLAD SVÄTÉHO JÁNA Z KRÍŽA

Každý, kto dôvernejšie pozná dávne i najnovšie obdobia slovenskej prekladovej tvorby, prichádza k nie náhodnému či nevysvetliteľnému poznatku o pomerne významnom zastúpení duchovne zameranej poézie. Nevdojak má pritom dojem, ako keby skvosty najväčších zjavov svetovej lyriky boli priamo stvorené na primerané stvárnienie v duchu slovenskej básnickej tradície, ktorej výraz sa už oddávna napája z prirodzených zdrojov pestrej obraznosti nášho etnika opierajúceho sa o hlboký základ religióznej skúsenosti. Bohatosť prírodnej scenérie krajiny, zmyslovo premenlivé a plnohodnotné prežívanie jej mnohorakých podôb sa často organicky spája s osudom človeka konfrontovaného s vyšším princípom bytia, so svetom nadzmyslovým. Spätosť s ľudovou tradíciou, najmä romantického pôvodu, tvorí vlastne podnes hodnoverný prameň poznávania nielen vonkajšej skutočnosti, ale aj citovo dojemného prieniku do rozmanitých stavov ľudskej duše, hoci mnohé z jej najtajnejších zákutí ostávajú i pre náročnejších tvorcov dosiaľ uzavreté alebo neprebádané.

Pri takomto úsilí prichádzajú, prirodzene, na pomoc aj podnety z iných literatúr smerujúce k prehĺbeniu bežných poznatkov prakticko-duchovného rázu na vyššom symbolickom pláne. Deje sa tak cestou nejednoduchého hľadania básnického génia postaveného v osamotenosti pre úlohu zosúladiť rôznorodé tematické a myšlienkové prvky do neopakovateľného tvaru. Výsledkom je vzácny umelecký presah, vďaka čomu sa mystická skúsenosť obohacuje o nové dimenzie, ba až univerzálne hodnoty.

Pokiaľ ide o podobný model zobrazenia, je zvykom prisudzovať ho symbolistickým alebo postsymbolistickým tendenciám prejavujúcim sa najmä na prelome alebo začiatkom tohto storočia (P. Claudel vo Francúzsku, F. Pessoa v Portugalsku, P. Florenskij v Rusku atď.). Súčasné badania, zamerané na odhalenie hlbšej podstaty umeleckej tvorby, však čoraz preukaznejšie upozorňujú na veľmi dávny pôvod religiózno-symbolického stvárnienia, v ničom nezaostávajúceho ani za výdobytkami moderny.

V Španielsku ho už v 16. storočí stelesňuje San Juan de la Cruz (svätý Ján z Kríža; 1542 – 1591) radiaci sa popri mene Santa Teresa de Jesús, preslávanej najmä prózami, k vrcholom španielskej mystiky. Predovšetkým významný spisovateľ a kritik Dámaso Alonso z viacerých uhlov priblížil dielo svätého Jána z Kríža, pričom vyzdvihol jeho schopnosť dovŕšiť a prekonať najrozličnejšie prúdy španielskej mystiky tých čias. Výsledkom je

najintenzívnejší a zároveň najvznešenejší výraz alebo jeden z najčistejších lyrických hlasov. V tom sa autor vlastne líši aj od moderných tvorcov podobného zamerania, u ktorých sa syntetizujúci tvar symbolického videnia neraz odvíja od čiastočne odlišných vzorov alebo podnetov. V španielskom prostredí – ako zdôrazňuje sám prekladateľ – sa v poézii svätého Jána z Kríža snúbi poznanie domácej renesančnej tvorby, najmä jej vedúceho predstaviteľa Garcilasa de la Vega, s „delikátnou kultúrou talianskej renesancie“. Pravda, v procese autorovho dozrievania nezanedbateľnú úlohu zohrali aj mnohé ďalšie vplyvy či podnety teologického i profánneho rázu. Veď sústredený i precítený pohľad na jeho lyrický tvar jednostaj odzrkadľuje zjednocujúcu úlohu básnického slova. Príroda i duševný svet, smerovanie k božskosti prostredníctvom pocitov vyjadrujúcich súhru vonkajšieho vnemu a vnútornej túžby po blaženosti je koniec koncov vyústením prirodzenej potreby neprogramovo (napriek komentárom, ktoré autor napísal k jednotlivým básňam) a zároveň hodnoverne dospieť k vyššej harmónii telesnosti a duchovnosti. Sprievodným znakom je popieranie výlučného estétstva alebo artistnosti, potláčanie formálnych požiadaviek v prospech jemnej štylizovanej a pateticky tlmenej jednoduchosti výrazu, jeho nevtieravo pôsobivej hudobnosti alebo melodickosti. Poézia svätého Jána z Kríža nie je však pritom zbavená ani „poryvov“ duše, metaforicky výstižne pripodobňovaných ku „kmitajúcemu plameňu vatry“. Preto ak sa básnik na jednej strane pokladá za istého rozvíjateľa herrerovskej alebo góngorovskej línie, nemožno mu uprieť ani presne opačnú tendenciu k syntaktickej jednoduchosti a výrazovej jasnosti. Práve vďaka tomu sa mohli prvky ľúbostnej poézie uňho jemne začleniť do nového tvaru odrážajúceho vyšší stupeň splynutia s božskosťou.

Je len pochopiteľné, že poézia svätého Jána z Kríža kladie nielen z hľadiska jeho miesta v kontexte španielskej literatúry, ale aj výstižnej interpretácie všetkých lexikálnych alebo kompozičných prvkov neobyčajne vysoké nároky. Nemožno sa čudovať, že jej nevšednosť už na prvý pohľad nastoľuje otázku preložiteľnosti, veď pri zložitom hľadaní primeraných riešení musí prekladateľ zápasiť s poetikou autora a pritom si uvedomovať dôležitú spätosť jeho štýlu so špecifickými vlastnosťami španielčiny ako takej, bez čoho by bolo nemysliteľné priblížiť sa čo najviac k skutočným hodnotám originálu. Nehovoriac o tom, aký význam má pritom zreteľ na slovenskú básnickú tradíciu, na zaužívané rytmicke alebo výrazové prostriedky, ktoré poézia svätého Jána z Kríža síce v mnohom prekračuje,

no úplne ani vonkoncom radikálne nepopiera. A ak k tomu prirátame formálne tradičnejšie znaky autorovej poézie, dospievame k presvedčeniu, že iba súlad všetkých spomenutých činiteľov môže prispieť k pokiaľ možno adekvátnemu vyzneniu vrcholného javu španielskej mystiky v slovenskom rúchu (preklad jeho celého básnického diela vyšiel v Slovenskom spisovateli pod názvom *Živý plameň lásky*).

Nebude od veci pripomenúť, že prekladateľ Ján Zambor, ktorému bola poézia svätého Jána z Kríža i vzhľadom na jeho vlastné tvorivé ambície dozaista blízka, mal na Slovensku za sebou nejeden príklad naozaj úspešného zvládnutia podobného problému. Jeho miera jasne súvisela s požiadavkou zvýšenej tvorivosti s ohľadom na domáci básnický kontext, no i na osobné predpoklady „nadtextovo“ domýšľať a najmä intuitívne sa vcítiť do prekladaného obsahu. Erudovanosť tu totiž ide ruka v ruku so schopnosťou hodnoverne precítiť originálnu mystickosť autorovho rukopisu a zároveň dodať mu príslovečnú pečať slovenskosti. Práve preto, že ide o poéziu, čisto alebo prevažne jazyková realita je vlastne iba akýmsi odrazovým mostíkom na voľnejšie – a pritom výstižné – spracovanie originálu, a to v zmysle širokých výrazových možností slovenčiny.

Ak sa sústredím len na obsahovo sémantickú stránku, vyzorujem u Zambora pomerne dôsledné rešpektovanie originálu. Zásluhu na tom majú zrejme aj poctivo vypracované podveršové preklady Eleny Račkovej, ktoré použil povedľa vlastných prekladov. Dá sa povedať, že sémantická, a najmä syntaktická stavba textu sa stala stredobodom Zamborovej pozornosti; pri hľadaní čo najvhodnejších postupov sa v prvom rade zameral na ňu, veď musel vo väčšine básní mať na zreteli aj ich rovnako dôležitý a určujúci formálny obrys (syllabizmus, rýmové požiadavky). Je však namieste otázka, do akej miery bol schopný vyrovnáť sa s touto záväznosťou, či už pri bežnom čítaní naozaj nemáme často dojem prisilného tlaku originálu na zvolenú metódu, či nemohol postupovať voľne, nezávislejšie, aby výsledná podoba vo zvýšenej miere odrážala želateľnú kongeniálnosť v pomere k španielskemu mystickému básnikovi. Týka sa to nakoniec aj rovnako dôležitého problému rytmickej ustrojenosti, teda problému, ktorý sa podľa môjho názoru pri prekladaní svätého Jána z Kríža javí mimoriadne významný, ak nie základný. Vystupuje do popredia už v skladbe *Duchovný spev (Cántico Espiritual)*, napísanej v slohách pozostávajúcich z piatich veršov, sedemslabičných (prvý, tretí a štvrtý), a jedenásťslabičných (druhý a piaty) s rýmovým obrazcom ababb. Citujúc prekladateľove

slová dodajme, že ide o podobu španielskej „lýry“, ktorú autor s istými obmenami použil aj v strofe *Živého plameňa lásky* (Llama de amor viva). K otázke rytmu originálu sa žiada poznamenať, že okrem niekoľkých výnimiek pôsobí z hľadiska prízvuchnosti nanajvýš pravidelne. Najmä ak zohľadníme skutočnosť, že španielsky verš sa na rozdiel od slovenského podobnou pravidelnosťou málokedy vynačuje, čo vyplýva zo špecifických prozodických vlastností španielskeho jazyka, v ktorom sa prízvuk rodí v prúde reči podľa normovaných pravidiel výslovnosti. Je preto zaujímavé, že v skladbe Duchovný spev verš nadobúda rytmicky vzhľad, až prekvapujúco závažnú podobu. Aj so zreteľom na iné, formálne požiadavky sa ju Zambor vcelku usiloval zachovávať, hoci podľa mňa celkom nedocenil, že prízvuk zohráva v kompozícii celej skladby ústrednú úlohu. Odcitujem v origináli i v preklade celú tretiu strofu:

<i>Za láskou odopretou</i>	(2-4-6)
<i>cez hory-doly budem cestu merať</i>	(2-4-6-8-10)
<i>a nedotknem sa kvetov,</i>	(2-4-6)
<i>nebudem sa báť zvierat,</i>	(1-3-5-6)
<i>cez tvrdze, hranice sa budem štverať.</i>	(2-4-6-8-10)
<i>Buscando mis amores,</i>	(2-6)
<i>iré por esos montes y riberas,</i>	(2-4-6-10)
<i>ni cogeré las flores,</i>	(4-6)
<i>ni temeré las fieras</i>	(4-6)
<i>y pasaré los fuertes y fronteras.</i>	(4-6-10)

Nebudem sa v tejto súvislosti venovať otázke možného premiestňovania prízvuku (4. verš), ba ani kladenia prízvuku na predložku (prvé slabiky), čo by rytmické chápanie slovenských veršov len sťažilo. Jednoducho sa spoľahnem na prirodzené čítanie básnického rytmu slovenčiny, tak ako ho vnímal napríklad Štefan Krčméry; jeho jamb by podobnú licenciu, aká sa vyskytuje v 4. verši (1-3-5-6), určite nezniesol (Zambor ju mohol odstrániť napríklad nasledovne: *a ani báť sa zvierat* namiesto očividne ťažkopádneho *nebudem sa báť zvierat*). A sotva by sme ju našli u Emila Boleslava Lukáča: bez ohľadu na uvoľnenú rytmickú podobu Claudelovej *Cesty krížovej* ju prekladal dôsledným jambom, čím dosiahol aspoň na metrickom pláne potrebnú homogénnosť veršov. V danom prípade však máme do činenia s veľmi ľahkou, prirodzene pôsobivou rytmickosťou skladby v origináli, no citelne narušenou „zásahom arytmie“ v preklade. Na niektorých miestach

badateľ, že metrickú zhodu Zambor dôsledne uplatňuje hlavne v rýmovaných veršoch, hoci si myslím, že mal v súlade s originálom dôkladne postupovať v rozsahu celej strofy:

<i>Rozsypal tisíc čarov,</i>	(1-3-4-6)
<i>keď rýchlo prešiel cez les, cez terasy,</i>	(2-4-6-8-10)
<i>očami, svojou tvárou</i>	(1-3-4-6)
<i>a zjavom šíriac jasy</i>	(2-4-6)
<i>zanechal všetkým tvorom šaty krásy.</i>	(1-3-4-6-8-10)

<i>Mil gracias derramando</i>	(2-6)
<i>pasó por estos sotos con presura</i>	(2-4-6-10)
<i>e, yéndolos mirando,</i>	(2-6)
<i>con sola su figura</i>	(2-6)
<i>vestidos los dejó de hermosura.</i>	(2-6-10)

Napriek navonok striktným metrickým požiadavkám je paradoxné, že ľahkosť či uvoľnenosť by Zambor dosiahol nezávislejším sledovaním lexikálno-syntaktickej roviny originálu, zvýšenou tvorivosťou - napríklad uplatnením kratších, rytmicky „údernejších“ slovenských slov, vyhýbaním sa básnicky málo účinným tvarom zloženého budúceho času (v prvej citovanej strofe sa „budem“ vyskytuje až trojnásobne!). Výsledkom je jednoznačný posun k bežnému prozaickému podaniu, hoci na strane druhej treba Zambora vysoko pochváliť za dôsledné zachovávanie slabičnosti, zvukovej rozvitosti, či striedania rýmoviek. Ako keby sa formálna vyspelosť a premyslenosť miestami bila s osobitnými požiadavkami autentickej poézie poznamenananej neraz, ako v prvej ukážke, všednosťou až antipoetickosťou. Nadobúdame dokonca pocit, že svätý Ján z Kríža sa tu odrazu ocitá – bez Kríža.

K tomu sa bezprostredne viaže azda najslabšia zložka prekladu, ku ktorej nás privedie rozbor syntaxe. Ako vyplýva z hlbšieho myšlienkového zacielenia poézie svätého Jána z Kríža, jej ústredným znakom je syntaktická jednoduchosť, nenásilnosť, dosahovaná i pomocou eufónie, melodicky pôsobivých slovných kombinácií (porov. *plantadas por la mano del Amado*). Už zbežný pohľad na preklad však až neuveriteľne často svedčí o pravom opaku. Vetné vzťahy sa u Zambora takmer pravidelne komplikujú: sú prejavom úsilia logicky dopovedať či spresniť esteticky účinne a jednoducho vyjadrený originál. Napríklad v tejto slohe:

*noc, z ktorej pokoj dýcha,
s východným banutím zôr, čo sem prúdi
tá melódia tichá,
samota milej hudby,
večera, ktorá vzpruží, lásku vzbudí.*

*la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.*

(Duchovný spev)

Pozornejší rozbor ukazuje, že oproti originálu sú u Zambora podradovacie spojky v oveľa hojnejšom zastúpení. A hoci treba brať do úvahy ich závislosť od vonkajších formálnych determinantov, nemôžem sa ubrániť dojmu, že presahujú mieru únosnosti a plnia len akúsi úlohu „vypchávkvy“, prostriedku na uspokojenie rýmových alebo slabičných potrieb. Ako som si mohol overiť pri rozboře viacerých slovenských básnických prekladov francúzskeho neosymbolistu P. Claudela, dá sa tomu predísť všelijakým spôsobom. Napríklad Lukáč často využíval – presne v zhode s našou básnickou tradíciou – apozíciu; jasne cítil, že slovenský verš sa podobným prostriedkom pokiaľ možno vyhýba. Pri prekladaní básne Kyrie Eleison syntax originálu viditeľne prehliadal (*Dieu qui êtes tout entier* výstižne preložil *Bože, bytosť všeobšiahla*).

Som presvedčený, že podobný postup sa Zamborovi núkal napríklad aj pri prekladaní básne *Prameň* (*Fuente*):

*Ó, poznám prameň, čo tryská a tečie,
hoci je noc.*

(voľnejšie a zaiste básnickejšie by vyznelo:

*Ó, ja ten prameň poznám, tryská tečie
napriek noci.)*

Nazdávam sa, že prekladateľ si mohol zavše dovoliť i určité slabičné nepresnosti, najmä keď sa nedalo verš vtesnať do vopred vymodelovanej šablóny. Koniec koncov, práve skúsenosti z prekladania románskej poézie potvrdzujú, že nejde o nijaký závažný prehrešok; poetickému účinku slovenského

prekladu to len prospeje, pretože pri interpretovaní treba zakaždým rátať s odlišnou sémantickou hustotou slov v obidvoch jazykoch aj s inými, najmä gramatickými odchýlkami.

Pred vyše dvadsiatimi rokmi som sa systematicky venoval rozboru slovenských prekladov Paula Claudela (porovnaj monografiu *Štýl prekladu*, 1997). Pri porovnaní metódy, akú už oddávna používali viacerí naši básnici a zároveň prekladatelia duchovnej poézie pri dotyku s podobne univerzalisticky ladenou tvorbou, som v zásade dospel k jednoznačnému úsudku. Napriek výraznejším posunom podmieneným rozdielmi slovenskej a francúzskej básnickej tradície sa prekladateľské postupy E. B. Lukáča, P. G. Hlbinu, J. Harantu či najvyspelejšieho z nich – K. Strmeňa vždy bezprostredne vynárali v závislosti od rozmanitých rytmicko-štylistických podôb slovenského básnictva. Vrcholom bol, pravda, obdivuhodný výkon K. Strmeňa, ktorý v každej chvíli prejavoval schopnosť presahovať jazykovú podobu a bravúrne sa vysporiadať so všetkými nástrahami náročného textu. Robil to s vedomím nielen rozdielov poetologických, ale i rozdielov spočívajúcich v samej štruktúre vzdialených jazykov. K takémuto bodu mal podľa môjho názoru viesť rovnako ťažký text svätého Jána z Kríža.

Ján Zambor zvolil iný postup: ako Lukáč pri prekladaní Claudelovej *Cesty krížovej* aj on uprednostnil filologické hľadisko, na základe ktorého – treba uznať – pracoval vskutku poctivo a sústredene, veľa ráz mu však chýbalo to, čo tvorí skutočné čaro poézie. „Dych božskosti“ či „nevýslovnosti“, po ktorom v symbolickom až nadliterárne poňatom diele svätý Ján z Kríža jednostaj prahol, sa na mnohých miestach oslabil vinou racionality, ba až logickej zámernosti. Pravda, boli by sme na omyle, keby sme u Zambora neobjavili kôpku naozaj vydarených veršov. Mám na mysli najmä báseň *Pastierik (Pastorcico)*, z ktorej odcitujem aspoň jednu slohu:

*A vraví pastierik: „Ach, beda krutí!
Ach, beda tomu, čo pred láskou mojou
ujde a nechce piť z jej čistých zdrojov!“
A láskou hlboko je zasiahnutý.*

Pokiaľ ide o niektoré významné nepresnosti, zaujal ma nesprávny preklad podtitulu prvého duchovného spevu *Spevy duše a ženícha (Canciones entre el alma y el Esposo)*, pričom sa vzhľadom na jeho symbolické hodnoty žiadal doslovný preklad: *Spevy medzi dušou a ženíchom*. Znaky doslovnosti i ne-

primeranej perifrastickosti naopak nesie preklad názvu jednej básne Žijem nežijúc viac v sebe (*Vivo sin vivir en mí*; lepšie: Žijem, no nie v sebe).

Ako som spomenul, základný problém pri prekladaní poézie svätého Jána z Križa tkvie vcelku v čomsi inom: v citelnejšom návrate k nevysychajúcim prameňom slovenskej lyriky, k jej dosiaľ pulzujúcim i živo dojímavým obzorom vzájomného, nielen básnického súladu. Tak to nakoniec Ján Zambor obdivuhodne postrehol v zasvätenom, všestranne erudovanom doslove ku knihe – práve v ňom obsiahnuté poznatky jednoznačne chápem ako najlepšie a najhodnotnejšie – čím si pred seba i v sebe dozaista utvrdil cestu, ktorú by mal do budúcnosti s črtajúcimi sa predpokladmi nasledovať.

POÉZIA S. MALLARMÉHO NA SLOVENSKU

Už zbežný pohľad na slovenský výber z poézie významného francúzskeho neosymbolistu S. Mallarmého (*Hliadka osamenia*, Literárna nadácia Studňa 2010) ponúka ucelený obraz nezvyčajnej zložitosti i jedinečnej krásy poézie tejto výnimočnej tvorivej osobnosti. Široko koncipovaný výber, vyznačujúci sa bytostne hlbokým zžitím sa so základnými črtami autorovej poetiky, navyše prichádza v čase, keď po zväčša fragmentárnych prekladoch (Š. Krčméry, K. Strmeň, V. Reisel, V. Kovalčík) konečne na Slovensku dozrel čas, aby sa vďaka umeleckému majstrovstvu Jána Švantnera v celej komplexnosti ukázal jedinečný, univerzálne zacielený prínos francúzskeho básnika. Toto konštatovanie dozaista umocňuje prekladateľovo premyslené úsilie priblížiť nášmu čitateľovi nielen originálne estetické stvárnenie básní, ale čo najprimeranejšie ho tiež osvetliť prostredníctvom chronológie básnikovho života a doslovu. Ide teda o vzácnu symbiózu, ktorej zmyslom je dokázať, že prekladateľská práca môže byť organicky spätá s potrebnou erudovanosťou, s náročným prienikom do vzájomne závislých, paradoxne vnímaných či odhaľovaných foriem procesu básnickej tvorby.

Ak prvotným bodom je samotný rozbor Švantnerovho prekladu, v ďalšej fáze nie náhodou k tomu pristupuje hlbšia reflexia na margo jeho vlastného vnímania Mallarmého. K tomu ma privádza poznatok, že zmysel originálu a jeho prínos do literatúry sú u Švantnera sprevádzané ambíciou zasadiť francúzskeho básnika do literárno-kultúrneho ovzdušia našich čias a vyzdvihnúť tak jeho pretrvávajúci aktualizčný význam, a to nielen v cudzom, ale i v slovenskom prostredí. Nebolo pre mňa prekvapením, že v duchu vyhranenejších znakov temperamentu a poetologických osobitostí J. Švantnera nastoľuje slovenský preklad celý rad otázok, ktorých širšie osvetlenie by do značnej miery presahovalo rámec odborného posudku adekvátnosti prekladu a jeho jazykovej úrovne. Preto sa v druhej časti zameriam iba na niektoré najzávažnejšie problémy, čo by podľa môjho názoru nemali zostať bez povšimnutia.

Pokiaľ ide o kvalitu prekladu alebo spôsob prebásnenia Mallarmého do slovenského rúcha, vec sa javí pomerne jasná. Už vzhľadom na znalosti francúzštiny, príslovečnú virtuoziu, tvorivosť i citlivú pozornosť pri vnímaní originálu by som sotva mohol k Švantnerovým postupom vysloviť vážnejšie výhrady. Akýkoľvek rozbor prirodzene sťažuje okolnosť, že štylistické riešenia sa v danom prípade vzpierajú logickému výkladu, na čo

na nejednom mieste upozorňuje sám prekladateľ. I keď je jeho prístup založený predovšetkým na racionálnom, detailne premyslenom i vskutku objavom hľadani adekvátneho ekvivalentu, oveľa významnejším činiteľom sa javí potreba zohľadňovať pri čítaní nesmierne náročné estetické kritériá. So zreteľom na nevšednú Mallarmého poetiku máme zakaždým do činenia s dvojitou líniou zvnútornene vnímaných básní, a to nielen na primárne jazykovom základe, ale aj v zmysle navonok skrytých alebo neľahko postihnuteľných poetologických zložiek verša. Tieto simultánne charakterizuje dvojaký pohyb, ironický a zároveň sebaironický, pretože význam sa u Mallarmého vytvára tak z jeho neopakovateľného zrodu, ako aj zo súbežného zániku jeho stálosti alebo presnosti.

Treba konštatovať, že takéto poznanie je v preklade zväčša hodnoverne vyjadrené. K tomu prispieva prekladateľova schopnosť dosahovať estetickú homogénnosť verša, štruktúrna nevyhnutnosť zladíť jeho komponenty do jednotného tvaru. Napriek tomu, že najťažším „protivníkom“, s ktorým musí prebásňovateľ jednotaj zápasíť, je neoklasicistický, cieľavedome presný, zvukovo rozvitý rým. Uvedenú homogénnosť sa Švantnerovi vcelku darí vytvárať takým spôsobom, že sa pri prekladaní nepridržiava verbálnej následnosti výpovede, ale prekonáva ju pomocou transferencie, potrebnej zmeny slovných kategórií v duchu výrazových možností a slohotvorných prostriedkov slovenskej poézie, všestranne uplatňovaných i v jeho vlastnej tvorbe. Je potrebné dodať, že k tejto zmene dochádza niekedy na ploche dvoch i viacerých veršov.

V tom spočíva podľa môjho názoru v kontexte slovenských prekladov z poézie románskych literatúr (V. Kovalčík, J. Zambor) Švantnerov najsilnejší tromf, pretože nejde iba o preklad významu, ale aj o paralelné uspokojovanie zvukových alebo eufonických vlastností originálu: porov. *vbahnený do blata – vautre dans le bonheur; kde jeho žravý hlad syti sa – où ses seuls appétits mangent; Strach akej noci / vrhnúť nám, vrhnúť, zdrap, na trpkosť zhrdenia? – Et quelle nuit hagarde / jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?* Pozorujeme, že preklad tu verne reprodukuje významové i zvukové hodnoty pôvodiny, i keď v poslednom citovanom príklade dochádza k poetickej ozvláštnenosti originálu (zhrdenia).

V závere edičnej a prekladateľskej poznámky J. Švantner hovorí o striktnom dodržiavaní rytmicko-metrického pôdorysu a rýmovej schémy originálu. Z pozorného čítania vyplýva, že rýmové kombinácie presne odrážajú stavbu pôvodiny; nie vždy to však platí o zvukovej presnosti veršového

zakončenia, čo podľa mňa viac-menej oslabuje celkový estetický účinok básní: *rým – hlbín, vers – à l'envers; k nim – zím – troupe coupe, prisúdené – čo sa ženie, poupe – coupe*.

Pokiaľ ide o významovú ekvivalenciu, výraznejší odklon sa prejavuje len sporadicky. Vo väčšine prípadov ho sprevádza posun smerom k „romantickému“ podaniu. V prvej básni *Pozdrav* by som skôr zvolil význam *Spása (Salut)*, mienený autorom ironicky ako kontrapunkt k jeho tradičnému kresťanskému chápaniu. Treba zdôrazniť, že pri typickom hľadaní druhotných významov Mallarmé veľmi často využíva práve polysémiu francúzskeho slova. Ako vidieť v tej istej básni slovo *coupe* (čása) patrí skôr do inventáru poézie romantizmu, pričom podľa Mallarmého by sa akiste väčšmi hodil jeho ďalší význam: prerušenie, skutočný rez – do romantickej tradície.

Ešte uvediem zopár miernejších významových posunov oproti predlohe: *so slastným pôvabom tak plným spomienok – dans un grand nonchaloire chargé de souvenir* (*nonchaloire* znamená vo francúzštine *nudnú apatiu, lenivosť*); *Lúč slnka... / len zlatom kaderí slastný splav rozpáli – Le soleil... / en l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureux* (v tomto prípade ide skôr o „bôľnu“ synestéziu *clivý kúpeľ; un bain langoureux*). V básni *Herodias* „nemotivované“, zrejme z nepozornosti vypadlo z verša dôležité privlastňovacie zámeno: *Žiješ! A vidíš tu len kňážnej závan tieňa? – Na pery prsty a prstene (Na moje prsty tvoje prsty a ich prstene); A mes lèvres tes doigts et leurs bagues*). Na niektorých miestach na mňa rušivejšie pôsobilo frekventovanejšie nakopenie podradovacích spojok (najmä spojky „čo“) v po sebe nasledujúcich veršoch.

Je možné konštatovať, že už vzhľadom na kvantitu i kvalitu väčšiny preložených veršov Ján Švantner opätovne preukázal svoje interpretačné majstrovstvo. Vcelku sa mu podarilo naplno využiť bohatosť i pestrosť slovenského básnického jazyka, hlavne v nadväznosti na hviezdoslavovsko-krčméryovskú líniu, čím rozšíril i prehĺbil jeho výrazové možnosti dôverne precíteným dotykom s Mallarméovou symbolistickou poéziou. V podrobne vypracovanom doslove, teoreticky i historicky nasýteným mnohými poznatkami dobovo ekonomického, spoločenského a politického rázu, sa zameral na všestranné osvetlenie genézy Mallarmého tvorby. V prvom rade so zreteľom na vývin francúzskej literatúry, hoci mu neunikla ani nadnárodná podnetnosť francúzskeho básnika pre filozoficko-vedecké myslenie 20. storočia (vo vzťahu k českému a francúzskemu štrukturaliz-

mu, Pražskému lingvistickému krúžku či ruskému formalizmu). V danej súvislosti sa akiste žiadalo aspoň spomenúť nezanedbateľný význam ruskej formálnej metódy pre slovenskú literárnu vedu, odrážajúcu sa hlavne vo verzologických výskumoch Mikuláša Bakoša, násilné prerušenie týchto výskumov, ku ktorému došlo po tzv. normalizácii, čo v súčasnosti veľmi sťažuje „integrálne“ čítanie filozoficky Švantnerom nie vždy presvedčivo a do hĺbky objasňovaných poznatkov (formalizmus v zásade predsa lipol na výlučne vecnom poznávaní, odhliadajúc od akéhokoľvek subjektívneho, tradične ponímaného metafyzického podhubia, i keď na druhej strane možno súhlasiť s jeho tvrdením, že u Mallarmého ide o prekonanie, avšak podľa mňa len „isté“ prekonanie povestnej umeleckej mimézis).

Napriek obdivuhodnej šírke preštudovaného materiálu som pri čítaní doslovu jednako nadobudol pocit, že J. Švantner – azda nevedomky – rád vytrháva S. Mallarmého z tradičného vývinového radu francúzskej poézie a niekedy mu prisudzuje hodnoty, ktoré sú vývinovo v širšom svetovom priestore literatúry 20. storočia dnes už vývinovo prekonané. Nadmerným dôrazom na pojmy *modernosť* či *moderna* Mallarmého sa totiž v mnohom znejasňuje špecifickosť vývinu francúzskej literatúry koncom 19. storočia, jej prvoradej symbolickej povahy. Sprievodným javom je skutočnosť, že u Švantnera citelne absentuje komparatívny aspekt: Aký zásadný rozdiel jestvuje medzi vnímaním básnického symbolizmu vo Francúzsku a na Slovensku? V čom sa poetika S. Mallarmého už v danom čase vo Francúzsku javila nadmieru hermetická a teda len čiastočne inšpiratívna pre nastupujúcu generáciu básnikov zo začiatku 20. storočia?

Nemožno nevidieť, že práve hermetizmus Mallarmého tvorby viedol napríklad neosymbolistického tvorcu Paula Claudela k zásadnej zmene optiky; vidiac odludštenie francúzskej filozofie pozitivizmu, neobmedzenú moc panovníka i exkluzívnosť úlohy *Stvoriteľa-básnika*, ako je to u Mallarmého, mal v úmysle prinavrátiť poézii jej kresťanský, určite nám bližší stredoveký obsah a význam. Znovunájdением Boha chcel oživiť jeho bezprostrednú spätosť s človekom, s prírodou, s etickými princípmi ľudskej existencie, Preto siahol po rytmicky uvoľnenejšej forme „biblického versetu“, v úsilí nanovo obnoviť v minulosti tak veľmi zanedbanú symbiózu ducha a hmoty, duše a tela. Zásluhou Rimbaudovho objavu vzájomnej súvislosti medzi svetom zmyslovým a nadzmyslovým Claudel obohatil mallarméovský intelekt intuitívnym prežívaním liturgického obsahu, pričom sa inšpiroval viacerými náboženskými a filozofickými koncepcia-

mi, najmä orientálnym budhizmom a taoizmom. Tvorivý základ nového kozmologického pohľadu bol teda užitočný utvorený z rozličných podnetov, zemepisne i duchovne rôznorodých, národne neohraničených. V dôsledku toho básnik prestal byť „kniežaťom“ vyhraneného žánru poézie, napriek zdôraznenej epickosti sa jej pôsobnosť fakticky preniesla i na iné žánre, na žánre dramatický či esejistický. A dodajme, že v neskoršom období sa to vzťahuje i na multikultúrne rozmanitý žánr prózy, ako o tom svedčia poeticky ladené, vskutku objavné diela latinskoamerického magického či fantastického realizmu alebo „zázračného reálna“.

Ak vezmeme do úvahy tieto skutočnosti, potom Mallarmého hermetizmus, i keď sídliaci na vrchole básnického génia, jeho „dobového“ univerzalizmu, musel byť v ďalšom vývine prekonaný návratom k človeku v jeho vzťahu k božskému princípu, zásluhou neopakovateľnej snahy nadčasovo zobraziť ich spojenie, no zároveň i zmierňovať ich odveký protiklad.

Cez moje odbočenie sa Mallarmého poézia určite javí ako plod dedičstva symbolizmu, zjavnej osobitosti francúzskej literatúry daného obdobia. No v danom rámci i jej duchovne „obmedzených“ možností z hľadiska ďalšieho plodného vývinu poézie. Natíska sa otázka, ako na núkajúcu sa otvorenosť moderného básnického výrazu je schopná reagovať tradícia slovenského básnictva, zosobnená napríklad kresťanský orientovaným symbolizmom Ivana Kraska? Je len na škodu, že v spleti jednostrannejšie formulovaných poznatkov nenachádza ešte tento problém vo Švantnerových úvahách očakávané miesto. Snaha aktualizovať či modernizovať Mallarmého poéziu rozsiahlym výberom z jeho tvorby, čo je vzhľadom na vysokú úroveň Švantnerovho prekladu naozaj obdivuhodný počin, však zároveň priamo či nepriamo naznačuje celý okruh problémov, ktoré dozaista súvisia s pozitívnym prínosom demokratizačného procesu ostatných dvoch desaťročí. Je azda možné nebrať na vedomie, že Mallarmého hermetická poézia len čiastočne zodpovedá požiadavke skutočného oživenia subjektu, tvorivej fikcie, originálne vyrozprávaného príbehu zasadeného do súčasnej alebo historickej perspektívy vzhľadom na reálnu skúsenosť dnešného človeka?

Vývin európskej moderny a postmoderny sa nesie v znamení nie hermetickosti, ale otvorenosti voči obnovenému dialógu človeka, jeho duchovnej rozmanitosti v nových spoločenských podmienkach. Domnievam sa, že slovenský preklad tohto ojedinelého básnického javu treba vnímať ako nevyhnutnú, i keď vinou diskontinuity – v mnohom určite nami nezavine-

nej – oneskorenú etapu slovenského básnického vývinu na ceste k širšiemu naplneniu tohto cieľa.

Tak ako k tomu naďalej na Slovensku prispieva uverejnenie nejedného hodnotného prozaického diela modernej európskej či svetovej literatúry, napríklad i kompletného vydania slovenských prekladov z Claudelovej dramatickej tvorby (*Hry*, Divadelný ústav 2007), teda výsostne aktuálneho diela, ktoré sa však navzdory tomu v súťaži o Cenu Jána Hollého nezaslúžene nedočkalo najvyššieho ocenenia (podobne ako vynikajúce básnické preklady tohto naozaj moderného francúzskeho spisovateľa v podaní Karola Strmeňa).

V týchto súvislostiach pôsobí pozoruhodný Švantnerov preklad, i napriek očividným estetickým kvalitám, na nejedného z nás dnes už predsa len archaicky, rutinérsky zastarane.

ESTUDIOS COMPARATIVOS EN LA VERSOLOGÍA

Acaso no es inútil recordar que los estudios comparativos de literatura se caracterizan por una variedad de aspectos históricos y teóricos que se necesitan para alcanzar, según la materia analizada, los fines interdisciplinarios, sintéticos. Por consiguiente, antes de mi intento ilustrativo más concreto quisiera prestar mayor atención, al menos en unos puntos esenciales, a los resultados múltiples que fueron realizados, ante todo en los años 60 y a principios de los 70 en las áreas de la teoría y la historia eslovaca. Mi interés se dirige en la segunda parte a la confrontación del verso eslovaco con el verso de literaturas romances (el francés, el español). Por esa razón intento seguir esa problemática en relación con al desarrollo específico del pensamiento eslovaco en torno a esa disciplina. No es sin interés observar que para definirla suficientemente hay que tener en cuenta varios factores que, en conjunto, contribuyeron en Eslovaquia al nacimiento de varios paradigmas específicos. Ya que casi todos ellos se propusieron ver los fenómenos estudiados en relaciones o correlaciones más amplias. Pues ese propósito no es nada fortuito siendo guiado por el deseo de sobrepasar el espacio de la literatura nacional hacia los horizontes supranacionales de literatura.

Digámonos en primer lugar que en las condiciones de Eslovaquia, de una nación pequeña, existiendo en el pasado no tan lejano con otra nación más grande dentro del país llamado Checoslovaquia y situada en el cruce de varias culturas, se trazaba ya entonces la posibilidad de explotar una suma de impulsos variados para la aplicación auténtica y, en cierto modo, original de la literatura comparada.

El primer hito en la época moderna fue el año 1964, año de la fundación del Instituto de literatura e idiomas extranjeros de la Academia eslovaca de ciencias en Bratislava. El mérito principal en ese evento pertenece, sin duda, a Mikuláš Bakoš quién, por su erudición era bien familiarizado con la riqueza de los trabajos europeos, sobre todo en la lingüística y la teoría literaria moderna. El primer objetivo, claramente colectivo de Bakoš, era abordar a la generación joven de científicos eslovacos para hacer del estudio literario una disciplina relativamente autónoma, con su propios métodos e instrumentos que hubieran sido independientes del método de otras diciplinas científicas. Para conseguir esa meta el interés se centraba en el *hecho literario* que tuviera que ser estudiado de modo racional, ló-

gicamente analizable y verificable. De tal modo se abría el espacio nuevo, desarrollado sobre una base dinámica y procesal, para el área de la literatura comparada.

Bajo la influencia del formalismo ruso y del método estructural del checo Jan Mukařovský ha tenido Bakoš la intención de reanimar su modelo teórico que a finales de los años 30 él mismo aplicó en el estudio sistemático de la evolución del verso eslovaco (véanse *Evolución del verso eslovaco desde la generación Štúr*; 1939, 1949, 1966). Su método intraliterario fue fundado en la unión de la teoría y la poética histórica lo cual era una novedad radical por estudiar formas variables del verso eslovaco en el curso de su historia. Una interdependencia dinámica de esas formas Bakoš la veía en el estudio fónico, tónico, sintáctico, semántico y métrico, de todos los elementos en la estructura del verso. Ésos han presentado en su concepción un movimiento permanente de intercambios o alternancias. Igual que Mukařovský, aunque de modo diferente, más formal y procesal, subrayaba Bakoš el papel primordial del ritmo poético cuya función dependía de la primacía de tal o tal componente en la evolución poética de la generación romántica, simbólica y postsimbólica. Se trataba pues de un modelo racional y lógico siguiendo fielmente los principios vanguardistas, precedentes en Eslovaquia de la época de entre dos guerras.

El objeto principal era la materia misma del quehacer poético, suficientemente definido y demostrado por vía estadística. En el espíritu del optimismo epistemológico, que reinaba en esos tiempos relativamente libres de investigación, se desarrollaba al mismo tiempo una cooperación fértil con los científicos polacos, soviéticos, checos y de otros países socialistas. El punto común de esas actividades internacionales era el intento de llegar a una síntesis artístico-científica.

Es evidente que en los años 60 cuando fue fundado el Instituto haya tenido Bakoš, su director, la ambición de ampliar el estudio de la literatura eslovaca nacional y de integrarla gradualmente en el área interliteraria. De tal manera hizo el primer paso al enlazar con su trabajos anteriores para que se pueda realizar en el porvenir con éxito su proyecto multilateral.

A pesar de muchos obstáculos y limitaciones externas, ideológico-políticas, con orgullo y modestia de una persona carismática, el científico eslovaco trataba de desenvolver y realizar el método tipológico de literatura. La amplitud de sus actividades científicas y pedagógicas le permitían a Bakoš estimular el trabajo de diferentes exploradores eslovacos en varias

disciplinas (versología o métrica histórica comparada, genología, teoría de la comunicación literaria, estudio sistemático de las llamadas formaciones estilísticas, etc.). Por fin, su capacidad de analizar, definir y generalizar, según los principios de poética histórica, le llevó a la voluntad de rehabilitar, en cierta medida, los conceptos tradicionales de literatura y de conciliarlos con los frutos recientes del arte y de la literatura moderna. A pesar de lo difícil de esa simbiosis hay que volver a destacar su empresa fenomenal.

Ahora bien, a medida que crecía el deseo de ofrecer un nuevo instrumento metódico bien premeditado, se reforzaba el deseo de un regreso a los horizontes siempre vigentes de la historia y crítica literaria. El impulso decisivo era un desarrollo innovador del arte moderno, el afán de varios escritores europeos y mundiales de crear una visión universal de la realidad. Sin omitir nada de lo que se nutrían las raíces auténticas de la literatura nacional. Y era precisamente el terreno académico que desempeñaba en esos aspectos por aquel entonces un papel primordial. Consistía en la posibilidad de buscar nuevos caminos para poder vincular lo teórico a lo histórico y a la vez crítico, de la investigación literaria.

Uno de los ejemplos destacados que cumplía completamente con tal ideal era la figura de Jozef Felix. Bien que su actividad multifacética se desenvolvía ya en la época de entre dos guerras, su criticismo, ante todo en el área de literaturas romances, junto con el conocimiento profundo de la literatura eslovaca, respondía plenamente a un anhelo simbiótico.

Hay que decir que en Eslovaquia la tarea del crítico literario se ve, de costumbre, acompañada por su labor traductora y pedagógica. Así se puede realizar de modo más eficiente el papel educativo o instructivo de la enseñanza universitaria. En el caso de Felix, autor de muchos epílogos a obras traducidas, sobre todo de literatura francesa, así como de estudios críticos y analíticos se trataba, en primer plano, de ofrecer un modelo sólido que hubiera podido corregir hasta ciertas limitaciones de la literatura eslovaca, inmersa en varios aspectos en el provincialismo creativo. Todo eso era válido tanto para el campo pedagógico como el crítico y el histórico, ante todo con el fin de formar a nuevos adeptos jóvenes de similar orientación, incluso para su praxis traductora. No es inútil recordar que los orígenes de esa labor crítica, interdisciplinaria o pluridimensional, siguen desarrollándose en Eslovaquia hasta hoy día, por destacar el sentido mismo de mediación cultural y valorar, a la vez, el nivel estilístico de las traducciones eslovacas. Lo que atestigua la otorgación anual del Premio

Ján Hollý por traducción literaria, del Premio Matej Bel por traducción especializada, sin omitir el papel parecido de Universiadas de traducción destinadas para los jóvenes estudiantes universitarios.

Como se ve, lo pluridimensional de esas actividades encuentra en Eslovaquia, desde los años 60 hasta hoy día, buen número de gratos y ambiciosos seguidores.

Una rama no menos significativa, bien que hoy día un tanto desdenada, está representada por la obra teórica de Dionýz Ďurišin a quién he dedicado un interés más detallado en uno de los números de *Interlitteraria* editados por la Asociación estonia de la literatura comparada, bajo el título *Dos personalidades de la comparatística* (Claudio Guillén, Dionýz Ďurišin). Me di cuenta de que los dos teóricos comparten en varios aspectos una posición análoga. Se refiere ante todo al término tan ardiente „influencia“ sometido en ambos casos a una visión dialéctica, por incorporar en dada visión la unión de lo nacional y lo supranacional o bien, en Ďurišin, de la literatura nacional y la literatura mundial. Si, por una parte, esa unión está edificada, en Guillén y con acento marcado, sobre el modelo histórico, crítico y teórico, en Ďurišin se nota, bajo los impulsos de poética histórica de Bakoš, una posición científica, siendo fruto de sus estudios intraliterarios. Así que hablando de las leyes evolutivas de la literatura nacional pone de relieve Ďurišin existencia de las llamadas líneas evolutivas de diferentes literaturas nacionales en el diálogo cultural.

Al salir de lo anteriormente dicho, la concepción del comparatista español se aproxima, por definición, más a bien al concepto cultivado por Jozef Felix. De todos modos, bajo la óptica de esas interacciones no se puede menospreciar tampoco la tesis primordial de Ďurišin según quien en la mediación cultural se concede lugar principal al papel decisivo o determinante de la literatura receptora, nacional. De esa manera Ďurišin ha logrado corregir o hasta desmentir muchas tesis de los comparatistas occidentales (P. van Tieghem, A. J. Rousseau, p.j.) que salían en sus teorías de la influencia causal y hegemónica de las llamadas literaturas grandes en las pequeñas. Cuando observo, por una parte, debida a esas tesis, cierta oposición a los argumentos de Felix, por otra parte, no se puede perder de vista en mi juicio una significación notable de la concepción del gran crítico eslovaco quien destacaba a cada momento el término de universalidad de literaturas nacionales, a partir de lo más valioso que éstas, por

criterios severos y auténticos, representan para el enriquecimiento del diálogo cultural.

Es natural que la lista de los críticos eslovacos hubiera sido más larga, por mencionar al menos a Blahoslav Hečko (véanse el libro *Aventuras de la traducción*, 1991) quién, como traductor copioso y valioso de literaturas italiana y francesa, en sus estudios ensayísticos y críticos hacía resaltar una riqueza ilimitada del lenguaje eslovaco, de la riqueza de su uso metafórico y coloquial siempre vivo, en la búsqueda estilística de los equivalentes apropiados.

Pues no es sorprendente que en varios modelos teóricos y analíticos se manifieste en Eslovaquia en esa época una tendencia marcada hacia una síntesis artístico-científica. Por cierto, siempre nos movemos en el espacio propiamente literario lo cual, sin omitir contextos exteriores de la obra literaria, caracteriza casi todos los accesos eslovacos. Su definición más o menos nítida aparece en la unión de lo sincrónico y lo diacrónico, por los descubrimientos nuevos observados asimismo en la versología y la teoría de la comunicación. Acaso no sería erróneo constatar que en ese contexto predominara, sobre todo al final de los años 60, años realmente fructíferos, el concepto simbiótico de Anton Popovič. Su método parece a primera vista bastante tradicional, mimético (estudio histórico acompañado con lo temático, sociocultural o biográfico de literaturas comparadas). Naturalmente, sobre el fondo del proyecto sintético de Popovič sobrevivía todavía una marcada dosis de subjetividad y de fervor emocional, típico del convívio interno con la literatura y con la producción traductora de los escritores eslovacos y extranjeros. Podemos observarlo en el libro *Traducción y expresión* (1968) orientado a la recepción eslovaca de los autores rusos de índole romántica y realista y a su influencia en la literatura eslovaca. El intento de Popovič era pues literario y, a la vez, cultural en el sentido amplio de la palabra.

Como sucesor y discípulo de la teoría estructural y lingüística del checo Jiří Levý, junto con las lecciones teóricas tomadas de Bakoš, se esforzaba Popovič ante todo por cumplir el ideal de una mediación, personalmente auténtica y “resentida”, en el proceso de la interacción literaria. En el tratamiento de los aspectos versológicos se refleja, al mismo tiempo, su aptitud interior gracias a lo cual el conocimiento normativo del verso se ve enriquecido por una percepción individual, “revivida” e interiorizada. Por brevedad de mi contribución no sería posible aducir también buen número

de otros versólogos eslovacos quienes en el pasado (V. Kochol, V. Turčány, F. Štraus, p. j.) y en el presente (J. Zambor) demuestran una variada gama de accesos sintéticos o multidisciplinares.

La coexistencia de varios modelos eslovacos de comparación versológica atestigua una tendencia clara a los horizontes interliterarios. Por la unión de lo teórico y lo empírico es posible abandonar, en cierta medida, los postulados objetivistas de la poética histórica. Los aspectos estructurales y formales de la poesía se vinculan así a la necesidad de un entorno a la tradición, a las raíces simbólicas o espirituales de la existencia humana. Bien que los principios de la poética constituyen una fase preparatoria, teórica para el análisis versal, pueden verse demasiado unilaterales ya que no permiten abrazar de un modo vivo o revivido la naturaleza originaria del acto poético, en relación auténtica con la historia de una nación y de su identidad cultural. Por eso hay que considerar esas tendencias unificadoras y diferenciadoras de los tratadistas eslovacos en aquella época como una plataforma útil para conseguir una síntesis artístico-científica. El papel comparativo de la investigación en el área de relaciones interliterarias ha encontrado un acompañante orgánico en una actitud histórico-crítica, como trataba de proponerlo Claudio Guillén (véase *Entre lo uno y lo diverso. La Literatura Comparada (Ayer y hoy)*; la última edición es de 2005). Pero en Eslovaquia, frente al proyecto español, la literatura comparada no existía como una disciplina autónoma con sus propias leyes y criterios. Lo importante era considerar en primer lugar las necesidades de la literatura eslovaca. A pesar de que algunas de las premisas eslovacas documentan varios puntos comunes con la teoría del comparatista español. Por lo demás, esa señal simbiótica no se limitaba a los objetivos meramente académicos sino que intervenían en el proceso educativo en algunas universidades eslovacas.

En cuanto a mi propio trabajo comparativo, he querido extenderlo, por mi formación universitaria (estudio filológico y pedagógico de dos idiomas, el francés y el español) sobre el área de relaciones literarias entre Francia y Eslovaquia en la época de entre dos guerras. Mi proyecto, guiado en la academia por mi maestro J. Felix, llevaba el título *Estilo de la Traducción, Análisis teórico-evolutivo y crítico de las traducciones eslovacas de Paul Claudel*(fue finalizado ya en 1975 pero por intervención exterior de la llamada normalización ideológica no fue editado hasta 1997). El primer impulso era inevitablemente normativo para que se puedan explotar

ampliamente los reparos preciosos de mi predecesor Bakoš, reparos que podían satisfacer exhaustivamente varias exigencias metódicas relativas al horizonte evolutivo del verso eslovaco. Por necesidad paralela fue necesario tomar en consideración también la evolución aparentemente similar del verso francés. Al emprender esa batalla, efectivamente una batalla muy dura en el plano metódico y personal, y intentaba penetrar en el núcleo conceptual de diferentes teorías sobre el verso francés (da la pluma de M. Grammont, P. Guiraud, J. Cohen o H. Meschonnic). En esa línea debo añadir que el finalizar mi estudio, después de tantas dudas y hesitaciones, apareció como más relevante una imagen sintética de la poesía y poética neosimbólica del escritor francés. Al apropiarme gradualmente su visión universal, presente ante todo en su obra *Art poétique*, junto con todo un conjunto de aspectos literarios y extraliterarios, me familiaricé con el núcleo oculto, difícil de descifrar, de su cosmovisión. Llegué, en definitiva, a aprender que el instrumento principal de la visión poética está encarnado en el concepto de la *metáfora general* que sirve para descubrir esencia simbólica y espiritual de la existencia humana o una conjunción de las cosas visible e invisibles en el acto de hacer poesía. Y no era por azar que, gracias a esa revelación, surgió ante mí el papel unificador de todos los componentes del *ritmo* siendo, por definición, estéticamente válido para cada poema.

Desde esas perspectivas se vio natural seguir en primer lugar la cadena fónica o melodiosa del verso francés y compararla al verso de las traducciones eslovacas. Un subjetivo convivir con lo específico de sistemas diferentes de versificación se unía, pues, a la observación de las propiedades rítmicas típicas, al mismo tiempo, de la poesía misma de nuestros poetas-traductores (E. Boleslav Lukáč, P. Gašparovič Hlbina, Ján Haranta, K. Strmeň) que entraron contacto con el *verset bíblico*, relativamente libre, claudeliano. Por consiguiente, en el proceso de la comparación una de las preguntas se refería al valor estético de las translaciones eslovacas en las diversas épocas de su creación. Al hacerlo, el criterio crítico y esencialmente valorativo era para mí, hasta qué punto nuestros poetas sabían responder a las exigencias semántico-fónicas del verso original y, de modo independiente, qué cualidades tenían esos versos respecto al principio de su homogeneidad estética. Pues mi comparación tenía que ser tanto subjetiva, en relación con la poética francesa silábica de Claudel, como objetiva, con respecto a lo normativo de variables formas silabotónicas (el yambo, el troqueo, el

dactilo-troqueo) empleadas en la poesía eslovaca en las etapas respectivas de su evolución.

En la primera fase de mi investigación, analizando los primeros versos de Claudel traducidos en Eslovaquia por E. Boleslav Lukáč, he acabado de constatar la función preponderante del metro yámbico. Ya M. Bakoš había observado que la realización métrica de ese verso enfático pero muy bello y original, debe ser regular reflejando así una clara dependencia de las reglas métricas empleadas desde el comienzo del siglo 20 por la generación romántica y parnasiana, representada ante todo por eminentes poetas Pavol Országh Hviezdoslav y Štefan Krčméry. Pue ese factor rítmico debía producir, por su naturaleza específica eslovaca, numerosos cambios en la construcción semántica y sintáctica de los versos traducidos. El resultado era que en la concepción de ese traductor más asiduo de la poesía claudeliana en Eslovaquia, sobre todo del gran poema *Le chemin de la Croix* (1924, 1929, 1948, 1949), aparecieron varios desvíos del original: la expresividad metafórica, el tono elevado o enfático acompañado con abundancia de palabras coloquiales, singulares o de licencias verbales. Tanto más que todos esos largos estilísticos se oponían, en general, al vocabulario más neutral, más moderado del verso claudeliano. Al observar más detenidamente, por una óptica dialéctica, el carácter genérico de los versos, sobre todo en la interpretación del verso marcadamente épico del poeta francés (*Magnificat*), me di cuenta de que Lukáč no ha podido conseguir la deseada homogeneidad estética del verso. Por el contrario, sus procedimientos eran admirablemente congeniales en contacto con la naturaleza lírica y tradicional del poema *Kyrie Eleison*.

Ese estudio comparativo conduce al final a un descumbrimiento significativo acerca de lo desigual en el desarrollo de ambas literaturas, francesa y eslovaca. Lo reparé asimismo en otras traducciones eslovacas hechas posteriormente y situadas más cerca de la poética de Claudel. Bien que en las traducciones de nuestro poeta simbólico P. Gašparovič Hlbina (véase el poema *Saint-Paul*, 1943), se realiza el nuevo modelo métrico, dactilo-trocaico con su moderación semántica y pureza idiomática. El análisis demostró que esa cualidad esencial fue fielmente reproducida (el poema *Gloria*, 1943) por el “verdadero” verso libre de K. Strmeň. Ese poeta eslovaco ha sabido lograr el mismo efecto más tarde en la traducción del poema *Le chemin de la Croix* (1954) así como de la obra maestra de Claudel, el drama *Le soulier du satin*.

Pues a través de esas observaciones apoyándose en el decisivo papel rítmico en la poesía llegué a una observación general. Reside no solamente en lo propiamente literario sino en los horizontes amplios de diferencias culturales o mentales entre ambas naciones.

En ese momento quiero volver, al menos parcialmente, al hecho de diferentes sistemas de versificación que funcionan en cada literatura nacional. En la poesía eslovaca, sobre todo en el pasado, predomina el factor obligatorio de la organización métrica. Se trata en mi juicio del factor realmente primordial porque al observar la estructura versal en su totalidad, en relación con otros elementos (silábicos, estróficos, tropológicos o figurativos), se percibe que la naturaleza particular del acento métrico representa casi en todas las literaturas nacionales el único rasgo realmente distintivo. Pues no nos sorprende que en el caso de la traducción poética, hay que considerar ese hecho como una dura piedra de toque cuya solución exige, por cierto, una preparación atenta y detallada. Es natural que ese problema se encuentra, a la vez, en el centro de interés de numerosos teóricos. En el verso francés, también en consonancia con la percepción de Claudel (véase *Réflexions sur la poésie*, 1928), el acento métrico está colocado en la última sílaba de un segmento sintáctico u oracional del verso. Pues el conocimiento teórico general sirve para distinguir más claramente la posición del acento métrico en el verso. Podemos afirmar la validez de ese conocimiento para el análisis de traducciones poéticas a otros idiomas lo cual exige observar una interdependencia de todos los componentes, sea semánticos sea sintácticos o fónicos. Volvamos a subrayar que al seguir la evolución del verso con sus permanentes cambios, el mismo fenómeno se produce en la cadena rítmica de cada verso nacional.

Pero hay, además, otro problema. Es que a diferencia del interés objetivista de M. Bakoš ése estriba en la percepción interiorizada de la naturaleza acústica de la poesía bien que esa percepción no corresponde automática o exclusivamente a la reglas codificadas de acentuación. Lo que prueban, según otro tratatista y poeta eslovaco Štefan Krčmery, posibles cambios de acentuación en la estructura métrica del verso, pero sin negar esencialmente la regla general sobre, por ejemplo, la regularidad yámbica. Recordemos que dada concepción, más subjetiva, proviene de la naturaleza musical del ritmo poético (el poeta mejicano Octavio Paz sostiene con razón que *el sentido es el hijo del sonido*). Así como lo mostraron varios estudios míos, ese factor puede vincularse al estudio simbólico, figurativo y metafórico

que refleja una actitud espiritual y ética del poeta, en relación con su entorno natural y social. La visión intrínseca lleva en sí la garantía de que la creación literaria no deje de ser humana, saliendo de la unión del escritor con la tierra.

Pues no es nada extraño que T. Navarro Tomás, el conocido experto en métrica castellana (véase *Métrica española*, 1968) ha observado en primer lugar las leyes internas de la poesía derivadas de su musicalidad. Al representar cierto paralelo a nuestro poeta Krčmery ha sentido Navarro Tomás el ritmo como algo que no se pueda captar únicamente por vía lógica o racional (de ahí que su concepto no respeta siempre los límites de las palabras españolas pero un conjunto especial de agrupaciones dactílicas y trocáicas que se parecen por sus deshabituales cláusulas métricas a la poesía popular eslovaca (ejemplo: de sus /ójos los / huesos fi/jaron).

Ese sistema musical funciona dentro de la acentuación normativa del verso español. Lo importante es saber que la acentuación en el idioma español responde a las reglas gramaticales de pronunciación y difiere, por consiguiente, de la ley eslovaca que prescribe colocar el acento en la primera sílaba de la palabra (*škola* – el troqueo; *a on* – el yambo). Aunque, como hemos visto, es una ley bastante general que puede ser corregida por la necesidad de “sentir” el ritmo y percibir sus varios matices de declamación en la cadena fónica, para explicar también el uso de los pies regulares métricos del yambo (o ó), por ejemplo.

Al seguir la naturaleza prosódica del verso español, se nota que sus reglas se apoyan, en general, en el modelo rítmico propuesto por el célebre filólogo y poeta venezolano-chileno Andrés Bello. Me fijé en que su sistema de versificación contiene una variedad de pies métricos correspondientes a la pronunciación española. Frente a la poesía eslovaca se percibe el uso más frecuente de los pies anfibráquicos y anapésticos (*habló, engendró*), menos los dactílicos, yámbricos o trocáicos. Se trata de formas variables, silábicas y silabotónicas, del idioma español, formas del conocido “endecasílabo”, de “rimas”, por ejemplo, con acentuación regular. Por eso existe una variada concepción rítmica de los tratadistas españoles (J. Domínguez Caparrós. A. Quilis, R. de Balbín y otros) que subrayan una irregularidad acentual de la poesía española. Casi todos ellos podrían sostener que, a diferencia de formas canonizadas del yambo eslovaco, la naturaleza misma de la acentuación española, según normas vigentes en ese idioma no soporta similar regularidad métrica (Domínguez Caparrós

dice que en el verso español es imposible ver tal “amontonamiento” de los acentos). Por comparación de ambos versos, el eslovaco y el español, se puede llegar a un descubrimiento esencial: se refiere a la imposibilidad de estudiar tan exactamente por vía estadística como lo hacía Bakoš en relación con el verso eslovaco (la generación popular de Štúr o la aristocrática de Hviezdoslav), los rasgos generacionalmente típicos de la poesía española.

En ese contexto destaca la primera fase de estudios prosódicos o métricos dentro de la literatura nacional que sean necesaria para la investigación posterior, comparativa. Esos reparos salen de las bases generales o universales que son privativos de la labor misma de un comparatista. Posibilitan, al mismo tiempo, valorar con más seguridad el nivel de creación y de recreación individual de un poeta-traductor y su posición en las coordenadas históricas de su propia cultura nacional. Pues esa actividad interdisciplinaria, por un movimiento aparentemente inverso, trata de respetar plenamente variedad multiforme de las obras de diferentes literaturas nacionales y su carácter universal.

Pienso que esos deseos ontológicos no los podemos ni siquiera hoy día ignorar. Pues son verdaderamente importantes asimismo por su afán pedagógico de educar. Educar con el fin generoso, éticamente apoyado para crear una imagen siempre viva de una variada identidad cultural. A pesar de que, se sabe bien, los fines pragmáticos de nuestros tiempos ponen muchos obstáculos a ese proyecto, estoy convencido de que esos anhelos –por vía de conocimiento y autoconocimiento– vuelven a encontrar sendas libres de un desarrollo natural. Tanto más que seguirán siendo nutridas de un tesoro irreamplazable de la literatura, de sus horizontes ilimitados y, a la vez, bien delimitados por un techo protector y defensivo, simbólico, simbiótico y espiritual (J. Talvet, *El enfoque simbiótico de la cultura postmoderna*). Pues mediante una intuición sabia creemos que gracias a valores emocionales e intelectuales de un ser relexivo e imaginativo, esos valores originales y universales podrán en el porvenir perdurar.

L'ESSENCE ÉTHIQUE DU DIALOGUE CULTUREL

La notion de littérature comparée suscitait dès sa naissance un nombre illimité de questions résultant d'un contenu peu clair, difficile de définir. Ce fait se rattache à la quête des méthodes ou des procédés qui soient capables d'embrasser un champ multiple d'aspects, un caractère changeant de l'objet même de ce type d'études. Il est évident que ces derniers temps où bien des problèmes essentiels de la littérature comparée sont tombés dans l'oubli, le besoin de retour, et à plusieurs titres, paraît tout naturel et précieux. Le souci de revenir à ces principes est, sans doute, motivé par un désir plus ambitieux pour que la littérature comparée redécouvre son sens original. Peut-être je ne vais pas me tromper en disant que, si l'on parle, en général, d'une crise de la littérature comparée, ressentie surtout dans des pays occidentaux, les raisons de ce fait désagréable ne sont pas du tout incompréhensibles. D'ailleurs, la situation dans laquelle se trouvent nos sociétés avec leur élan exclusif, pragmatique, économique ou commercial, a contribué dans une grande mesure à l'affaiblissement de la place authentique de la littérature liée à une recherche de racines historiques de l'existence humaine, racines qui, à vrai dire, ne cessent d'agir sur nos destins individuels et entièrement humains.

Il est indéniable que la littérature comparée joue dans cette connaissance le rôle d'importance primordiale. Il suffit de rappeler que son étude diffère des principes d'autres disciplines cognitives (la linguistique, les sciences naturelles, par exemple), parce que, étant domaine *sui generis*, elle échappe souvent à la nécessité d'un système cohérent considéré comme condition sine qua non de son existence légitime. L'un des objectifs principaux, poursuivi par quelques éminents représentants, consiste dans le désir de surmonter une plate-forme étroite de la littérature nationale et de parvenir à des horizons supranationaux.

En cherchant, de prime abord, les modèles les plus significatifs de la littérature comparée, je dois me renvoyer à l'oeuvre de l'espagnol Claudio Guillén afin de la confronter à une conception différente de Dionýz Ďurišin qui est née, presque parallèlement, en Slovaquie dans la deuxième moitié du 20^e siècle. Je dois dire que le choix de ces comparatistes exceptionnels n'est pas fortuit. Ce qui les unit est la conviction que la littérature comparée ne peut se limiter à une vision statique de la littérature nationale et que celle-ci acquiert un statut plein et indépendant par relation dynamique ou

diachroniques avec d'autres littératures. Il s'agit donc d'une définition fondamentale à partir de laquelle les deux comparatistes ont essayé de revaloriser la thèse traditionnelle sur la dominance de soi-disant grandes littératures sur les petites et, par cette voie, de démontrer qu'il n'existe que le courant direct, unilatéral de cette influence.

Le premier modèle, celui du comparatiste espagnol, pose pour principe la nature relativement ouverte de la littérature comparée. Elle se nourrit, pour être le plus complexe possible, de deux sources et procédés: historiques et à la fois critiques. Le comparatiste peut, donc, compter aussi avec la participation du lecteur qui, de par sa position subjective à la lecture d'une oeuvre littéraire, fait valoir son propre goût, ses dispositions individuelles, son impression particulière. Le comparatiste, à son tour, enrichit cette impression, qui suppose l'émotion et l'intuition, d'une vision historique et critique pour situer de façon associative une oeuvre étudiée dans un contexte plus large, supranational. Cette attitude lui permet, en vertu de connaissances préalables et son érudition, d'élargir l'analyse de l'espace local à des horizons d'avance illimités et inconnus. C. Guillén affirme que la quête d'une totalité de savoir n'est pas seulement d'ordre particulier mais constitue une dimension universelle de l'histoire littéraire. Privé de règles ou de principes clairement formulés, il considère cette activité comme un processus, comme un projet qui exige à chaque moment l'établissement d'une hypothèse qui mène ensuite à sa confirmation, comme l'analyse modelée sur la quantité de notions nouvelles dépassant l'état actuel de connaissance. Ajoutons que C. Guillén explique et déploie ce modèle de la littérature comparée dans le livre *Entre lo uno y lo diverso. la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*; cette édition, d'ailleurs, très critique pour ce qui est l'intérêt didactique ou pédagogique, date de 2005. Sa conception suppose donc l'union de l'historique et le critique sans négliger, pourtant, l'aspect théorique de cette activité spécifique.

Comme ma contribution a pour but de saisir, au moins partiellement, de différents traits méthodiques ou méthodologiques, je ne veux pas écarter non plus d'autres conceptions qui sont en bien des points opposées au modèle du comparatiste espagnol. Il faut dire, en bref, que chez Dionýz Ďurišin et Claudio Guillén les notions d'influence, de processus et de supranational figurent sous une perspective semblable bien que le modèle du comparatiste slovaque présente une nouveauté radicale. Elle consiste dans la possibilité d'utiliser pour des buts comparatifs, théoriques et

analytiques, une méthode scientifique. Dans ce cas, le rôle principal est attribué à la théorie littéraire, donc à une attitude rationnelle et logique, tout à fait d'accord avec l'exigence de prendre la littérature pour un fait vérifiable et démontrable.

Il est intéressant que le modèle ou, plutôt, la méthode de Ďurišin coïncide avec l'activité collective qui se développait en Slovaquie depuis l'an 1964, après la fondation, à Bratislava, de l'Institut de la littérature mondiale et de langues de l'Académie slovaque des sciences, dans un climat d'une certaine libéralisation sociale et politique. Ce qui a permis progressivement un épanouissement remarquable des questions méthodiques de recherche et de leurs unifications dans l'objectif d'un renouvellement théorique et analytique. Le directeur de l'Institut Mikuláš Bakoš s'est proposé, à cette époque favorable à la création collective, de faire des études littéraires une discipline scientifique qui aurait disposé de ses propres règles ou principes, donc une discipline autonome, proche de la méthodologie d'autres disciplines bien formulées ou strictement définies. Pour remplir cet objectif il a réuni autour de lui quelques chercheurs érudits et ambitieux qui s'efforçaient de réaliser une synthèse d'art et de science dans des domaines variés: ceux de la théorie de genres littéraires, la stylistique, la versologie, de la théorie de la traduction et la comparatistique. Il s'ensuit qu'à différence de C. Guillén et de sa position critique la littérature comparée a reçu, naturellement, une dénomination adéquate: la science de la littérature comparée ou la comparatistique, bien que, notons, même à cette époque on n'a pas assigné en Slovaquie à cette discipline un statut indépendant.

Ďurišin en tant que le théoricien le plus systématique d'études comparatives a résumé leurs objectifs d'une manière suivante: „actuellement la science littéraire tâche de saisir la diversité et la complexité d'une oeuvre littéraire, une amplitude de son réseau en relation avec le monde qui l'entoure, non seulement dans le cadre de la théorie, l'histoire et la critique traditionnelle mais aussi moyennant l'analyse linguistique, à travers le développement des méthodes de textologie, de la stylistique littéraire, la versologie, au moyen des procédés propres de la théorie de la communication, et, non sur le dernier plan, de la comparatistique littéraire“ (voir le livre *Théorie de la comparatistique littéraire*, 1975 p. 10). Les mots de Ďurišin trahissent la volonté de sortir de l'horizon statique de la littérature nationale ou prédominait presque exclusivement les facteurs sociaux

de l'historiographie nationale. Cet intérêt, il ajoute, a été marqué par les procédés fragmentaires et retrécis vu qu'ils poursuivaient dans la majorité des cas les objectifs sociaux-politiques. Au lieu de facteurs traditionnels, génétiques et de contact, Ďurišin propose de les remplacer par les procédés d'ordre logique, descriptif et rationnel, fonctionnant sous le dénominateur commun: celui de *la poétique historique*. Cette approche nouvelle se distingue, donc, par une méthodologie strictement formulée pour confirmer, en définitive, la validité des lois de la comparatistique. En conséquence, les contours hypothétiques et problématiques de la littérature comparée qui se tracent dans des efforts moins systématiques de C. Guillén sont substitués par une méthode dialectique qui vise un but final: la connaissance des lois typologiques de la littérature mondiale.

Tout de même, il n'est pas surprenant de voir que même à cette époque il existait parallèlement en Slovaquie un courant permanent d'études historiques et critiques de littérature. Une symbiose unique de cette tendance est, malheureusement, trop oubliée de nos jours en Slovaquie bien qu'elle représente à mon avis une contribution exceptionnelle, précisément par ce souci de synthèse ouverte et à la fois plus limitée, aux études comparatives. Il faut rappeler que ce type de travaux est né en Slovaquie dans l'atmosphère d'une certaine libéralisation sociale et politique qui a eu lieu dès le début des années soixante ce qui a permis de prêter l'attention plus détaillée à l'héritage historique de la littérature slovaque étudiée par rapport à la place dominante des oeuvres allemands, russes et français dans ce processus de réception. Certes, les valeurs indéniables de ces trois littératures, mondialement reconnues, sont devenues une source riche d'inspiration pour certains écrivains slovaques tout en répondant au besoin de la renaissance historique ou évolutive de notre littérature.

Il est nécessaire d'ajouter que dans l'esprit de cette rénovation se déploie en Slovaquie la création littéraire dans la deuxième moitié du 19e siècle. Une quête fertile de modèles appropriés à partir de la connaissance suffisante de ces trois grandes littératures est un phénomène naturel, un symptôme inévitable de cette recherche admirable. Bien sûr, l'entrée historique dans ce domaine complexe, peu défriché et contradictoire requiert une érudition plus profonde dont témoigne le livre d'Andrej Červenák intitulé *Vajanský et Turgenev* (1968). Son auteur, le professeur universitaire, l'expert renommé de la littérature russe et soviétique s'y efforce d'étudier la littérature russe de l'époque réaliste au moyen de la

confrontation de Ivan Sergejevič Turgenev avec l'oeuvre de l'écrivain slovaque Svetozár Hurban Vajanský.

Son projet est donc édifié sur une double vision historique parce que A. Červenák analyse les traits principaux de la poétique des deux écrivains appartenants à des littératures différentes. Ce faisant, il n'omet ni la question conceptuelle de son travail qui part, tantôt d'une revalorisation de méthodiques comparatives des écoles littéraires d'avant-marxiste (le comparativisme, le structuralisme, l'école philologique), tantôt des travaux d'ordre analytique situés dans un point d'intersection d'influences sous une optique double: déductive et inductive. C'est pourquoi le livre, il dit, ne contient pas de système cohérent avec la terminologie figée et les critères axiologiques stables, posés a priori. L'importance est donnée à l'analyse du matériel, à sa classification et caractérisation, aux traits spécifiques du rapport de Vajanský à Turgenev.

Dans ce contexte il est de remarquer que Vajanský est considéré par Červenák comme représentant même initiateur du réalisme slovaque dans lequel Turgenev a incarné l'un de ses maîtres les plus influents. De nombreux articles et de compte rendus, qui ont été publiés à ce sujet, ont pour notre exégète un rôle à la fois informatif et explicatif, à la recherche de généralisations plus larges, objectives. En plus, face aux analyses détaillées qui ont fait défaut dans les observations précédentes, Červenák étudie, à travers une variété d'impulsions littéraires et extralittéraires, la fonction du sujet, les questions philosophiques et stylistiques, l'aspect émotionnel ou psychique ou bien le motif central: la relation de l'écrivain avec la nature. En somme, sa méthode essaie d'embrasser tous les facteurs qui était à l'origine du réalisme slovaque, en faveur d'un instrument nouveau opposé, au moins en partie, aux procédés prédominants de la poétique romantique. Même ici et, sans doute, encore davantage, on peut révéler la fonction spécifique de la littérature comparée où entrent en jeu les contextes historiques de la littérature russe et slovaque, éclairés par une double érudition de l'exégète slovaque.

Un tel modèle, rare par son essence, aide à surmonter le niveau de l'analyse descriptive et par une symbiose de l'objet et le sujet, de l'induction et la déduction enrichit d'une façon originale les possibilités de la comparaison littéraire où le plan central de personnages est associé au plan verbal, lexical et structural de l'écriture. Du point de vue méthodique ce modèle révélateur et complexe en quelque sorte actualise plutôt l'aspect

de la littérature nationale, la question principale d'affinités et de différences, par le mouvement incessant d'acceptation ou de refus de l'écrivain slovaque vis-à-vis son modèle russe. Une confrontation poétologique, qui fait le noeud de la méthode de Červenák, ainsi aboutit à une découverte plus claire et bien documentée de l'image sociale et politique de ces deux cultures proches et à la fois différentes. Sous ce rapport on peut, enfin, constater une autre révélation: si C. Guillén dans ces réflexions sur la littérature comparée insiste sur le supranational, d'où son intérêt au milieu local et universel, par une analyse moins systématique et moins délimitée des catégories de la littérature picaresque, du genre de la comédie ou du mouvement romantique mondial, Červenák choisit pour sa comparaison un espace plus concret, national.

On a droit ici de compléter cette ligne de recherches d'influences par une autre contribution remarquable. Cette fois on a affaire à des impulsions allemandes dans l'oeuvre de Vajanský. Leur connaissances approfondie a mené plus tard, en 1984, à la publication du livre *S. H. Vajanský et la littérature allemande*. Son auteur, le germaniste Ivan Cvrkal, inspiré en bien des points de la méthode de son prédécesseur Červenák, y prend en considération toute une série de facteurs intérieurs et extérieurs en analysant non seulement la prose mais aussi la poésie, les articles, la correspondance tout comme les réflexions slovaques sur la philosophie, la culture et la politique allemandes. Le livre paraît d'autant plus intéressant que Vajanský a passé une partie de la jeunesse en Allemagne (à Stendal), donc il aurait pu apprécier et à la fois absorber ou de refuser bon nombre de suggestions de la création des écrivains allemands de premier rang tels que Heine, Scheffel, Spielhagen, voire Goethe et Schiller. Or, une symbiose d'influences russes et allemandes étudiées par les deux exégètes historiques et critiques slovaques confirment de nouveau les horizons productifs de la littérature comparée et sa place importante dans le dialogue culturel, réel et historique, entre les nations.

Dans cette intention d'élucidation conceptuelle je ne peux pas me détourner, sans omettre pourtant un critère axiologique et essentiellement critique, d'une autre preuve authentique et, je crois, désormais actuelle de la littérature comparée. On a déjà signalé dans l'exposé précédent que les chefs d'oeuvre de la littérature universelle constituent un modèle de création qui peut, par une attitude critique, agir d'une manière réfléchie et consciente sur la littérature de soi-disant petites nations au cours de leur

histoire. Dans ce mouvement de leçon et de suggestion utiles une figure prédominante est en Slovaquie représentée par Jozef Felix. Il faut dire que déjà dès l'époque de l'entre-deux-guerres, en contact immédiat avec le créateur tchèque F. X. Šalda, Felix s'occupait de tout un spectre d'écrivains slovaques (Krčméry, Fábry, Smrek, Rúfus, Novomeský) et étrangers (depuis Dante, Villon, Rabelais jusqu'à Baudelaire, Valéry ou Saint-Exupéry). Felix a considéré le noeud de son activité critique comme une recherche assidue d'un vrai modèle qu'il identifiait avec une mission universelle de l'art littéraire. Il est bien connu son enthousiasme incomparable qui se manifeste par de nombreuses traductions ou commentaire publié sous forme d'articles, d'études ou épilogues accompagnant les ouvrages traduits. Le rôle de médiateur culturel part de la reconnaissance de l'autonomie de la création littéraire envisagée par Felix comme critère primordial de ses qualités artistiques. C'est de cette thèse que naît son ambition principale: celle de relever la littérature slovaque sur le niveau des combles d'art, typiques d'une grande littérature mondiale, plus exigeante et mieux élaborée du point de vue esthétique et stylistique. Le cible de la critique de Felix, à dessein virulente (voir, par exemple, le livre polémique *Un arlequin penché sur l'eau*, 1965), est la nature globale de la littérature slovaque, postréaliste dans laquelle prédomine à son avis le problème de soi-disant „pays angéliques“. Ce problème est le fruit d'un certain hermétisme ou provincialisme que démontrent de même les procédés trop imitatifs ou conventionnels, moins originaux des écrivains slovaques à l'égard de leurs modèles étrangers.

Dans l'un de ses articles les plus éloquents Felix analyse, par exemple, le rôle de la métaphore dans l'oeuvre de quelques écrivains slovaques où selon lui l'usage verbal ne suit pas la signification globale d'un mot mais, au contraire, son effectivité vide ou superficielle. Felix n'hésite pas à qualifier cette métaphore d'évasive ou d'hermétique parce que, il dit, elle ne veut apporter aucun message, aucun témoignage, aucune essence éthique d'une connaissance approfondie de la vie. Naturellement, Felix observe ce manque de complexité aussi dans de nombreux ouvrages de la littérature occidentale mais pour les opposer ensuite aux qualités authentiques d'oeuvres existentialistes, de J. P. Sartre, ou de A. Camus, par exemple. Dans le renvoi à A. Gide J. Felix reprend son opinion au sujet de l'ancienne poésie de troubadours qui d'après Éliot qu'il cite, n'a presque pas connu la métaphore et où, comme dans la poésie moderne de Guillaume Apollinaire,

chaque poème dans son ensemble est une métaphore (voir *Mon pays et le monde*, 1986, p. 13). Aussi n'est-il pas surprenant que toutes les réflexions de Felix mettent en relief une vision plus profonde de la réalité, une synthèse idéologique et stylistique dépourvue de l'esthétisme ou verbalisme vagues. Un vrai idéal de la littérature digne de ce nom ne tient pas à son avis dans ce jeu d'imagination, dans une velléité impressioniste ou un enchantement par „les pays angéliques“.

Il n'est pas pur hasard que je me renvoie ici aux opinions de notre grand critique littéraire qui, d'ailleurs, a influencé décisivement aussi ma conception comparative (voir *Style de la traduction. Analyse évolutive, théorique et critique des traductions slovaques de Paul Claudel*, 1997). Un équilibre entre le national et l'universel, vu sous une perspective historique et, je crois, à la fois actuelle dans laquelle le créateur littéraire et le comparatiste marchent „main dans la main“, ne cesse de nous rappeler la mission indéniable de l'art littéraire qui, par cette voie unique, ne perd de vue ni la plénitude originelle de son sens. En harmonie avec les réflexions précieuses de Jüri Talvet (voir *Un aspect symbiotique de la culture postmoderne*, 2009)) où le rôle de la poésie considérée comme un principe spirituel de cultures, unies et à la fois différenciées, fournit un dialogue fructueux dans un mouvement perpétuel de connaissance et d'autoconnaissance. On l'a vu, c'est de cette nourriture renaissante que peut persister l'espace non illimité d'études comparatives, leur fonction de correctif et de critique libre désormais stimulante.

Par ailleurs, la thèse principale de Ďurišin sur la place décisive de la littérature nationale dans le processus de réception démontre que le choix des modèles étrangers dans la création de la littérature slovaque dépendait des besoins internes de son évolution. Il en résultait presque régulièrement une attitude critique, souvent inconsciente, l'impossibilité d'assimiler entièrement des impulsions de grandes littératures dans la tradition socio-culturelle d'un „petit pays“.

On a déjà remarqué que ce problème est devenu l'objet des travaux analytiques de quelques exégètes slovaques qui se sont proposés d'élucider la nature de ce fait sur le plan plus large, stylistique, sémantique, thématique ou idéologique. Sous cette optique pluridimensionnelle Anton Popovič a procédé à l'analyse de traductions de S. H. Vajanský, par exemple du poème *Hriešnice* (Les pécheresses) de L. N. Tolstoï dans laquelle le chercheur slovaque constate un renforcement du contraste stylistique par rap-

port à la poétique plus modérée du créateur russe. Si, d'une part, celui-ci a contribué au déploiement du pôle d'artisme dans la poésie de Vajanský, d'autre part, sa traduction dépend encore dans une grande mesure des facteurs extra-littéraires de création qui coïncidait avec l'existence de la petite nation privée de l'autonomie historique. L'intention esthétique de Vajanský était de cette manière liée au besoin plus concret de chercher un secours idéologique chez les autres nations slaves bien qu'il s'agissait, affirme Popovič, d'une influence unilatérale (voir *La traduction et l'expression*, p. 164 165).

Dans le traitement du motif central du poème de Tolstoï qui est „la divinité intériorisée“ du Christ, Vajanský reste encore selon Popovič dans la position d'un prêcheur moraliste, sans pouvoir, dans son élan sensuel, religieux et conventionnel, pénétrer dans l'essence conciliatrice et symbiotique de „la nation biblique“. D'où, dans la traduction, une profusion d'épithètes de nature romantique parce que chez Vajanský domine le besoin de l'ordre dans l'esprit duquel le peuple même „enseigne une vie modeste et dévote“. Il est vrai que grâce à cette révélation, faite par Popovič ou par d'autres comparatistes slovaques (*Style de la traduction*, L. F., par exemple), on peut mieux saisir l'écart stylistique qui se produit entre la mission universelle de l'art littéraire et sa concrétisation insuffisante ou partielle, quoique valable et explicable, dans la réalité historique d'autres nations.

Donc on voit bien que la position critique de Jozef Felix visant les qualités universelles de la littérature constitue une sorte de modèle ou de paradigme nécessaires pour les écrivains slovaques dont la plupart n'étaient pas encore capable de satisfaire cet idéal. Son approche répond primordialement aux besoins de la philologie classique selon laquelle une érudition linguistique, une connaissance suffisante de plusieurs langues est accompagnée de l'intuition exceptionnelle et du talent synthétique en contact avec les valeurs authentiques de l'art littéraire.

Tout de même on ne peut pas oublier que ce modèle critique aurait dû subir à l'époque postérieure, après la soi-disant normalisation idéologique, une transformation plus au moins radicale. En Slovaquie, cette tendance générale de renouvellement de procédés historiques et comparatifs se manifeste par un traitement varié et conséquent de questions méthodiques ou méthodologiques. L'attitude critique et historique, justifiée par l'optique traditionnelle, empirique, est remplacé de cette manière par un instrument

bien délimité ou strict de connaissance. Celui-ci insiste sur le rôle primordial de la préparation théorique et de ce fait même donne lieu à un changement considérable de buts comparatifs qui prédominaient dans les conceptions précédentes. Aussi a-t-on droit de constater, à cet égard, un caractère unilatéral de la théorie littéraire dont les résultats visent avant tout l'aspect objectif de cette activité. L'importance de la théorie se rattache dans le travail de chercheurs slovaques surtout au champ de la traduction littéraire qui est considéré comme l'expression la plus adéquate dans le processus interlittéraire.

Il faut souligner que le représentant principal de cette orientation est en Slovaquie (voir *Poétique de la traduction littéraire*, 1971) Anton Popovič qui a édifié son projet de recherches sur les principes de *la théorie de la communication*. Le centre de son intérêt était la nature globale d'un fait littéraire dans lequel il distinguait deux niveaux: celui du processus de communication et celui du texte. Par conséquent, l'analyse textuelle se centre sur la stylistique linguistique et structurale tout comme sur les propriétés sémiotiques de l'objet étudié. Cela suppose, en même temps, l'élaboration de l'appareil terminologique relatif aux propriétés fondamentales d'un texte littéraire, en vue de décrire et à la fois caractériser mieux des écarts stylistiques qui se produisent dans la traduction littéraire par rapport à l'original.

Or, ce point de vue objectif suppose que chaque texte littéraire est, par sa fonction, caractérisé par une interdépendance de tous les éléments à l'intérieur de sa structure. La qualité primordiale est son homogénéité ce qui permet une analyse typologique au moyen de laquelle les textes comparés, celui de l'original et celui de la traduction, peuvent être observés aussi sous un aspect dynamique, évolutif. Précisons que ce type de comparaison historique s'est réalisé en Slovaquie relativement il y a longtemps, à la fin des années trente, dans le cadre de soi-disant études intranationales. Elles sont construites sur les principes de la poétique historique où l'on voit se relier deux aspects, théorique et évolutif. Le fondateur slovaque de la poétique historique Mikuláš Bakoš, sous l'influence d'avant-garde, des travaux du formalisme russe et du chercheur tchèque Jan Mukařovský, a publié, en 1939, le livre *Évolution du vers slovaque depuis l'école de Štúr* (les éditions suivantes, remaniées, ont paru en 1949 et 1966). Intéressé, en premier lieu, par le problème rythmique, l'apport méthodique de cet ouvrage monumental de M. Bakoš réside dans une revalorisation de la

métrique traditionnelle qui ne voyait que l'alternance automatique „des temps faibles“ et des temps marqués“ à l'intérieur du vers iambique. Pour corriger cette opinion statique et partielle Bakoš soutient: „Dans le canevas même d'un vers gît le mètre, le schéma idéal métrique qui est la base du rythme de vers. Mais le rythme, bien qu'il réalise souvent presque absolument cette norme métrique, n'est pas uniquement donné par elle parce qu'il est le résultat du fonctionnement d'un grand nombre d'éléments (de la phonologie de mot et de phrase organisée de mode poétique) ce qui dépasse le rythme de l'ancienne métrique“ (p. 77). Cela veut dire que face au dualisme fond/ forme Bakoš a proposé d'étudier les opposition linguistiques et constructives („formelles“), dans l'évolution de la structure de vers.

Il n'est pas sans importance que les principes similaires de l'analyse structurale et historique apparaissent dans le livre du théoricien français de vers Jean Cohen (voir *Structure du langage poétique*, 1970). En utilisant, comme M. Bakoš, des ressources statistiques, Cohen a insisté sur les propriétés matérielles de textes littéraires, afin d'éliminer tous les facteurs traditionnels de création (l'impression poétique, le sentiment, la sensation ou les circonstances de vie). On comprend bien, le souci d'objectivité est exprimé par son avis que les conclusions de cette analyse ne sont valables que pour la poésie française, donc la poésie nationale. Bien que, en même temps, le théoricien français n'hésite pas à proposer d'étendre cette connaissance à des poèmes d'autres langues et d'autres cultures.

Donc c'est à juste raison qu'en ce moment surgit une question importante: que signifie, en réalité, son intention de transférer cette étude structurale et évolutive à l'espace d'autres langues, surtout quand on veut mettre en oeuvre une vision plus large, sous forme d'un vrai dialogue culturel? Malgré la volonté de saisir les traits particuliers et généraux d'un vers, la structure commune de différentes figures, phoniques, sémantiques ou syntactiques, on ne peut voir dans les travaux de Bakoš et de Cohen que la première condition de recherches, sans doute, très utile pour les études comparatives. La deuxième condition est à mon avis déterminée par une réintégration du sujet analytique ce qui permet de réhabiliter une perception animée, „chantante“ du rythme poétique, donc sa nature subjective grâce à laquelle un ouvrage littéraire, à côté d'être décrit et observé, peut être senti et apprécié. Peut-être sans objection on peut dire que cette condition double, linguistique et littéraire, est largement appliquée et

exigée dans le domaine de la traduction artistique qui tente reproduire de façon congéniale tantôt „l’esprit“ d’un sujet créateur, tantôt ses qualités esthétiques et stylistiques, son expérience individuelle, la validité unique de son sens.

En conclusion, quand on veut redécouvrir le visage varié des études comparées, on constate plusieurs sources théoriques et empiriques de cette vision ou méthode spécifique. Tandis que l’aspect théorique souligne les symptômes particuliers et généraux de textes littéraires, l’aspect empirique relève de la nature universelle de l’existence humaine, par le souci de saisir son image complexe bien que d’habitude cachée, l’essence ontologique de la réalité. La littérature reproduit ainsi l’aventure émotionnelle d’un écrivain sur le fond de laquelle s’étale l’espace humain et historique de cultures semblables ou différentes.

Sans aucun doute, un abandon sensible même menaçant de cette intégrité de l’union entre la littérature et la culture nous conduit sous une perspective actuelle à revenir à la mission primordiale de la littérature comparée dans laquelle ne règne depuis toujours rien d’autre qu’une recherche fertile d’un contenu éthique de l’existence humaine.

LITERATÚRA

- ALONSO, D.: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 4. ed. Madrid: Gredos, 1962.
- AUTRAND, M. – ALEXANDRE-BERGUES, P. – DANIEL, Y. – DETHURENS, P.: *Paul Claudel*. Paris: Éd. Écrivains diplomates auteurs, Ministère des Affaires étrangères, 2005.
- BAKOŠ, M.: *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*. 3. dopl. vyd. Bratislava: VSAV, 1966.
- BAKOŠ, M.: *Avantgarda 38. Štúdie, články, dokumenty*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969.
- BAKOŠ, M.: *Literárna história a historická poetika*. Príspevky k metodológii literárnej vedy. Bratislava: Ústav svetovej literatúry a jazykov SAV, 1969.
- BAKOŠ, M.: *Literatúra a nadstavba. Metodologické štúdie k dejinám slovenskej literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. Edícia Umenie a život, zv. 10, 1960.
- BAKOŠ, M.: *Problémy literárnej vedy včera a dnes. Metodologické príspevky*. Bratislava: VSAV, 1964.
- BAKOŠ, M.: *Problémy vývinovej periodizácie slovenskej literatúry (Niekoľko teoretických poznámok)*. Trnava: Fr. Urbánek a spol., 1944.
- BAKOŠ, M.: *Vývin slovenského verša*. Turčiansky Sv. Martin: Spisy literárnohistorického odboru Matice slovenskej, zv. 1, 1939.
- BAKOŠ, M.: *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*. 3. dopl. vydanie. Bratislava: VSAV, 1966.
- BAKOŠ, M. (ed.): *Teória literatúry. Výber z ruskej „formálnej metódy“*. 2. upravené vydanie. Bratislava: Pravda, 1971.
- Mikuláš Bakoš a moderná literárna veda*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2016.
- BALLY, Ch.: *Linguistique générale et linguistique française*. Paris: Leroux, 1962.
- BĚLIČ, O.: *En busca del verso español*. Praha: Universitatis Carolinae, Philologica monographia, 1975.

- BĚLIČ, O. – FORBELSKÝ, J.: *Dějiny španělské literatury*. Praha: SPN, 1984.
- BELYJ, A.: *Simbolizmus kak miroponimanije*. Moskva: Respublika, 1994.
- BESSIÈRE, I.: *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.
- CAPARRÓS DOMÍNGUEZ, J.: *Métrica española*. Madrid: ed. Síntesis. 1993.
- CERNUDA, L.: *Poesías y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- CLAUDEL, P.: *Art poétique*. Paris: Mercure de France, 1929.
- CLAUDEL, P.: *Mémoires improvisées*. Paris: Gallimard, 1954.
- CLAUDEL, P.: *Réflexions sur la poésie* (Positions et Propositions sur le vers français, 1928), Paris: Gallimard, 1953.
- Claudio Guillén, *lecciones de un maestro*. Madrid: Ed. Complutense, S. A., 2009.
- COHEN, J.: *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1970.
- CUEVAS GARCÍA, C.: *Cántico espiritual. Poesías*. Edición de San Juan de la Cruz. Madrid: Alhambra, 1979.
- CVRKAL, I.: *S. H. Vajanský a nemecká literatúra*. Bratislava: Veda, 1984.
- ČERVENÁK, A.: *Vajanský a Turgenjev*. Bratislava: Veda, 1968.
- DERRIDA, J.: *Gramatológia*. Bratislava: Archa, 1989.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Métrica española*. Madrid: Ed. Síntesis, 1993.
- DUBSKÝ, J.: *Španělsko-český slovník (Diccionario Español-Checo)*. 5. vyd. Praha: SPN, 1992.
- ĎURIŠIN, D.: *Teória medziliterárneho procesu 1*. Bratislava: ÚSL SAV, 1995.
- ĎURIŠIN, D.: *Problémy literárnej komparistiky*. Bratislava: VSAV, 1967.
- ĎURIŠIN, D.: *Teória literárnej komparistiky* Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1975.
- ĎURIŠIN, D. a kol.: *Osobitné medziliterárne spoločenstvá 2*. Bratislava: Veda, 1991.
- FELIX, J.: *Cesty k veľkým. Pohľady na európsku literatúru*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957.
- FELIX, J.: *Modernita súčasnosti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970.
- FELIX, J.: Tri pohľady na Rostandovu hrdinskú komédiu (s. 287 – 310). In: Felix, J.: *Na cestách k veľkým*. Vybrané spisy Jozefa Felixa, zväzok III.

- Vydala Elena Felixová. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1987; predtým vyšlo pod názvom *Cesty k veľkým* (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957).
- FELIX, J.: *Domov i svet*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986.
- FELMAN, Sh.: *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading. Otherwise*. Baltimore y Londres: John Hopkins, 1982.
- FLORENSKIJ, P. A.: *Antinomija jazyka*. Úvod N. K. Boneckaja, A. S. Trubačov. Budapešť: Studia Slavica Academiae Hungaricae 32, 1986, 1 – 4.
- FRANCO, J.: *Historia de la literatura fantástica*. Barcelona: Seix y Barral. 1981.
- FRANCO, J.: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1981.
- FRANEK, L.: Básnik-vedec v tradícii národa. Octavio Paz. In: *World Literature Studies*, 6 (23), 2014, č. 1, s. 64 – 73.
- FRANEK, L.: *Interdisciplinárnosť v symbióze literárnej vedy a umenia*. Bratislava: Veda, 2012.
- FRANEK, L.: La función del ritmo en la versología y la traducción literaria. In: *Interlitteraria*. Tartu: Tartu University Press, Vol. 2, no. 16, 2011.
- FRANEK, L.: La poétique dans l'espace interlittéraire. In: *Études françaises en Slovaquie*. Volume VII, 2002. Bratislava: Institut Français. 2003.
- FRANEK, L.: *Modernita románskych literatúr*. Bratislava: Veda, 2005.
- FRANEK, L.: *Štýl prekladu. Vývinovo-teoretická a kritická analýza slovenských prekladov Paula Claudela*. Bratislava: Veda, 1997. 160 s.
- GADAMER, H. G.: *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley: California University Press, 1976.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G.: *Opadané lístie* (La hojarasca, 1955). Prel. V. Oleríny, 2. vyd. Bratislava: Ikar, 2010.
- GAZDANOV, G.: *Kultúra i žizň*. Paríž: Sovremennyye zapisky, 15, 1936.
- GRAMMONT, M.: *Le vers français*. Paris: Picard et Fils, 1906.
- GRAMMONT, M.: *Petit traité de versification française*. Paris: Colin, 1908.
- GREIMAS, A. J.: *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse, 1966.

- GUILLÉN, C.: *Entre lo uno y lo diverso. La Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Ed. Marginales Tusquets, 2005.
- GUILLÉN, C.: *Múltiples moradas*. Barcelona: Ed. Marginales Tusquets, 1998.
- GUILLÉN J.: *Lenguaje y poesía*. Madrid: Revista de Occidente, 1962, s. 99.
- GUIRAUD, P.: *Langage et versification d'après e œuvre de Paul Valéry*. Paris: Klincksiek, 1953.
- HEČKO, B.: *Dobrodružstvo prekladu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1991.
- HJELMSLEV, L.: *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Éd. de Minuit, 1968.
- HRABÁK, J.: *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.
- HURTADO ALBIR, A.: *Enseñar a traducir; metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa, 2006.
- JAKOBSON, R.: *Essais de linguistique générale*. Paris: Ed. de Minuit, 1963.
- JIMÉNEZ, J. R.: *Antología de prosa lírica*. Ed. M. Á. Sanz Manzano. Madrid: Cátedra, 2007.
- JIMÉNEZ, J. R.: *Básnik a slovo*. Vybral, preložil a doslov napísal L. Franek. Bratislava: Literárna nadácia Studňa, 2014.
- KUČERKOVÁ, M.: *Magický realizmus Isabel Allendeovej*. Bratislava: Veda, 2011.
- LESŇÁKOVÁ, S.: *Maxim Gorkij v slovenskej kultúre*. Bratislava: Veda, 1961.
- LEVÝ, J.: *České theorie překladu*. Praha: SNKLHU, 1957.
- LEVÝ, J.: *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
- LÁZARO CARRETER, F. - CORREA CALDERÓN, E.: *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra, 1974.
- MALITI-FRAŇOVÁ, A.: *Symbolizmus ako princíp videnia*. Bratislava: Veda, 1996.
- MADAULE, J.: *Claudél et le langage*. Paris: Desclée de Brouwer, 1968.
- MESCHONNIC. H.: *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- MICHAUD, G.: *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1961.
- MIKO, F.: *Estetika výrazu*. Bratislava: SPN, 1968.
- MORA VALCÁRCEL, C. de: *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1982.

- MOUNIN, G.: *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, 1963.
- MUKAŘOVSKÝ, J. - HAVRÁNEK, B. - VODIČKA, F.: *O básnickém jazyce*. Praha: Svoboda, 1947.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Básnická sémantika*. Praha: Karolinum – Univerzita Karlova, 1995.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*. Praha: Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Svoboda, 1948.
- Narrativa y Crítica de Nuestra América*. Madrid: Castalia, 1978.
- NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. La Habana: Instituto del Libro, 1968.
- Octavio Paz (Semana de autor). Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1989.
- PAGEAUX, D.-H.: *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.
- PALKOVIČOVÁ E. – ŠOLTYS, J.: *Bibliografia prekladov z literatúr písaných po španielsky do slovenčiny (1900 – 2020)*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2020.
- PANOVOVÁ, E.: *Puškin v slovenskej poézii do roku 1918*. Bratislava: SAV, 1966.
- PARAÍSO, I.: *Comentario de textos poéticos*. Valladolid: Ed. Júcar, 1988.
- PAZ, O.: *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ed. Cátedra, 1993.
- PAZ, O.: *Kde sa končí láska* (preložil Ján Stacho v jazykovej spolupráci s Vladimírom Olerínym). Doslov napísal Vladimír Oleríny. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1972.
- PAZ, O.: *Post-data*. Mexiko, 15. vyd.: 1981.
- PAZ, O.: *Sombras de obras*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 1983.
- POPOVIČ, A.: *Komunikačné projekty literárnej vedy*. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre, 1972.
- POPOVIČ, A.: *Poetika umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1971.
- POPOVIČ, A.: *Preklad a výraz*. Bratislava: Veda, 1968.

- POPOVIČ, A.: *Štrukturalizmus v slovenskej vede (1931 – 1949)*. Martin: Matica slovenská, 1970.
- PRADA, A.: *Cántico Espiritual y otras canciones de San Juan de la Cruz*. Predslov napísala G. Gorga. Barcelona: Vaso Roto, 2010.
- QUILIS, A.: *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1994.
- RISCO, A.: *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Taurus, 1981.
- ROSTAND, E.: *Cyrano de Bergerac*. Paris: Presses Pocket, 1989.
- ROSTAND, E.: *Cyrano z Bergeracu*. Veršovaná hrdinská komédia v piatich dejstvách. Preložila M. Rázusová-Martáková. Ako LV. zväzok Knižnice Slovenských pohľadov vydala Matica slovenská r. 1939; druhé vydanie je z roku 1960 (Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry v Bratislave).
- ROSTAND, E.: *Cyrano z Bergeracu*. Veršovaná hrdinská komédia v piatich dejstvách. Preložil Lubomír Feldek v jazykovej spolupráci s Annou Feldekovou. Ako svoju prvú knižnú publikáciu a prvý zväzok Vybraných spisov Lubomíra Feldeka a Olgy Feldekovej vydala Lubomíra Feldeková, Senica: 2000.
- ROZANOV, V. V.: *Religija i kultura*. Paríž: YMCA-PRESS, 1979.
- SAN JUAN DE LA CRUZ: *Poesía*. 15. vyd. Ed. D. Induráin. Madrid: Cátedra, 2008.
- SAUSSURE, F. de: *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1960.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: *Poesía lírica*. 8. vyd. Ed. J. C. González Boixo. Madrid: Cátedra, 2009. ISBN 9788437611044.
- SPITZER, L.: *Etudes de style*. Paris: Gallimard, 1970.
- SVÄTÝ JÁN Z KRÍŽA: *Živý plameň lásky*. Preložili J. Zambor a E. Račková. Doslov napísal J. Zambor. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1997.
- TALVET, J.: *El enfoque simbiótico de la cultura postmoderna*. Granada: Comares, 2009.
- TODOROV, Tz.: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- TRUHLÁŘOVÁ, J. (ed.): *Jozef Felix (1913 – 1977) a cesta k modernej slovenskej romanistike*. Bratislava: Veda, 2018.
- TRUP, L.: *Gramatika španielčiny*. Bratislava: vyd. Letra, 2001.
- TRUP, L.: *Estilística de la lengua española*. Bratislava: Univerzita Komenského, 1996.

- TURČÁNY, V.: K poetike Hviezdoslavových prekladov. In: *Slovenská literatúra*, 7, č. 4, s. 413 – 438; 8, č. 1, s. 38 – 46. 1960/1961.
- VAJDOVÁ, L.: *Sedem životov prekladu*. Bratislava: Veda, 2009.
- VERTANOVÁ, S.: *Fonetika, fonológia, fonosyntax španielskeho jazyka na pozadí artikulačnej bázy slovenčiny*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2019.
- VIDAL MORETIČ, V. de: *Curso Superior de Español*. Bratislava: FFUK 1965.

EDIČNÁ POZNÁMKA

Texty sústredené v tejto knihe boli v rokoch 1992 až 2020 po prvý raz uverejnené v nasledujúcich periodikách a zborníkoch:

FRANEK, Ladislav: Didaktika umeleckého prekladu. In: *Preklad a kultúra* 2. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2007, s. 402 – 409.

FRANEK, Ladislav: Didaktika umeleckého prekladu. In: *Vzťahy a súvislosti v odbornom preklade : zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 15. – 17. januára 2007 v Prešove*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2007, s. 302 – 309.

FRANEK, Ladislav: Medziliterárnosť v symbióze vedy a umenia/ Az irodalomköziség a tudomány és művészet szimbiózisában. In: *Tvorivosť literárnej recepcie/ Az irodalmi recepció kreativitása*. Zost. Judit Görözdí, Gabriela Magová. Bratislava: Veda, Ústav svetovej literatúry SAV, 2008, s. 117 – 123, 249 – 246.

FRANEK, Ladislav: Text, textovosť, intertextovosť. In: *Slovak Review*, 13, 2004, č. 2, s. 105 – 113.

FRANEK, Ladislav: Ruská formálna metóda na Slovensku (včera a dnes). In: *Súčasný výskum literárnych procesov v slovenskej a ruskej vede/ Issledovanie literaturnykh processov v slovackom i rossijskom literaturovedenii na sovremennom etape*. Eds. Eva Maliti, Jurij Azarov. Bratislava: SAP – Slovak Academic Press, Ústav svetovej literatúry SAV, 2012, s. 57 – 65.

FRANEK, Ladislav: Slovenská literárna veda a Mikuláš Bakoš. In: *Mikuláš Bakoš a moderná literárna veda*. Ed. Dušan Teplan. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2016, s. 29 – 40.

FRANEK, Ladislav: Jan Mukařovský a Mikuláš Bakoš (konceptné rozdiely). In: *Umenie a esteticky ako sociálne a autonómne fakty. Aktuálnosť diela Jana Mukařovského*. Bratislava: Slovenská asociácia pre estetiku, 2017, s. 244 – 255.

FRANEK, Ladislav: Funkcia rýmu vo veršovej štruktúre. In: *9x o preklade: vybrané príspevky prednesené na podzimních setkáních roku 1994*. Praha: Jednota tlumočníků a překladatelů, 1995, s. 39 – 51.

- FRANEK, Ladislav: Del condicionamiento rítmico de la traducción poética. In: *I Coloquio Internacional. ¿Qué es la cultura en la tradición española e hispanoamericana?* Bratislava: Letra; Wien: Institut für Romanistik, 1999, s. 67 – 73.
- FRANEK, Ladislav: La poétique dans l'espace interlittéraire (Les possibilités d'analyse et d'enseignement). In: *Etudes françaises en Slovaquie. Colloque international d'études françaises. Formel du sens: impasses et avenue des sciences du langage*. Volume VII – 2002. Bratislava: Francúzsky inštitút, 2003, s. 93 – 99.
- FRANEK, Ladislav: Funkcia rýmu vo veršovej štruktúre (Na pozadí slovenských prekladov P. Claudela). In: *Slovak Review*, 3, 1994, č. 1, s. 14 – 25.
- FRANEK, Ladislav: El acento métrico en el verso español (Contribución a estudios de la poética histórica). In: *Philologica L. Zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 1999, s. 17 – 23.
- FRANEK, Ladislav: Verzologické výskumy v Čechách a na Slovensku (Pocta Jiřímu Levému). In: *Bohemica litteraria*, 9, 2017, č. 2, s. 7 – 20.
- FRANEK, Ladislav: Método interdisciplinario de enseñanza. In: *Interlitteraria. National Literatures and Comparatives Literary Research*, 17, 2012, s. 300 – 313.
- FRANEK, Ladislav: Style de la traduction poétique (Štýl básnického prekladu). In: *Slovak Review*, 1, 1992, č. 2, s. 145 – 157.
- FRANEK, Ladislav: Preklad na rozhraní kultúr a jazykov (Nový slovenský preklad I. Allendeovej). In: *Revue svetovej literatúry*, 41, 2005, č. 2, s. 139 – 143.
- FRANEK, Ladislav: Preklad na rozhraní kultúr a jazykov (Nový slovenský preklad I. Allendeovej). In: *Preklad a kultúra*. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2004, s. 141 – 153.
- FRANEK, Ladislav: Preklad v premenách času (Dve slovenské podoby Rostandovho Cyrana). In: *II. medzinárodná konferencia Preklad z/do málo rozšírených jazykov 2*. Budmerice, 3. – 5. november 2006. Bratislava: AnaPress, 2007, s. 73 – 87.
- FRANEK, Ladislav: Doslov. In: *JIMÉNEZ, Juan Ramón. Básnik a slovo*. Prel. Ladislav Franek. Bratislava: Literárna nadácia STUDŇA, 2014, s. 97 – 212.

- FRANEK, Ladislav: Duchovný profil sv. Jána z Kríža. In: *Duchovná cesta a jej podoby v literatúre*. Zborník z medzinárodnej konferencie konanej v Nitre v dňoch 13. – 15. mája 2015. Ed. Magda Kučerková. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2015, s. 98 – 105.
- FRANEK, Ladislav: Duchovný spev španielskeho mystika. In: *Kultúra*, 1, 1998, č. 2, s. 10.
- FRANEK, Ladislav: Estudios comparativos en la versología. In: *Interlitteraria : influence and Originality in Literary Creation*. Miscellanea. Vol. 23, no. 2 (2018), pp. 233 – 246.
- FRANEK, Ladislav: L'essence éthique du dialogue culturel. In: *Interlitteraria : Current State of Literary Theory, Research and Criticism in (Non-“Centric”) National Cultures*. Miscellanea. Vol. 25, no. 2 (2020), pp. 298 – 309.

MENNÝ REGISTER

- Akvinský, Tomáš 198
 Alonso, Dámaso 63, 184, 202, 206
 Aleixandre, Vicente 108
 Allendeová, Isabel 161-167, 169
 Apollinaire, Guillaume 15, 237
 Aristoteles 135-136
 Asejev, Nikolaj 36
 Babler, Otto František 129
 Bachtin, Michail Michajlovič 36
 Bakoš, Mikuláš 17-22, 24, 30, 36-42,
 44-54, 57-62, 67, 69, 74-78, 80,
 84-89, 91, 93, 115, 117, 120-127,
 129, 145, 148, 150-152, 156, 217,
 220-221, 223-224, 226-228, 230,
 233, 240-241
 Balbín, Rafael de 64, 112, 115, 141,
 229
 Ballek, Ladislav 161
 Ballesteros, Manuel 197
 Bally, Charles 29, 86
 Baudelaire, Charles 21, 87, 185, 237
 Bednárík, Jozef 183
 Bello, Andrés 16, 65-66, 110, 112,
 114-115, 139-141, 229
 Bécquer, Gustavo Adolfo 185
 Bělič, Oldřich 39, 64-70, 117
 Blasco, Javier 184
 Boileau, Nicolas 151
 Botto, Ján 139, 156
 Brik, Osip 37
 Camus, Albert 237
 Carvajal Milena, Antonio 80, 115
 Cernuda, Luis 197
 Cervantes, Miguel de 125
 Claudel, Paul 15, 21-22, 34, 50-51,
 59-60, 69, 71-73, 80, 87-88,
 95-106, 118, 126-130, 142, 145,
 149, 152, 154-156, 158-160, 194,
 203, 206, 209, 211-212, 217, 219,
 225-228, 238
 Cohen, Jean 22, 29-30, 40, 70,
 77-78, 89, 127, 148, 151-152, 226,
 241
 Corneille, Pierre 171-172
 Cortázar, Julio 33, 169
 Cressot, Marcel 20
 Crisógon 199
 Cruz, San Juan de la 197, 206
 Cuevas García, Cristóbal 198
 Cvrkal, Ivan 236
 Červenák, Andrej 234-236
 Dante, Alighieri 125-126, 237
 Darío, Rubén 111, 114, 116, 184
 Domínguez, César 11, 143

- Domínguez Caparrós, José 66,
72-73, 80, 109-113, 115-117, 139,
229
- Donoso, José 161
- Dreyfus, Alfred 172
- Dubcová, Viera 195
- Dubský, Josef 138
- Dumas, Alexandre 171
- Đurišin, Dionýz 11, 19, 82, 124,
143-145, 149, 223, 231-234, 238
- Echeverría, Esteban 137-140, 142
- Ejchenbaum, Boris 37
- Erazmus Rotterdamský 202
- Espronceda, José de 65-66, 110,
112, 139
- Fábry, Rudolf 237
- Fischer, Otokar 120
- Felix, Jozef 22, 44, 49, 52, 59, 62, 82,
89, 93, 125-126, 146, 171-175, 177,
222-223, 225, 237-239
- Feldek, Lubomír 170-171, 175-183
- Florenskij, Pavel Alexandrovič 206
- Fouquières, Becq 150
- Franek, Ladislav 15, 22, 30, 69,
80-81, 88, 118, 130, 203
- Fulla, Ludovít 45
- Gallegos, Rómulo 63
- Galanda, Mikuláš 45
- García de la Concha, Víctor 199
- García Márquez, Gabriela 161, 163,
169
- Goethe, Johann Wolfgang von 194,
236
- Gide, André 237
- Gómez de la Serna, Ramón 184
- Gorga, Gemma 204-205
- Grammont, Maurice 29, 57, 95,
100-101, 103-104, 127, 150-151,
226
- Granada, Fray Luis de 203
- Guiraud, Pierre 29, 95, 97-98, 127,
226
- Guillén, Claudio 74, 92-93, 143,
145, 223, 225, 231-233, 236
- Guillén, Jorge 197
- Gullón, Ricardo 189
- Hatzfeld, Jean 201
- Haranta, Ján 60, 127, 160, 212, 226
- Hečko, Blahoslav 62, 93, 146, 224
- Heine, Heinrich 236
- Hernández, José 16
- Hernández, Miguel 108
- Hlbina, Pavol Gašparovič 60, 107,
127-128, 160, 212, 226-227
- Hjelslev, Louis 26-29
- Hrabák, Josef 18, 39, 51, 67, 84, 117
- Hronský, Jozef Cíger 161
- Hrušovský, Igor 45
- Hugo, Victor 22, 89, 98, 151, 173
- Huidobro, Vicente 161
- Hurtadová Albirová, Amparo 10-11
- Hviezdoslav, Pavol Országh 21-23,
80, 87-88, 90, 93, 102, 107, 123,
130, 141, 150, 153-154, 227, 230
- Chalupka, Samo 139
- Chateaubriand, François-René de
125
- Induráin, Domingo 197-198, 202
- Jakobson, Roman 37, 45
- Jammes, Francis 185

- Jaroš, Peter 161
 Jiménez, Juan Ramón 108, 184-195, 203
 Jungmann, Josef 125
 Kochol, Viktor 17, 75, 84, 117, 123, 126, 225
 Kostra, Ján 126
 Kovalčík, Vlastimil 214-215
 Krasko, Ivan 21, 87, 218
 Krause, Karl Christian Friedrich 187
 Král, Josef 150
 Krčméry, Štefan 24, 39, 51, 59, 76, 80, 91, 100, 129, 150, 152-153, 209, 214, 216, 227-229, 237
 Kukučín, Martin 161
 León, Fray Luis de 199
 Levý, Jiří 18, 84, 93, 102, 119-120, 124-130, 146, 152, 175, 224
 Lorca, Federico García 183, 202
 Lukáč, Emil Boleslav 22, 60, 89, 98-99, 101-103, 105, 107, 127-128, 152-155, 157-160, 209, 211-212, 226-227
 Mácha, Karel Hynek 56-57, 121
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 36
 Mallarmé, Stéphane 21, 87, 129, 152, 214-218
 Mandelštam, Osip Emilievič 36
 Marouzeau, Jules 20
 Martí, José 74
 Meschonnic, Henri 32, 226
 Miko, František 11, 20, 28, 62, 86
 Milkin, Tichomír 24, 51, 76, 80, 91
 Milton, John 125
 Mistral, Gabriela 161
 Mitana, Dušan 161
 Mojík, Ivan 126
 Mukařovský, Jan 18, 36, 54-62, 67, 84, 117, 120-122, 129, 150, 221, 240
 Musset de, Alfred 172
 Navarro Tomás, Tomás 39, 64-70, 72, 74, 111, 114-115, 117, 142, 229
 Neruda, Pablo 15, 108, 161, 169
 Nieto, José García 198
 Novomeský, Laco 237
 Oleríny, Vladimír 195
 Orozco Díaz, Emilio 199
 Ortega y Gasset, José 188, 190
 Pacho, Eulogio 198
 Pasternak, Boris Leonidovič 36
 Palkovičová, Eva 163, 166-169
 Paz, Octavio 42-43, 73-74, 81, 108, 125, 129, 142, 193, 228
 Petrarca, Francesco 189
 Pessoa, Fernando 206
 Petöfi, Sándor 93, 130
 Picasso, Pablo 47
 Platón 136
 Popovič, Anton 11, 28, 32, 49, 61-62, 74-75, 86, 93-94, 117, 123-126, 129-130, 145, 224, 238-240
 Potebňa, Alexandr Afanasjevič 57
 Považan, Michal 45
 Prada, Armancio 204-205
 Prokešová, Viera 169
 Propp, Vladimir Jakovlevič 36
 Quevedo, Francisco de 193

- Quilis, Antonio 112-113, 117, 139, 229
- Racine, Jean 171
- Ráčková, Elena 208
- Ramírez, Víctor 205
- Ramuz, Giono 126
- Razusová-Martáková, Mária 170-171, 174-175, 178-179, 181
- Rimbaud, Arthur 21, 87, 104, 129, 185-186, 217
- Rivera, José Eustacio 163
- Rabelais, François 125, 237
- Reina, Manuel 185
- Reisel, Vladimír 214
- Reynek, Bohuslav 129
- Rolland, Romain 125
- Rousseau, Jean-Jacques 223
- Rostand, Edmond 170-177, 180, 182-183
- Rulfo, Juan 169
- Rúfus, Milan 237
- Sabol, Ján 17, 84
- Saint-Exupéry, Antoine de 125, 237
- Samain, Albert 185
- Santa Teresa de Jesús, vl. menom Cepeda y Ahumada, Teresa de 206
- Sartre, Jean-Paul 237
- Saussure, Ferdinand de 27, 29, 70, 104
- Shelley, Percy Bisshe 189
- Scheffel, Josef Victor von 236
- Schiller, Friedrich 236
- Skaftymov, Alexandr Pavlovič 36
- Sládkovič, Andrej 139, 195
- Smrek, Ján 126, 237
- Spielhagen, Friedrich von 236
- Spitzer, Leo 20, 30, 49, 86
- Strmeň, Karol 60, 127, 129, 142, 160, 196, 212, 214, 219, 226-227
- Svätý Ján z Kríža, vl. menom Yepes y Álvarez, Juan de 196, 206, 210, 212
- Šalamún 199
- Šalda, František Xaver 125, 237
- Šimončič, Klement 36, 45-46
- Šimonovič, Ján 195
- Šklovskij, Viktor 37
- Šmatlák, Stanislav 45, 50
- Števček, Ján 58
- Štraus, František 17, 84, 225
- Štúr, Ľudovít 19, 21, 37, 38-40, 50-51, 58, 68, 76, 80, 85-86, 90, 114-115, 121, 150-151, 156, 221, 230, 240
- Švantner, Ján 214-219
- Talvet, Jüri 230, 238
- Tieghem, Paul Van 223
- Todorov, Tzvetan 52
- Tolstoj, Lev Nikolajevič 238-239
- Tomaševskij, Boris 37
- Tomčík, Miloš 45
- Torrente Ballester, Gonzalo 184
- Truhlářová, Jana 126
- Trúchly-Sytnianský, Andrej 51
- Turčány, Viliam 17, 75, 82, 84, 117, 123, 126, 225
- Turgenev, Ivan Sergejevič 234-235
- Tyňanov, Jurij 37, 40
- Tzara, Tristan 45
- Unamuno, Miguel de 125

Vajanský, Svetozár Hurban 234-235,
238-239
Valente, José Ángel 204
Valéry, Paul 21, 87, 96, 98, 152, 237
Verlaine, Paul 21, 87, 95-96, 98, 100,
185
Veselovskij, Alexander Nikolajevič
44
Vilikovský, Pavel 62
Villaverde, Cirilo 163
Villon, François 125-126, 237
Vega, Garcilaso de la 113-114,
199-200, 207
Vega, Lope de 172
Vrchlický, Jaroslav 56, 121, 183
Wojtyła, Karol 198
Záborský, Jonáš 45
Zambor, Ján 196, 199-200, 205,
208-213, 215, 225
Zambrano, María 205
Zola, Émile 172
Žirmunskij, Viktor 37, 58

„Zhodnotiť prínos a mimoriadne široký ohlas, aký malo v minulosti v slovenskej literárnej vede dielo zakladateľa vtedajšieho Ústavu svetovej literatúry a jazykov SAV (1964) Mikuláša Bakoša (1914 – 1972), sa dnes javí ako neľahká, no o to vďačnejšia úloha. Napriek tomu, že mnohé z ním nastolených princípov, otázok alebo aspektov, ktorými sa v tých časoch živila naša vedecká a univerzitná obec, už upadlo do zabudnutia, treba pripomenúť, že existencia dnešného ústavu s podobným názvom sa neodmysliteľne viaže na túto všestranne plodnú, metodologicky originálnu i priekopnícku osobnosť.“

Ladislav Franek v štúdií Slovenská literárna veda
a Mikuláš Bakoš