

Samuel VAHOVSKÝ

K POETOLOGICKÝM A VERZOLOGICKÝM ASPEKTOM SLOVENSKÝCH PREKLADOV BLAKEOVHO TIGRA

On Poetological and Versological Aspects of the Slovak Translations of Blake's Poem "The Tiger"

Keywords: *poetry translation, versology, metre, prosody, William Blake, Tiger*

Contact: *Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach; samuel.vahovsky@gmail.com*

Báseň *Tiger* nepochybne patrí k najcitovanejším básnickým útvarom slávneho anglického rano-romantického básnika Williama Blakea. Zároveň je, ako súčasť zbierky *Piesne skúsenosti* vydané v roku 1794, aluzívne bohato prepojená v ideologickej, výrazovej i konotačnej rovine. Dôsledná dikcia, sugestívnosť a hravosť robia z *Tigra* nie len nezapomenuteľnú báseň, ale aj skutočný prekladateľský oriešok.

V rovine verzologickej možno Blakeov verš v *Tigrovi* charakterizovať ako štvorstopový katalektický trochej, ktorý je však v dohromady desiatich veršoch narušený vysunutím verša o jednu slabiku na začiatku verša, čím daný verš získava jambický spád, alebo tiež transkacentáciou. Každý prekladateľ viazanej poézie by si mal byť plne vedomý rozdielnej povahy jambického a trochejského metra pre tú ktorú jazykovú kultúru, čo v tomto prípade značí zásadný rozdiel v percepcii oboch metier v kontexte slovenskej a anglickej verzológie. O rytme v Blakeovej poézii je nevyhnutné hovoriť ako o rytme prirodzenom, voľnom, priamo spätom s ľudovými piesňami vidieckeho Anglicka, čím kladie výrazný dôraz na dikciu reči, ktorá často ustupuje presnosti rytmu či jeho metrickej podobe. Tej sa Blake, ako možno badať v takmer celej skoršej básnickej tvorbe, nevyhýba, často ju však narúša či kombinuje. Ani v *Tigrovi* tomu nie je inak, čo nás núti pochybovať o vedomej účelovosti narušenia dôslednej súslednosti rytmotvorných prvkov; bez ohľadu na spomínané skutočnosti je žiadúce vyhnúť sa rytmickej nivelizácii, ktorá by zo znamenitej básne poľahky urobila nezáživný, hoc metricky koherentný text.

V rovine syntaktickej badať precíznu štruktúru, založenú na dominantnom opakovaní opytovacích viet, ktorá je ale narúšaná početnými veršovými presahmi. Charakter presahov však v distribúcii so syntakticky paralelnými myšlienkami nedosahuje na

úrovni verša ani zd'aleka takú disonančnú a rušivú podobu, ako je to zvykom povedzme v súčasnom voľnom verši, kedy text čitateľa navádza k syntaktickej, nie však veršovej analýze sémanticky komplementárnych či kongruentných jednotiek. Všetky syntakticky paralelné verše majú charakter opytovacích, čo v rámci svojej univerzality podnecuje k priamej textovej ekvivalencii. Samotná prítomnosť enjambmentu prináša každému prekladateľovi značný pocit úľavy, pre väčšiu variabilitu v usporadúvaní obrazov do myšlienkových celkov, ktorá je v kontraste jazykov zdrojovej i cieľovej kultúry a ich rozdielnej sémantickej hustoty nedociteľným pomocníkom. Považujeme však za kľúčový princíp udržania intenzity a charakteru presahu, čím eliminujeme disonančné tendencie strofy; obzvlášť v prípade, kedy sa prekladateľ v takej technike uchýli pre dobro zachovania rýmu.

Ideologický aspekt *Tigra* jasne ukazuje kongeniálne básnické zručnosti autora, ktorý sa celý tvorivý život zaoberal metafyzickými a teologickými úvahami, bol ostrým kritikom Cirkvi, a najmä ku koncu básnického života aj duchovným vizionárom. Motívy kresťanskej teológie prestupujú takmer celú jeho tvorbu, vrátane dvoch kľúčových zbierok jeho skoršieho obdobia, *Piesní nevinností a skúseností*. Ich binárny princíp už názvom sugeruje dominantnú juxtaopozíciu realizácie ideologicky podmienenej témy, ktorej súčasťou je aj kuplet básní *Baránok a Tiger*.

Ten je obdobne ideologicky popretkávaný alúziami na kresťanskú mytológiu, počnúc obrazom stvoriteľa, ktorého podobu však autor čitateľovi neprezrádza, pokračujúc motívmi krídel, neba, temnoty a baránka. Ich vzájomný vzťah prestupuje celú báseň, čím vytvára silné interpretačné podložie. Samotné vyjadrenie biblických motívov je však značne zahalené a iba minoritne sú vyjadrené explicitne; napríklad v prvom verši druhej strofy nájde čitateľ kontrastné obrazy, ktoré možno chápať ako alúziu na biblické nebo a peklo, pričom prestúpenie obdobných obrazov skrz text túto myšlienku podporuje. Zahmlievanie denotačných väzieb dosahuje autor mimo iného aj zovšeobecnením pronomínálnych či substantívnych lexém, ktoré biblické a dogmatické varianty vyjadrujú kapitálkami, ako napríklad *on*, ak ide o alúziu na Boha, či *baránok*, pri alúzii na Ježiša Krista. Bez ohľadu na zrejмый charakter referenčného systému obrazov možno uchovanie jeho podstaty i intenzity v preklade považovať za kľúčové.

Prvým zdokumentovaným prekladom *Tigra* do slovenčiny je preklad Karola Strmeňa, básnika a jedného z najvýraznejších prekladateľov v dejinách slovenského jazyka. Knižne bol preklad vydaný v roku 1972 v Strmeňovej antológii svetovej lyriky s názvom *Návštevy*. Znie nasledovne:

Tiger, tiger, plam a švih
v lesoch nocí hlbokých,
kto mal moc, kto večný vid
tvoj strašný súlad vytvorit'?

V pekle a či v nebi, kde
pálili ti oči dve?
Kam až mieril, kto to bol,
že vzal oheň do prstov?

Plece čie a sila čia
sval ti zvila do srdca?
A keď tikať začal sval,
kto tam ruky, nohy mal?

Kde vzal reťaz, skade mlát,
um ti v peci ukovať?
Z akej hroznej nákovy
kto dal dravosť tigrovi?

Keď sa nebu na bolesť
zabárali šípy hviezd,
pousmiatey vítal ťa
ten, čo stvoril jahňatá?

Tiger, tiger, plam a švih
v lesoch nocí hlbokých,
kto mal moc, kto večný vid,
že nebál sa ťa utvorit'?¹

V úvode je nevyhnutné podotknúť, že preklad vznikol pravdepodobne výrazne skôr, než bol publikovaný, no časový odstup medzi vznikom básne a súčasnosťou je v ňom viditeľný i citelný; či už prítomnosťou zastaraných výrazov, akými sú *plam*, *mlát*, či do značnej miery aj slovo *um* – hoci v tomto prípade by bolo jeho použitie skrz vzťah s jadrom súčasnej slovenčiny a určité špecifiká danej strofy úplne oprávnené. Pokus o „patinu“ básne by vo svojej podstate neobstál ani voči jazyku Blakea, ktorého jediné

¹ Strmeň, K. *Návštevy I*. Rím: Slovenský ústav sv. Cyrila a Metoda, 1972.

použité jazykové varianty príznačné pre dobu, v ktorej tvoril a odlišné od súčasnej spisovnej variety anglického jazyka sú pronominálne formy druhej osoby. Na prvý pohľad nemožno z prekladu dedukovať obdobnú snahu o akési „nánosy doby“ zo Strmeňovej strany, predsa len však preklad prestupujú. Jedným z najväčších nedostatkov je však prudké zovšeobecnenie metrického pôdorysu elimináciou jambického spádu na dva verše, pričom ide práve o posledné verše prvej a poslednej strofy, ktoré sú v pôvodine zhodné a len ťažko by sa prekladateľovi, nech už je akokoľvek zručný, hľadal taký variant, ktorý by dokázal do trochejského katalektického sedemslabičnika vtesnať potrebný výraz. Transakcentáciu nájdeme aj v tomto preklade, no takisto bola jej úmera markantne ponížená.

Positívom prekladu je ekvivalencia sémantickej výpovede bez výraznejších posunov, zvlášť nemotivovaného charakteru, hoci miernejšími deviáciami sa budeme zaoberať neskôr. V úvode síce Strmeň zachoval významovo markantnú epizeuxu, nedokázal však ponechať kľúčovú aliteráciu, ktorá spomínanú sugesciu umocňuje aj na úrovni fónickej; tým, že je vystavaná na okluzívach *t* a *b* v kombinácii s diftongom *ai*, čo iba pridáva prvým dvom veršom na evokatívnej sile, zvučnosti v reči a v prípade diftongov aj na istej vznešenosti. Výsledné znenie týchto veršov však sémanticky aj tendenčne kopíruje originál, obzvlášť v apelatívnom zmysle; takmer celú báseň napísal totiž autor ako akýsi personálny prehovor k tigrovi, pýtajúc sa na jeho pôvod a akúsi dichotomickú príslušnosť, avšak prvé dva verše prvej a poslednej strofy sú písané neutrálne, nie je možné izolovane určiť, či ide o prehovor k tigrovi, či o prostý odosobnený opis. Umocnenie záveru strofy aliteráciou možno považovať za chabý pokus o kompenzáciu chýbajúcej aliterácie v úvode básne.

Najvýraznejšieho defektu sa autor tohto prekladu dopustil nie na úrovni syntaxe, prozódie, či sémantiky v tom najpriamejšom zmysle, ale na úrovni ideologickej. Autor, mimo iného predstaviteľ katolíckej moderny, zámerne odignoroval Blakeov rafinovaný maskovací manéver, ktorým šikovne ukryl dichotomický koncept dobra a zla do svojej básne, a hneď na začiatku druhého verša sugestívnym, sebe blízkym spôsobom, preložil prvý verš ako *V pekle a či v nebi, kde* (Strmeň 1972: 166), čím úplne znemožnil čitateľove interpretačné variability; nehovoriac o zvlášť nešikovnom umiestnení opytovacej príslovky *kde* do rýmovej pozície, o eufonicky nepresnom rýme *kde – dve*, a tiež o nedôsledne výraznom veršovom presahu, ktorý dikciu básne, Blakeovi takú prirodzenú, narúša až príliš násilne. Ohľadom nedostatkov na úrovni eufónie je Strmeňova práca s rýmom v druhej strofe akoby intuitívna, za cenu nepresných rýmov; taký sa opakuje aj na konci strofy v dvojici *bol – do prstov*. Isté nemotivované sémantické posuny badať v tejto strofe na príklade vypusteného obrazu krídel v treťom verši, ktorého riešenie reflektuje konotáciu Blakeovej obraznosti minimálne; podobnej neobratnosti sa autor

prekladu dopustil aj v poslednom verši druhej strofy, kde obraz ruky so svojím aluzívnym vzťahom k božskej ruke či ruke stvoriteľa o svoju podstatu prišiel oslabením dôrazu na obraz prstov, ktoré evokujú skôr slabosť než silu, na ktorú Blake explicitne poukazuje.

Tretia strofa prináša ovlaženie v podobe prozodickej, sémantickej i syntaktickej uhladenosti a presnosti, dokonca čiastočne aj v prípade posledného verša, ktorý sám svojou neurčitou situáciou prekladateľovi neľahčuje; ani z kontextu nemožno dedukovať vzťah medzi obrazmi ruky a nohy voči predošlým veršom strofy, čo dáva prekladateľovi priestor pre väčšiu translačnú variabilitu. Strmeň sa jej vyhol do maximálnej možnej miery, čím sa silno, no nie křčovito, pridržiaval pôvodiny. Jedinou prípadnou námietskou by mohla byť nežiadúca inverzia v prvom a predposlednom verši a použitie verba *tikať* v spojení so srdcovou činnosťou, avšak tento sémantický posun rozhodne nie je svojou motivovanosťou závažný.

Štvrtá strofa predstavuje, snáď okrem prvej, najväčší prekladový problém pre svoju výraznú sémantickú hustotu a hojnosť obrazov, ktoré sú síce vo vzájomnej komplementárnej distribúcii, no každý obstoí aj sám za seba, čím prináša aj do prekladovej variability ďalšie obmedzenia. Strmeň vyriešil tento problém, lokalizovaný prevažne v prvých dvoch veršoch, bez výrazného syntaktického posunu, hoci za cenu narušenia opakovania, ktoré prestupuje báseň skrz naskrz. Výber dnes už málo aktuálnych prekladových variantov v lexikálnej rovine je v tejto strofe pochopiteľný, avšak výraznejším prehreškom je syntaktická konštrukcia posledných dvoch veršov štvrtej strofy, kde sa personálny prehovor autora k tigrovi v preklade zmenil na akúsi odosobnenú reflexiu. Navyše tu dochádza k zjavne nemotivovanému sémantickému posunu, keďže Strmeň nahradil obraz spútania tigrových hrôz jednoduchým kontinuum opytovacieho rázu strôf; z *dare its deadly terrors clasp* (Blake 2002: 73) sa stalo *kto dal dravosť tigrovi* (Strmeň 1972: 166), čo možno označiť za posun motivovaný rýmom.

Predposledná strofa prináša prekladateľovi značné uvoľnenie vo svojej sémantickej hustote a poskytuje širšie možnosti variovať preklad, s čím sa Strmeň vysporiadal vydarene. Menej šikovný bol už preklad posledných dvoch veršov, kde čitateľ nájde obraz víťania, ktorý Blake neimplikuje, a ktorý zároveň zastiera ironický podtext úsmevu. Obraz vzbudzuje pochybnosti o svojej motivovanosti, nakoľko nešikovné umiestnenie zámena *ta* do rýmovej pozície implikuje vedomý zámer. Zachovanie prívetivej rýmovej dvojice je častým dôvodom viacerých sémantických či syntaktických posunov v preklade, ktorý badať aj v obraze jahniat, ktoré sú jednak vyjadrené plurálom, jednak značne oslabujú konotačnú väzbu s biblickým obrazom Kristovej obety, ktorý je tu natoľko silný, že vyhnúť sa mu by spôsobilo výrazný posun v sémantickom kóde; čo je

zvlášť pozoruhodné v prípade Strmeňa, ktorý na ostatných miestach biblické alúzie konotačne zosilnil, až zexkluzívnil.

V poslednej strofe je jediným premenlivým aspektom pôvodiny zmena slovesa *could* na *dare*, čo prináša záverečný „cveng“ dlhotrvajúcej sugestívnej výpovedi. Výrazový posun je v tomto preklade silnejší, hoci až vo štvrtom verši, čím čiastočne naplnil evokáciu pôvodiny. Celkovo možno považovať tento preklad za vydarený, no značne kostrbatý po lexikálnej stránke s početnými presahmi a deviáciami od formálnej i ideologickej štruktúry, ktorými prestupuje princíp opakovania básňou tak bohato.

Druhý preklad vyšiel knižne iba o štyri roky neskôr v prvom slovenskom výbere z poézie Williama Blakea s názvom *Záhrada lásky* a pochádza od v súčasnosti renomovanej, vtedy dvadsaťštyriročnej prekladateľky Jany Kantorovej-Bálikovej. Napriek malému odstupu medzi vyhotovením oboch prekladov je Kantorovej preklad omnoho zvučnejší, plynulejší a lexikálne i syntakticky menej kostrbatý než Strmeňov, lepšie prenáša Blakeovu dikciu do slovenčiny a nevyužíva archaizujúcu lexiku. Jeho najvýraznejším nedostatkom je ale rytmická nivelizácia na úrovni trochejského pôdorysu, ktorého jambické odchýlky autorka úplne vyhladila, čím celá úloha narúšania opakovania metra ostala na transakcentácii či enjambmente:

Tiger, tiger, planúci
jasne v lesoch za noci,
aký zrak a aký hmat
dokázal ťa sformovať?

V priepasti, či v nebi tak
zahorel tvoj strašný zrak?
Mal aj krídla vznešené?
Čia dľaň našla plamene?

Aká moc, čo za sila
v srdci pulz ti stvorila?
Keď sa pohl srdca sval,
kto ho smelo do rúk vzal?

Čie ťa kuli kladivá?
A kde bola ohnivá
pec pre tvoj um? Hrôzy tie
spojilo čie zovretie?

Keď z hviezd šípy niesli sa
a plač rosil nebesá,
usmieval sa napokon?
Baránka tiež stvoril on?

Tiger, tiger, planúci
jasne v lesoch za noci,
aký zrak a aký hmat
nebál sa ťa sformovať?²

Po opätovne zachovanej epizeuxe neprichádza žiadaná aliterácia, navyše potenciálny explozívny fonetický spád narúša jemnocitné slovo *jasne* na začiatku druhého verša, čím sa celá podstata fonetickej a fónickej výstavby úvodu básne rozpadáva na obyčajné uchovanie primárneho sémantického kódu a najzákladnejších formálnych aspektov. Predposledný verš je možné považovať za prekladovo exemplárny a plynulo nadväzuje na záverečný verš, ktorý však vypúšťa pôvodné negatívne adjektívum; navyše, použitím konotačne slabšieho výrazu *planúci* oproti silnejšiemu anglickému *burning*, k čomu prispieva aj prízvukový charakter okluzív, stráca prvá strofa svoju eufonickú silu, dôraz a celkový apel v prospech dikcie.

K druhej strofe možno podotknúť kontinuitu prirodzenej a plynulej dikcie, ktorú ale mierne narúša disharmonické umiestnenie častice *tak* do rýmovej pozície. K jej použitiu však autorku, ako aj nás samotných, zvedla práve rýmová zhoda so slovom *zrak*, ktoré sa nám pri preklade priamo ponúka. Tretí verš strofy prináša redundantný prívlastok *vznešené* a celkovou syntaktickou kompozíciou vzťahuje subjekt, v priamej nadväznosti na predošlý verš, na zrak, namiesto onoho neviditeľného a čitateľovi neznámeho stvoriteľa bájneho tigra. Niet pochyb, že kontextuálne indikácie však od tejto vzťahovej väzby čitateľa skôr či neskôr odvedú.

Tretia strofa je miestom najvýraznejšej transakcentácie Kantorovej prekladu, v prvom verši, a vhodne tým narúša metrickú jednoliatosť. Pozorný čitateľ a prekladateľ by mal zaiste oceniť obmenu posesívnych pronomín z rodových variantov *či* na varianty *aký*, čím prerušuje opakovanie, ktoré môže v prípade variantov *či* pôsobiť vo fónickej rovine rušivo omnoho skôr, než *aký* či *aká*. Žiaľ, opäť v prospech rýmu, sa prekladateľka nevyhla neželanej inverzii vo výraze *srdca sval*.

Štvrtá strofa *Tigra* je, ako sme už spomínali, náročná na preklad svojou obrazovou i sémantickou hustotou. Oproti Strmeňovi volila Kantorová inú taktiku pri

² Blake, W. *Záhrada lásky*. Bratislava: Tatran, 1976.

pokuse o efektívne riešenie problému; uvoľnila verš a jeho pragmaticko-syntaktickú výstavbu. Možno to dozaista považovať za akúsi podobu začiatočníckych techník, ktorých validita pregnantne závisí od pôvodiny. V prípade *Tigra* sa prekladateľka nedopustila mimoriadneho prehrešku, no taktiež nemožno toto riešenie v plnej miere schvaľovať. Rytmicko-syntaktické uvoľnenie doplnila uhladená dikcia, ktorá výrazne napomáha čitateľovi pominúť rozdiel oproti pôvodine či oným predošlým strofám, a tým sa stáva prípustnou. Po vydarenom rýme v prvých dvoch veršoch, aj za cenu menšej adjektívnej inverzie v druhom verši, nasleduje ďalší exponovaný člen vetnej výstavby, ktorého poloha v rýmovej pozícii pôsobí nanajvýš rušivo, opäť v prospech zachovania rýmovej dvojice. Zároveň z týchto veršov výrazne cítiť kondenzáciu výrazu, hoci z pochopteľných priestorových dôvodov, ktoré pôvodne prirodzenú dikciu neželane zdršňuje.

Predposledná strofa poukazuje na autorkine hravé, a pritom jednoduché riešenia, hoci tu opäť badať rým so zámenom, tentokrát zvratným, ktorého prítomnosť je rozhodne menej žiadúca či prípustná, ako spomínané uvoľnenie rytmiky veršov. Poslednou strofou dokázala Kantorová kongeniálne napodobniť pôvodinu v dokonalej kópii prvej strofy s jedinou slovesnou odchýlkou na začiatku posledného verša. Možno teda celistvo o preklade tvrdiť, že dosahuje vysokých kvalít a svoju informačnú i umeleckú funkciu spĺňa „do bodky“ aj v dnešnom jazykovom prostredí; i keď za cenu rytmickej nivelizácie a niekoľkých začiatočníckych, hoci eufonicky presných rýmov.

Tretí preklad pochádza od Mariána Andričíka, dlhoročného prekladateľa poézie, z roku 2004. Oproti predošlým prekladom tu nemožno hovoriť o takých prehreškoch voči prozódii básne, akých sa dopustili Strmeň či Kantorová; rytmika a metrika kopírujú pôvodinu takmer navlas presne, či už v rovine transakcentácie, či v rovine jambického spádu veršov, ktorý je tu najvýraznejší zo všetkých prekladov. Rýmovo je precíznejší a výrazovo nápaditý, badať tu hĺbkovú analýzu Blakeovej poézie ako takej, i samotného *Tigra*. Nepochybne ale možno aj tomuto prekladu čosi vyčítať:

Tiger, tiger, žeravou
žiarou horíš lesnou tmou.
Kto mal v rukách večnú moc
stvorit' tú strašnú súmernosť?

V hĺbkach, a či výškach raz
vzbĺkol v tvojich očiach jas?
Kto mal krídla poň sa vzniesť,
trúfalosť ho vziať, čia päť?

A či dôvtip a či sval
ti šľachy srdca posplietal?
A kto ho, keď v ňom zaznel zvuk,
vzal do svojich hrozných rúk?

Čí mlat kul to dielo diel?
V čej peci tvoj mozog vrel?
Kto tú hrôzu z nákovy
zovrel ako okovy?

A keď hviezdne šípy z tmy
skropili nebo slzami,
usmieval sa? Bol ti rád?
Je potom baránok tvoj brat?

Tiger, tiger, žeravou
žiarou horíš lesnou tmou.
Kto si trúfol, aká moc
stvorit' tú strašnú súmernosť?³

Tento preklad ako prvý dokázal zachovať aliteráciu v prvom verši pôvodiny, hoci za cenu jej čiastočnej transpozície cez enjambment. Expresívna konotácia spoluhlások *ž* a *r* a inštrumentálnej morfémy *-ou* tu účel explozívnych okluzív a diftongu *ai* nahrádza čiastočne, no zatiaľ najefektívnejšie, a nevzniká na úkor dikcie, čo možno označiť za šikovný úskok. Napriek želanému vysunutiu posledného verša o jednu slabiku a jeho transakcentovaniu je jeho výsledné znenie v preklade rušivé; intenzita kontrastu medzi dikciou reči a metrikou verša je tu taká vysoká, že je takmer nemožné prejsť hranicou posledných dvoch veršov plynulo. Preklad nečakane zakončuje prvú strofu presahovým rýmom, ktorý si však prekladateľ obhájil časovou tiesňou (Andričík 2008: 58).

V druhej strofe sa Andričík jediný raz upokojil s jednoslabičnou príslovkou umelo vysunutou do rýmovej pozície, čo mu však možno v komparácii so zvyškom prekladu isto odpustiť. Posledný verš strofy predstavuje síce nápaditú kombináciu riešenia transakcentácie a obrazu, avšak opäť v neprospech dikcie, ktorá je v porovnaní s Kantorovej prekladom len zriedka taká uhladená a priama ako Blakeova. Tretia strofa však dikciu nasleduje verne a je výrazovo i významovo presná. Princíp opakovania

³ Blake, W. *Počul som spievať anjela*. Slovenský spisovateľ, 2004.

Andričík umocnil anaforou v prvom a treťom verši strofy, čím formálnej stránke sémantického kódu iba prospel.

V najproblematickejšej štvrtej strofe badať pokus prekladateľa o autenticitu a ideálne o čo najbližšiu ekvivalenciu v rovine výrazu; oba pokusy dopadli úspešne v rámci zachovania obrazov kladiva a pece. Zaujímavou voľbou bol vo svojej podstate doslovný preklad výrazu *brain* ako *mozog*, čo síce má svoje kontinuálne opodstatnenie v spojení s obrazom srdca, ktoré autor spomína v predošlej strofe, no konotačne sa obrázky mozgu a rozumu diferencujú, čím ponechávajú výsledné rozhodovanie na interpretácii a intuícii prekladateľa. Podobne ako Strmeň či Kantorová sme aj my presvedčení o vyššom kvalitatívnom aspekte obrazu rozumu oproti zvolenému mozgu. Metafora *dielo diel* je v tomto prípade redundantná, napriek svojej apelatívnej, a tiež aliteračnej, povahe a nepochybne pramení z prekladateľovej náhlej, a v tomto prípade aj zvlášť nečakanej, výrazovej úspornosti. Ako prvý sa Andričík dokázal vyhnúť použitiu verba činnosti tvorby kovu v peci, ktorým je tu sémantický odkaz zastúpený, a nahradil ho zdrojovo vernejším variantom; nemožno o ňom súdiť inak, než ako o vydarenom variante básnického výrazu. Daň za tieto techniky bola, žiaľ, splatená neprehliadnuteľnosťou syntaktickej i obrazovej kondenzácie, ako obvykle aj na úkor dikcie; hoci neutrpela priveľkú ujmu.

V piatej strofe autor prekladu síce dokázal prísť s originálnym výrazovým riešením prvých dvoch veršov a ich výrazového reprezentanta, no opäť prisilno narušil dikciu druhého verša kombináciou výraznej transakcentácie spolu s jambickým spádom. Použitý obraz z *tmy* bol nepochybne autorom dosadený pre účely rýmu, no v rámci strofy či predošlých výrazových a významových celkov je neopodstatnený; hoci nepácha výrazné škody, je prebytočný, a tým aj nežiadúci. Obraz úsmevu v predposlednom verši má v rámci svojich konotačných deviácií tiež mierne ironický podtón, ktorý sa v tomto preklade nezachoval. *Bol ti rád* je opäť obrazom umelo dosadeným a redundantným, zvlášť vo svojom pleonastickom charaktere v spojení s úsmevom stvoriteľa nad svojou prácou. Pridanie familiárneho vzťahu medzi tigrom a baránkom je síce pozoruhodným prekladovým riešením, a zároveň prináša aj vďačnú rýmovku, no bližší vzťah medzi subjektmi v básni určený nie je, čo možno považovať za motivovaný posun. V kontexte celého *Tigra* však nejde o výrazný prehrešok, ktorý by sémantické pole originálu markantnejšie deformoval.

Poslednou strofou prekladateľ umocnil dojem svojich znalostí pôvodiny a dokázal transformovať iba jeden verš, hoci nie posledný, ako je tomu u Blakea. Výsledne však preklad tejto strofy naplno funguje vo svojom významovom i výrazovom poli. V celistvom pohľade možno tento preklad považovať za prozodicky najvydarenejší, sémanticky zvlášť precízny a hĺbkový. Jeho dikcia, výraznejšie akcentované prvky

a umelo vytvárané aspekty formálnych deviácií originálu pripomínajú preklad akademický, formálne presný, avšak dikciou a často aj istou poetickosťou vzdialenejší originálu. Takýto preklad by iste u znalca v danej oblasti vzbudil potrebný záujem, no u laickejších čitateľov nedosahuje potrebných kvalít, ktoré v sebe nesie skorší preklad Jany Kantorovej.

Posledný z prekladaných variantov prekladu *Tigra* nebol dosiaľ nikde publikovaný, nakoľko vznikol v nedávnej minulosti z našej iniciatívy. Pri jeho zhotovovaní sme sa usilovali dosiahnuť akúsi podobu zhody medzi formálnou presnosťou Andričíkovho prekladu a uhladenosťou dikcie Kantorovej prekladu, pričom sme však narazili na otázku problematiky príslušnosti básnického obrazu či rýmovej dvojice. Po prvotnom vyhotovení prekladu sme na štyroch miestach spozorovali takmer identické výrazové riešenia, obzvlášť na konci veršov, k čomu nás nepochybne priviedla potreba združeného rýmu. Za predpokladu, že autor iba sťažka dokáže zastať objektívny postoj voči svojmu dielu, pokiaľ je stále „čerstvé“, budeme sa usilovať čo najvernejšie a najobjektívnejšie preklad kriticky analyzovať a zhodnotiť. Po potrebných úpravách problematických veršov získal preklad nasledovnú podobu:

Tiger, tiger, prudký plam,
žiariš v lesoch nočným tmám.
Kto mal zrak, či sily dost
ti dať tú strašnú súmernosť?

Na nebi, či temnom dne
našli oči plamene?
Kto mal v krídlach toľko síl
a oheň do rúk uchopil?

Aká sila, aký sval
tvoje srdce sformoval?
Keď v ňom tlkot začal zniet',
čie ruky tam prišli hneď?

Čie ti kulo kladivo
rozum v peci ohnivo?
Kto tvoj des na nákovách
vzal do rúk a nemal strach?

Keď so šípom od hviezdy
vzdychlo nebo v bolesti:
hľadel hrdo na svoj plod?
Aj s baránkom ste jeden rod?

Tiger, tiger, prudký plam,
žiariš v lesoch nočným tmám.
Kto si v sile trúfal dost
ti dať tú strašnú súmernosť?

Napriek úsiliu o zachovanie čo najväčšej originality výrazu sme sa nedokázali vyhnúť nápadnej podobnosti nášho a Andričíkovho riešenia obrazu *fearful symmetry*, ktorý však okrem výrazov *súladi* či *súmernosť* neposkytuje iné postačujúce a sémanticky dostatočne presné varianty. S touto výrazovou paralelou sme sa teda rozhodli zmieriť, k čomu prispieva aj skutočnosť odlišnej koncepcie predošlého, predposledného, verša. Výraz *plam* bol použitý z pochopiteľných dôvodov; zachovať nie len úvodnú epizeuxu, ale aj aliteráciu v prvom verši, ako aj jeho okluzívny charakter. Síce sme boli nútení obetovať sonoritu okluzív, pre zjavnú neexistenciu uspokojivého riešenia, no podarilo sa nám zachovať doposiaľ najväčší obnos prozodických i fónických aspektov verša, za drobnú cenu poetického výrazu a neimplikovanej datívnej väzby v závere druhého verša, ktorá však nepredstavuje sémantický rozkol. Celkovo tento preklad spĺňa všetky požiadavky slovenskej prozódie, a zároveň zachováva jambické spády i transakcentačné požiadavky pôvodiny. Po dôslednej analýze pôvodiny sme spozorovali párové usporiadanie jambických modifikácií do nepárnych strof, s výnimkou šiestej strofy, ktorá prvú kopíruje, a zároveň sme lokalizovali verš s najpočetnejším uplatnením tejto deviácie, ktorým je v strofách verš posledný. Ťažko možno hovoriť o zámere autora, avšak náš preklad tento princíp opakovania zachováva, hoci schému párných a nepárných strof obmieňa na dvojice; jambický spád dostali posledné verše v prvej, druhej, piatej a šiestej strofe, zatiaľ čo v tretej a štvrtej strofe sme ponechali trochejský pôdorys veršov nedotknutý. Za mierne problematický považujeme eliminovaný obraz ruky, ktorým prestupuje báseň v takmer každej strofe, s výnimkou štvrtej a piatej, no implikovane je zastúpený v celom priereze. Použitý obraz sily síce v ruke obsiahnutý je, avšak konotačná i denotačná väzba sú tu prislabé, aby bola čitateľská rekonštrukcia kódu priama a jednoznačná, ako je tomu v pôvodine.

Druhou strofou sa nám úspešne podarilo prísť s originálnym a nápaditým riešením bez akýchkoľvek nežiadúcich odkloniek. V tretej strofe sa v snahe vyhnúť nápadnej podobnosti so skorším riešením vyskytla zdanlivá inverzia v podobe výrazu *prišli hned'*,

napriek syntaktickej skladbe vety, v ktorej adverbialne určenia času nie sú antecedentom základnej vetnej štruktúry. Zároveň ale náš preklad ponúka nové riešenie problematiky neurčitého výrazového bloku, s ktorým sa prekladatelia vysporiadali rozmanito; *kto tam ruky, nohy mal* (Strmeň 1972: 166) u Strmeňa; *kto ho smelo do rúk vzal* (Blake 1976: 85) u Kantorovej; a *vzal do svojich hrozných rúk* (Blake 2004: 40) u Andričíka. Strmeňov preklad sa ako jediný neprikláňa k skonkrétňeniu, no jeho doslovný variant pôsobí krčovitito. Naším prekladom sme dosiahli kongruenciu oboch aspektov, hoci za drobnú cenu zdanlivej inverzie.

Štvrtá strofa predstavovala najtvrdší oriešok pre všetkých prekladateľov, vrátane nás samotných. Nepriama, hoci viditeľná podobnosť medzi konštrukciou prvých dvoch veršov je výsledkom úpornej snahy o výrazovú originalitu, sémantickú precíznosť, výrazovú súdržnosť, a tiež snahy vyhnúť sa explicitnej kondenzácii. Naša snaha bola naplnená po väčšine stránok, no z autorskej výrazovej originality bolo nevyhnutné ukrojiť v prospech dôležitejších aspektov prekladu; stále však bola dosiahnutá aspoň čiastočná miera autenticity v tranfigurácii adjektív do adverbíí. Posledné dva verše pôvodne priniesli miernu inverziu *do rúk vzal*, ktorá ustupovala prirodzenejšej dikcii, než sa utvára pri dôslednejšom dodržaní syntaktickej koherencie, no keďže by nivelizovala verš aj na úrovni transakcentácie, výsledným riešením sa ponechali oba aspekty v komplementárnej zhode s pôvodným *Tigrom*. Záver strofy prináša plynulé riešenie v interpretačnom súlade s ostatnými prekladateľmi, hoci obraz úsmevu transponoval na inertný pocit hrdosti; napriek možným výhradám naše riešenie samotný úsmev priamo implikuje, preto nemožno toto riešenie považovať za výrazne problematické. Posledná strofa predstavuje schematicky podobné riešenie výrazovej i syntaktickej domény ako Andričíkov preklad, teda obmena predposledného verša. Hoci je dominantnejšia, než implikuje pôvodina, stala sa plnohodnotnou náhradou za variant Blakeovej zmeny v poslednom verši.

Pre zhrnutie možno uviesť, že miera zachovania dikcie s presnosťou prozódie, obrazov, sémantiky i syntaktickej kongruencie obstála pred náročnou skúškou komparatívnej analýzy s predošlými prekladmi. Oproti prekladu Jany Kantorovej-Bálikovej síce v dikcii náš preklad poľavil, no veľmi mierne, čím dokáže aj u laického čitateľa prekonať či mierne archaizujúci a ideologicky tendenčný preklad Karola Strmeňa, či verzologicky presný, no akademizujúci preklad Mariána Andričíka. Všetky preklady si však naplno môžu svojím komplexným analyticko-induktívnym nápaditým prístupom v oblasti verzológie či poetickosti nárokovat' na čestné miesto v archíve prekladov Blakeových výnimočných básní. Každý sám o sebe reflektuje jedinečnosť, a tiež komplexnosť celej problematiky prekladu viazanej poézie, ktorého budúcnosť zatiaľ ostáva v na-

šom kultúrnom kontexte nejasná. Všetky zároveň príkladne poukazujú na jedinečnosť a genialitu básnického umenia Williama Blakea.

Summary

The four translations that were thoroughly analysed in terms of versology, prosody, euphony, poetological and translational aspects show a limitless variability of the perception and interpretation of each of the four translators, underlining the necessity of a scrupulous interpretation of the source text, in order to avoid severe textual and semantic deviations, and a sensitive and imaginative approach towards the reformulation of the semantic code into the target language and its culture. All of the translators themselves managed to cope with the numerous boundaries and specifics of the source poem using various strategies and putting their focus on one or the other end of the metaphorical scale, being formal equivalence or phonetic, rather than phonological diction of the target translation. They have, thus, proven that the complexity of translation of metrical poetry proves and underlines the present-day status of such type of translation in Slovak cultural area and aims to draw intuitive and skilled translators and poets closer to the art of such poems as *The Tiger* by William Blake is.

Literatúra

Andričík, M. Môj zápas s Tigrom. In: Gavura, J. (ed.) *Jedna báseň, dva jazyky*. Prešov: FF Prešovskej univerzity, 2008, s. 48–58.

Blake, W. *Záhrada lásky*. Bratislava: Tatran, 1976.

Blake, W. *Collected Poems*. Abingdon: Routledge, 2002.

Blake, W. *Počul som spievať anjela*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2004.

Strmeň, K. *Návštevy I*. Rím: Slovenský ústav sv. Cyrila a Metoda, 1972.



The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0