

Hlasy troch prekladateľov

Jana Wild

Agnieszka Romanowska. *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Galczyńskiego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017. 346 s.

[reviews]

Kniha krakowskej shakespearistky Agnieszky Romanowskej *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Galczyńskiego* sa zaoberá prekladmi troch sugestívnych osobností poľskej literatúry, Jaroslawa Iwaszkiewicza (1894–1980), Czesława Miłosza (1911–2004) a Konstantyho Ildefonsa Galczyńskiego (1905–1953). Preklady Shakespeara boli v tvorbe všetkých týchto troch tak rozdielných autorov skôr epizódou – pretlmočili len niekoľko hier a ani v poľskej shakespearistike nepatria medzi frekventovaných ani komentovaných. (Naposledy vyšli roku 1999 po mnohých rokoch ako súčasť trojdielnej zbierky *Szekspir. Dwanaście dramatów*, ktorú zostavila Anna Staniewska.)

Názov knihy – *Za hlasom prekladateľa* – naznačuje, že autorke ide o hľadanie a identifikovanie „hlasu“, čo v translatológii po kultúrnom obrate znamená presun dôrazu na mimojazykové kultúrne a sociopolitické kontexty, v ktorých pretlmočenia vznikali a boli recipované. Autorka vychádza z translatologických teórií Laurence Venutiho a Thea Hermansa. V tomto zmysle vníma preklady ako výstavnú súčasť cieľovej kultúry a do nej ich aj zasadzuje. Pretlmočenia Shakespeareových hier sa tak ocitajú v kontexte tvorby menovaných básnikov, ale aj divadiel, ktoré ich uvádzali či dokonca iniciovali, kritiky, ktorá ich recipovala, časopisov, vydavateľstiev či kultúrnych inštitúcií, ktoré ich zadávali, vydávali či komentovali. A v poslednom rade sa

ocitajú aj vo vzťahoch s pohnutými životnými osudmi ich tvorcov.

V ohnisku Romanowskej obsiahlej monografie teda nie sú natoľko texty, ako skôr historicko-kultúrne kontexty, široko poňaté kultúrne podmienky a ich vzájomné súvislosti. Autorka osvetľuje aj pohnúty prekladateľov, skúma, ako sa ich naturel, ich osobitné videnie a poetika a vôbec ich životný svet a pragmatická aj ideová orientácia manifestujú v prekladoch anglického klasika. Ako sama píše, viac ju zaujíma, akého Shakespeara priniesli, než to, či boli „verní“ originálu: ako a v čom ich presuny, zmeny či amplifikácie ovplyvňujú čitateľskú a divadelnú interpretáciu. Preklady Iwaszkiewicza, Miłosza, Galczyńskiego berie ako súčasť poľskej kultúry a ako akty medzikultúrnej komunikácie. Nenavrhuje nové interpretácie, zato poskytuje dôkladný vhľad do okolností, za akých preklady vznikli a boli recipované, ako aj do textov samotných, a to najmä s otázkou, ako a kde v nich počuť hlas prekladateľa.

Jarosław Iwaszkiewicz, najstarší z troch poľských básnikov prezentovaných v tejto knihe, sa Shakespeareom, aj keď prerušovane, zaoberal tri desaťročia. Už v mladosti bol fascinovaný divadlom, a toto médium ho priviedlo k vlastnej dramatickej tvorbe aj k prekladaniu Shakespeara. Jeho texty prechádzali mnohými metamorfózami: napríklad *Romea a Júliu* preložil najskôr v 1920-tych rokoch pre divadlo, a potom nanovo pre akademické vydanie v rokoch

1950-tych. Podobne vytvoril aj viacero verzií *Hamleta*.

Iwazskiewiczov zástoj v shakespeareistike má veľa oponentov. Kritizovali ho za plytkosť, vyčítali mu, že Shakespeara v mene poetickosti pričasto archaizuje; že ho zjednodušuje a „pauperizuje“; že nadbieha potrebám divadla a sprievodnými textami sám pompézne „režiruje“ čitateľskú recepciu svojích pretlmočení. Riadil sa viac svojím umeleckým inštinktom a odmietal rešpektovať filologicko-historické komentáre aj redakčné pripomienky. (V antifilologickom prístupe si dobre porozumel s Janom Kottom.) V 1990-tych rokoch ho zdrvivúcej kritike podrobil Stanisław Barańczak. Agnieszka Romanowska vo svojej knihe s akribiou a porozumením zaznamenáva všetky strany kritických sporov a ich kontexty. Sama sa však odmieta zaradiť medzi „hodnotiteľov“ a vo svojích následných analýzach *Romea a Júlie* a *Hamleta* ponúka vhlád do existenciálneho sveta poľského básnika.

Romanowska u Iwazskiewicza poukazuje na presilu čiernej farby a fascináciu smrťou (*Hamlet*); na vnímanie lásky ako ťaživého bremena a zdroja utrpenia a na intenzitu jej prepletenia so smrťou (*Romeo a Júlia*); na prekladateľovo vyostrovanie konfliktov; na jeho odpor k telesnosti, rovnako ako aj na hudobnosť a dôraz na zvukovo-rytmickú stránku verša a jazyka. Práve v týchto rovinách sa ukazujú spojivá s Iwazskiewiczovými vlastnými textami daných období a jeho autorskou poetikou. Najzjavnejšie je to iste v plynulom súzvuku prekladu *Romea a Júlie* s autorovou vlastnou hrou *Milenci z Verony*, kde vrcholí rozčarovanie z lásky. Hĺbavé čítanie Iwazskiewiczovho „Szekspira“, konfrontované s jeho autorským písaním, ako aj životnými postojmi a pocitmi, ako ich artikuloval napríklad v denníkoch,

vnáša do poľskej kritickej diskusie nepochybne nový aspekt.

Czesław Miłosz, držiteľ Nobelovej ceny, básnik s pohnutým osudom emigranta a komplikovaným vzťahom k domovine i obom spomínaným básnikom, preložil na objednávku len *Ako sa Vám páči* a neskôr prvé dejstvo z *Othella*, obe v čase núdze, raz vojnovnej, potom stalinskej. Neskôr sa k Shakespeareovi už nikdy nevrátil, hoci v 1980-tych rokoch ho na to nahovárali. V 1940-tych rokoch mali tieto aktivity preňho jednak pragmatickú, jednak „hygienickú“ funkciu ako únik do sveta poézie, v ktorom si človek môže zachovať celistvosť. Ale zároveň mu poskytli „radosť a lekcii čítania“. Z tohto aspektu číta jeho „Szekspira“ aj Romanowska: pretože práve *Ako sa Vám páči* tematizuje takýto únik, kde Ardenský les znamená vyhnanstvo a zároveň azyl, aj keď nie miesto zabudnutia; a popri tom poskytuje básnikovi pôžitok svojou polyfónnou hudobnosťou a ambivalentným jazykom.

U Miłosza autorka vychádza z jeho vlastného tvrdenia, že komédiu *Ako sa Vám páči* treba prekladať „tancujúc“. Tanec a hudobné a rytmické efekty sa v tejto komédii vyskytujú na viacerých úrovniach, dejovej, jazykovej aj metaforickej. Básnik prekladal už s predstavou konkrétneho divadelného uvedenia a jeho text vzbudzuje často pocit, akoby sa pred očami básnika a čitateľa odvíjal film. Miłosz do hry totiž hojne pridáva vlastné didaskálie, ktoré raz lokalizujú postavy a dej, inokedy signalizujú pohyb a gestá postáv na scéne či interpretujú ich emócie a vzťahy.

Podnetné sú aj Romanowskej úvahy o Miłoszovom chápaní subverzívneho humoru v hre, kde každé slovo má dvojité dno a každá postava je alebo môže sa stať paródiou samej seba. Miłoszovi bola takáto

ambivalentnosť a polymorfnosť textu zjavne veľmi blízka a nielenže ich rešpektoval, ale v mnohom ich ešte aj rozličným spôsobom amplifikoval: napríklad metaforu *teatrum mundi* či performatívnosť textu, kde v Ardenskom lese je každý aktérom aj divákom.

Zatiaľčo prekladanie tejto hry bolo pre Miłosza svojho druhu pobytom v shakespearovskej Arkádii, Romanowska ide ešte ďalej, a to tým, že sleduje text a básnika v čase a upozorňuje na neskoršie historické kontexty, ktoré preklad aj jeho autora postavili do úplne iného svetla, a ktoré – opäť – pozoruhodne reflektujú hru, jej výrazové roviny a témy. Povojnový návrat do „civilizácie“ totiž Miłoszovi priniesol nielen slobodu, ale aj ďalšie otroctvo (roku 1951 požiadal vo Francúzsku o azyl). Aj Miłoszovho „Szekspira“, jeho iróniu, melanchóliu a vedomie vratkosti slobody takto možno vnímať v novej perspektíve. A podobne ho možno čítať aj cez filter Miłoszovej korešpondencie či slávnych esejí *Zotročný duch*, ako to robí aj autorka knihy.

Aj ďalší zo sledovaných básnikov prekladateľov – kráľ nonsensu a mystifikácie Konstanty Ildefons Gałczyński (mimochoodom, v Miłoszovej knihe *Zotročný duch* sa skrýva pod postavou menom Delta), pracoval na svojich „Szekspiroch“ v čase, keď politicky upadol do nemilosti. V prípade *Sna noci svätajánskej* sa Romanowska sústreďuje na témy a metafory, ktoré mu – „apologétovi noci“ – boli výsostne najbližšie a ktoré tvoria centrum aj jeho básnického sveta: noc, mesiac, snové stavy na pokraji šialenstva, balans medzi zmyslovou skutočnosťou a imagináciou, fatálnosť a iracionalizmus lásky, začarovaný čas medzi snom a realitou. Jeho text odvrátil erotické motívy hry od antických vzorov a vrátil ich do ľudovosti a karnevalu a v tomto zmysle

zrejme inšpiroval aj známe interpretácie Jana Kotta.

V prípade dvojdielnej historickej hry *Henrich IV.* autorka sleduje metafory choroby a nákazy, ako aj spôsob, akým prekladateľ zosilňuje dramatické efekty. Zjavne vo svojom živle sa Gałczyński cítil v rovine satirických postáv okolo Falstaffa: tu posilnil hovorovosť a jazykovú invenciu v slovných hrách a neologizmoch.

Posledná, desiata kapitola objemnej knihy je venovaná dejinám divadelnej recepcie traktovaných prekladov. Mnohé z nich sa tešili veľkej obľube – o takúto funkčnosť všetkým trom autorom napokon išlo, keďže ich robili na objednávku divadelníkov a často aj v spolupráci s nimi. Na odvekú dilemu tlmočenia Shakespeara – medzi pedantskou filológiou a živým divadlom – reagoval koncom 20. storočia Stanisław Barańczak (1946–2014), jeden z najaktívnejších shakespearistických prekladateľov súčasnosti: ak sa máme na komédiách smiať, treba dať prekladateľovi viac slobody. Gałczyński na tú tému, so sarkazmom seba vlastným, kedysi napísal veršovanú *Bájku o šiestich prekladateľkách* s ponaučením: aká to výhra, že ani jedna z nich nevedela jazyk originálu, takto aspoň pripravili šesť úplne odlišných diel!

Romanowska načrtáva širokú panorámu kultúrneho kontextu polovice 20. storočia. Pre čitateľa, ktorý poľskú kultúru sleduje zvonku, je doslova fascinujúce sledovať aj tento spodný prúd najrozličnejších kultúrnych aktivít: napríklad divadiel, ktoré v 1930-tych rokoch vnímali dovtedajšie dostupné preklady ako zastarané a oslovovali básnikov na nové alebo na revízie starších (kde sa v pozadí črtá stereotypná predstava, že básnika môže prekladať len básnik); alebo Tajnej divadelnej rady, ktorá už 1942–43 predvídavo objednávala

nové preklady so zámerom uviesť ich po vojne (!); alebo vôbec literárne a (auto)edukačné aktivity v okupovanej Varšave ako vzdor voči vojnovej skutočnosti a únik pred desivou realitou; alebo iniciatívy vydavateľstva PIW (Państwowy Instytut Wydawniczy – mimochodom, inštitúcia dobre známa dodnes) už od povojnových rokov a ich takpovediac „mixed blessing“, keď na jednej strane spĺňali požiadavky socialistického realizmu, ale zároveň poskytovali prekladateľské útočisko neželaným autorom (dobré to pomenoval Miłosz: „zapchať autorom ústa, ale zároveň ich zapriahnuť do práce pre vlast“); alebo vôbec výseky úctyhodného a kontinuálneho kritického a shakespearistického diskurzu poľskej kultúry, ktorý sa javí ako živý, fundovaný a bohato členitý.

Romanowska upozorňuje na to, ako sa menili názory na preklady v čase a v zá-

vislosti od prijímateľov a dokladá to celou škálou postojov, a to v synchronnej aj diachrónnej perspektíve. Zasadnením do historických, literárnych aj biografických kontextov vyzýva k vedeckej tolerancii – neprikladať na poľských „Szekspirov“ meradlo nadčasového klasika, ale čítať ich dialogicky s ohľadom na individuálnu tvorivosť, na motivácie ich autorov, ako aj s vedomím, že vznikali v konkrétnych historických okolnostiach. Pretože všetky tieto texty fungovali ako sprostredkovateľské médium medzi dvoma kultúrami a obohatili rovnako vlastné básnické laboratórium ich tlmočníkov, ako aj vôbec poľskú literatúru. Romanowsku v jej vedeckom diele vnímame ako kompetentnú a citlivú bádatelku poučenú nielen dôverným poznaním anglofónnej shakespearistiky a poľskej kritiky, ale aj domáceho biografického a literárnovedného kontextu.