

H a m l e t diferencie

(nad
dvoma
slovenskými
prekladmi¹⁾)

Jana
Bžochová-Wild

Na začiatku bola fascinácia *Hamletom* v českom preklade E. A. Saudka. Potom niekoľko anglických vydaní a slovenský preklad Jozefa Kota (1994). Potom kroky do nedávnej minulosti: Zora Jesenská (1963) a starší preklad Jozefa Kota (1975). A prvý problém: traja slovenskí Hamletovia v úzkosti pred nepoznanou krajinou smrti: »*Tak hľbanie z nás robí zbabelcov*« (Jesenská 1963), »*Tak svedomie z nás robí zbabelcov*« (Kot 1975), »*To vedomie z nás robí zbabelcov*« (Kot 1994). Hľbanie? Svedomie? Vedomie? Povedal som, *conscience*, smeje sa Shakespeare. A takto to ide ďalej. Nepoetické! Brutálne jednoznačné! Málo expresívne!, píšem si na margo Kotovho prekladu, vnáram sa do anglických vydaní a do Jesenskej. Najskôr ma irituje Kotov Hamlet-felčiar (termín J. Jaborníka): »*Čas vykľbil sa, osud neblahý, že práve ja ho mám dať do dlahy*«², Kotov Hamlet-pionier: »*nádej a výkvet našej drahej vlasti*«³, Kotov Hamlet, ktorý si nekladie otázku bytia sám pre seba, ale zaťahuje do svojej dilemy aj okolie: »*Byť a či nebyť, kto mi odpovie*«⁴. Kotov preklad, ktorý sa toľko odvoláva na svedomie: Okrem citovanej pasáže (»*Tak svedomie z nás robí zbabelcov*«) aj napr. »...*ak svedomie máš v sebe, nedopuť...*«, vraví Duch Hamletovi⁵; upozorňujem v tomto prípade na Shakespeareov výraz *nature* a Jesenskej preklad »...*ak ľudský cit máš v sebe, nestřp to.*«⁶. Hamlet, z ktorého jazyka cítime silnejšie Kota než Shakespeara. Áno, najskôr ma začalo zaujímať, ako to súvisí s fenoménom moci: Kotov Hamlet – Hamlet vrchného ideológa a výkonnej ruky normalizácie 70. a 80. rokov (Jozef Kot bol v rokoch 1971-1989 riaditeľom Odboru umenia MK SSR), a Jesenskej Hamlet – Hamlet elitnej intelektuálky, ktorú práve kotovci na vyše dvadsať rokov totálne vygumovali zo slovenskej kultúry (hoci v 70. rokoch bola už po smrti). Hamlet normalizačný a Hamlet intelektuálny? – Čítam, porovnávam, listujem a čoraz väčšími sa bránim takejto jednoznačnej, aj keď možno efektnej formulke. Jazyk totiž prezrádza viac než dobovú politiku. Jazyk ako raster, cez ktorý sa dívame na skutočnosť, prezrádza oveľa hlbšie štruktúry myslenia.

Aj preto ma vlastne v mojom príspevku k obrazu slovenského divadla 70. a 80. rokov zaujímala oblasť jazyka, textu, nezávisle na jeho inscenovaní. Dielo Zory Jesenskej bolo v spomínanom období na indexe⁷, slovenské preklady Hamleta z 19. storočia a preklad Hviezdoslavov z roku 1903 zastaralé

a nepoužiteľné, zato Kotov Hamlet vyšiel tlačou za posledných dvadsať rokov päťkrát (1973, 1975, 1977, 1989, revidovaný 1994)⁸, a tak práve tento monopolný preklad formoval vedomie prinajmenšom jednej generácie slovenských divadelníkov a čitateľov (aj keď tí mohli aspoň alternatívne siahnuť po českých prekladoch). (A ešte poznámka: Jozef Kot ako prekladateľ formoval nielen vedomie o Hamletovi, ale vôbec o Shakespeareovi. Od 60. rokov patrí k jeho dosiaľ najsystematickejšim prekladateľom v slovenskej kultúre – a v 70. a 80. rokoch bol okrem niekoľkých výnimiek aj jediný. Preložil z jeho diela vyše 15 hier.)

V normálnej situácii by preklady Jesenskej a Kota boli mohli v slovenskom prekladateľskom a divadelnom diskurze fungovať spoločne, a azda aj v produktívnom napätí. Obaja prekladali Hamleta podľa priekopníckeho autoritatívneho vydania J. Dovera Wilsona z roku 1934 (ktorý za základ textu postavil Shakespeareovo tzv. druhé kvarto z rokov 1604-1605), a preto ich textové interpretácie sú porovnateľné. Vznikli navyše približne v rozpätí jedného desaťročia (ak neberieme do úvahy Jesenskej prvý preklad z roku 1948), čo v slovenskej prekladovej kultúre nie je tak veľa.

»*Slabošstvo – odteraz sa voláš žena*«⁹, vraví Kotov Hamlet, a toto miesto mi je impulzom (priznám sa, nie práve pozitívnym) k tomu, aby ma z veľkej plochy tragédie *Hamlet* zaujal jazyk súvisiaci so ženou a ženskosťou. Ženou – najmä s Oféliou, postavou, s ktorou si kritika po stáročia nevie rady, ktorú marginalizuje, ktorej odopiera vlastný príbeh; a zároveň s tou Oféliou, ktorá sa stala jednou z najvzrušujúcejších postáv našej »kultúrnej mytológie«¹⁰ – výtvarné umenie a literatúra obraz šialenej a utopenej Ofélie reflektujú častejšie než akékoľvek iné témy dramatickej spisby.

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

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

A téma ženskosti, ako akéhosi spodného prúdu celej hry, sa otvorene vyjavuje ešte v jednom obraze (IV, 7), keď sa Laertes dozvedá, že Ofélia sa utopila¹¹. Laertes sa rozplače a slzy berie ako súčasť svojej prirodzenosti, no súčasť neželanú, zahnbujúcu, ženskú; preto aj hovorí, že keď sa slzy pomínú,



zbavia ho aj ženskosti v ňom samom. Túto všeobecne uznávanú interpretáciu Laertovho prehovoru¹² prijali aj obaja slovenskí prekladatelia. Pozrime sa však, ako preložili kľúčové výrazy. Shakespeareov Laertes hovorí: »I forbid my tears. But yet / It is our trick. Nature her custom holds, / Let shame say what it will. When these are gone, / The woman will be out.«¹³ V doslovnom preklade (JW): »Zakazujem si slzy. Ale predsa, je to náš prirodzený spôsob. Prirodzenosť/príroda sa drží svojho zvyku...« U Jesenskej čítame: »Ale predsa tečú, darmo sa bránim, príroda chce svoje...« A u Kota: »Lenže slaboch som a príroda sa vo mne nezaprie...« – Slaboch? Zapieranie? Kde Shakespeare hovorí o ženskej prirodzenosti v mužovi – Kot vraví rovno »slaboch«; kde Shakespeare hovorí o dodržiavaní prirodzeného zvyku, Kot o nemožnosti zapierať prírodu. Opäť tu ide o vnášanie morálky a negatívnych hodnotení tam, kde sa hovorí »len« o prirodzenosti. Na toto Kotovo moralistické čítanie sa napájajú aj jeho ďalšie výrazy ako napríklad viackrát použité »svedomie« (aj tam, kde má Shakespeare »nature« – »prirodzenosť«, »príroda«). Kot sa teda na Shakespeareov text díva cez raster abstraktných termínov z ríše morálky (»svedomie«) a vnáša doň hotové morálne hodnotenie (»slaboch, slabosťstvo«) tam, kde prekladateľka Jesenská (v zhode so Shakespeareom) používa výrazy, ktoré sa spájajú s ľudskou prirodzenosťou, prírodou, telesnosťou, bez znamienka mínus či plus. Rovnako príznakový je u Kota i výrok »príroda sa nezaprie« (»príroda sa drží svojho zvyku«, má doslovne Shakespeare, »príroda chce svoje«, prekladá Jesenská) – fenomén možného zapierania vnáša myslenie v opozíciách na miesto, kde je u Shakespeara celistvosť; a ak plač z Laerta odplaví jeho ženskosť, neznamená to ešte opozíciu, zapieranie prírody, ako to vyhotene podáva Kot, ale azda len narušenie jej celistvosti či stability. A to je rozdiel.

Podobný príklad možno nájsť v scéne s duchom Hamletovho otca, keď ten žiada syna, aby pomstil vraždu, »foul and most unnatural murder«, »foul, strange and unnatural«¹⁴, dvakrát zdôrazňujúc jej »neprirodzenosť« (»unnatural«). Jesenská to prekladá výrazom, ktorý asocjuje aj telesnosť: »ohavnú, zvrhlú vraždu«, »obludná, hnusná, zvrhlá«¹⁵, Kot to naopak vidí opäť skôr eticky: »hnusnú, bezohľadnú vraždu«, »...čím menej ohľadov mal vražedník«¹⁶.

Na inom mieste nazýva Shakespeare ľudí-smrteľníkov zoči-voči nadprirodzeným javom »bláznami prírody« – »fools of nature«¹⁷. Kot namiesto »bláznov prírody«¹⁸ použil opäť skôr moralisticky zafarbený výraz »lahkoverníci«¹⁹.

Týchto niekoľko kľúčových pojmov už zrejme naznačuje, že Kot vnáša do Shakespeareovho textu logocentrizmus, abstraktné kategórie, morálne hierarchie a opozície (čo sú, ako viacmenej zhodne konštatujú viaceré postštrukturalistické teórie, atribúty patriarchálnej represívnej perspektívy), zatiaľ čo Jesenská (i Shakespeare) je na strane celistvej prírody, telesnosti, prirodzenosti, videnej bez rastra abstraktného racionálneho myslenia. A telesnosť, príroda sa v ľudskom myslení vždy spájali so ženou (pripomeňme si ešte raz, že v spomínaných pasážach išlo zväčša práve o fenomén ženskosti a o ženskú prirodzenosť); v renesančnom Anglicku sa príroda spodobovala ako žena, žena bola alegóriou a personifikáciou prírody, a aj v citovanom úryvku s Laertom (IV, 7) Shakespeare o prírode hovorí v ženskom rode (»nature her custom holds«), hoci v angličtine sú všetky neživotné neosobné substantíva rodu stredného!²⁰

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

Uvediem niekoľko príkladov:

Hamlet hneď prvý svoj monológ (I, 2) ešte dávno pred stretnutím s Duchom začína želaním, »Kiež by sa toto prlíš, prlíš poškvrnené/zašpinené telo roztopilo, rozpustilo a rozplynulo sa na rosu« (doslovný preklad JW) – »O that this too too sullied flesh would melt / thaw, and resolve itself into a dew«²¹. Verzia »poškvrnené/zašpinené telo« (»sullied flesh«) podľa druhého kvarta 1604-1605 sa v shakespearistike prijala a presadila až v 20. storočí; dovtedy sa na základe textu prvého fólia z roku 1623 uprednostňoval termín »hutné telo« (»solid flesh«) – má to napr. aj Saudek. Vydanie J. Dovera Wilsona (ako i väčšina súčasných vydaní) používa takisto termín »poškvrnené telo«, »sullied flesh«, čo má, samozrejme, jasné sexuálne pozadie. Prekladateľka Zora Jesenská metaforu kontaminovaného tela, ktoré Hamlet túži rozpustiť, zmeniť na inú hmotu, zachováva: »Kiež by toto poškvrnené telo na rosu, na hmlu mohlo rozplynúť.«²² Kotov obraz je však len na úrovni básnického prirovnania a motív telesnej kontaminácie potláča: »Kiež by sa telo, čieročierny sneh, začalo topiť, meniť na rosu.«²³ Výraz »čieročierny sneh« tu môžeme, a ak sa budeme držať Kotovej netelesnej perspektívy, aj musíme chápať skôr abstraktné, v zmysle morálnom: Telo ako čieročierny sneh evokuje skôr čierne svedomie než telesnú kontamináciu.

Podobne sa na inom mieste – pri pochovávaní Ofélie – vyjadri aj Laertes: »...from her fair and unpolluted flesh«²⁴ – »z jej krásneho a nepoškvrneného tela« (JW). Jesenská hovorí »... z krásy tela nepoškvrneného«²⁵, zatiaľ čo Kot opäť motív kontaminovaného tela potlačil a nahradil motívom hriechu, teda v širokom zmysle motívom morálnym: »... z krásneho tela, na ktorom niet hriechu«, alebo »... z krásneho tela, celkom bez hriechu«²⁶.

V monológu *Byť a či nebyť* (III, 1) uvažuje Hamlet, či »si mám myslieť, že spánkom (smrťou) skončíme bôľ srdca a tisíc prirodzených úderov, ktoré musí zdediť telo« (JW) – »...and by a sleep to say we end / The heartache and the thousand natural shocks / that flesh is heir to«²⁷. Jesenská opäť aj tento obraz zachováva: »... skončiť srdca bôľ, aj pliahy storaké, čo patria k telesnosti.«²⁸ Kot sa naproti tomu telesnosti celkom vyhol a opäť použil len neurčitý abstraktný termín: »Skončí sa srdca bôľ, aj stovky hrôz, čo súdené sú nám.«²⁹

Takže opäť to boli príklady na to, ako Kotov preklad motív telesnosti potlačil, alebo úplne vynechal a text posunul do roviny abstraktnej.

Ale pozrime sa už konečne na jazyk (a mlčanie) Ofélie, tej stelesnenej ženskosti, tajomnej, fluidnej; ženy, ktorá uniká definícii.

Hoci sa Ofélia v Shakespeareovom texte javí ako marginálna postava, ako fluidný, nepolapiteľný, difúzny charakter, Shakespeare ju neoberá o autonómny jazykový výraz. V jej vyjadrovaní a vôbec v celej dynamike jazyka v stretnutí s Hamletom (III, 1) nachádzame niekoľko dôležitých prvkov, ktoré možno chápať ako stopy k vízii ženy-ženskosti i k tomu, ako s touto ženskosťou zaobchádza muž-Hamlet; a samozrejme aj naopak: ako žena zaobchádza s mužom, no i so svojou vlastnou ženskosťou. A pozrime sa na toto všetko ešte navyše v zdvojennej perspektíve – cez slovenské preklady mužá a ženy, Kota a Jesenskej.

V jazyku analyzovaného výstupu (III, 1) ma bude zaujímať niekoľko prvkov. Prvým z nich je oslovenie. Priamy dialóg Hamleta a Ofélie tu má 18 replík – tá konverzácia je krátka, v tlačenej texte zaberá sotva 1,5 strany. Ofélia pritom z deviatich svojich krátkych replík osloví Hamleta v ôsmich. Prečo nás vlastne zaujíma oslovovanie, čo môžeme v ňom čítať? Čo je oslovovanie pre nás, v našej dôvernej konverzácii? Určite sa zhodneme na tom, že je to prvok empatie, približovanie sa k partnerovi, nadväzovanie a udržiavanie spojiva. Oslovenie ako prvý akord vzájomnosti, podaná ruka. V prípade Ofélie môžeme jej oslovovanie Hamleta – *»my lord, my honoured lord, your lordship«* – *»môj pane, môj vzácnny pane, vaša výsosť«* brať jednak ako prvok poníženia voči autorite – v sociálnej i sexuálnej hierarchii (sociálnohierarchicky motivované je oslovovanie Hamleta napr. v prípade Marcella, Horatia, Polonia), ale môžeme ho čítať aj inak: ako stopu k jej ženskosti, k jej ženskému mäkkému postoju, ktorý vzťahy chce harmonizovať, ktorý trvá na komunikatívnom, »ústreto-vo-m« konaní.

Ofélia teda Hamleta osloví v ôsmich z jej deviatich replík. Najprv je to oslovenie veľmi formálne a opatrne, oslovenie treťou osobou: *»Good my lord, how does your honour for this many a day?«*³⁰ – *»Dobrý môj pane, ako sa má vaša výsosť po všetky tie dni?«* (JW) Po tejto formálnej otázke a Hamletovej formálnej odpovedi Ofélia prejde hneď k veci: Chce vrátiť Hamletovi dary; robí teda niečo, čo je proti nemu; aj tento rozpor však zmierňuje tým, že Hamleta priamo osloví, opäť hneď na začiatku svojej repliky: *»My lord, I have remembrances of yours...«*³¹ – *»Pane môj, mám od vás darčeky na pamiatku...«* (JW). Hamlet popiera, že jej vôbec niečo dal, no Ofélia v ďalšej replike trvá na svojom. Tento prehovor je veľmi zaujímavý z hľadiska jej harmonizujúceho postoja. V ňom totiž Ofélia musí Hamletovi už viditeľne protirečiť, musí trvať na svojom, čo je azda až výrazom jej rebelantstva (nezávisle na tom, či to sama chce, alebo či to má nadiktované od otca). Ofélia teda Hamletovi protirečí, nalieha, a je to naliehanie opäť zmäknuté oslovením – tentoraz, a to pokladám za výsostne dôležité – oslovením aj na začiatku, aj na konci repliky. Najskôr Ofélia svoje oslovenie vystupňuje (oproti predchádzajúcemu *»my lord«* – *»môj pane«* povie teraz *»my honoured lord«* – *»môj vzácnny pane«*³²) a pripomenie mu aj, že sám dobre vie, že darčeky jej ožaj dal (*»My honoured lord, you know right well you did...«*). A na konci sa Oféliino oslovenie Hamleta stáva priam doslova až podanou rukou – *»There, my lord«* – *»Tu, môj pane«*, vraví a kladie na stôl šperky. Konfliktný Oféliin postoj, spredu i zozadu chránený mäkkým obalom oslovenia, zharmonizovaný »ústreto-vo-stou«, udržiavajúci kontinuitu vzťahu. Stopa k Oféliinmu ženstvu.

Jesenská ju zachováva, Kot vytláča. Prečo práve v tejto Ofélii, ak chceme protirečivejšiu 6-versej replike, ktorú Shakespeare (i Jesenská) začína i končí oslovením, prečo tu Kot obe oslovenia celkom vynechal? A nielen to: Jeho Ofélia Hamletovi ani neprotirečí, že by mal o darčekom niečo vedieť. Na porovnanie: Jesenskej replika sa začína *»Ba dali, princ, však viete...«* a končí *»Tu, vaša výsosť«*³³. Kot začína *»Ba dali (ste mi)...«* a končí priam surovo a nezdvorilo *»Tu máte«*³⁴. Na prvý pohľad to možno vyzerá tak, akoby Kot v Ofélii chcel prítvrdiť jej rebelantstvo, akoby z nej robil modernú sebedovomú ženu, ktorá koná vecne a priamo. Ak sa však na to pozrieme inak, zistíme, že Oféliino trvanie na svo-

jom postojí proti Hamletovi je pre Kota nezlučiteľné s jej súčasnými prejavmi empatie voči nemu: Mäkké hrany tohto vo vnútri pevného postoja Kot prítvrdil v duchu priamočiarej racionálnej logiky. V konečnom dôsledku je to teda Kot, kto Ofélii odopiera vlastný jazyk. Jeho preklad Oféliinu ženskosti nmodernizuje (na to tam má Ofélia ešte stále priveľa mlčaní), ale sploštuje, oberá ju o vlastný jazyk (ak sa vzpiera racionálnej logike), a tak ju ešte väčšmi vysúva na okraj, robí z jej autonómneho jazyka len zrkadlový obraz jazyka racionalizmu, zo subjektu objekt.

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

Vráťme sa však ešte k Ofélii. Tak ako vyjadrením jej empatie a komunikatívnosti je oslovovanie partnera – Hamleta, a keď už priamy dialóg s ním nie je možný, oslovuje a prosí o pomoc *»drahé nebesá«* (*»sweet heavens«*³⁵) a *»nebeské mocnosti«* (*»heavenly powers«*), tak inverznou stránkou tejto empatie je jej vlastné prežívanie, jej zasiahnuté city. Svedčí o tom tá jediná replika (III, 1), kde nikoho neoslovuje: Keď jej Hamlet povie, že ju nemiloval, reaguje trpkým, k sebe samej dovnútra miereným konštatovaním: *»Tým väčšmi som bola oklamaná«* (JW) – *»I was the more deceived«*³⁶. Zámerne túto repliku prekladám doslovne, pasívnym tvarom, tak ako ho má aj Shakespeare: Pasívum v tomto prípade lepšie vystihuje, komu je vlastne tento prehovor určený. Len si porovnajme vyznenie dvoch slovenských prekladov: *»Tým trpkšie som bola oklamaná«*³⁷ – dostredivá introvertná reakcia Ofélie u Zory Jesenskej, a Kotova: *»Tým väčšmi ste ma oklamali«*³⁸ – reakcia odstredivá, obžaloba a atak na Hamleta. A vôbec, Kotova Ofélia je na rozdiel od Shakespeareovej značne ofenzívna: *»Ba dali ste mi«, »Tu máte«, »Oklamali ste ma«, dokonca »Donútili ste ma, aby som tomu uverila«*³⁹ – kde Jesenskej *»Dosiáhli ste, že som tomu uverila«*⁴⁰ je opäť adekvátnejšie Shakespeareovmu *»You made me believe so«*⁴¹.

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



Citovaná scéna má ešte mnoho rovín, ktoré by stáli za analýzu – napríklad Kotovo ignorovanie rétoriky a niektorých štylistických postupov, ktoré tento prekladateľ tu aj inde zahľadá a prekladá ich do nepríznačného plochého hovorového jazyka. Napríklad Hamleta iste musel uraziť Oféliin rýmovaný verš pripomínajúci porekadlo, a teda akoby neosobný: »... For to the noble mind / Rich gifts wax poor when givers prove unkind.«⁴² Dobré to vystihla Jesenská: »... Bezcenný je dar / keď nevľúdny je, kto ho daroval.«⁴³ Kot prekladá štylisticky neutrálne, nezachováva rým, ktorý mohol signalizovať, že ide o naučenú frázu: »Dar nemá cenu, keď sa ukáže / že darca z lásky nedal ho.«⁴⁴ (Tu navyše aj výraz »z lásky« je zavádzajúci a prisilný; Ofélia hovorí »unkind« – »nevľúdny/nevďačný/nemilý...« – o ich vzájomnej láske si vôbec nedovolí hovoriť, až kým s tým nezačne sám Hamlet.)

Aj ďalší štylistický postup – Hamletovo opakovanie slov, v citovanej scéne motivicky nejasné a otvorené pre najrozličnejšie interpretácie, Kot potláča. Na Oféliinu zdvorilú otázku, ako sa mal, odpovedá Hamlet: »I humbly thank you, well, well, well.«⁴⁵ Jesenská: »Pokorná vďaka, slečna, dobre, dobre.«⁴⁶ Kot: »Úctivo ďakujem, nuž ušlo to.«⁴⁷ (Podobný štylistický postup použil Shakespeare aj v scéne Hamletovho stretnutia s matkou – III, 4, kde Hamletovo opakovanie, resp. variovanie slov matky pôsobí až cynicky. Kot aj tam zachoval len malú časť jeho ironizovania a hneď prešiel do bezpríznačnej hovorovosti.⁴⁸)

Kot Shakespeara teda len naoko modernizoval, približoval dnešku: Jeho hovorovosť je to isté čo povrchnosť, jeho logiko-abstraktný raster – hrubá necitlivosť. Takýto raster text ochudobňuje: Vnucuje mu tesný pancier racionality a logiky, a ako sme videli, rozhoduje o jeho štýle. Kot Hamletovi aj doslovne imputuje rozum tam, kde Shakespeare hovorí o chaos: »While memory holds a seat in this distracted globe«⁴⁹ (»Kým pamäť má sídlo v tomto rozrušenom/rozvrátenom/šialenom glóbose/guli« – JW), Jesenská: »Kým pamäť sídli v tomto pukajúcom črepe«⁵⁰, Kot: »Pokým v tejto schránke rozumu mi sídli pamäť«⁵¹.

Dobrou bodku za porovnaním originálu i oboch prekladov by mohli urobiť ešte dva citáty týkajúce sa ženy. V prvom Hamlet rozrušene hovorí o inštitúcii manželstva: »I say we will have no more marriage. Those that are married already – all but one – shall live. The rest shall keep as they are.«⁵² (»Hovorím, nebudeme viac mať manželstvá/sobáše. Tí, čo už sú zosobášení – všetci okrem jedného – budú žiť. Ostatní ostanú, tak ako sú« – JW.) Prekladateľ Jozef Kot tú Shakespeara pozoruhodne doplnil: neutrálny výraz »budú žiť« rozšíril o svoju negatívnu víziu manželstva: »Bohuprisahám, už nebude viac sobášov. Tí, čo sú zosobášení – všetci okrem jedného, – nech si vláčia to svoje jarmo až do hrobu. Ostatní nech ostanú tak, ako sú.«⁵³

Posledným citátom je Laertov výrok o speve šialenej Ofélie (IV, 5). Shakespeareov Laertes hovorí: »This nothing's more than matter«⁵⁴, čím uznáva, že v zdanlivo zmatenej reči šialenej Ofélie, v jej rozprávaní »o ničom« je hlboký zmysel. Jesenská prekladá: »To nič je viac než premyslená reč.«⁵⁵ Ale Kot to zmetie zo stola: »To nemá hlavy ani päty«, vraví jeho Laertes⁵⁶. No comment.

Shakespeareov text sám na nejednom – i citovanom – mieste nesie stopy vízie ženy a ženskosti, prírody. Aj v Shakespeareovom ponímaní sa tieto pojmy spájajú s telesnosťou, nestálosťou, zraniteľnosťou, senzibilitou, krehkosťou, neurčitost-

ťou, konfúznosťou, tajomnosťou. A prekladateľ Jozef Kot do Shakespeareovho textu vnáša logocentrizmus: Pojmy u Shakespeara spojené s telesnosťou a prírodou transformuje do abstraktných pojmov z oblasti morálky a vnucuje im hierarchie. Ako sme sa mohli presvedčiť na citovaných príkladoch, Kotovo čítanie Hamleta je čítaním androcentrickým, je pohľadom z rigidnej patriarchálnej perspektívy.

Je to vlastne celkom logické: Kot už na začiatku udal tón výrokom »Slabošstvo, oteraz sa voláš ženu«. A slabošstvo, identifikované so ženou, je niečo, čo treba »zapierať« – takže treba zaprieť slabošstvo-prírodu-ženu; a z tejto perspektívy je len logické, že to robí aj prekladateľ: Eliminuje, alebo aspoň negatívne zafarbuje všetko, čo s tým súvisí. Ženskosť, prirodzenosť, telesnosť je niečo, čo je nezvládnuteľné rozumom a čo treba zaprieť, potlačiť, vytesniť. Ženskosť, prirodzenosť, telesnosť súvisí so ženou. Žena predstavuje všetko to, čo rozumný muž odmieta. Jozef Kot je rozumný muž.

P o z n á m k y

- Príspevok odznel na konferencii o slovenskom divadle 70. a 80. rokov, ktorá 12. decembra 1995 usporiadala Katedra divadelnej vedy VŠMU v Bratislave. Skrátenu verziu publikoval český časopis *Svět a divadlo* č. 1, 1996.
- I, 5, Kot 1974, s. 43 (Shakespeare, W.: *Hamlet*. Bratislava 1974.)
- III, 1, Kot 1974, s. 82.
- III, 1, Kot 1974, s. 79; Kot 1994, s. 84 (Shakespeare, W.: *Hamlet*. Bratislava 1994.)
- I, 5, Kot 1974, s. 38; Kot 1994, s. 44.
- I, 5, Jesenská, s. 120 (Shakespeare, W.: *Tragédie*. Bratislava 1963.)
- Prvý preklad Hamleta od Zory Jesenskej vyšiel roku 1948. Neskôr Jesenská preložila Hamleta nanovo v jazykovej spolupráci s Jánom Roznerom – tento preklad vyšiel v zväzku W. Shakespeare: *Tragédie* roku 1963 v Bratislave. Uvedené citáty z Jesenskej prekladu sú z tohto vydania.
- Revidovaný preklad Jozefa Kota z roku 1994 je len kozmetickou úpravou predchádzajúceho (zmeny slovosledu a niektorých výrazov, napr. citované »... osudí neblahý, že ja ho mám dať do dtahy« zmenené na »súdiť úbohý, že je ho musím snovať na tohý« a pod.). Jediným významnejším zásahom je výraz »svedomiev«, zmenený na »svedomiev« (III, 1), ale bez ďalších textových konzekvencií.
- I, 2, Kot 1975, s. 22; Kot 1994, s. 23.
- Hovori o tom podrobne Elaine Showalter vo svojej štúdií *Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism*. In: *Hamlet*. (Ed. Susanne Wofford) Boston – New York 1994.
- IV, 7, Kot 1975, s. 140; Kot 1994, s. 156; Jesenská, s. 187.
- Hamlet*. (Ed. John Dover Wilson) Cambridge 1978, s. 231; *Riverside Shakespeare. Hamlet, Prince of Denmark*. (Ed. G. Blakemore Evans) Boston – New York, 1994, s. 131; *The New Penguin Shakespeare. Hamlet*. (Ed. T. J. B. Spencer) Londýn 1980, s. 331.
- Hamlet*. (Ed. T. J. B. Spencer) Londýn 1980, s. 178. (Ďalej citujem z tohto vydania.)
- I, 5, r. 25, 28, *Hamlet*, c. d., s. 90.
- Jesenská, s. 118.
- Kot 1994, s. 42.
- c. d. *Hamlet*, s. 87.
- Jesenská, s. 116.
- Kot 1994, s. 38.
- Historická posesívna forma od *it* mala rovnaký tvar ako forma mužská, teda *his*. V Shakespeareových kvariovo vydaných textoch sa výraz *his* nevyskytol ani raz, ako na to upozornil Ch. Barber v štúdií *The English Language in the Age of Shakespeare* (In: Ford, B. (ed.): *The Age of Shakespeare*. Londýn 1993, s. 238). Zámeno *his* pritom všeobecne neznamenalo personifikáciu, ale výraz *her* v citovanom verši áno.
- I, 2, 129-30, c. d. *Hamlet*, s. 74.
- Jesenská, s. 107.
- Kot 1975, s. 22; Kot 1994, s. 22.
- V, 1, r. 235, c. d. *Hamlet*, s. 186.
- Jesenská, s. 193.
- Kot 1975, s. 154; Kot 1994, s. 169.
- III, 1, r. 61-63, c. d. *Hamlet*, s. 123.
- Jesenská, s. 144.
- Kot 1975, s. 79; Kot 1994, s. 84.
- III, 1, r. 90-91, c. d. *Hamlet*, s. 125.
- III, 1, r. 93-95, c. d. *Hamlet*, s. 125.
- III, 1, c. d. *Hamlet*, s. 125.
- Jesenská, s. 145.
- Kot 1975, s. 80; Kot 1994, s. 85.
- c. d. *Hamlet*, s. 126.
- c. d. *Hamlet*, s. 126.
- Jesenská, s. 146.
- Kot 1994, s. 86.
- Kot 1994, s. 86.
- Jesenská, s. 146.
- c. d. *Hamlet*, s. 126.
- III, 1, r. 100-101, c. d. *Hamlet*, s. 125.
- Jesenská, s. 145.
- Kot 1994, s. 85.
- III, 1, r. 92, c. d. *Hamlet*, s. 125.
- Jesenská, s. 145.
- Kot, 1994, s. 85.
- III, 4, r. 10 – 13, c. d. *Hamlet*, s. 146:
Q: *Hamlet, thou hast thy father much offended.*
H: *Mother, you have my father much offended.*
Q: *Come, come, you answer with an idle tongue.*
H: *Go, go, you question with a wicked tongue.*
Kot, 1995, s. 112 – 113:
K: *Hamlet, ty svojho otca urážaš.*
H: *Mäťka, vy môjho otca urážate.*
K: *Neodpovedaj mi tak nezmyselne.*
H: *Aká otázka, taká odpoveď.*
- I, 5, c. d. *Hamlet*, s. 92.
- Jesenská, s. 120.
- Kot 1994, s. 44.
- III, 1, r. 148-150, c. d. *Hamlet*, s. 127.
- Kot 1994, s. 87.
- IV, 5, 175, c. d. *Hamlet*, s. 168.
- Jesenská, s. 179.
- Kot 1975 s. 131; Kot 1994, s. 144.

