

K dvom slovenským prekladom *Aucassina a Nicoletty* (1/2)

Ján Živčák

Inštitút romanistiky, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove
 janzivcak@gmail.com

Kľúčové slová: stredoveká francúzska literatúra, umelecký preklad, kritika prekladu, diachronické hľadisko prekladu, preklad a matéria

Key words: medieval French literature, literary translation, translation criticism, diachronic aspect of translation, translation and materiality

Existujú starofrancúzske diela (poézia Charlesa d'Orléans či romány Chrétiena de Troyes), ktorých kánonická sila bola od ich vzniku až po súčasnosť spochybňovaná len výnimočne. Estetické preferencie stredovekých a moderných čitateľov však nie sú bezvýhradne konvergentné. Mnohé z „bestsellerov“ 14. a 15. storočia – zvlášť dobrodružné *chansons de geste*, známe aj z adaptácií pre masové publikum v rámci *Bibliothèque bleue* (*Krásna Helena z Konštantínopolu – Belle Hélène de Constantinople*, *Ciperis de Vigneaux* atď.) – sa stali dlhoročným terčom akademickej kritiky (napr. Gautier, 1892, s. 407–543). Recipovali sa ako gýčové produkty lacného epigónstva a rehabilitácie či kvalitných kritických vydaní sa dočkali až koncom 20. storočia, keď ich vyniesli na svetlo štúdie W. Kiblera (napr. 1987) alebo C. Roussela (napr. 1998). Príležitostne však narážame aj na protichodný jav. Niektoré slovesné pamiatky fascinujú svojou genialitou napriek tomu, že sa zachovali v jedinom manuskripte, čo možno po nástupe „veku litery“ na začiatku 13. storočia pokladať za symptóm nízkej popularity (napr. Dufournet, 1984, s. 8–9). Do tejto skupiny spadá aj *Aucassin a Nicolette* (*Aucassin et Nicolette*).

Toto rozsahovo skromné, no pozoruhodné dielo v pikardskom dialekte napísal anonymný autor koncom 12. alebo začiatkom 13. storočia (Roques, 1929, s. XIII–XVI, sa prikláňa k neskoršiemu, Dufournet, 1984, s. 3, 21, zasa k skoršiemu dátumu). Jeho existujúci variant sa nachádza v manuskripte so signatúrou BnF, fr. 2168 z rukopisných zbierok Francúzskej národnej knižnice (*Bibliothèque nationale de France*) v Paríži. Ide o malý kódex kvartového formátu z konca 13. storočia, zhotovený pravdepodobne v pikardských dielňach.¹ Sú v ňom skompilované texty rôznych žánrov (fablely, tzv. *lais* atď.) a tonalít (didaktické, náboženské, komické). Odpis *Aucassina a Nicoletty* je výtvarom jednej písárskej ruky. Hoci podľa M. Roquesa (1929, s. XXVI) nešlo o „nevzdelaného ani nedbanlivého človeka“², jeho „rukopis má ťažkopádny charakter a línie písmen sú nejasné“³. Početné abreviácie dokonca naznačujú, že „pravdepodobne [...] písal v časovej tiesni“⁴ (tamže, s. XXVI). Text zaberá fóliá 70 *recto* – 80 *verso*. Každá strana je priestorovo rozvrhnutá do dvoch 37-riadkových stĺpcov, ktoré miestami prerýva notový zápis. *Aucassin a Nicolette* je totiž inherentne hybridným umeleckým počínom, kombinujúcim spev a hovorené slovo. Moderná literárna medievalistika ho tradične pokladá za jediného reprezentanta žánru *chante-fable* (v prekl. M. Pauliny-Danielisovej, 1975, s. 92,

¹ Jeho jednotlivé komponenty boli v roku 2019 zdigitalizované a sprístupnené na portáli Gallica (projekt Francúzskej národnej knižnice). Dostupné na internete: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058947p>> [Cit. 2020-09-02.]. Keďže niektoré paleografické a kodikologické špecifiká možno odčítať len z fyzickej podoby kódexu, ku ktorej sme, žiaľ, nemali prístup, nasledujúce vety sa – ak nie je uvedené inak – opierajú o zistenia M. Roquesa (1929, s. XXV–XXVI).

² Orig.: „un homme inintelligent et sans soin“.

Ak v záverečnej bibliografii nie je uvedené inak, citácie z francúzskeho a anglického jazyka prekladal autor.

³ Orig.: „son écriture est lourde et la netteté des caractères [n'est] pas parfaite“.

⁴ Orig.: „il paraît [...] avoir écrit avec une certaine hâte“.

rozprávania so spevom, pozri Roussel, 2014). Toto označenie má pôvod v záverečnom dvojverší samotného diela (kapitola XLI, verše 24–25): „no cantefable prent fin, / n'en sai plus dire“⁵ (dosl. *naša chantefable sa končí, nemám viac čo povedať*). Jeho presný obsah je však dodnes predmetom diskusií. Pozorovania, ku ktorým sa dospelo, možno rozdeliť na všeobecne akceptované a hypotetické.⁶

Prvá kategória sa opiera o evidentné tvarové atribúty. V *Aucassinovi a Nicolette* sa pravidelne striedajú veršované pasáže (kapitoly) s prozaickými bez výraznejších estetických či rozsahových disproporcií. Básnické časti (v počte 21) majú zo štruktúrneho hľadiska blízko k epickej⁷ strofe – *laisse*. V jadre koncentrujú variabilný počet (zväčša) sedemslabičných⁸ veršov previazaných asonanciami a končia sa tzv. „osiroteným“ štvorslabičným veršom (*vers orphelin*) so zvukovo odlišnou klauzulou (pozri Roques, 1929, s. III–IV, XX–XXI).⁹ Dĺžka prozaických častí (v počte 20) tiež nie je fixná. V manuskripte sú jednotlivé kapitoly odseparované didaskáliami (tamže, s. VI, Roussel, 1999, s. 423) – kým k začiatkom strof je pripísané „or se cante“ (dosl. *teraz sa spieva*), prózu uvádza formulka „or dient et content et fabloient“ (dosl. *teraz sa recituje, rozpráva a zhovára*). Dvojdomosť nachádza svoj pendant aj v poetologickej rovine. Realistické výjavy v próze vytvárajú harmonický kontrapunkt k univerzu ideálov s implicitným metafyzickým a mystickým presahom, ktoré sa buduje vo veršovaných kapitolách (Rogger, 1954, s. 54–57).

K hypotetickým črtám *chantefable* patrí prepojenie s divadlom. Z vysokého podielu priamej reči a z didaskálií možno usúdiť, že text bol určený na predstavenie za účasti jedného alebo viacerých hercov (Roques, 1929, s. III–VI; Roussel, 1999, s. 423, pozri aj Dufournet, 1984, s. 9). M. Roques (1929, s. V–VI) zachádza v úvahách do konkrétností a predpokladá, že šlo o tzv. *mime*, čiže dramatický útvar, ktorý eliminuje kulisy a „neživé“ vyjadrovacie prostriedky divadla a opiera sa len o gestá a hlas herca. K. Rogger (1954, s. 41–42) však namietá, že pre *mime* bol typický burleskný modus, ktorý nie je v *Aucassinovi a Nicolette* všadeprítomný, a v kapitolách XXVIII–XLI pásmo narátora výrazne prevláda nad pásmom postáv. Hoci túto poslednú výhradu možno rovnako akceptovať i odmietnuť (zvlášť, ak rátame s prítomnosťou jedného herca), faktom ostáva, že dramatická povaha *chantefable* je prakticky neverifikovateľná.

Sujet *Aucassina a Nicoletty* je pomerne jednoduchý. Aucassin, adoptívny syn grófa Garina z Beaucaire (historické mesto v Provencalsku), je zamilovaný do Nicoletty, slúžky jedného z nižších šľachticov. Otec však jeho city neschvaľuje. Aby Aucassin prišiel na iné myšlienky, pošle ho do boja a Nicolettu, ktorá má navyše saracénsky pôvod, prikáže uväzniť. Mladík sa však ozbrojí len pod podmienkou, že za odmenu bude môcť pobožkať milovanú. Hoci nepriateľ odíde porazený, gróf sľub nesplní a uväzní aj Aucassina. Nicolette sa medzičasom podarí ujsť do lesa. Aucassin sa k nej pripojí, keď ho po niekoľkých dňoch otec prepustí. Spoločne sa rozhodnú nasadnúť na loď, ktorá dopláva do krajiny s onomatopoickým názvom *Torelore* (v prekl. M. Pauliny-Danielisovej, 1975, s. 86, *Tramtária*). Miestna kultúra je karnevalovým prevrátením európskych zvyklostí – kráľ sa zotavuje v posteli po narodení

⁵ Všetky citáty z prameňa uvádzame podľa kritického vydania J. Dufourneta (1984). Kvôli jednoduchosti k nim budeme pripisovať namiesto bibliografického odkazu len čísla strán.

⁶ Z kompendia v nasledujúcich dvoch odsekoch vypúšťame niektoré tézy K. Roggera (1954, napr. *chantefable* ako žáner s ústrednou ženskou protagonistkou), ktoré vychádzajú z interpretácie prameňa a ťažko ich vnímať ako konštitutívne prvky architektonického vzorca.

⁷ Adjektívum *epický* používame v celej štúdiu v zmysle francúzskeho *épique*, teda *súvisiaci s eposom, typický pre epos*. Primárne ním – v rozpore so slovenskou praxou – neodkazujeme na dejovosť.

⁸ Treba však podotknúť, že v zachovaných *chansons de geste* je doložený len verš osemslabičný (*Gormont a Isembart* – *Gormont et Isembart*), desaťslabičný (*Pieseň o Rolandovi* – *Chanson de Roland*) alebo alexandrín (*Cesta Karola Veľkého do Jeruzalema a Konštantínopolu* – *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et Constantinople*).

⁹ Techniku „osiroteného“ verša využíva napr. kratšia verzia eposu *Viliamov mníšsky život* (*Moniage Guillaume I*).

dieťaťa a kráľovná vedie vojsko. Keď región napadnú Saracéni, milenci padnú do zajatia. Aucassin sa dostane na loď, ktorá stroskotá pri brehoch Beaucaire. Miestni ho spoznajú a keďže Garin medzičasom zomrel, urobia z neho grófa. Nicoletta dopláva do Kartága.¹⁰ Zistí, že je dcérou kartáginského panovníka, a po stretnutí s rodinou sa vydá Aucassina hľadať, preoblečená za potulného pevcu. Keď dôjde do Beaucaire, odhalí svoju identitu a šťastný mladý gróf si ju vezme za ženu.

Aucassinovi a Nicolette sa v našom kultúrnom priestore dostalo neštandardne veľa priazne. Po 2. svetovej vojne sa v slovenčine objavil až v dvoch verziách napriek tomu, že francúzska stredoveká literatúra nepredstavovala ústredný objekt záujmu slovenských prekladateľov. Preklad Valentína Beniaka vydalo v roku 1947 Vedecké a umelecké nakladateľstvo J. Orlovského v Bratislave v náklade 1500 kusov. O 28 rokov neskôr – v roku 1975 – sa na obdobnú úlohu podujala Mariana Pauliny-Danielisová v spolupráci s Gizelou Slavkovskou, ktorá prebásnila veršované kapitoly a pomáhala ako odborná konzultantka pre staršiu literatúru.¹¹ Kniha vyšla vo vydavateľstve Tatran (edícia Kvety) v náklade 3000 kusov. V nasledujúcich častiach porovnáme koncepcie oboch prekladov. Poznámky¹² budú mať extenzívnejší charakter a bude v nich dominovať kriticko-deskriptívny diskurz. Vnímame ich však ako nevyhnutnú fázu výskumu materiálu, ktorý sa doposiaľ nedočkal takmer žiadnej odbornej reflexie. Všimneme si štyri kategórie: *voľbu predlohy*, *kvalitu veršov*, *kvalitu prózy* a *negatívne posuny*. Na záver zhodnotíme, do akej miery sa v knihách odráža multimediálny charakter stredovekej literatúry. Ako totiž pripomína S. G. Nichols (2019, s. 1), stredoveké rukopisné „fólio (strana) [je] spletené naaranžovaným priestorom, v rámci ktorého obrázky, [slovný naratív], rubriky, zdobené iniciály i bočné ornamenty spoluvytvárajú jediný komplexný text“¹³.

Verzia Valentína Beniaka

(1) *Voľba predlohy*: V roku 1947 disponovala komunita medievalistov viacerými edíciami *Aucassina a Nicolette*, vrátane kvalitných komentovaných vydaní H. Suchiera (1921) a M. Roquesa (1929).¹⁴ V. Beniak však v tiráži nešpecifikuje, o ktorú, resp. ktoré z nich sa opieral. Nemožno to vyčítať ani z epilógu, ktorý na ploche dvoch strán zhŕňa len základné, občas dokonca nepresne formulované informácie (*chantefable* sa napr. označuje za žáner trubadúrskej poézie, s. 83).¹⁵ Napriek tomu, že etické trendy v translatológii (napr. Venuti, 1995) by v tomto „mlčaní“ zrejme videli *faux pas*, spočívajúce v presune dôležitého článku procesu literárnej komunikácie do neviditeľnej sféry, domnievame sa, že na slovenské prekladateľské aktivity pred rokom 1949 treba aplikovať súčasné zásady opatrne. Čerstvé historiografické syntézy (napr. Bednárová, 2015; Valcerová, 2016) preukázali, že vedúce prekladateľské poetiky a štandardy 1. polovice 20. storočia sa od tých dnešných podstatne líšili. Nemožno niekoho kritizovať za voľbu, ktorú nemal. V nasledujúcich riadkoch sa preto pokúsime vyvarovať anachronizmov a mať na zreteli problémy v ich historickom kontexte. O to viac, že celková koncepcia knihy nie je nedbalá.

¹⁰ Podľa T. Hunta (1979, s. 377) nejde o africké Kartágo, ale o španielske mesto Cartagena.

¹¹ Za doplnenie zákulisných detailov, ktoré neindikuje tiráž, ďakujeme J. Truhlárovej.

¹² Slovo „poznámky“ používame zámerne. Naším cieľom totiž nie je systematická a *flexibilne objektívna* kritika prekladu, ako ju modeluje M. Laš (2017).

¹³ Orig.: „the manuscript folio or page [is] an intricately ‘choreographed’ space where picture, [verbal narrative], rubric, decorated initials, marginal decoration all form a complex text“.

¹⁴ Podrobná bibliografia je na portáli Arlima pod heslom *Aucassin et Nicolette*. Dostupné na internete: <https://www.arlima.net/ad/aucassin_et_nicolette.html> [Cit. 2020-09-02.].

¹⁵ Otázkou by možno pomohol vyriešiť minuciózny výskum diskrepancií medzi jednotlivými vydaniaми a následná komparácia výsledkov s Beniakovým metatextom. V tejto štúdií však na to, pochopiteľne, niet priestoru. Kvôli jednoduchosti nepripájame k citátom zo skúmaných prekladov štandardné bibliografické odkazy, ale iba čísla strán.

(2) *Kvalita veršov*: V. Beniak sa pokladá za jednu z kvalitatívne najvýraznejších osobností slovenskej medzivojnovnej literatúry. Nemožno sa teda čudovať, že jeho práca na básnických kapitolách bola precízna. V súlade so štandardmi novšej stredoeurópskej prekladateľskej tradície nekapituloval pred rozmerom verša originálu. Hoci je pre slovenčinu úzky, v preklade ho zachoval. Väčšiu mieru voľnosti uplatnil len v „osirotených“ veršoch: pôvodné štyri slabiky sú nahradené piatimi. Hoci nesympatizujeme s translatologickými prúdmi, ktoré odmietajú modifikáciu metrickej štruktúry aj v prípade, že robí cieľový text výrazne zrozumiteľnejším, Beniakov úsilie možno hodnotiť len pozitívne. Zvlášť preto, že naratívny charakter niektorých básnických častí redukuje možnosti uplatnenia autorského či metaforického postupu.¹⁶ Pre úplnosť však treba podotknúť, že dĺžka slovenských verzií strof nie vždy korešponduje s originálom. Kým napr. kapitola XI obsahuje v starej pikardčine 42 veršov, v preklade ich je až 43. V celkovom meradle však ide o zriedkavý jav. Pozoruhodný je aj transfer fónickej roviny. Slovenskí básnici 19. a 20. storočia si vždy cenili rým a asonancia má v ich dielach o čosi menšiu oporu. Iste, J. Pelán v českom preklade *Piesne o Rolandovi* (1987) dokázal, že aj ju možno využiť funkčne a esteticky účinne. „Faktom však ostáva, že [...] jedin[ú] vokalick[ú] zhod[u], prítomnú v [anglonormandskom] origináli, paušálne nahradil ženskou asonanciou (dva zhodné vokály), ktorá má blízko k rýmu“, ako na to v minulosti upozornil autor štúdie (Živčák, 2018, s. 50). Je preto prirodzené, že V. Beniak si zvolil azda technicky náročnejšiu, no pre cieľové publikum prijateľnejšiu cestu. Rýmy nie sú organizované jednotne a zvlášť v prvých strofách badať úsilie o dlhšie sekvencie podľa vzoru originálu (napr. v kapitole III sa 8 z 18 veršov končí hláskovou skupinou – *je*). Výrazne však prevláda schéma *aa bb*, čo zodpovedá vnútornej logike textu. Ako totiž podotýka M. Roques (1929, s. XXIII–XXV), v manuskripte je hudobný zápis pridaný vždy k prvým dvom veršom strofy a k „osirotenému“ záverečnému veršu. Možno teda predpokladať, že základná melodická fráza sa konštituovala na úrovni dvojveršia a periodicky sa opakovala v celej spievanej kapitole. Samozrejme, s tým, že v prípade nepárneho počtu veršov v jadre sa druhá polovica frázy, ktorá mala klesavú tendenciu, zopakovala dvakrát.¹⁷ Hoci originál je vzhľadom na prozodické možnosti starofrancúzštiny písaný v sylabickom verši, V. Beniak nadväzuje na česko-slovenský štandard a siaha aj po pravidelnej tonickej organizácii. Trochejským rytmom vytvára v čitateľovi dojem jednoduchosti, živelnosti, analogický s tým, ktorý (aspoň na prvý pohľad) nachádzame v pôvodine (pozri Roques, 1929, s. XIV). Možno dokonca povedať, že naivitu povyšuje na dominantnú estetickú výrazovú kategóriu svojho stvárnenia veršovaných kapitol. Viaceré z nich obsahujú stylistické prvky typické pre ľudovú slovesnosť (deminutíva, gramatické rýmy, napr. „*Aucassin môj barónik, / panošík a panovník*“, s. 33) a v porovnaní s jazykom pôvodnej slovenskej poézie 40. rokov 20. storočia pôsobia anachronicky. Tento postup so sebou, pochopiteľne, nesie riziko rýchlejšieho starnutia textu a dnes je už prekonaný. Ako však poznamenáva J. Truhlářová (2008, s. 90–100) na margo Martákovkej prekladu Hugovho *Hernaniho*, v 30. a 40. rokoch 20. storočia bol štandardný. „[P]ostul[ovala]“ ho dokonca „domáca kritika prekladu“ (Valcerová, 2006, s. 207). V jeho prospech navyše svedčí fakt, že presahy k folklóru nie sú originálu cudzie. K. Rogger (1954, s. 1–18) ich identifikuje

¹⁶ E. Feldek (1977, s. 48) rozlišuje „tri základné prekladateľské postupy: 1. povedať inými slovami to isté ([...] metonymick[á] metód[a]), 2. povedať inými slovami podobné (metaforická metóda), 3. povedať inými slovami iné (autorská metóda)“.

¹⁷ K. Rogger (1951, s. 456–457) sa s hypotézou nestotožňuje. Tvrdí, že nápev bol na fóliá omylom pripísaný hudobne nevzdelaným skriptorom a Roquesove úvahy o jeho adaptácii na asymetrické strofy pokladá za zbytočné. Ide však o príliš alibistický prístup. V staršej európskej hudbe ľudovej a pololudovej proveniencie totiž nie je rozširovanie melodickéj vety podľa schémy $\alpha \beta + \beta$ neexistujúcim javom. U nás sa s ním stretávame napr. v niektorých verziách balady *Ten prešpurský mýtny* (pozri Galko, 1972, s. 424–425). Pozri tiež Roques, 1955, s. 118.

S nepárnym počtom veršov sa V. Beniak najčastejšie vyrovnáva už spomenutými dlhšími sekvenciami s rovnakým rýmovým zakončením, eventuálne zrýmovaním posledného verša jadra s *codou* (kapitoly XV, XXXIX).

napr. v uzdravujúcich a zázračných účinkoch Nicolettinej fyzickej krásy (kapitoly XI, XXVI) či v prirovnaniach ženy k vzácnej zveri (kapitoly XVIII, XXII). V. Beniakov teda vytvoril jeden z mála opodstatnených „ľudových“ prekladov. Tým viac, že sa ubránil prstonárodnému vyznaniu (prívlastok preberáme od K. Bednárovej, 2015, s. 24) a pohyboval sa v pomerne decentných medziach. O ich prekročení možno uvažovať len v súvislosti s onomatopoickými výrazmi, ktoré dnes vyznievajú neúnosne komicky (napr. „[p]ozerá sa, ach, ku-ku, / vidí ruže v rozpuku“, s. 14, „bez neho mi nie sú vhod / tance-flance, zábavy“, s. 67). Problematicky môže pôsobiť aj občasný laxný prístup k transferu obsahovej roviny. Porovnajme napr. nasledujúci úryvok z kapitoly XXXVII, v ktorej Nicoletta banuje za Aucassinom pred bránami Kartága:

Originál	Filologický preklad	Beniakov preklad
Tant mar fui de haut parage, ne fille au roi de Cartage, ne cousine l'amuaffle ! Ci me mainnent gent sauvages. Aucassin gentix et sages, frans damoisiaux honorables, vos douces amors me hastent et semonent et travaillent. (s. 148)	Beda mi, že pochádzam z urodzeného rodu, že som dcérou kartáginského kráľa a sesternicou emira! Hľa, na toto miesto ma privádzajú barbari. Vznešený a čestný Aucassin, mladík urodzený a úctivý, vaša sladká láska ma pohýna, doráža do mňa a trápi ma.	Škoda – vraví doslova – že som dcéra kráľova, sestrenka [e]mírova, bo či ten pohanský rod, Aucassin môj, je ti vhod? T[y] si panoš vznešený, ja tu žialim v trápení, uchádzačov samý ruch [...]. (s. 71)

V celkovom meradle je však nemierné uplatňovanie – feldekovsky povedané – autorskej metódy zriedkavé a má menší rozsah než v citovaných veršoch. Raz ho možno vnímať ako daň za zachovanie sedemslabičného rozmeru verša, inokedy je zasa zapríčinené prílišnou tendenciou k lyrizmu. Tá však – ako súčasť prekladateľovho naturelu – rozhodne nemá na kvalitu len negatívny vplyv. Práve naopak – vďaka jej aj za niekoľko výnimočne sugestívnych riešení, vďaka ktorým sa výsledok číta ako plnohodnotná poézia. Porovnajme:

Originál	Filologický preklad	Beniakov preklad
Aucassins, gentix et ber, frans damoisiaux honorés, que vos vaut li dementer, li plaindres ne li plurers, quant ja de moi ne gorés ? (s. 82)	Vznešený a chrabrý Aucassin, mladík urodzený a bohatý, načo nariekate, sťažujete sa a plačete, keď aj tak nikdy vašou nebudem?	Aucassin, môj barónik, panošik a panovník, prečo sa tak sťažuješ, slzu piješ, slzu ješ, aj tak mojím nebudeš! (s. 33)
[...] et se j'atent le jor cler que on me puist ci trover, li fus sera alumés dont mes cors iert enbrasés. (s. 94)	[...] ak vyčkám do svitania a nájdu ma tu, zapália [na hranici] oheň, ktorý pohltí moje telo.	Ak tu počkám do rána, črieda, čo ma naháňa, chytne ma a v ohni, hľa, budem za hrst' popola. (s. 39)
Nicolete o le cler vis des pastoriaus se parti, si acoilli son cemin tres par mi le gaut foilli tout un viés sentier anti. (s. 100)	Nicoletta so svetlou tvárou zanechala pastierikov a vydala sa do hustého lesa po veľmi starom chodníku.	Peknolíca Nicolette pastierov tam nechá hned', beží cestou do lesa, kde stromy po nebesá košatía sa prastaro. (s. 43)

Zvýraznené miesta dosvedčujú, že kompetencie V. Beniaka sa nekončia len pri technickom zvládnutí remesla a jeho práce by si zaslúžili viac pozornosti nielen zo strany odborníkov na slovenskú medzivojnovú literatúru, ale i translatológov. Iste, niekto by mohol namietat', že tu vyzdvihujeme odklon od poetiky originálu a v treťom úryvku obhajujeme i významový posun. Ak však presunieme zreteľ z konkrétnych veršov na text ako celok, zistíme, že trópy založené na prenášaní významu nie sú autorovi, ktorý má – ako podotýka J. Dufournet

(1984, s. 12) – „záľubu v lyrizme“¹⁸, cudzie. Stačí si spomenúť na čiastočne alegorickú „ódu na hviezdu“ v kapitole XXV.

(3) *Kvalita prózy*: Napriek tomu, že prozaické kapitoly prvého slovenského *Aucassina a Nicoletty* tlmočia vo väčšine prípadov zmysel východiskového textu adekvátne a verne, za tými veršovanými kvalitatívne zaostávajú. Hlavnou príčinou je syntaktická ťažkopádnosť, spôsobená pravdepodobne hypnózou originálom. Rytmus starofrancúzštiny, ktorá bola na prelome 12. a 13. storočia predovšetkým hovoreným jazykom, nemožno do modernej slovenčiny preniesť jeho mechanickým kopírovaním. Treba mať na zreteli želaný efekt a funkčné aspekty. Iste, nedá sa povedať, že by bol preklad nezrozumiteľným, početné zložené súvetia však zvyšujú mieru jeho konštruovanosti. Ako príklad možno uviesť úryvok z kapitoly II: „*Nech Boh nevyslyší nijakú moju prosbu, ak by som sa prv stal rytierom a vysadnúc na koňa šiel do boja, hoci by som tam aj premohol rytierov alebo oni mňa, než mi dovoľíte vziať si Nicolettu, moju sladkú lásku, ktorú tak veľmi milujem.*“ (s. 9). Informačne zásadné slovesá sú od seba vzdialené natoľko, že celá konštrukcia pôsobí veľmi školácky. Je však pravda, že striktné príľnutie k originálu umožnilo Beniakovi aj niekoľko pozitívnych krokov. Štýl *Aucassina a Nicoletty* je vo svojej podstate pomerne repetitívny. V niektorých prípadoch ide len o dôsledok „literárnej nezrelosti“ starofrancúzštiny (raný a vrcholný stredovek je počiatočnou fázou vývoja literatúry v národnom jazyku) a archaických vyjadrovacích trendov.¹⁹ Často však možno uvažovať o intencionálnej stratégii. Z minucióznych a rozsiahlych analýz K. Roggera (1951, s. 416–417, 419–420, 438–449; 1954, s. 19–40) totiž jasne vyplýva, že systematická hra ozvien je jednou z konštitutívnych estetických charakteristík diela. Okrem početných paralelných scén (napr. takmer identický priebeh Nicolettinho a Aucassinovho stretnutia s pastiermi v kapitolách XVIII a XXII, pozri Rogger, 1954, s. 30–31) a opakovania tých istých viet vo viacerých kontextoch o tom svedčí aj vonkajšia kompozícia. „Epizódu, ktorá sa začína v prozaickej časti, uzatvára – alebo poeticky potvrdzuje – nasledujúca veršovaná strofa a naopak: kapitoly v próze sa opierajú o predchádzajúce strofy, aby mohol príbeh pokračovať“ (Rogger, 1951, s. 441).²⁰ Ako tmel pritom neslúžia len tematicko-motivické súvislosti (napr. technika tzv. *enchaînement simple*, zakladajúca sa na repetícii tej istej informácie s menšími štylistickými obmenami na konci jedného a začiatku nasledujúceho celku, typická pre *chansons de geste*,²¹ pozri kapitoly VI a VII), ale aj rétorické obraty (v prvých vetách kapitol X, XVIII, XX, XXVIII atď.: *si con vous avés oï [et entendu]*, dosl. *ako ste počuli*). Hoci modernému čitateľovi sa tieto prvky môžu zdať neelegantné, V. Beniak ich zachováva. Je obdivuhodné, že sa v danom ohľade rozhodol nenadbiehať cieľovému publiku a konfrontovať ho s poetikou časovo i priestorovo vzdialeného diela napriek tomu, že v 40. rokoch 20. storočia u nás dominovali domestikujúce tendencie (Valcerová, 2016, s. 36–37). Aj keď je pravda, že folklorizácia výrazovej roviny prekladu je s týmito tendenciami konformná... Pozitívne možno hodnotiť aj nenivelizovanú lexiku. Kým v pitoreskných scénach sa siahla po poetizmoch („*Nicolette v jedn[u] noc, ležiac v posteli, pozerala sa na lunu, ako pekne svieti cez okno, a počúvala slávika, ako sladko si trilkuje v záhrade*“, s. 31), v dialógoch, ktoré sa aj v pôvodnej pikardčine usilujú imitovať reálnu reč ľudu (Rogger, 1951, s. 430–431), zasa

¹⁸ Orig.: „une prédilection pour le lyrisme“.

¹⁹ Máme na mysli napr. synonymické binómy (*binômes synonymiques*), spočívajúce v juxtapozícii lexém s podobným významom, bohato zastúpené aj v iných stredovekých textoch, napr. „*li cris et le noise ala par tote le terre et par tot le païs*“ (s. 56, dosl. *zvest' a novina sa rozšírila po celej zemi a celej krajine*).

²⁰ Orig.: „Les morceaux de prose amorcent le nouvel épisode qui sera achevé – ou poétiquement confirmé – dans la laisse suivante, et inversement les morceaux s'appuient sur les laisses comme point de départ pour continuer le récit.“.

²¹ Teórii a typológii *enchaînements* sa podobnejšie venuje J. Rychner (1955, s. 74–107), ale aj D. Boutet (1993, s. 82–86).

nachádzame regionalizmy či slová s vulgárnym rázom: „*Nech skape, kto to vraví, aj ten, kto by mu to šiel povedať. To je bosoráctvo, čo ty nám tu vyprávaš!*“ (s. 41).

(4) *Negatívne posuny*: Ako sme už naznačili, miera, do akej sa V. Beniakov odkláňa od originálu, nie je vždy akceptovateľná. Hoci celková koncepcia je – opakujeme – kvalitná, nemožno opomenúť príležitostné chyby. Uviest' všetky by však bolo priestorovo náročné aj zbytočné. V tejto sekcii sa preto zameriame na dve, ktoré nie sú obhájiteľné. Pozornosť upúta hneď úvodná veršovaná kapitola (prológ), ktorá je v slovenčine zreteľne kratšia ako v pikardčine. Dôvodom pritom nie je kondenzácia formy, ale úplné vynechanie pomerne dôležitých obsahových komponentov:

Originál	Filologický preklad	Beniakov preklad
<p>Qui vauroit bons vers oïr del deport du viel antif de deus biax enfans petis, Nicholete et Aucassins, des grans paines qu'il souffri et des proueces qu'il fist por s'amie o le cler vis ? Dox est li cans, biax li dis et cortois et bien asis : Nus hom n'est si esbahis, tant dolans ni entrepris, de grant mal amaladis, se il l'oït, ne soit garis et de joie resbaudis, tant par est douce. (s. 42)</p>	<p>Kto by mal chuť vypočúť si pekné verše, ktoré starý chlapík napísal pre svoju potechu o dvoch milých mladých ľuďoch, Nicolette a Aucassinovi, o [Aucassinových] veľkých trápeniach a o hrdinských skutkoch, čo vykonal kvôli svojej milej so svetlou tvárou? Nápev je sladký a vety pekné, vycibrené, dobre napísané. Nik, kto ich bude počúť, nemôže byť taký sklúčený, smutný či ubolený, aby nevyzdrel a nenašiel radosť – sú totiž plné nehy.</p>	<p>Rozprávku sme začali o radosti, o žiali, čo dve deti znášaly Nicolette a Aucassin: jak on chradol pomaly, jak ho skúšky lámaly, pre jej čaro na tvári. Nik nie je tak znavený, útrapami zgniavený, ani zdravia zbavený, by, keď slúcha pekne sem, necítil sa blažený, tak sladký to dej! (s. 7)</p>

Z vyznačených veršov vyplýva, že k čitateľovi prvého slovenského *Aucassina a Nicoletty* sa nedostala informácia o veku autora (podstatná preto, že o ňom nič iné nevieme) ani topická oslava estetických kvalít textu, ktorej úlohou bolo upútať pozornosť pôvodného publika. Lapsusy tohto charakteru sú však v celkovom meradle veľmi ojedinelé. Frekventovanejšie sú tie, ktoré vyplývajú z nedostatočnej znalosti stredovekých reálií, resp. tematizovaných ľudových zvykov. Pozrime sa bližšie na úryvok z kapitoly XXXIV:

Originál	Filologický preklad	Beniakov preklad
<p>Li nés u Aucassins estoit ala tant par mer waucrant qu'ele ariva au castel de Biaucaire; et les gens du païs cururent au lagan, si troverent Aucassin, si le reconurent. (s. 142)</p>	<p>Lod', na ktorej bol Aucassin, stratila na rozbúrenom mori smer a stroskotala pri beaucairskom hrade. Miestni, ktorí ju prišli vyrabovať, našli Aucassina a spoznali ho.</p>	<p>Lod', na ktorej bol Aucassin, po dlhom blúdení na mori stroskotala pod hradom Beaucaire. Ľudia z mesta, ktorí prišli na pomoc trosečníkom, našli Aucassina a ho spoznali. (s. 68)</p>

Ako uvádza J. Dufournet (1984, s. 188), lexéma *lagan* označovala „právo pána konkrétneho námorného územia zmocniť sa vecí, ktoré more prinieslo alebo vyhodilo na breh. V roku 1191 ho Filip II. August zrušil.“²² Preklad teda ponúka čitateľovi úplne protichodný výklad. Treba však uznať, že z hľadiska celkovej informačnej hodnoty pasáže to nie je mimoriadne závažné.

²² Orig.: „droit qui autorisait le seigneur de tout territoire maritime à se saisir des choses apportées par la mer ou échouées sur les côtes. Ce droit fut aboli par Philippe Auguste en 1191.“

Tento poznatok sprostredkúva aj veľký slovník starofrancúzštiny (*Dictionnaire de l'ancienne langue française et tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*) z rokov 1881 – 1902 (pozri Godefroy, zväzok IV, s. 693), V. Beniakov si ho teda mohol overiť.

Verzia Mariany Pauliny-Danielisovej a Gizely Slavkovskej

(1) *Voľba predlohy*: Druhý slovenský *Aucassin a Nicoletta* vznikol v čase, keď prekladatelia z románskych jazykov dôverne poznali náročné zásady J. Felixa²³ a A. Popovič s F. Mikom kládli základy modernej slovenskej translatológie. Prepojenie medzi prekladateľskou praxou a vedeckou reflexiou literatúry sa stávalo samozrejým, čo sa odrážalo v pomerne fundovaných epilógoch. Nie je teda prekvapením, že M. Pauliny-Danielisová a G. Slavkovská dôsledne uvádzajú informácie o svojich prameňoch. Podľa tiráže (s. 99) vychádzali „[z]o starofrancúzskeho originálu *Aucassin et Nicolette*, ktorý vydal H. Suchier a doplnil W. Suchier, Paderborn 1932, s prihliadnutím k vydaniu J. Dufourneta, *Aucassin et Nicolette*, Paris 1973“. Okrem korektného postoja k editorom tu treba vyzdvihnúť jednak kvalitu voľby (práce H. Suchiera sa medzi frankofónnymi medievalistami a filológmi dodnes tešia veľkému uznaniu), jednak záujem o aktuálny stav vedeckého bádania. Verzia J. Dufourneta bola totiž po prvýkrát publikovaná v roku 1973, keď bol slovenský metatext už pravdepodobne v procese prípravy.

(2) *Kvalita veršov*: Meno G. Slavkovskej (Gáfrikovej) nemá v dejinách slovenskej poézie taký štatút ako Beniakovo. Počas života vydala len dve pôvodné básnické knihy (*Potichu*, 1974 a *Básne*, 2008) a jej prekladateľské dielo tiež nie je rozsiahle (okrem *Aucassina a Nicoletty* sa podieľala na troch tituloch: P. Corneille: *Horácius*, 1980 – v spolupráci so Š. Caltíkom; J. B. Magin: *Ekloga*, 1981; M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Ruže pre Sapphó*, 1984).²⁴ Napriek tomu sú jej spisovateľské zručnosti – ako naznačuje I. Hostová (2009) v recenzii na zbierku z roku 2008 – hodné povšimnutia a uznania. To platí aj o jej prekladateľských zručnostiach. Jej prirodzená inklinácia k tradičnej poetike a znalosť kresťanského humanizmu (tamže) a starších literatúr (v Ústave slovenskej literatúry SAV sa zaoberala slovenskou barokovou poéziou) zaistila básnickým kapitolám druhého slovenského *Aucassina a Nicoletty* veľmi vysokú kvalitu. Čo sa týka riešenia tvarovej roviny, monoasonancia je – ako u Beniaka – paušálne nahradená rýmami, ich organizácia je však o čosi pravidelnejšia. Schéma *aa bb* je používaná kontinuálne a so striedavým či inak stavaným rýmom sa stretávame len zriedka (napr. v kapitolách XI, XXXIX). Ani dlhšie rýmové sekvencie nie sú početné. Uplatňujú sa najmä v strofách s asymetrickými jadrami (napr. v podobe troch zhodných klauzúl v poradí *aaa* – kapitola VII – alebo *aabba* – kapitola XIII), v menšej miere aj v jadrách s párnym počtom veršov (pozri kapitolu XLI), no nikdy nie v takom rozsahu, aby prejavovali úsilie o rovnorodú eufóniu, typickú pre originál a miestami badateľnú u Beniaka. Danielisová a Slavkovská teda pristupujú k zásade formálnej totožnosti (termín preberáme od J. Ferenčíka, 1982, s. 37) voľnejšie. Svedčí o tom aj rozhodnutie rozšíriť pôvodné metrum o jednu až dve slabiky, ktoré je objasnené v doslove:

Pri prebásňovaní ‚piesňových‘ pasáží mohli sme si vybrať jednu z dvoch alternatív: striktné dodržanie sedemslabičného sylabického verša chantefable – alebo uvoľnenie tohto rozmeru. Rozhodli sme sa napokon pre tú, ktorá sa možno z hľadiska francúzskeho originálu bude zdať ‚ahistorická‘. Pretože však dielko podávame slovenskému čitateľovi, vzali sme do úvahy ‚historicitu‘ slovenského verša sylabického a siahli sme po osem-, respektíve deväťslabičnom rozmere, ktorý je v našej literatúre doložený už od najstarších čias (s. 92).

Žiada sa ešte dodať, že ‚osirotené“ verše majú najčastejšie 5, príležitostne však i 4 (kapitola I, III atď.), 6 (kapitola IX) alebo 7 (kapitola XIX) slabík a sú – v zhode s originálom

²³ Podobnejšie ich vymedzuje J. Truhlářová (2008, s. 15–76).

²⁴ Detailnejšie informácie sú na stránkach Literárneho informačného centra pod heslom *Gizela Gáfriková*. Dostupné na internete: <<https://www.litcentrum.sk/autor/gizela-gafrikova>> [Cit. 2020-09-02.].

– nerýmované. Ako podotýka M. Roques (1929, s. XX) a dosvedčujú *Séquence o sv. Eulálii* (*Séquence de sainte Eulalie*), *Život sv. Leodegara* (*Vie de saint Léger*) atď., sedemslabičník sa vo francúzskej poézii 9. – 13. storočia štandardne nevyskytoval, takže hľadisko historicity, ktoré M. Pauliny-Danielisová zdôrazňuje, nie je smerodajné. Bol však zastúpený – podobne ako slovenský osemslabičník – v ľudových piesňach (tamže, s. XX), čo jeho využitie v preklade diela s väzbami na folklór, akým *Aucassin a Nicoletta* je, legitimizuje. O to viac, že sa vďaka nemu dôslednejšie rešpektuje zásada významovej totožnosti (Ferenčík, 1982, s. 37). Veršov, ktoré by boli vo vzťahu k pôvodine radikálnejšie diskrepantné alebo by transponovali obsah príliš aproximatívne, u Danielisovej a Slavkovskej v podstate niet. Pridané slabiky umožnili zachovať väčšinu nielen ťažiskových, ale aj marginálnych sém. Vznikol dokonca priestor na prenos lexikálnych figur.²⁵ Všimnime si napríklad anafory a paralelizmy v nasledujúcej ukážke z kapitoly VII (V. Beniák ich – či už vedome alebo nevedome – prehliadol):

Originál	Danielisovej a Slavkovskej preklad
Nicolette, biax esters, biax venir et biax alers, biax deduis et dous parlers, biax borders et biax jouers, biax baisiers, biax acolers, por vos sui si adolés et si malement menés, que je n'en cuít vis aler, suer, douce amie. (s. 60)	Priateľka sladká, Nicoletta, krásnu a ladnú chôdzu máš, či blížiš sa, či odchádzaš. Si krásna, ked' sa raduješ, ked' prevravíš, ked' žartuješ, ked' vážna si, i ked' sa hráš, ked' objímaš, ked' bozkávaš! Dnes o všetko ma obrali, som z toho na smrť zúfalý, sestrička moja! (s. 19)

Dôslednosť, precíznosť a starostlivosť o maximálnu kvalitu štýlu patria k základným charakteristikám metódy prekladateľiek. Okrem kvalitných rýmov – ak sa aj siahne po gramatickom rýme, počet zhodných hlások v koncovkách je vysoký – to ilustruje dikcia bez syntaktických kostrbatostí a pestrý, no zároveň citlivý výber lexiky. Semiotické napätie medzi časom vzniku originálu a prekladu sa rieši zmierlivo, teda použitím súčasného, zrozumiteľného jazyka s konzervatívnejšou lexikou, ktorá je súčasťou horizontu očakávania čitateľov stredovekej literatúry. Írečité vyjadrenia, typické pre Beniáka, by sme u Danielisovej a Slavkovskej hľadali márne. Azda aj z tohto dôvodu ich preklad zostal len minimálne. V kontexte diskusií, ktoré od konca 50. rokov (pozri Valcerová, 2016, s. 37–40) prebiehali medzi prívržencami modernizujúcich tendencií a staršou generáciou, ho však možno zaradiť k tradičnému krídlu. Pre úplnosť sa ešte treba pristaviť pri rytmickej rovine. Starofrancúzsky sylabický verš sa tiež nahrádza sylabotonickým, najčastejšie s jambickou tendenciou (ženské klauzuly sa bez viditeľnejšieho úsilia o pravidelnosť striedajú s mužskými). Možno však naraziť aj na trochejské strofy (napr. XIX, XXI). Zaujímavé je, že vo viacerých kapitolách rytmus alternuje – za trochejskou časťou nasleduje časť jambická, pričom zlom sa často (no nie nevyhnutne, pozri kapitolu XXXIII) prekrýva so začiatkom priamej reči jednej z postáv. Ako príklad možno odcitovať úvod strofy XIII (s. 33):

Nicoletta, jasná víla
k pilieru sa prítúlila,
štrbinou, kde pukla stena,
počúvala Aucassina

[trochejská časť]

²⁵ Tieto pozorovania nás privádzajú k úvahe o (ne)produktívnosti konzervatívnych a preskriptívnych hlasov, ktoré v diskusiách o preklade básnického textu zaznievajú dodnes. Možno (aj na základe analýz vydarených príkladov z minulosti) nadišiel čas na slobodnejší prístup k niektorým zásadám.

a takto ho oslovila:
 „Aucassin, barón ušľachtilý, [jambická časť]
 môj bezúhonný panoš milý,
 nadarmo v plači mňaš sily [...].

Na záver ešte poznamenajme, že počet veršov sa – podobne ako u Beniaka – nie vždy zhoduje s originálom (kapitola I je v slovenčine o 2 verše dlhšia). Ide však skôr o výnimku než o pravidlo.

(3) *Kvalita prózy*: Na rozdiel od prekladu zo 40. rokov je u Danielisovej a Slavkovskej kvalita veršovaných a prozaických častí vyrovnaná. Zmysel pre korektnú dikciu a vetné štruktúry, ktoré by boli, ako sľubuje prológ (kapitola I), *bien asis (dobře vyskladané)*, možno badať naprieč celým textom.²⁶ Rytmus pôvodiny je transponovaný rozdelením súvetí na kratšie úseky, ktoré sú recepčne únosnejšie a azda i poetologicky adekvátnejšie. Predovšetkým preto, že sa nimi exponuje inklinácia starých literárnych pamiatok ku koordinácii a juxtapozícii. No tiež preto, že košaté vety s particípiami v modernej slovenčine ustupujú do úzadia a boli by nekompatibilné so „živostou“ jazyka, z ktorého srší esprit a verve“²⁷ (Dufournet, 1984, s. 32). *Chantefable* je totiž – na pomery 12. či 13. storočia – napísaná „eliptickým a pestovaným štýlom“²⁸ (tamže, s. 13). Súčasťou prekladateľskej stratégie sú aj výrazové kondenzácie. Všimnime si bližšie Aucassinov vstup do besiedky v kapitole XXIV:

Originál	Filologický preklad	Danielisovej ²⁹ preklad
Il se senti molt bleié, mais il s'efforça tant au mix qu'il peut et ataca son ceval a l'autre main a une espine, si se torna sor costé tant qu'il vint tos souvins en le loge. Et il garda par mi un traude le loge, si vit les estoiles en ciel, s'en i vit une plus clere des autres [...]. (s. 118–119)	Cítil, že sa vážne zranil, urobil však, čo sa dalo, a druhou rukou priviazal koňa k trňovému kriku; potom sa otočil na bok a poležiačky vošiel do besiedky. Nahliadol cez škáru, ktorá v nej bola, a na nebi uvidel hviezdy; jedna bola jasnejšia než ostatné.	Veľmi to bolelo, predsa však priviazal koňa jednou rukou o akýsi trnitý krik. Bokom sa prevliekol cez otvor besiedky. Malou štrbinou videl oblohu a hviezdy. Jedna z nich bola jasnejšia ako ostatné. (s. 68)

Keďže nedošlo k zásadným významovým ani stylistickým posunom, riešenie je akceptovateľné. Dokonca možno uvažovať o zaujímavej hre s estetickým účinkom: úsečné vety intenzifikujú tichú intimitu scény.³⁰ Celkovú hodnotu prekladu zvyšuje aj takmer úplná absencia chýb a neželaných významových deformácií. Vďačíme za ňu vzdelaniu M. Pauliny-Danielisovej, ktorá, ako uvádza L. Vajdová v *Slovníku slovenských prekladateľov umeleckej literatúry* (2017, s. 136), „absolvovala štúdium kombinácie [latinský – francúzsky] jazyk a literatúra“. Hĺbková znalosť latinčiny, s ktorou udržiavali staré podoby románskych jazykov veľmi úzke vzťahy, bola pri práci nespornou výhodou.

(4) *Negatívne posuny*: Jeden aspekt však prekladateľka pri tvorbe koncepcie podcenila. Pred chvíľou odobrená technika kondenzácie ju miestami priviedla k redukcii repríz a

²⁶ Týmto konštatovaním nechceme bez rozmyslu podporovať vžitú a podľa L. Venutiho (1995, s. 1–6) neetickú predstavu o tom, že dobrý preklad má kamuflovať svoju reálnu identitu a pôsobiť na čitateľa tak uhladene, akoby dielo pochádzalo z prijímajúceho prostredia. Oceňujeme len konkrétne kroky, ktoré umožnili nerozrušovať diskurz pôvodne nepríznakových pasáží. Navyše, Venutiho zásady sa v súvislosti s transferom časovo vzdialeného diela javia ako problematické. Počin prekladateľiek vyzdvihuje svoju prekladovosť už tým, že je vytvorený nie v historickej podobe jazyka, ale v súčasnej slovenčine.

²⁷ Orig.: „[l]a vivacité de la langue pétillante d'esprit et de verve“.

²⁸ Orig.: „en un style elliptique et fin“.

²⁹ Na prelade prozaických častí a na doslove pracovala M. Pauliny-Danielisová sama. V odkazoch na ne teda uvádzame len jej meno.

³⁰ O. Jodogne (1960, s. 59) ponúka odlišnú interpretáciu – pasáž pokladá za humornú či dokonca parodickú.

textových stereotypov,³¹ ktoré sú želanou poetologickou črtou. Hoci to iste robila v mene všestrannej „korektnosti“ rezultátu, na stredovekú literatúru treba súčasné estetické kritériá aplikovať opatrne. Zásahy sa prejavujú v podstate na všetkých rovinách s výnimkou paralelných scén. Už pri zbežnej analýze sú viditeľné v úvodných vetách prozaických kapitol, kde občas (pozri kapitoly XVIII, XX) chýba preklad rétorického obratu *si con vos avés oï*. Našťastie, nejde o paušálnu elimináciu a možno nájsť výnimky (pozri kapitoly VI, XII). Aj niektoré synonymické binómy sú nahradené jednočlenným vyjadrením (napr. v prvej vete kapitoly XX sa „[une] loge [...] molt bele et mout gente“, s. 102, mení na „očarujúc[u]“ besiedku, s. 45). Je to zvláštne, pretože v iných pasážach badať vedomé úsilie o ich zachovanie („*si belement et si cortoisement le m'as ore dit*“, s. 90 → „*tak šikovne a vyberane [si ma] varoval*“, s. 37). Azda najkontroverznejšie však pôsobí výpustka celej informácie v kapitole XXXVIII. Kým v origináli sa o plánoch kartáginského kráľa vydať Nicolettu za pohanského šľachtica hovorí dvakrát (najprv v rovine úmyslu, potom reálneho skutku),³² u Danielisovej len raz:

Originál	Filologický preklad	Danielisovej preklad
<p>Baron li [= a Nicolete] vourent doner un roi de paiens, mais ele n'avoit cure de marier. La fu bien trois jors u quatre. Ele se porpensa par quel engien ele porroit Aucassin querre. Ele quist une viele, s'aprist a vieler, tant c'on le vaut marier un jor a un roi rice paiien. (s. 150)</p>	<p>Za muža jej núkali pohanského kráľa, no ona nemala o manželstvo záujem. Ostala tam tri či štyri dni. Uvažovala, čo by jej pomohlo Aucassina nájsť. Zadovážila si fidulu a naučila sa na nej hrať, až nadišiel deň jej [plánovanej] svadby s bohatým pohanským kráľom.</p>	<p>Žila tam tri či štyri roky, až jedného dňa ju chceli dať za bohatého pohanského kráľa. Nicoletta sa však vydať nechcela. Rozmýšľala, ako nájsť Aucassina. Zadovážila si lutnu a naučila sa na nej hrať. (s. 74)</p>

Tendenciu „opravovať“ prototext ilustruje aj zmena číselného údaja (z dní sa stávajú roky), ktorý bol pravdepodobne vyhodnotený ako nevierohodný. Čitateľom sa možno bude zdať rozdiel medzi postupmi v tomto citáte a v úryvku z predchádzajúcej sekcie minimálny a usúdia, že si protirečíme. Proces translácie je však flexibilný a flexibilné musí byť i jeho hodnotenie. Hranica medzi invenčným a neakceptovateľným riešením je občas závislejšia od rozsahu uplatnenia konkrétneho prostriedku než od jeho povahy. Čo je produktívne v jednom kontexte, nemusí byť v inom.

Záverčné zhodnotenie

Vo všeobecnosti možno konštatovať, že slovenské literárne pole disponuje dvoma verziami *Aucassina a Nicoletty*, ktoré sú z formálneho i filologického hľadiska adekvátne, aj keď nie úplne rovnocenné. Obe sú zakotvené v stratégiách dekád, v ktorých vznikali, a ich komparácia potvrdzuje výsledky výskumov J. Truhlárovej (2008, s. 15–76) či A. Valcerovej (2016, s. 35–37). Na prelome 40. a 50. rokov 20. storočia skutočne došlo v slovenskom básnickom preklade k zmene paradigmy, sprevádzanej bezprecedentným kvalitatívnym rastom. Estetické kritériá i nároky na odbornosť sa, ako podotýka J. Zambor (napr. 2000, s. 10), sprísnil. Hlavnú zásluhu má na tom J. Felix. Bez jeho práce na Villonovom *Malom a Veľkom testamente* (s J. Kostrom a J. Smrekom) by zrejme dejiny napredovali inak. Jeho *historická metóda* (termín J. Truhlárovej, 2014, s. 36) vyniesla do popredia civilnú prekladateľskú poetiku bez írečitých prvkov, akademickejší prístup k materiálu (vrátane

³¹ Zaujímavé teoretické postrehy k problematike ponúka C. Buridant (2005).

³² Aspoň tak to interpretuje J. Dufournet (1984, s. 151).

kvalitného výberu vydania originálu) i pregnantný koncept dvojice v zložení filológ + básnik³³. Práve vďaka týmto vymoženostiam Danielisovej a Slavkovskej prístup kvalitatívne prevyšuje ten Beniakov. Aj keď – ako sme vysvetlili – ani folklórne vyznenie nie je neakceptovateľné, len menej vhodné s ohľadom na súčasné recepcné preferencie.

V jednom však obe knihy svoju dobu predstihujú. Obdivuhodne citlivo pristupujú k materiálnym špecifikám stredovekej literatúry, o ktorých sa v západnej medievalistike začalo cielene diskutovať až koncom 80. rokov (pozri Salamon, 2017, s. 8–11). Do grafického stvárnenia či vonkajšej kompozície sa premietajú aj špecifiká originálneho manuskriptu, a to minimálne v troch ohľadoch.

(1) Didaskálie sú preložené a dôsledne uvedené pred každou kapitolou. Je to oceníteľné, pretože prekladatelia ich pokojne mohli zaradiť len pred prvú veršovanú a prvú prozaickú časť, prípadne pretaviť do poznámky pod čiarou či vysvetlivky v epilógu. U Beniaka nachádzame – možno podľa vzoru originálu (*or dient et content et fabloient/fablent* sa v kapitole X mení na *or dient et content*), možno s cieľom spestriť štýl – viacero variantov (*teraz sa [to] rozpráva, teraz sa prednáša ako rozprávka, toto sa zasa rozpráva, tu sa zasa rozpráva* verzus *toto sa spieva, teraz sa [to] spieva, tu sa [to zas] spieva, teraz ide spev*). Úvodná informácia o obsahu supľujúca názov, ktorý v 12. a 13. storočí ako ustálený paratextový žáner ešte neexistoval („*C'est d'Aucasin et de Nicolette*“, s. 42), je však – zrejme omylom – vypustená. U Danielisovej a Slavkovskej sa striedajú dve fixné formulky (*rozpráva sa* a *spieva sa*) a svoj pendant má aj „názov“ („*Toto je príbeh o Aucassinovi a Nicolette*“, s. 5).

(2) Čitateľom sa sprostredkúva ukážka hudobnej notácie, ktorá na fóliách rukopisu sprevádza spievané strofy. Z pochopiteľných dôvodov však nie je opakovaná 21-krát (na slovenské verše by ju – prinajmenšom v preklade zo 70. rokov, ktorý rozširuje metrum – nebolo možné aplikovať bez úprav). Danielisová ju v modernom prepise do kľúča g (husľového kľúča) a s patričnými vysvetlivkami umiestňuje za doslov (s. 93). Beniakov ju reprodukuje za poslednou kapitolou (s. 80). Nepridáva žiaden popis a prenáša (aj keď nie úplne dôsledne) kvadratickú notáciu v kľúčoch c a f, použitú v origináli.³⁴

(3) Zvýšená pozornosť sa – či už cielene alebo podvedome – venuje i vizuálu, ktorý v stredovekom písomníctve participoval na tvorbe významu. Hoci praktiky nezachádzajú až k nápodobe rukopisného fólia, s ktorou pri preklade *Sekvencie o sv. Eulálii* experimentoval autor štúdie (Živčák, 2019), zaslúžia si podrobnejšiu analýzu. Na prebale Beniakovho vydania zaujme ozdobný font pseudogotického typu. Iniciály mien protagonistov sú (aj vďaka orámovaniu) výraznejšie ako zvyšok textu. Priestor strany lemujú zľava a zhora abstraktné ornamenty a v centre figuruje jednoduchá čierno-biela grafika, zobrazujúca mužskú a ženskú postavu na koni. Jej pôvod sa nám nepodarilo vypátrať. Originálny manuskript ani najvýznamnejšie kritické vydania obrázky neobsahujú a v tiráži sa meno výtvarníka ani technického redaktora neuvádza. Postavy sa k sebe nežne vinú a ich črty imitujú kánon drevorytov z konca stredoveku.³⁵ Ostatné strany sú však naplnené len písmenami v bežnom grafickom stvárnení. Spolu s mäkkou lepenou (paperbackovou) väzbou to svedčí o úsilí minimalizovať výrobné náklady a azda i o pozícii, ktorú prekladateľ a vydavateľ dielu v slovenskom literárnom poli predurčili (autonómny pól a nízka miera posvätenia, čiže akýsi „antibestseller“).³⁶ Napriek strohosti však celková úprava vyznieva vhodne archaizujúco. U Danielisovej a Slavkovskej je starostlivosť o materiálne aspekty ešte výraznejšia. Listy papiera vreckových rozmerov sú zasadené do luxusnej koženkovej väzby červenej farby. Sčasti

³³ Podľa vzoru J. Felixa si ho osvojili napr. Peter Zajac a Ján Štrasser, Štefan Povchanič a Peter Štilicha, Zuzana Hegedúsová a Ján Buzássy (Truhlářová, 2008, s. 73).

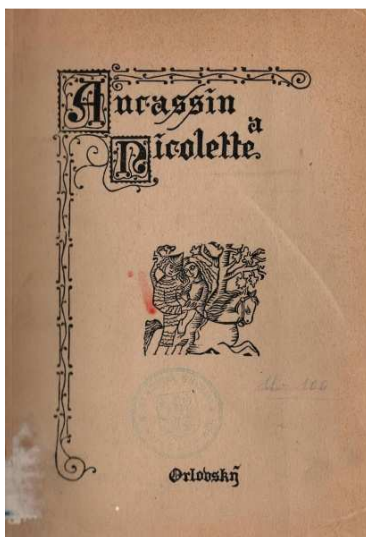
³⁴ Za konzultáciu ďakujeme E. Veselovskej z Ústavu hudobnej vedy SAV.

³⁵ Tento prístup si J. Felix osvojil až v roku 1949, keď vyšiel Villonov *Velký testament*. V *Malom testamente* z roku 1948 sa siahla po moderných ilustráciách.

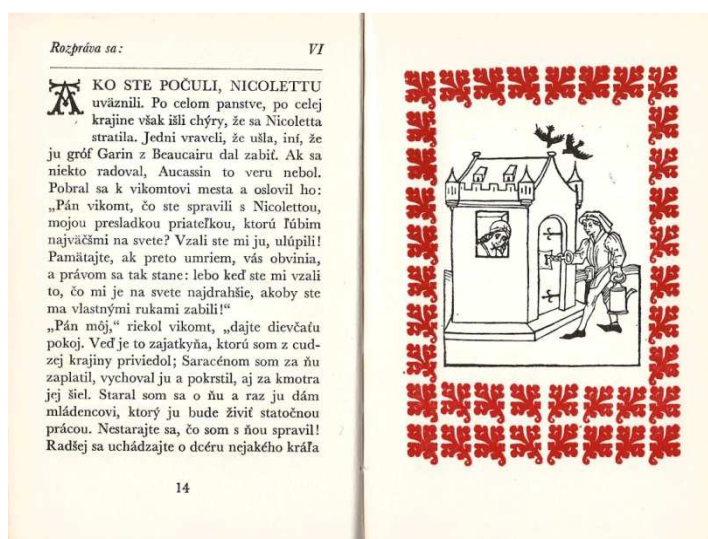
³⁶ Termíny preberáme od P. Bourdieua (2010, s. 167, 169; pozri aj s. 191–209, 283–293).

to majú zrejme na svedomí štandardy edície Kvety. Podobne vyzerá napr. slovenské vydanie prózy A. I. Kuprina *Sulamit* z roku 1975. Na prebale možno okrem výrazného titulu v čiernych ozdobných verzáľkach nájsť aj symetrické grafiky dvoch trubačov so zvitkami a tri drobné zlaté ornamente (listy a srdce).³⁷ Obdobným spôsobom je riešené aj vnútro. Každú prozaickú kapitolu uvádza veľká zdobená iníciaľa a text prerývajú jednak listové ornamente, jednak lemované grafiky. Vyobrazené sú na nich rôzne scény zo *chante-fable*. Ich autor, resp. proveniencia však ostáva – ako v Beniakovom prípade – záhadou. V tiráži sa spomína len meno Adely Jakabovej, ktorá knihu „[g]raficky upravila“ (s. 99). Čo presne táto formulácia znamená, žiaľ, nevieme.

Na ilustráciu a s cieľom vyhnúť sa príliš hutnej deskripcii ponúkame čitateľom obrazové ukážky. Vnímame ich ako znak, že koncepcie prekladateľov boli napriek nedostatkom dôsledkom komplexného a premysleného záujmu. Možno podobný záver vyvodíť aj z translátologického výskumu hlbších textových rovín, ktoré sú ťažiskom estetických kvalít *Aucassina a Nicoletty* v pôvodnom znení? Odpoveď prinesie druhá časť štúdie.



Obrázok 1 *Aucassin a Nicolette*, 1947, vrch prebalu



Obrázok 2 *Aucassin a Nicolette*, 1975, s. 14–15

³⁷ Čierna, červená a zlatá patria medzi základné farby stredovekých rukopisov.

Literatúra:

- BEDNÁROVÁ, K. (2015): Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20. storočia. In: O. Kovačičová – M. Kusá (eds.): *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry: 20. storočie*. Bratislava: Veda, s. 15–73.
- BOURDIEU, P. (2010): *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Prel. P. Kylvoušek a P. Dytrt. Brno: Host.
- BOUTET, D. (1993): *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du moyen âge*. Paríž: Presses Universitaires de France.
- BURIDANT, C. (2005): De l'ancien français au français contemporain : gué périlleux et quête du traduire. Réflexions sur la traduction des textes médiévaux en français contemporain. In: A. Corbellari – A. Schnyder (eds.): *Translatio litterarum ad penates*. Lausanne: Centre de Traduction Littéraire, Université de Lausanne, s. 17–107.
- FELDEK, L. (1977): *Z reči do reči*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- FERENČÍK, J. (1982): *Kontexty prekladu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- GALKO, L., ed. (1972): *Slovenské spevy*. 2. doplnené, kritické a dokumentované vyd., 1. diel. Bratislava: Opus.
- GAUTIER, L. (1892): *Les Épopées françaises : études sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*. Zväzok II, 2. upravené vyd. Paríž: H. Welter.
- GODEFROY, F. (1881 – 1902): *Dictionnaire de l'ancienne langue française et tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*. 10 zväzkov. Paríž: F. Vieweg.
- HOSTOVÁ, I. (2009): Nebudem sa báť zlého, lebo si so mnou ty, báseň (Gizela Slavkovská-Gáfríková: Básne). In: *Knížná revue*, XIX/7, s. 4.
- HUNT, T. (1979): La parodie médiévale : le cas d'Aucassin et Nicolette. In: *Romania*, 100/3, s. 341–381.
- JODOGNE, O. (1960): La parodie et le pastiche dans "Aucassin et Nicolette". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 12, s. 53–65.
- KIBLER, W. (1987): Relectures de l'épopée. In: *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*. Zväzok I. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, s. 103–140.
- LAŠ, M. (2017): Flexibilná objektivita v procese kritiky umeleckého prekladu. In: *Kritika prekladu*, 2017/1, s. 11–19.
- NICHOLS, S. G. (2018): Seeing Textual Identity as Real Patterns in Medieval Vernacular Manuscripts. Rukopis štúdie. [Cit. 2020-13-10.] Dostupné na internete: <https://www.academia.edu/38043756/Seeing_Textual_Identity_as_Real_Patterns_in_Medieval_Vernacular_Manuscripts>
- PELÁN, J., prekl. (1987): *Píseň o Rolandovi*. Praha: Odeon.
- ROGGER, K. (1951): Étude descriptive de la chantefable Aucassin et Nicolette. In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 67/4–6, s. 409–457.
- ROGGER, K. (1954): Étude descriptive de la chantefable Aucassin et Nicolette II. In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 70/1–2, s. 1–58.
- ROQUES, M., ed. (1929): *Aucassin et Nicolette. Chantefable du XIII^e siècle*. 2. upravené vyd. Paríž: Champion.
- ROQUES, M. (1955): K. Rogger, *Étude descriptive de la chantefable « Aucassin et Nicolette »* (*Zeitschrift für romanische Philologie*, XLVII (1951), p. 409–457, et LXX (1954), p. 1–58). Compte rendu. In: *Romania*, 76/301, s. 113–119.
- ROUSSEL, C. (1998): *Conter de geste au XIV^e siècle : Inspiration folklorique et écriture épique dans « La Belle Hélène de Constantinople »*. Ženeva: Droz.
- ROUSSEL, C. (1999): Mots d'emprunt et jeux de dupes dans Aucassin et Nicolette. In: *Romania*, 117/3–4, s. 423–447.
- ROUSSEL, C. (2014): Chantefable. In: S. Neiva – A. Montandon (eds.): *Dictionnaire raisonné de la caducité des formes et des genres littéraires*. Ženeva: Droz, s. 147–153.

- RYCHNER, J. (1955): *La Chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*. Ženeva: Droz.
- SALAMON, A. (2017): Présentation : Mettre en livre. Pour une approche de la littérature médiévale. In: *Études françaises*, 53/2, s. 5–25.
- TRUHLÁŘOVÁ, J. (2008): *Na cestách k francúzskej literatúre*. Bratislava: Veda.
- TRUHLÁŘOVÁ, J. (2014): Jozef Felix a historická prekladateľská metóda. In: L. Vajdová a kol.: *Myslenie o preklade na Slovensku*. Bratislava: Kalligram, Ústav svetovej literatúry SAV, s. 32–54.
- VAJDOVÁ, L. (2017): Pauliny-Danielisová Mariana. In: O. Kovačičová – M. Kusá (eds.): *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry*. Bratislava: Veda, s. 136–137.
- VALCEROVÁ, A. (2006): *Hľadanie súvislostí v básnickom preklade*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- VALCEROVÁ, A. (2016): Tradičné a moderné, naše a cudzie ako hybné sily vývinu básnického prekladu (s dôrazom na situáciu po roku 1945). In: *World Literature Studies*, 8/1, s. 35–48.
- VENUTI, L. (1995): *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge.
- ZAMBOR, J. (2000): *Preklad ako umenie*. Bratislava: Univerzita Komenského.
- ŽIVČÁK, J. (2018): Na margo Piesne o Viliamovi: „Vzbuďte všetkých hrdinov, nech prídu, nech vystúpia všetci bojovníci!“ (1/2). In: *Vertigo*, 6/1–2, s. 46–51.
- ŽIVČÁK, J. (2019): Umrieť z lásky a pre lásku: poznámky k protofrancúzskej Sekvencii o sv. Eulálii. In: *Vertigo*, 7/4, s. 16–24.

Pramene:

- DUFOURNET, J., ed. a prekl. (1984): *Aucassin et Nicolette*. Paríž: Flammarion.
- BENIAK, V., prekl. (1947): *Aucassin a Nicolette*. Bratislava: Vedecké a umelecké nakladateľstvo Jozefa Orlovského.
- PAULINY-DANIELISOVÁ, M. – SLAVKOVSKÁ, G., prekl. (1975): *Aucassin a Nicolette*. Bratislava: Tatran.

Ďalšie použité zdroje:

- Elektronická knižnica Gallica, faksimile manuskriptu BnF, fr. 2168. [Cit. 2019-19-12.] Dostupné na internete: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058947p>>
- Portál Arlima (Archives de littérature du Moyen Âge), heslo *Aucassin et Nicolette*. [Cit. 2020-10-01.] Dostupné na internete: <https://www.arlima.net/ad/aucassin_et_nicolette.html>
- Literárne informačné centrum, heslo *Gizela Gáfriková*. [Cit. 2020-09-02.] Dostupné na internete: <<https://www.litcentrum.sk/autor/gizela-gafrikova>>

Summary

On two Slovak translations of *Aucassin and Nicolette* (1/2)

Aucassin and Nicolette, a half prose and half verse Old Picard work from the turn of the 13th century, got a surprisingly good reception throughout Europe over the past century. In Slovakia, it appeared in two translations, published respectively in 1947 and 1975 by V. Beniak and M. Pauliny-Danielisová (in collaboration with G. Slavkovská). This paper seeks to compare their qualities against a set of four criteria: the choice of the source text (the critical edition of the manuscript original), the quality of prose chapters, the quality of verse chapters, and the nature of negative shifts. Despite being faithful to the mainstream translational poetics of the decades they were active in, all three translators did a competent job and were ahead of their time in terms of their sensibility to material aspects of medieval textual identity.