

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Habilitační práce

RUSKO V ZRCADLE PŘEKLADU

Kapitoly z dějin ruského sebepoznávání

2022

Stanislav Rubáš

Na Rusko je váš rozum krátký,
běžným metrem ho nelze změřit.
Jeho ráz není ledajaký –
v Rusko je možné pouze věřit.

Žitčev, 1866

Ze slepé víry – slepé činy.
Mohu-li tedy poradit,
změř Rusko metry všemožnými.
A začni třeba překlady.

Žitčevovi, 2022

OBSAH

INTERPRETAČNÍ STUDIE / s. 4

ANTOLOGIE / s. 165

EDIČNÍ POZNÁMKA / s. 314

LITERATURA A DALŠÍ ZDROJE / s. 316

**INTERPRETAČNÍ
STUDIE**

OBSAH

ÚVODEM / s. 6

SEBEPOZNÁVACÍ VÝZNAM UMĚNÍ PŘEKLADU / s. 9

I.

„Veliký“ a „mocný“ ruský jazyk / s. 14

Slovníky jazyka ruských spisovatelů / s. 26

Zvuky a tóny ruské řeči / s. 30

„Nenapodobitelné Rusko“ / s. 37

II.

Nemožnost Rusku porozumět / s. 43

Ruská „univerzální vnímavost“ / s. 58

Podle svého rozumu / s. 63

III.

Gnědičova *Iliada* / s. 71

Iliada a děkabristé / s. 87

IV.

Schiller v Rusku / s. 97

Pravoslavná *Óda na radost* / s. 102

V.

Pasternakův *Hamlet* a Stalinova hrůzovláda / s. 123

VI.

Litera versus duch originálu / s. 146

ZÁVĚREM / s. 158

ÚVODEM

V této knize¹ se setkávají klasikové ruské literatury, aby napříč třemi stoletími vedli společnou řeč. Někdy má podobu dopisu, jindy eseje nebo interview. A občas je i ve verších. Pokaždé se však dotýká jednoho skrytého, necvičeným okem takřka nepostřehnutelného druhu umění. Umění překladu.

I věci skryté a běžně nepostřehnutelné mohou ovšem být nebývale vlivné. Čím totiž začala ruská národní literatura, až do Alexandra Sergejeviče Puškina (1799–1837) poplatná zejména francouzským vzorům? A později, když přestala být pouze „chápavou a učenlivou žačkou evropské Múzy“,² co této literatuře otevřelo cestu mimo Rusko a spoluutvářelo její světovost? A konečně: Na čem si ruští spisovatelé brousili svůj literární jazyk a prozkoumávali jeho možnosti i meze?

Všechny předchozí otázky míří k jediné odpovědi. Za vším zmíněným se skrývají tisíce a tisíce uměleckých překladů do ruštiny, nebo z ruštiny, jejichž nejvlivnější původce nalezneme mezi ruskými spisovateli. Nejenže sami hojně překládali, ponejvíc z hlavních evropských jazyků, totiž z angličtiny, francouzštiny a němčiny, do ruštiny a naopak, ale své i cizí překlady kriticky komentovali. V jejich překladatelském díle a reflexích se přitom odráží Rusko. Jako v zrcadle. Naším cílem je poodkrýt odraz Ruska v zrcadle překladu a interpretovat některé z jeho nejvýraznějších rysů ve světle ruských duchovních i politických dějin.

Hlasu svých literárních klasiků, zejména v 19. a 20. století, naslouchalo Rusko pozorněji než hlasům jiným. Puškin, Gogol, Turgeněv, Dostojevskij, Achmatovová, Pasternak, Brodskij, abychom jmenovali alespoň několik z těch, kdo promlouvají na následujících stránkách, nebyli ruskou společností vnímáni pouze jako slovesní tvůrci, ale rovněž jako duchovní vůdci. Ovlivňovali veřejné mínění. V dobách společenských konfliktů a proměn, v Rusku posledních dvou století dramatických a tragických, představovali orientační body a současně ukazovali směr, kam a kudy dál. Kromě ruské literatury se proto jejich vliv odráží v ruské filozofii, náboženství, politice. A také v umění překladu.

¹ Předkládaná habilitační práce má podobu rukopisu knihy pro *Nakladatelství Karolinum*.

² Bělinskij 1955 (b), s. 440.

Tato kniha má dvě části. První tvoří *Interpretační studie* věnovaná jednak pojednáním ruských spisovatelů o cizojazyčných překladech ruské klasiky, jednak vybraným dílům světové literatury v překladech, nápodobách a reflexích ruských literátů, jmenovitě Horatiově ódě *Exegi monumentum* v nápodobě Puškinově, Homérově *Iliadě* v překladu Nikolaje Ivanoviče Gnědiče, Schillerově *Ódě na radost* v přebásnění Fjodora Ivanoviče Ťutčeva a v neposlední řadě Shakespearovu *Hamletovi* v překladu Borise Pasternaka. Z nejpozoruhodnějších překladatelských reflexí ruských spisovatelů, o které se ve svých interpretacích opíráme, jsme sestavili *Antologii*, tvořící druhou část přítomné knihy.

Antologie nabízí vůbec první, nebo nově vytvořené české převody vybraných esejů, dopisů, rozhovorů a veršů ruských spisovatelů o umění překladu.³ Několik z těchto převedení původně vznikalo v seminářích *Ústavu translatologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy*, které kromě autora a editora knihy vedla rovněž Zuzana Šťastná a Anna Rosová. Většinu studentských překladů jsme však nakonec nahradili vlastními, vytvořenými autorem předkládaného svazku buď samostatně, nebo v tandemu s Annou Rosovou. Jména překladatelů čtenář nalezne v obsahu *Antologie*. Přeložené texty (ať už v rámci *Interpretační studie* nebo v *Antologii* samotné), které obsahovaly francouzštinu, němčinu nebo homérskou řečtinu, si vyžádaly konzultace s příslušnými jazykovými odborníky. Jejich jména i jména všech účastníků zmíněných univerzitních seminářů jsou uvedena v *Ediční poznámce* spolu s poděkováním, které jim právem patří.

Pro větší přehlednost jsou obě části knihy, interpretační a antologická, propojeny poznámkami pod čarou, umožňujícími další zpřesňování i konfrontaci: jednotlivé překladatelské postoje a myšlenky ruských literátů komentované v *Interpretační studii* si čtenář může upřesnit jejich vztažením k textům, z nichž byly vyňaty. Většinu reflexí pojatých do *Antologie* dále doprovázejí poznámky a vysvětlivky.

Hned zkraje je namístě zdůraznit, že při výběru textů a překladů ruských spisovatelů, které se pokoušíme interpretovat, jsme vycházeli z postoje filosofa Nikolaje Berd'ajeva:

³ ANTOLOGIE: Obsah, s. 166–169.

Pozitivističtí historikové mohou poukázat na to, že při popisu ruského národa provádím selekci, že vybírám rarity a výjimky, zatímco všední život byl jiný. Abstraktní obraz národa je však možné přiblížit pouze cestou výběru, intuitivním postihnutím toho nejvýmluvnějšího a nejvýznamnějšího.⁴

Naše sonda do dějin ruského překladatelství má obdobný cíl – přiblížit „abstraktní obraz národa“ skrze několik jeho nejvýznamnějších i nejvýmluvnějších překladů a překladatelských úvah. V rámci jedné knihy můžeme, samozřejmě, nabídnout pouze zlomek takového obrazu. Mnohé jsme museli ponechat stranou. Nechtěli jsme kupit a vršit vše, co jsme na své cestě našli, bez možnosti učinit to hlavní, totiž třídit a zpřehledňovat. Věříme však, že naše sonda se stane podnětem k dalšímu hledání souvislostí.

I my se pokoušíme navázat. Našimi průvodci po ruském umění překladu jsou jednak ruští spisovatelé, jejichž překladatelské reflexe se objevují v *Interpretační studii* a v *Antologii*, jednak badatelé v oblasti ruských kulturních dějin. Postoje a postřehy z obou zdrojů se staly východiskem k našim komentářům a interpretacím. V orientaci mezi nepřehlednými texty ruských spisovatelů o umění překladu nám pomohly zejména dvě předchozí, obdobně pojaté antologie, jako je ta naše. První vydali badatelé v Sovětském svazu v roce 1960,⁵ druhou rusisté působící ve Spojených státech v roce 2013.⁶

⁴ Berďajev 2003, s. 176.

⁵ *Russkije pisatelji o perevodě* 1960.

⁶ *Russian Writers on Translation* 2013.

SEBEPOZNÁVACÍ VÝZNAM UMĚNÍ PŘEKLADU

Když v roce 1960 vyšla sovětská antologie *Ruští spisovatelé o překladu* (*Русские писатели о переводе*), museli být nejen laičtí, ale i mnozí zasvěcení čtenáři překvapeni, kolik myslitelské práce klasikové ruské literatury věnovali překladatelství. Bezmála sedmisetstránková kniha, kterou sestavil Andrej Fjodorov (1906–1997) a Jurij Levin (1920–2006) společně s třinácti dalšími kolegy z esejů, dopisů, deníkových záznamů a úryvků literárních děl, se v ruských dějinách překladu stala prací zakladatelskou a nadlouho jedinou svého druhu.

Na uvedenou antologii, pokrývající období od třicátých let 18. století do třicátých let století dvacátého, od spisovatele Antiocha Dmitrijeviče Kantěmira (1709–1744) po Maxima Gorkého (1868–1936), navázali v roce 2013 američtí rusisté Brian Baer a Natalia Olshanskaya. Jejich anglojazyčný soubor nedosahuje ani třetinového rozsahu sovětské předlohy, avšak na rozdíl od ní zahrnuje rovněž zamyšlení Mariny Cvetajevové (1892–1941), Varlama Šalamova (1907–1982), Natalie Gorbaněvské (1936–2013) a mnoha dalších, jejichž tvorba byla v Sovětském svazu po většinu jejich života vykázána na okraj zájmu, nebo přímo zakázána. Americká antologie tak představuje důležité doplnění i protějšek té sovětské: obraz umění překladu očima ruských spisovatelů by bez ní byl ideově zkomolený a tendenčně kusý.

Texty pojaté do obou antologií přitom souvisejí s uměním překladu nejen ve smyslu řemesla či techniky. Ve svých nejpozoruhodnějších pasážích dávají nahlédnout, jak se Rusové prostřednictvím překladů učili rozumět sobě i druhým. Poskytují unikátní pohled do dějin ruského myšlení a cítění – pohled nečekaně bohatý a poučný. Neboť umění překladu, konfrontující nejen různé jazyky, ale celé národní kultury, ze své podstaty vše národně svébytné nasvěcuje i vyostřuje.

Umění i humanitní vědy přitom v Rusku vždy hrály roli sebezpoznavací, jak zdůrazňuje britský badatel Orlando Figes v knize *Natašin tanec*, pojednávající o ruských kulturních dějinách od časů Petra Velikého po brežněvovskou éru Sovětského svazu:

Způsobem pro Rusko mimořádným, ne-li rovnou unikátním, se veškerá umělecká energie téměř zcela investovala do porozumění podstaty vlastní národnosti. [...] Když se řekne Rus, co to vlastně znamená? Jaké má Rusko ve světě místo a poslání? A kde vlastně to pravé Rusko hledat? V Evropě,

nebo v Asii? V Petěrburgu, nebo v Moskvě? V carově říši, nebo v řadě chaloupek seskupených kolem blátivé cesty do podobné vesnice, v jaké bydlel Natašin „strýček“? Tyto „zpropadené otázky“ se ve zlatém věku ruské kultury od Puškina po Pasternaka honily myslí každého seriózního spisovatele, literárního kritika a historika, malíře a skladatele, teologa a filozofa.¹

Na Figesovu úvahu, odkazující k postavě Nataši Rostovové z Tolstého *Vojny a míru* jako k jednomu z početných archetypů ruského člověka, literárních i neliterárních, z nichž některé se staly pojmem (pugačovština, oblomovština, karamazovština, jeseninština, ježovština atp.), navazuje tato kniha. Ruští spisovatelé „od Puškina po Pasternaka“ rozvíjeli ruské myšlení a cítění nejen svými původními díly, ale rovněž překlady a nápodobami děl z jiných národních literatur. A také tím, jak své i cizí literární překlady a nápodoby sami reflektovali. I v ruském umění překladu, podobně jako v ruské literatuře, se tak můžeme pokusit hledat odpověď na otázku, jak a nakolik Rusové rozumějí sami sobě.

Vycházíme přitom z předpokladu, že národně svébytné myšlení a cítění není žádné historické fátum nebo, řečeno vědeckým jazykem, „antropologická konstanta“, jednou provždy uložená v genech těch, kdo se narodili jako příslušníci určitého národa. Jak konstatují autoři knihy věnované dějinám českého sebepoznávání:

Pojem „národní povahy“, jak jej postulovalo romantické myšlení 19. století, je velmi kontroverzní a seriózní myslitelé se mu raději vyhýbají, snad že je příliš zatěžkán biologizujícími konotacemi. Národy se však svými „mentalitami“ přesto liší, dokonce někdy i po dlouhý čas tímž způsobem. „Národní povahu“ netřeba pokládat za předem daný příčinný faktor *sui generis*; můžeme jí porozumět jako struktuře vžitého prožívání a reagování (případně neprožívání a nereagování), kterou sdílejí příslušníci určitého národního společenství a která je výslednicí jejich – opět sdílené – zkušenosti. Trvá-li tato zkušenost dlouho anebo vytváří-li se v mimořádných situacích, zasahujících hluboko každého jednotlivce, může vytvořit dlouhodobou dispozici celého společenství.²

Autoři citovaného výroku, Milan Otáhal, Petr Příhoda a Petr Pithart, sledují různé „sdílené zkušenosti“ českého národa – a ukazují, co z těchto zkušeností je v nás vryto, v jaké národní povahové dispozici se přetavily a jak se z generace na generaci udržovaly, nebo

¹ Figes 2004, s. 22–23.

² Příhoda – Otáhal – Pithart 2020, s. 16–17.

proměňovaly. V principu týž postup zvolil také Orlando Figes při vykreslování národa ruského.

Mluvit o národních specifikách ovšem každého pisatele vystavuje nebezpečí, že podlehne tradovaným myšlenkovým zkratkám a předsudkům, které se s představiteli různých národností pojí. Abychom se takové pasti pokud možno vyhnuli, nemůžeme se spokojit s prostým pojmenováním té které sdílené zkušenosti, jakkoliv hluboce zasáhla daný národ. Neméně podstatné, ne-li rozhodující je, jak je tato sdílená zkušenost vykládána a co z ní si příslušníci národního společenství nesou ve svých myslích jako poučení či poznání.

Z Figesova pokusu uchopit novodobé kulturní dějiny Ruska v souvislém celku, stejně jako z obdobného, na český národ zaměřeného úsilí Příhodova, Otáhalova a Pithartova, vyplývá, že národní identita je do značné míry tvořena úhrnem duchovních výkonů lidí označovaných jako intelektuálové. Právě oni formulují a zároveň formují nezaměnitelný obraz svého národa. *Nolentes volentes*. Nejde tedy jen o to, že určitá sdílená zkušenost trvá dlouho a že „zasahuje hluboko každého jednotlivce“. Klíčové je, že takovou zkušenost někdo pojmenoval a interpretoval – a ostatní toto pojmenování a interpretaci přijali za vlastní.

Jak upozorňuje Orlando Figes, otázky spojené s vymezením vlastní národnosti se v Rusku „honily myslí každého seriózního spisovatele, literárního kritika a historika, malíře a skladatele, teologa a filozofa“. Jinými slovy, ruská národní identita se vyvíjela spolu s intelektuálními výkony ruského ducha. Bez Tolstého *Vojny a míru*, kde můžeme sledovat ruský život a charaktery v tak přelomové době dějin Ruského impéria, jakou se stala jeho vlastenecká válka s Napoleonem, bez Rjepinova obrazu *Burlaci na Volze*, ukazujícího zvířecké postavení ruských nevolníků, bez Šostakovičovy *Leningradské symfonie*, která je okolnostmi svého vzniku i uvedení v nacisty obleženém Lenigradu bezprecedentním dokladem víry, že „duch je důležitější než hmota“,³ ležící kdesi v základech pověstné ruské houževnatosti, bez Berd'ajevovy *Ruské ideje*, zachycující dějiny ruského sebeuvědomování ve filozofické perspektivě, a bez mnoha dalších duchovních výkonů by Rusko jako „obecné národní společenství hodnot a názorů“, o němž píše Figes,⁴ nikdy nevzniklo.

³ *The War Symphonies* 1997 [dokumentární film]. Citace z výpovědi pamětníka leningradské blokády.

⁴ Figes 2004, s. 22.

S některými projevy duchovního života se „národnost“ pojí takřkajíc z definice. O literatuře, malířství, hudbě i filozofii jsme tradičně zvyklí přemýšlet jako o projevech ducha příslušného národa. Národní bývá většinou i způsob, jakým pojmáme dějiny. Ale umění překladu? Překládá se snad v Rusku jinak než v Anglii, Francii nebo v Německu? Z překladatelských reflexí ruských spisovatelů i jejich vlastních překladů se zdá, že ano. Ruské umění překladu vykazuje rysy nepřehlédnutelného národního svérázu a vybízí badatele k podobným otázkám, jaké si pokládá Figes nad ruskými kulturními dějinami: Co si Rusové nad překlady své literatury do cizích jazyků uvědomují sami o sobě? A co na sebe prozrazují ve svých překladech a výkladech starořeckých, latinských, anglických, německých a dalších cizích autorů?

Následující kapitoly představují několik pokusů o odpověď na obě zadané otázky.

Kapitola I.

„VELIKÝ“ A „MOCNÝ“ RUSKÝ JAZYK

Jen v málokteré jiné oblasti projevují ruští spisovatelé tolik sebevědomí, jako když začnou srovnávat jazyky ostatních evropských národů se svou mateřtinou. Takto zachytil svébytnost ruského jazyka Michail Vasiljevič Lomonosov (1711–1765), vědec s duší básníka, v dedikačním listě ke své *Gramatice ruské* z roku 1755,¹ adresovaném careviči Pavlovi z dynastie Romanovců, prvorozenému synu Kateřiny Veliké:

Vládcce jazyků mnoha, jazyk ruský, netoliko šírokostí světa krajů, nad kterýmiž panuje, nýbrž i obšírností a hojností vlastní mezi všechněmi jazyky evropskými nejpřednější jest. [...] Karel Pátý, imperátor římský, děl, žeť s Bohem po španělsku, s druhy svými po fransku, s protivníky po německu, s pohlavím ženským po vlašsku obcovati se patří. Kdyby jazyka ruského byl znal, arcit' by k tomu býval přidružil, že s těmi i oněmi po rusku hovořiti případné jest, neb shledal by v něm velikolepost jazyka hispánského, jiskru jazyka franského, pevnost jazyka německého, jemnocitnost jazyka vlašského, a nadto taktěž bohatství a jadrnost obrazné krátkosti řeči helénské a latinské. Doložiti gruntovně svrchu uvedené žádát' si jiného místa i času. Mne docela v tom utvrzuje let mnohých cvik v řeči ruské. Mocná výmluvnost Ciceronova, velikolepá vážnost Vergiliova, libá krasořečnost Ovidiova netratí v jazyce ruském nižádné ze svých vнад.²

Máme před sebou ukázkou obřadného vyjadřování učence doby osvícenství. Slova muže, který se stal prvním pravopisným zákonodárcem ruštiny, jsou ovšem zcela nevědecká, přinejmenším z dnešního pohledu. Představují však, zejména jejich část vycházející z údajného výroku Karla V. (1500–1558), císaře Svaté říše římské národa německého, jednu z Lomonosovových nejvlivnějších myšlenek, podepřených mnohaletým „cvikem v řeči ruské“, totiž vlastními překlady z Cicerona, Vergilia a Ovidia i dalších antických klasiků – starořeckého Homéra, Démosthénéa, Lúkiana a Anakreónta a starořímského Lucretia, Horatia, Seneky, Martiala, Juvenala, Tacita a Claudiana.

Imperiálně neochvějné jazykové sebevědomí vyzařující z Lomonosovových slov se časem stalo neodmyslitelnou součástí vztahu Rusů k jejich rodné řeči. V ruských kulturních dějinách se pojem „ruský jazyk“ spojuje především s nerozlučnou dvojicí přívlastků „veliký“ (*великий*) a „mocný“ (*могучий*).³ Od časů Ruského impéria (1721–1917) přes Sovětský svaz

¹ Dílo bylo vydáno v roce 1757 s vnočením 1755.

² ANTOLOGIE: Lomonosov 1755, s. 170–171.

³ Bragina 2007, s. 345.

(1922–1991) až po současnou Ruskou federaci lze v textech ruských intelektuálů sledovat stále nové obměny myšlenkové zkratky, kterou zformuloval Lomonosov ve svém dedikačním listě: ruský jazyk je „veliký“ a „mocný“ díky „širokosti světa krajů, kterýmiž vládne“ a rovněž tím, že „obširností a hojností vlastní“ předčí jazyky jiné, jmenovitě evropské.

„Širokost světa krajů“

Středoevropanovi, který se pokouší pochopit rozlehlost carského Ruska, nezbyvá než se začíst do řádek dobových cestovatelů. Alexandr Bestužev-Marlinskij (1797–1837) vylíčil své putování ruskými končinami s bravurou Julese Verna. Jeho slova ale nejsou fikce. Za účast na pokusu o státní převrat 14. prosince 1825, později nazvaný „povstání děkabristů“, byl Marlinskij nejprve uvězněn ve Šlisseburgské pevnosti, načež odešel do vyhnanství na Sibiři, kde sloužil jako řadový voják. V roce 1829 ho převeleli z Jakutska do Derbentu na pobřeží Kaspického moře. Podstoupil přitom dvanáct tisíc verst (asi dvanáct tisíc osm set kilometrů) dlouhou výpravu přes Sibiř, Ural, Kavkaz a Zakavkazsko, zahrnující dnešní Gruzii, Arménii a Ázerbájdžán a několik dalších území, která se po rusko-perské válce v letech 1826–1828 z většiny dostala pod carskou nadvládu. Marlinskij svou výpravu zachytil zpětně, v dopise z roku 1831. Popisuje v něm, jak se z posádky v Jakutsku vydal na jihovýchod proti proudu řeky Leny, dlouhé bezmála čtyři a půl tisíce kilometrů:

Lena se rozlila do mimořádné šíře. [...] Přejezd přes hřebeny vodopádů, jež se s ohlušujícím řevem a s třpytem, až bolí oči, vrhají kolem střemhlav a skrápějí přitom i tvář krůpějemi a pěnou, a výstup k rozvodí dravých říček – se sekerou skrz živé ploty houštin – si vyžádal nemalou námahu. [...] Nicméně přes to přese všecko jsem za triadvacet dní urazil koňmo dva tisíce šest set verst a ještě dvě stě navíc vozmo. O sv. Petru jsem už byl v Irkutsku a moje cesta, nepočítám-li několik nezamýšlených koupelí a ne právě milých setkání s chlupatými vládci lesa, jakož i dvakrát třikrát kotrmelce ze srázu, byla velmi příjemná a zdárná. Mé rychlé přelétnutí přes uralský hřbet nepřineslo nic zvláštního, a jen jsem na okamžik stanul v Evropě, už jsem ji zase opouštěl. Přesně za měsíc jsem od Sajanských vrchů dorazil až k Elbrusu a Beštau. [...] Z Vladikavkazu jsem vjel do žlabu vyhloubeného Těrekem železnou bránou, z níž kdysi Asie chrlila na Rusko vlny barbarů. Jezdci tam krouží nad hlavou pirát vzduchu orel, křížuje tam pirát lesů vlk a pirát hor Čerkes: ukryt za balvanem chystá kořist jim i sobě. Po jermolovském Simplonu jsem vystupoval do sféry hromů, a řeknu rovnou, že ten, kdo viděl Kavkaz v bouři i v jasném povětří, může klidně zemřít a nemusí Švýcarsku závidět. V dálce se jako obrovité vlny zkamenělého oceánu zvedaly hory nad horami, ověncené diamantovou sněhovou pěnou. [...] Daleko pod mýma nohama se vznášela oblaka, připomínající stáda zlatorouných beranů. [...] Když

jsem se vykoupal v tífliškých teplých pramenech, záhy jsem nechal za sebou kvetoucí gruzínskou přírodu a za řekou Arapačí jsem vstoupil na dobyté území Turecka. [...] Potuloval jsem se po rozvalinách arménské říše, viděl jsem hory, o něž se opírala duha božího Zákona s jeho národem... [...] A krvavou cestou někdejší války s Peršany, kteří připomínají své pradědy toliko jménem, vrátil jsem se pak přes hřeben Bezobdalu do Gruzie. [...] Koncem roku jsem se vydal Kurinskou dolinou k východu, s cestovním deníkem posypaným zlatonosným pískem jejích rozsypů, a přes Gandžu a Šamachu, kdysi proslavenou hedvábím a dnes vlněnou „bajadérkou“, dorazil jsem do Dagestánu, a přitom jsem za půl roku ujel kolem dvanácti tisíc verst a za tu dobu viděl černého sobola v sibiřských tundrách, vlka na planinách v Povolží, jelena na kavkazských výšinách, kozorožce skákajícího po lazistánských skalách a černou v hlubokých lesích Dagestánu – a to vše v pustinách!⁴

Panoramatickou scénérii Ruského impéria s rozmachem načrtává rovněž Alexandr Sergejevič Puškin v ódě *Exegi monumentum* z roku 1836. Na rozdíl od cestopisce Bestuževa-Marlinského promlouvá spíš jako etnolog:

Zvěst o mně proletí velikou, širou Rusí
a každý národ v ní mé jméno poznat musí –
hrdý vnuk Slovanů, divocí Tunguzové,
Fin z blat i Kalmyk, stepní lovec.⁵

Nejen „vnuci Slovanů“, totiž Rusové, Ukrajinci a Bělorusové, představující tři pilíře Ruského impéria, ale také Tunguzové (zvaní též Evenkové) ze střední a východní části Sibíře, Finové, žijící na severozápadě Ruska, Kalmykové z jihoruských stepí a mnohé další národy a národnosti se stali součástí říše označované jako „Veliká Rus“.

Zatímco dopis Bestuževa-Marlinského zmiňuje nejen „vlny barbarů“, jimž Rusko samo podlehl ve 13. století, ale také Ruskem „dobyté území Turecka“ a „někdejší válku s Peršany“, která po sobě zanechala „krvavou cestu“, Puškin velikost své země načrtává neproblematicky, s pocitem hrdosti. Expanzivnost Ruska, na rozdíl od jiných „národních tradic“, pro „volnomyšlenkáře“ Puškina kupodivu nebyla důvodem k hlubšímu zamyšlení. Nebyla jím nejen v citovaném *Exegi monumentum*, nýbrž ani v jiných jeho textech. Dokonce i tehdy, kdy bychom od básníka pronásledovaného dvěma cary čekali docela jinou reakci, tak

⁴ Tamtéž, s. 70–79.

⁵ Puškin [1894], s. 35. Překlad Elišky Krásnohorské přepracoval autor studie.

jako v případě tvrdého zásahu Ruska proti Polákům, když v roce 1831 vyhlásili svržení Romanovců, hájil ruské zájmy před pobouřenými reakcemi Evropy slovy: „Přestaňte: Slované mezi sebou vedou spor, domácí, dávný spor [...], který vy nerozhodnete.“⁶ Přeloženo volněji: „Nechte nás, to je naše věc.“

Ruské impérium vznikalo postupnou kolonizací i dobovačnými válkami. Nežli se mohlo pochlubit například novým sídelním městem až na břehu Finského zálivu, muselo nejprve porazit Švédy ve „velké severní válce“. A Petrohrad sám, jeho paláce, chrámy a nábřeží, by byly nemyslitelné bez kapitálu ukořistěného v mnoha válkách dalších.

„A vznik ruského města sídelního?“ ptá se Puškinův polský kolega Adam Mickiewicz (1798–1855),⁷ přičemž jedna z jeho odpovědí zní takto:

Na obelisky než se navozilo,
vymyslit kolik spiknutí jim bylo;
nevinných kolik vyhnat, umlátiti,
domovin našich vykrást, zpusťošiti;
za slzy Litvy, za krev Ukrajiny,
za zlato Polsky bylo nakoupeno
vše, co má Paříž, Londýn nehostinný...⁸

Velmocensky dobovačný duch v Rusku přežil nejen Mickiewiczze, prorokujícího carskému impériu „svobody slunce“,⁹ nýbrž i pád impéria samého. Básník Sergej Michalkov (1913–2009) spolu s arménským novinářem Gabrielem El-Registanem (1899–1945) jej vtiskli textu, který generalissimus Stalin v roce 1943 vybral z desítek soutěžních návrhů jako hymnu SSSR. Její verše (původní i přepracované z roku 1977) představují podle Michalkova „občanskou modlitbu národa“.¹⁰ Vykreslují „Velikou Rus“, jež „sjednotila navěky“ (*сплотила навеки*) „svaz nerozborný republik svobodných“ (*союз нерушимый республик свободных*).

⁶ Puškin 1995 (a), s. 473.

⁷ Mickiewicz 1947, s. 276.

⁸ Tamtéž, s. 274.

⁹ Tamtéž, s. 270 a 286.

¹⁰ Michalkov [internetový zdroj].

Arménové, Ázerbájdžánci, Bělorusové, Estonci, Gruzínci, Kazachstánci, Kyrgyzové, Litevci, Lotyšové, Moldavané, Tádžikové, Turkmenové, Ukrajinci a Uzbekové tvořili společně s etnickými Rusy obyvatelstvo bezmála třístamilionového Svazu sovětských socialistických republik (SSSR), založeného v roce 1922 a rozšiřovaného postupným „sjednocováním“ patnácti (do roku 1956 šestnácti) zemí Euroasie, obývaných zároveň celou řadou dalších etnik, například Abcházci, Adygejci, Baškirci, Burjaty, Gagauzy, Inguši, Jakuty, Laponci, Něnci, Osetinci či Udegejci. „Jednotný, mocný Sovětský svaz“ (*единый, могучий Советский Союз*) byl domovem více než jednoho sta národů a národností a s plochou zaujímající přibližně jednu šestinu zemské souše představoval největší stát planety.

Největším státem světa zůstává i Ruská federace, vyčleněná (spolu s dalšími zeměmi) ze zaniklého SSSR v roce 1991. Současná ruská hymna, používaná od roku 2001, podobně jako hymna sovětská hlásá, že Rusko představuje „bratrských národů svaz odvěký“ (*братских народов союз вековой*). Klade důraz na „širý prostor“ (*широкий простор*), jehož „lesy“ a „pole“ se táhnou „od jižních moří až do polárních končin“ (*от южных морей до полярного края*). Autorem nové hymny je opět Sergej Michalkov.

„Nerozbornost“, „jednota“ a „bratrství“ národů a etnik bývalého SSSR i současné Ruské federace jsou ovšem pouhou chimérou. Mnohá území se stala součástí největšího státu světa okupací a anexí. Tak se „bratry“ Sovětského svazu stali v roce 1940 například Estonci, Lotyšové a Litevci, jejichž území obsadil „otec národů“ Josif Vissarionovič Stalin na základě tajné dohody s Adolfem Hitlerem. Původně rumunskou Besarábii Stalin v důsledku téže dohody přeměnil v Moldavskou sovětskou socialistickou republiku. V roce 1944 nařídil vysídlení Krymských Tatarů z Krymského poloostrova a Čečenců a Ingušů ze Severního Kavkazu. Příslušníci utlačovaných menšin, obviňovaných z kolaborace s nacisty, opouštěli své domovy, aby uvolnili prostor ruským kolonizátorům. Mnoho deportovaných zemřelo cestou, další umírali po desítkách tisíc ve Střední Asii, kde je čekaly poměry horší než jejich nejhorší představy: „Co znamená Střední Asie pro nás, lidi s ryze vlastním, svérázným způsobem existence, zrozené na pomezí dvou civilizací, evropské a asijské, o tom jsme skoro vůbec netušili. Všechno nám tu bylo cizí... Přivítal nás opravdový středověk.“¹¹

¹¹ Šachmuradovič [internetový zdroj].

Některá etnika přišla spolu s územím kolonizovaným Rusy i o svůj jazyk. Příkladem jsou Votové, jedni z původních obyvatel ruského severozápadu, kteří dříve mluvili vlastním baltskofinským jazykem, dnes už vlivem násilného porušování prakticky vyhynulým.

Velkopanské postavení ruštiny v rodině sovětských národů se odrazilo také v sovětské překladatelské politice. „Ruskojazyčné texty byly překládány do jazyků menšinových národů SSSR v mnohem větší míře než díla psaná v jazycích menšin do ruštiny,“ shrnují badatelé Baer a Olshanskaya.¹² Oficiální sovětská propaganda nicméně zdůrazňovala docela jiné souvislosti. Alexandr Fadějev (1901–1956), držitel Stalinovy ceny za román *Mladá garda*, na plénu vedení Svazu spisovatelů SSSR a Svazu spisovatelů Ázerbájdžánské SSR v roce 1947 plamenně prohlašoval, že „díky ruskému jazyku se literatura kteréhokoliv sovětského národa stává majetkem všech národů SSSR a může být [z ruských verzí] překládána do jazyků jiných zemí“.¹³ S ohledem na zmíněný propastný nepoměr počtu překladů z menšinových jazyků do ruštiny a naopak vyznívají Fadějevova slova jako ryze účelová fráze.

A ruská expanzivnost dnes? Vleklá válka v Čečensku v letech 1994–1996 a 1999–2003, která přerostla ve válku partyzánskou a teroristickou, rusko-gruzínský vojenský konflikt v roce 2008, vedoucí k vyhnání etnických Gruzínů ze separatistické Jižní Osetie a Kodorské soutěsky na severovýchodě Abcházie, které se nyní obě nacházejí *de facto* pod ruským protektorátem, ruská anexe Krymu v roce 2014 a ruské uznání Luhanské a Doněcké republiky v roce 2022, narušující územní celistvost Ukrajiny, a následná dobovačná válka Ruska na Ukrajině – to vše svědčí o tom, že současné Rusko nadále razí stalinskou politiku agresivního přivlastňování a porušování cizích území.

Dokonalejší než jazyky evropské

Spisovatelé 19. století, kteří rusky psané literatuře dali její světovost, jako jeden muž vždy znovu zdůrazňovali výjimečnost ruské řeči, zcela v duchu Lomonosovovy rétoriky. Nejznámější básník předpuškinovského Ruska Gavrila Romanovič Děržavin v roce 1812 napsal, že „ruskoslovanská řeč [...] smělostí vyrovná se latině a ladností řečtině, převyšujíc všechny jazyky evropské: italštinu, franštinu i španělštinu, o němčině ani nemluvě“.¹⁴

¹² Baer – Olshanskaya 2013, s. ix.

¹³ Fadějev 1971, s. 462. Přeložil autor stati.

¹⁴ Děržavin 1872, s. 595.

K témuž dospěl i Puškin, když v roce 1825 vyjádřil přesvědčení, že „jazyk ruskoslovanský coby matérie slovesnosti všechny evropské jazyky bezesporu předčí“,¹⁵ jakož i Nikolaj Vasiljevič Gogol, hlásající v roce 1846, že ruský jazyk je „bohatší a dokonalejší než všechny jazyky evropské“.¹⁶

Fjodor Michajlovič Dostojevskij ruštinu evropským jazykům sice nenadřazoval, ale své dojmy z rodné řeči popsal v roce 1876 podobně exaltovaně jako jeho předchůdci:

Za zmínku rozhodně stojí jeden významný fakt, že totiž my Rusové dokážeme i naším neuspořádaným, mladým jazykem tlumočit nejhlubší duchovní a myšlenkové formy jazyků evropských. Do ruštiny lze přeložit všechny evropské básníky a myslitele a máme už řadu dokonalých překladů, kdežto do evropských jazyků, především do francouzštiny, se mnohé z ruského lidového jazyka i z ruských uměleckých děl vůbec přeložit a přetlumočit nedá. [...] A teď mi řekněte proč! Hrozím se říci, že by snad evropský duch nebyl tak mnohotvárný jako náš, že by byl více uzavřen do své národní výlučnosti, přestože nepochybně dospěl k ucelenějšímu, jasnějšímu výrazu než my. Jestliže se ale hrozíme vyslovit něco podobného, měli bychom alespoň s nadějí a radostí v srdci připustit, že náš jazyk musí být svým duchem nesporně mnohotvárný, košatý, všestranný a všeobjímající [...].¹⁷

Výroky Lomonosova, Děržavina, Puškina, Gogola i Dostojevského nelze jednoznačně ověřit ani popřít. Jako pouhé bonmoty však míněny nebyly. Zkusme srovnávat. Když Karel Čapek mluví o češtině jako o „řeči nejdokonalejší, nejcitlivější, nejkadencovanější ze všech řečí“, které zná nebo „slyšel mluvit“,¹⁸ jde o osobní vyznání svého druhu. Totéž se týká Pavla Eisnera, který se v závěru *Chrámu i tvrze* obrací k Bohu s přímlovou za rodnou řeč: „... a učíš ji vyvolenou mezi dcerami Slova.“¹⁹ A konečně Thomas Stearns Eliot, vyzdvihující nad všechny „moderní evropské jazyky“ angličtinu, neboť podle jeho soudu „poskytuje nejvíc možností pro psaní poezie“, omezuje nadřazenost své mateřštiny jasně určeným žánrem.²⁰ Výroky ruských spisovatelů o superioritě ruštiny v rodině evropských jazyků ale nejsou pouze osobním vyznáním. A nevyjadřují jen částečnou míru kvality, nýbrž míru absolutní. Jsou „faktem“ předkládaným k věření.

¹⁵ *Ruskije pisatěli o jazyke* 1954, s. 75.

¹⁶ Gogol 1952, s. 237.

¹⁷ Dostojevskij 1977 (a), s. 468.

¹⁸ Čapek 1984, s. 188.

¹⁹ Eisner 1992, s. 661.

²⁰ Eliot 2007, s. 7.

V reflexích ruských literárních klasiků ovšem objevíme i vyjádření, která se charakterem podobají spíše názoru Eliotovu. Tak Bestužev-Marlinskij prohlašuje v roce 1822: „Pro psaní tragédií nemůže být žádný živý evropský jazyk příhodnější než ruština: nemá členy ani slovesa pomocná, a je proto plynulá, mnohotvárná a stručná zároveň.“²¹ Bělinskij se v roce 1845 zase podivuje nad bohatstvím ruských sloves, „rozlišujících vid“ a schopných vyjádřit všelijaké „přírodní jevy“, načež nad třemi takovými slovesy (*расстиляется, пораскинулась* a *понадвинулась*), která znamenají v jádru totéž, co české „rozprostírá se“ či „táhne se“, nadšeně zvolá: „V jakém cizím jazyce byste dovedli předat básnický půvab těchto výrazů, kterými nebožtík Alexej Vasiljevič Kolcov zachycuje ruskou step [...]?“²²

Nadšené výroky ohledně jazyka ruských klasiků přitom nejsou omezeny hranicemi Ruska. Jedinečnost ruštiny, zejména Puškinovy, vyzdvihují francouzští literáti Eugène-Melchior de Vogüé i Prosper Mérimée. A Ivanu Buninovi (1870–1953), o jehož přehojných přívlastcích vznikla celá slovníková příručka, vyjádřil český přírodovědec a spisovatel Miloslav Nevrlý takovouto poklonu: „Chytat po lesích žlutohrdlé myši a vypočítávat z jejich ulovených těl za pomoci matematických koeficientů složité kvantitativní snímky umí leckdo, je to jen mechanická práce, ale popsat vůni a vlhlost padesáti různých vzduchů a barvu stovky mračen dovedl jen spisovatel I. A. Bunin.“²³

Co tedy dělá ruštinu tak jedinečnou, že podle ruských literátů předčí jiné evropské jazyky?

Francouzský esejista Vogüé, který v Rusku působil v diplomatických službách, oženil se s dcerou ruského generála a ruské básníky i romanopisce četl v originálech, pokládal ruštinu za „nejbásničtější jazyk Evropy“.²⁴ V eseji „Ruský román“ z roku 1886 nicméně konstatuje, že se při zachycení ruského „národního ducha“²⁵ musí soustředit na ruské prozaiky, neboť „ruští básníci nejsou a nikdy nebudou přeloženi“.²⁶

Problém je neřešitelný tím spíš, máte-li překládat z nejbásničtějšího jazyka Evropy do toho nejméně básnického. Některé Puškinovy a Lermontovovy verše patří k nejkrásnějším, jaké jsem kdy poznal; ve

²¹ *Russkije pisatěli o jazyke* 1954, s. 145.

²² Bělinskij 1954, s. 210.

²³ Nevrlý 2002, s. 63.

²⁴ Vogüé 1886, s. XII. Přeložil autor studie.

²⁵ Tamtéž, s. X. Přeložil autor studie.

²⁶ Tamtéž, s. 44. Přeložil autor studie.

vybledlých prozaických cárech, zachycujících pouhé zlomky originálu, z nich však zbudou obyčejné banality. Takové pokusy tu byly a budou, výsledek ale za tu námahu nestojí.²⁷

Dodejme, že Francouzi tradičně překládali, a až na výjimky dodnes překládají, cizojazyčné verše prózou. Vogüé raději rezignuje na možnost zabývat se „podrobnostmi Puškinovy tvorby“, než aby se k něčemu takovému uchýlil:

Ten démantový jazyk bych musel citovat, překládat, z čehož bych zešlel zoufalstvím. [...] Mérimée dobře vyzoroval, že jedině latina umí vyjádřit tolik myšlenek tak málo slovy, s touž brilantností a týmiž finesami. Dosud mám v paměti, jak jsem kdysi mezi stránkami jednoho vydání Oněgina našel světlušku, kterou si jistá mladá cestovatelka přivezla z Neapole; z hvězdy italských nocí zbyl truchlivý červ. Všechno kouzlo jejího svitu vyprchalo, sotvaže se ho někdo dotkl. Tak by zhynula i Puškinova poezie, kdybych ji přenesl na stránky této knihy.²⁸

Prosper Mérimée (1803–1870), o jehož autoritu se Vogüé opírá, doslova uvádí, že „koncísno a bohatství ruské řeči vzdorují i nejobratnějším překladatelům“.²⁹ Mínění obou literátů přitom koresponduje s postoji, které vyslovili ruští spisovatelé v průběhu 18. až 20. století. Lomonosov, Puškin, Gogol, Dostojevskij, Nabokov, Šalamov, Maršak. Ti všichni porůznu zmiňují zejména tři svébytné vlastnosti ruštiny: její koncísno, výrazové bohatství a zvučnost.

Trefná stručnost a výrazová hojnost

O schopnosti stručného, leč výstižného pojmenování píše Puškin v souvislosti s ruštinou v dopise z roku 1836 adresovaném knížeti Nikolaji Borisoviči Golicynovi (1794–1866). Když od svého vznešeného příznivce obdržel jeho francouzský překlad své básně *Pomlouváčům Ruska*, a navíc příslib, že vtiskne francouzskou podobu rovněž poemě *Bachčisarajská fontána*, projevil Puškin nelíčenou radost. Zároveň zdvořile podotkl: „Podle mého názoru není nic těžšího než překládat ruské verše do franštiny; náš jazyk je totiž tak koncísno, že člověk nikdy nemůže být stejně stručný.“³⁰

²⁷ Tamtéž, s. XI–XII. Přeložil autor studie.

²⁸ Tamtéž, s. 44–45. Přeložil autor studie.

²⁹ Mérimée 1960, s. 441.

³⁰ Puškin 1958, s. 416.

„A trefné bývá všechno, co vyšlo z nitra Rusi,“ dodává Gogol v románu *Mrtvé duše*, prvně vydaném v roce 1842. „Ryzí, bystrý a smělý ruský rozum“ podle Gogola „nechodí pro slovo daleko, neleze z něho jako z chlupaté deky, ale je naráz přišité a už je nikdo neodpáře“. Současně ruský satirik (ovšem s maloruskými, ukrajinskými kořeny) dodává:

Znalostí lidských srdcí a životní moudrostí se vyznačuje slovo Brita. S lehkou elegancí se blýskne a brzy zhasne slovo Francouze. Složitě promýšlí své ne vždy srozumitelné a významově chudé slovo Němec. Avšak žádné slovo není tak velkorysé, smělé, žádné netryská ze samého srdce, žádné nepřekypuje takovou životností jako trefné slovo Rusa.³¹

„Hojnost“ ruské řeči, jak jsme viděli, vyzdvihuje už Lomonosov ve svém dedikačním listě ke *Gramatice ruské* z roku 1755 a později také Puškin, když se v roce 1836 zamýšlí nad Chateaubriandovým doslovným překladem Miltonova *Ztraceného ráje*:

Jestliže ani ruský jazyk, tak ohebný, vybavený tolika vyjadřovacími prostředky a ve vztahu k jiným jazykům tak přizpůsobivý a náchylný k přejímkám a nápodobám, není s to vytvořit podstročník, překlad slovo od slova, jak potom jazyk francouzský, tak ostražitě dodržující vlastní návyky, tolik zaujatý svou tradicí a nepřátelský k jazykům jiným, dokonce i k těm, které jsou s ním příbuzné, může dokázat něco takového [...]?³²

Pokud Puškin mluví o vyjadřovací výbavě ruštiny, nemá na mysli prosté množství slov, kterými jeho rodná řeč disponuje. Ostatně, literární ruština v jeho době teprve objevovala své možnosti. A ta neliterární v řadě oblastí ani neexistovala. Jak upozorňuje Korněj Čukovskij,³³ Puškin sám v roce 1824 „s roztrpčením“ píše, že „věda, politika, filosofie se dosud nedokázaly vyjadřovat rusky“,³⁴ a Bestužev-Marlinskij, rozhořčený tažením puristů proti „cizáckým“ slovům v ruštině, v roce 1821 poznamenává: „Je snad možné v *Nestorově letopisu* najít pojmy fyzikální či filosofické? Neměli jsme žádné Newtony, Leibnize ani Buffony, pročez nemáme jazyk filosofie, nemáme vědecké pojmosloví.“³⁵

³¹ Gogol 1985, s. 129.

³² ANTOLOGIE: Puškin 1836, s. 176.

³³ Čukovskij 1962, s. 56.

³⁴ *Russkije pisatěli o jazyke: Chrestomatija* 1954, s. 118.

³⁵ *Russkije pisatěli o jazyke* 1954, s. 138.

Výrazové bohatství své rodné řeči si ruští klasikové v první řadě spojovali s přítoky a proudy, ze kterých se mohla napájet. Takto popisuje ruštinu Gogol v roce 1846:

Konečně je dosud tajemstvím náš neobyčejný jazyk. [...] je bez hranic a může se – živý jako sám život – bez ustání obohacovat, přibíráje na jedné straně vznešená slova z jazyka církevně biblického a vybíráje si na druhé straně výstižné výrazy ze svých nespočetných nářečí, roztroušených po našich provinciích, a máje tak možnost dosahovat v jedné a téže řeči výše nedostupné žádnému jinému jazyku i snižovat se k prostotě dostupné chápání i nejméně chápavého člověka – jazyk, který je už sám o sobě básníkem [...].³⁶

Není přitom bez zajímavosti, že když anglický literát Eliot tvrdí, že „angličtina poskytuje ze všech moderních evropských jazyků nejvíc možností pro psaní poezie“, argumentuje obdobně jako Gogol v případě ruštiny, byť tak činí se střídmostí jazykového historika:

Tím nejpodstatnějším je podle mého mínění množství různorodých vlivů, které angličtinu utvářely. V první řadě musím připomenout její germánské kořeny [...]. Další vliv přišel ze Skandinávie, především následkem dánského záboru. Dobyť Anglie Normany přineslo řadu normanských prvků. A poté do vývoje angličtiny několikrát zasáhly vlivy francouzské [...]. V 16. století velmi vzrostlo množství slov vytvořených z latinských kořenů a od počátku šestnáctého do poloviny sedmnáctého století procházely nové výrazy odvozené z latiny určitým zkušebním obdobím – některé se ujaly, jiné zanikly.

A tak dále. Jazyků, které aspirují na „nejbásničtější“ jazyk Evropy je tedy zjevně víc. A rozhodnout tuto otázku nám pochopitelně nepřísluší. Faktem však zůstává jedno: tak jako se v Shakespearovi „slily“ prvky normanské, francouzské a latinské, takže bohatostí a tvárností svého jazyka vytyčil metu pro všechny, kdo přišli po něm, v dílech Puškinových, Gogolových, Dostojevského a dalších ruských klasiků se přítoky a proudy slov církevněslovanských, staroruských, lidových, nářečních i cizozemských stékaly, mísily, nabývaly na síle a pokaždé znovu posouvaly hranice do té doby panujícího jazyka ruského písemnictví. Nejde přitom o pouhý počet slov, který jmenovaní spisovatelé kdy použili. „Široká slovní zásoba představuje pouze určitý důsledek,“ jak vysvětluje Eliot. Bohatství jazyka anglických, ruských či kterýchkoli dalších spisovatelů je dáno mírou umu a citu,

³⁶ Gogol 1953, s. 211–212.

s nimiž dokázali své myšlenky a představy formulovat. Jak už v roce 1835 řekl Gogol o jazyce Puškinově:

V něm je jako ve slovníku obsaženo celé bohatství, síla a ohebnost našeho jazyka. [...] Pokud jde o hodnoty, jimiž se Puškin liší od jiných básníků, záleží především v nesmírné hbitosti popisu a v neobyčejném umění charakterizovat několika tahy celý předmět. Jeho básnický přívlastek je tak přiléhavý a odvážný, že často sám vydá za celý popis; jeho štětec má vzlet. I nevelká jeho věc má cenu velké básně.³⁷

³⁷ Tamtéž 1953, s. 44–45.

SLOVNÍKY JAZYKA RUSKÝCH SPISOVATELŮ

Cesta k soustavnějšímu zmapování jazyka domácích spisovatelů trvala Rusům poměrně dlouho. V době, kdy západní Evropa měla za sebou první lexikony jazyka Homérova (*Lexicon Homericum*, 1880–1885), Goethova (*Faust-Wörterbuch*, 1885) nebo Molièrova (*Lexique de la langue de Molière*, 1895–1897), ruští jazykovědci teprve vyzývali k sestavení slovníku zachycujícího jazyk Puškinův.¹ Čím později však Rusové začali, tím bylo jejich zkoumání literární ruštiny horlivější.

Poté, co v letech 1956–1961 vyšel *Slovník Puškinova jazyka*, představující první práci svého druhu v Rusku (po několika předchozích, pionýrských pokusech), následoval *Slovníkový průvodce po „Slovu o pluku Igorově“* (1965–1984), *Slovník životopisné trilogie Maxima Gorkého* (1974–1990), *Slovník neologismů Vladimira Majakovského* (1991), *Slovník neologismů Velemira Chlebnikova* (1995), *Slovník básnického jazyka Mariny Cvetajevové* (1996–2004), *Slovník jazyka Dostojevského* (2001), *Slovník neologismů Igora Severjanina* (2008), *Slovník přívlastků Ivana Bunina* (2008) a v neposlední řadě *Slovník jazyka ruské poezie 20. století* (2001–dosud), věnovaný poezii deseti ruských básníků „stříbrného věku“, Innokentije Anněnského (1855–1909), Anny Achmatovové (1889–1966), Alexandra Bloka (1880–1921), Sergeje Jesenina (1895–1925), Michaila Kuzmina (1872–1936), Osipa Mandelštama (1891–1938), Vladimira Majakovského (1893–1930), Borise Pasternaka (1890–1960), Velemira Chlebnikova (1885–1922) a Mariny Cvetajevové (1892–1941).

K těmto slovníkovým příručkám musíme ovšem připočítat také specializované komentáře k vybraným dílům. Jen samotný *Evžen Oněgin* se jich dočkal hned několika, přičemž už autorka prvního takového pokusu, z roku 1877, tvrdí, že jeho současníci se v Puškinově románu (kromě narážek a literárně-historických údajů) „setkají s tolika nesrozumitelnými výrazy jako v žádném jiném díle“.²

Nejpodrobnější z oněginovských komentátorů Vladimir Nabokov, který svůj překlad *Oněgina* s bezmála devíti sty stran poznámek vydal v roce 1964 v New Yorku,³ v exilu, peprně

¹ Savodnik 1904, s. 143–182.

² Lačinova 1877, s. III.

³ Jestliže Korněj Čukovskij ve stati, kterou přinášíme v ANTOLOGII (Čukovskij 1969, s. 301), uvádí, že Nabokovův komentář (ve vydání z roku 1964) čítá „více než jedenáct set stran“, započítává víc než jen komentář samotný.

komentuje komentáře jiných, zejména Nikolaje Leont'jeviče Brodského. Nabokov ho doslova nazývá „soudruhem Brodským“.⁴ Nositel *Řádu rudého praporu práce* totiž pojal svůj komentář k *Oněginovi*, otištěný v letech 1932–1964 hned pětkrát, jako „vědecký, marxistickoleninský výklad“ a román samotný prohlásil za „uměleckou zbraň třídního boje“.⁵ Nabokov ale vzal útokem i Harvardovou univerzitou publikovaný oněginovský komentář svého krajana Dmitrije Ivanoviče Čiževského, pocházející z roku 1953. „Ještě žádný jestřáb svou oběť netrhal s takovou krvelačností, s jakou Vladimir Nabokov cupuje tohoto nešťastníka,“ shrnuje Korněj Čukovskij. Týž spisovatel pak (v nedokončené stati věnované osudům Puškinova *Oněgina* v cizích překladech) dokládá, že polemizovat lze i s Nabokovovými velepodrobnými výklady Puškinových slov.⁶

Zkoumáme-li tedy, jak do češtiny přeložit například Puškinovu první klíčovou charakteristiku Oněgina, totiž *молодой повеса*, nezbyvá než prolistovat nejen *Slovník Puškinova jazyka*, nýbrž i novější oněginovské komentáře, uvádějící na pravou míru významy Puškinových obrátů i některých předchozích komentářů k nim.

Tak puškinovský badatel Jurij Lotman v komentáři z roku 1980 vysvětluje (a ve dvoudílné *Oněginovské encyklopedii* z let 1999 a 2004 znovu čteme),⁷ že v desátých letech 19. století se daného spojení užívalo jako „málem ustáleného termínu“: „Vystihovalo okruh zhýralé mládeže, jejíž bujará veselost se mísila s přezíravostí vůči společenskému dekoru a jistou dávkou politické opozičnosti.“⁸ O významových vrstvách zmíněné charakteristiky Oněgina svědčí už letný výčet překladatelských řešení, s nimiž přišli čeští překladatelé Puškinova románu: „prostopášník mladý“ podtrhuje Oněginovu zhýralost, „hejsek“ (jednou „moderní“, podruhé „mladý“) lehkomyšlnost a povrchnost, „šibeničník mladý“ sklony k nekalostem, „potřeštěnec mladý“ a „větroplach nad jiné“ jistou bláznivost a nestálost. Jedině „hoch krve“, o němž se píše v oněginovském překladu Josefa Hory, nepodsouvá čtenáři žádnou prvoplánovou nálepku. Horův překlad naznačuje, že povaha Puškinova hrdiny je spleť a nesnadno postižitelná.⁹

⁴ Nabokov 1964 (c), s. 279.

⁵ Brodskij 1932, s. 5.

⁶ ANTOLOGIE: Čukovskij 1969, s. 296–298.

⁷ Stroganov – Trifaženková 2004, s. 299.

⁸ Lotman 1983, s. 121.

⁹ Rubáš 2009, s. 62.

Podobně i lexikografové jazyka Dostojevského upozorňují na množství významových nuancí, se kterými se v dílech ruského romanopisce můžeme setkat:

Člověk 21. století, který vyrostl na současných textech, nezřídka normativně sešněrovaných, redakčně učesaných a informačně jednoznačných, při pročítání *Slovníku jazyka Dostojevského* žasne především nad bohatstvím, různorodostí a výrazovou silou spisovatelovy ruštiny, nad ohromující, čtenářsky podmanivou „nesprávností“ a „hovorovostí“, místy hraničící až s kostrbatostí, nad jeho informační nevýčerpatelností a mnohoznačností. Za touto nesprávností a nejednoznačností se však, jak vyplývá z lexikografického rozboru, skrývá maximální zobrazovací přesnost a jemnost v zachycení intelektuálních, citových, psychologických, mravních hlubin ruského národního charakteru, ruského národního ducha, do nichž se podařilo proniknout zdaleka ne každému z uznávaných klasiků ruské literatury.¹⁰

Autoři *Slovníku jazyka Dostojevského* nezkoumají všech třicet pět tisíc slov, která spisovatel kdy použil ve svých uměleckých textech, publicistice, dopisech a dokumentech, nýbrž jen ta, jež hrají „klíčovou roli v porozumění jeho světu“.¹¹ Jako příklad uvádějí pojem ГОРЯЧИЙ, u něhož slovníky spisovné ruštiny zpravidla rozlišují pět významů (1. mající vysokou teplotu, 2. vášnivý, 3. vyráběný za vysoké teploty, 4. vznětlivý, 5. napjatý), zatímco v díle Dostojevského nabývá celkem deseti odlišných „lexikálně sémantických variant“ („neslovníkový“ obsah dostalo například v obratu „горячее время“ neboli „žhavý čas“, když ho spisovatel použil ve smyslu „neodkladný, naléhavý, vyžadující soustředění všech sil“).¹²

Díky slovníkům věnovaným jazyku ruských spisovatelů a komentářům k jejich vybraným dílům si můžeme uvědomit přinejmenším dvě věci. Zaprvé, pomáhají zvedat stavidla jazykové paměti, aby se mohly znovu rozproudít dnes už pozapomenuté významy, jež slova ruských klasiků měla a mají. Zadruhé, uvedené příručky v detailu ukazují, že ruští spisovatelé nezřídka vtiskávali slovům nový, jemnější a nuancovanější obsah, než měla do chvíle, kdy je použili v určité nezaměnitelné situaci.

Ti, kdo do zmíněných slovníků a komentářů nahlíží, si tak mohou učinit jasnější představu nejen o církevněslovanských, nářečních, lidově prostořekých, úředně normativních a mnoha jiných přítocích ruštiny, které pronikly do jazyka ruských autorů, nýbrž i o vrstevnatosti

¹⁰ Karaulov – Ginzburg 2001, s. IX.

¹¹ Tamtéž, s. XI a XIV.

¹² Tamtéž, s. XII.

ruských slov samotných. Takové přesvědčení sdílejí Jurij Nikolajevič Karaulov a Jefim Lejzerovič Ginzburg, původci *Slovníku jazyka Dostojevského*, podle kterých může čtenář v citátech, vybraných ze spisovatelových textů pro jednotlivá slovníková hesla, uslyšet „živý hlas, odhalující v plném lesku a síle nejhlubší bohatství ruského jazyka, jeho nevyčerpatelné možnosti v zachycení nejjemnějších, nejskrytějších lidských myšlenek a citů“.¹³ Totéž, jen lapidárněji, vyslovila už lingvistka Nina Davidovna Aruťjunovová, o jejíž autoritu se oba lexikografové opírají: „Sám ruský jazyk promlouvá v Dostojevském, promlouvá skrze Dostojevského.“¹⁴

¹³ Tamtéž, s. XVI.

¹⁴ Citují Karaulov – Ginzburg 2001, s. XVI.

ZVUKY A TÓNY RUSKÉ ŘEČI

Sledujeme-li, jaký význam přiřkládali ruští spisovatelé své mateřštině, nemůže nám uniknout ještě jeden rozměr jejich jazykového citu:

V jazyce ruském, podobá se, hojně opakování hlaholu písmene „a“ v představě vyvolávatí může velikolepost, širokost prostoru, hlubokost a vysokost, jakož i nenadálý strach; časté užívání hlaholů písmen „je“, „i“, „jat“, „ju“ – laskavost, mazlivost, věci žalostné aneb nicotné; skrze „ja“ ukázati možno přívětivost, veselost, laskavost a zalíbení; skrze „o“, „u“, „y“ – věci strašlivé a mocné: hněv, závist, bázeň a tesknotu.¹

Takto vyložil jmenované i všechny další „hlaholy písmen“ neboli „hlásky“ ruské cyrilice (v českém překladu pro zjednodušení nahrazené latinkou) polyhistor Lomonosov v roce 1748. Jeho hláskoslovná symbolika ovšem není čistě ruské specifikum. Český učenec Jan Amos Komenský (1592–1670) uvažuje stejně, když mluví o potřebě překonat jazykový babilon světa, vnášející do světa nedorozumění a nesvár, a nastiňuje „nový univerzální jazyk“, „nade všechny ostatní snadnější, jasnější a dokonalejší“, takový, jímž by „lidskému pokolení byl, možno-li, vrácen jeden ret“:²

„A“ necht' znamená něco rozsáhlého a velkého; „I“ něco malého a útlého; „O“ kulatost, jasnost a celkovost; „U“ hranatost, nejasnost a nicotu; „E“ budiž povahy střední mezi velkým a malým, kulatým a hranatým, vším a ničím, všude bude znamenat jen něco nebo část celku; „H“ jest dech, a proto bude vyhrazeno věcem ducha; „F“ je prudký van, budiž tedy vyhrazeno rychlým pohybům; „L“ bude znamenat měkké, „R“ tvrdé; též věci plynné, jasné, zvučné; „M“ věci mlhavé, němé.³

Mohli bychom se teď, pokud bychom chtěli zabrousit do oblasti „fonologického symbolismu“ a psycholingvistiky, pozastavit nad shodami a rozdíly ve vnímání té či oné hlásky u Lomonosova a Komenského. O to však nakonec nejde. Sám Lomonosov připouštěl možnost i jiného než svého „symbolismu“ hlásek:

¹ Lomonosov 1952, s. 241.

² Komenský 1992, s. 179, 189 a 195.

³ Tamtéž, s. 222–223.

Kdokolivěk umí sluchem rozpoznávat, jak kteráž písmena zní, může hlaholy jejich upotřebiti dle uvážení svého, aniž by obzvláště pravidla tato přísně dodržoval, nýbrž spíše jest třeba následovati myšlenek samých a snažiti se vyjádřiti je co možná jasně.⁴

Je pozoruhodné, k jakým osobitým zvukům a tónům se podle Gogola dokázala ruština pozvednout ve verších ruských básníků. Ve stati *V čem vlastně tkví podstata a svébytnost ruské poezie*, zveřejněné v roce 1846, Gogol píše:

Nevím, v jaké cizí literatuře předvedli básníci tak nekonečnou paletu zvukových odstínů, k čemuž, přirozeně, přispěla i naše básnická mateřština. Každý z nich má svůj verš a nezaměnitelně zbarvený hlas. Kovový, bronzový verš Děržavinův, který nám dodnes zní v uchu; verš Puškinův, hustý jako pryskyřice nebo proud stoletého tokajského; rozzářený, sváteční verš Jazykovův, pronikající do duše jak paprsek, celý utkaný ze světla; vůněmi jihu prosycený verš Baťuškovův, sladký jako med z horské soutěsky; lehký, vzdušný verš Žukovského, prchavý jak nepostižitelný zvuk Aeolovy harfy; těžký, jakoby po zemi se vlekoucí verš Vjazemského, tu a tam proniknutý šíravým, svíravým ruským smutkem – jeden každý jako různohlasé zvony nebo nesčíslné klávesy jediných nádherných varhan roznesly po ruské zemi libozvučnost.⁵

Také Bestužev-Marlinskij považuje ruštinu za jazyk „mimořádně zvučný“. A zvláště přitom zdůrazňuje, že pojem „zvučný“ chápe tak, jako když se o hudebním nástroji řekne, že je „dobře zhotovený“.⁶

Nabokov, Šalamov a Maršak

Snad pro nikoho však zvuky a souzvuky ruských slov neznamenalý tolik jako pro Vladimira Nabokova. Jeho zkušenost napovídá, že právě s nimi zápasil při překládání ruské poezie nejvíce. A zcela marně:

Nedávno jsem zkoušel přeložit verše několika ruských básníků [...]. Mimo jiné jsem se musel popasovat s úvodním veršem jedné z nejkrásnějších Puškinových básní – *Kouzelná chvíle, vzpomínám si...*⁷ V ruštině ten verš zní přibližně takto: „Ja pómňu čúдноje mgnavjéňje“ (vzpomínám na kouzelný

⁴ Lomonosov 1952, s. 242.

⁵ Gogol 1950, s. 180.

⁶ *Russkije pisatelji o jazyke* 1954, s. 138–139.

⁷ Puškin 1995 (a), s. 323–324 (originál), a Puškin 1975, s. 62 (český překlad).

okamžik). [...] Hláskové skupiny *čú* a *vjěň* jsou v ruštině zvukově spjaté se slovy označujícími věci krásné a důležité a celý předchozí verš s okrouhlým a zlátnoucím slovem *čúdnaje* uprostřed a se vzájemně se vyvažujícími hláskami *m* a *n* po stranách zní ruskému uchu zároveň vzrušivě i konejšivě – tomuto paradoxu určitě porozumí každý umělec.

Když ale vezmete rusko-anglický slovník a vyhledáte si ona čtyři slova, vznikne vám prostoduchá a plytká fráze *I remember a wonderful moment* neboli *pamatuji si úžasný okamžik*. [...] *Ja pómňu* vyjadřuje hlubší a plynulejší ponor do minulosti než *I remember*, které se jako nezkušený potápěč nejprve jen rozplácne břichem o hladinu. Ve slově *čúdnaje* se zase ozývá pohádkové *čud'* neboli *příšera*, šepem vyslovené staroruské *ču* neboli *poslyš*, dativní zakončení slova *luč*, označujícího *paprsek*, a mnoho dalších pěkných asociací. Svým zněním i duší se to Puškinem použité slovo zkrátka váže k určité slovní řadě, přičemž ruská slovní řada neodpovídá té anglické, spjaté s obratem *I remember*. A naopak anglické *remember*, které nejde dohromady s příslušnou slovní řadou ruského *pómňu*, se pojí s určitou řadou slov anglických, je-li použito skutečným básníkem.

Tentýž způsob uvažování pak můžeme sledovat i v textech dalších ruských spisovatelů. Když Varlam Šalamov v šedesátých letech 20. století píše o nepřeložitelnosti poezie vůbec, uvádí jako příklad „věhlasné aliterace“ z Puškinova *Měděného jezdce*, tedy opět kvalitu primárně zvukovou:

Národní hranice poezie jsou ve srovnání s prózou mnohonásobně neprostupnější. V tom nespočívá její tragédie, nýbrž štěstí. Básník je ve skutečnosti nepřeložitelný. Od jiného národa ho dělí hradba tradic a principů nejen literárních, ale i všednodenních. Poezie spočívá v nedořečenosti, v napůl vysloveném náznaku, jehož veškerou jemnost vnímá pouze člověk, pro něhož je jazyk této poezie mateřtinou.

Cožpak se věhlasné aliterace Puškinova *Měděného jezdce* dají přeložit?

| | |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| Люблю тебя Петра творенье, | Mám tě rád, Petrovo dílo, |
| Люблю твой строгий, стройный вид, | mám rád tvůj strohý, statný vzhled, |
| Невы державное течение, | Něvy vladařský tok, |
| Береговой ее гранит... | nábřežní její granit... |

Žádný překlad nikdy nemůže reprodukovat ani náznak Puškinova obratů typu *береговой гранит* (nábřežní granit), *строгий, стройный вид* (strohý, statný vzhled). Bez nich verše ovšem ztratí působivost. Ta báseň je básní ruskou.⁸

⁸ Šalamov 2013, s. 55.

Co přesně Šalamov míní poslední citovanou větou? V postatě jen důrazně opakuje, že Puškinova *Měděného jezdce* plně ocení pouze ucho rodilého Rusa. Podobného typu, byť bez přímé souvislosti s uměním překladu, je i následující pozorování sovětského básníka Samuila Maršaka z roku 1964:

V Puškinově básni *Znovu jsem navštívil...*,⁹ jedné z jeho nejvyzrálejších a nejdokonalejších, uslyšíte ve více než osmdesáti procentech veršů (počítal jsem to) hlásku *p* a přízvučnou samohlásku *o*. Je jasné, že se Puškin speciálně nezabýval hledáním slov obsahujících *p* a *o*. Už jen ta představa je komická. Nejde však o žádnou nahodilost: když se nad těmi aliteracemi zamyslíte, napadne vás, že s hláskou *p* proniká do verše určité ztišení. Ta báseň je velmi tichá díky spojení *p* a *o* v ruském slově *nokoŭ* neboli poklid. A poklidem je prostoupen každý její verš.¹⁰

Lomonosovovy, Nabokovovy, Šalamovovy i Maršakovy rozborů jsou všechny variací na jediné téma, které snad nejlépe vystihl Gogol, když řekl, že ruský jazyk „je už sám o sobě básníkem“.

Zejména Nabokovovo velejemné ucho zachytilo ve zvucích ruských hlásek nadmíru konkrétní představy. Na první pohled se jeho postřehy neliší od hláskoslovných představ Lomonosovových, spjatých s cyrilicí. Jeho pozorování ale nelze odbýt mávnutím ruky – s tím, že jde o pouhého slovního iluzionistu, jehož virtuozyt obecně po chvílích užaslého strnutí a lapání po dechu později, s hlavou už poněkud vychladlejší, zhodnotí jako povedenou, avšak ryzí „dojmologii“. Z řetězce zvukových asociací, které Nabokovovi přišly na mysl, když překládal Puškina, vyvodil teorii „slovních řad“, jejíž oprávněnost si může každý vyzkoušet sám na sobě. Ať totiž chceme nebo ne, zvuk slova v nás vyvolává souzvuk se slovy jinými, a rozehrává tak naši představivost. Ovšem za splnění jedné podstatné podmínky. Slovo se v představách plně rozezná pouze v případě, „je-li použito skutečným básníkem“. Jedině tak mohou slova ve verši nejen znít, nýbrž také zaznít v akordu (či disonanci) s jinými, ve verši „fyzicky“ nepřítomnými.

Jakkoliv tedy mohou být Nabokovovy asociace subjektivní, ve výsledku míří do černého. Upozorňují na nepřekročitelnou mez každého pokusu o převedení poezie do jiné řeči. Nabokova samotného přitom podobné úvahy dovedly k praxi doslovných překladů, i když

⁹ Puškin 1995 (a), s. 515–516 (originál), a Puškin 1988, s. 349–350 (překlad).

¹⁰ ANTOLOGIE: Maršak 1964, s. 267–268.

původně, v letech 1941–1955, „vytvořil řadu dokonale libozvučných a sugestivních rýmovaných anglojazyčných parafrází mnoha ruských básnických skvostů“, jak píše jeho životopisec Stanislav Shvabrin.¹¹

S Nabokovovou teorií slovních řad, vycházející z překladatelské praxe, pozoruhodně korespondují slova Josifa Brodského, reflektujícího tvorbu původní, autorskou: „Jazyk není básnickým nástrojem, básník sám je nástrojem jazyka.“¹²

Orfeus nemá národnost

„Všechno mé psaní je zaposlouchání... Jako by od začátku byla celá věc dána – její nějaký melodický či rytmický obraz [...]. Odtud ta stálá ostražitost: Je to tak? Nejsm teď vedle? Nepovolují své svévůli? – Mám na starost jen absolutně slyšet.“¹³

Tak shrnuje základ svého básnického řemesla Marina Cvetajevová. Ruská básnířka také nejoriginálněji ze všech ruských spisovatelů překračuje hranice tradičních úvah o ruštině ve vztahu k dalším jazykům. V jejím dopise z roku 1926, adresovaném Raineru Mariovi Rilkemu, čteme:

Poezie sama je překladem, a to z rodné řeči do cizí – do francouzštiny, němčiny, na tom nesejde. Básníci nemají mateřštinu. Psát básně současně znamená je překládat. Proto nechápu, proč se mluví o francouzských, ruských nebo jiných básnících. Básník může psát ve francouzštině, a přitom nebýt francouzským básníkem. [...] Národnost člověka vymezuje i omezuje. Orfeus představu národnosti boří nebo spíš stírá její hranice natolik, že všechny (byvší i jsoucí) pojme národnost jediná. I pravého Němce. I pravého Rusa.¹⁴

Cvetajevová nakonec přiznává, že „v každém jazyce je něco pouze jemu vlastního, něco, co *samo* je tímto jazykem.“¹⁵ Jádrem jejího dopisu Rilkevi ale spočívá v něčem jiném: poezie je způsobem myšlení a toto myšlení se odehrává v „rodné řeči básníků“. Němčina, kterou „neustále dotváří čtenář – znovu a znovu, donekonečna“, má podle ruské básnířky k rodné

¹¹ Shvabrin 2019, s. 5.

¹² ANTOLOGIE: Brodskij 1981, s. 312.

¹³ Cvetajevová 1971, s. 32.

¹⁴ ANTOLOGIE: Cvetajevová 1926, s. 221.

¹⁵ ANTOLOGIE: Tamtéž, s. 221.

řeči básníků vůbec nejbliž, tedy ještě blíže než ruština. Psaní veršů samotné je pak překladem z „rodné řeči básníků“ do jazyků jiných, tradičně označovaných některou národní nálepkou.

„Rodná řeč básníků“ je podle Cvetajevové řečí bájného Orfea. Když tento thrácký pěvec sestoupil do podsvětí, aby si odtamtud odvedl mrtvou Eurydiku, a „rozechvěl k písni“ struny své lyry, i Sisyfos přestal valit svůj kámen, i kruté Lítice zaplakaly, celá říše mrtvých ustrnula a naslouchala, takže se mrtvá mohla vrátit nazpět mezi živé. A když potom svoji milovanou ztratil podruhé, „stromy a lesy a ptactvo i divoké šelmy a skály“, úkazy živé i neživé přírody, všichni s účastí přišli, jakmile Orfeus „hlas pozvedl k písni a zpíval“.¹⁶ Orfeova řeč spojuje slova a hudbu v nedělitelný celek. A zní nejen při Orfeově umírání, „byť stydl už jazyk“, jak čteme ve Vergiliovi,¹⁷ ale její síla, jak píše další zpracovatelé orfeovského mýtu, přetrvává i smrt bájného thráckého pěvce: na ostrově Lesbos, kde byla pochována jeho hlava a lyra, se ještě dlouho ozývala z hrobu píseň.¹⁸ Sám Rilke pak mluví o tom, že Orfeus patří ke světu pozemskému a současně zázračnému:

Je zdejší? Anebo z onoho světa?

Ne, z obou roste on, vzdálený...¹⁹

Jestliže Rilke byl pro Cvetajevovou „německý Orfeus, totiž Orfeus zjevivší se *tentokrát* v Německu“,²⁰ o Cvetajevové můžeme říci, že byla Orfeem ruským. Ostatně, jak jinak bychom měli rozumět její výzvě v dopise ze 4. dubna 1933, adresovaném básníku a literárnímu historikovi Juriji Pavloviči Ivaskovi (1907–1986), který se tak jako Rilke dal strhnout jejími verši a navázal s ní prostřednictvím dopisů přátelství: „*Nikdy jsem nepatřila* k hlavnímu kulturnímu proudu. Hleďte mě *dál a dřív*.“²¹ „*Dál a dřív*“, to je odkaz k Orfeovi, mýtickému prapočátku evropského básnictví.

Podobně jako Cvetajevová, odkazující k „rodnému jazyku básníků“, mluví i Josif Brodskij, reflektující svou zkušenost čtenářskou i překladatelskou:

¹⁶ Ovidius 1974, s. 269–270, 274 a 294.

¹⁷ Vergilius 1959, s. 85.

¹⁸ Martin 1993, s. 184.

¹⁹ Rilke 1990, s. 228.

²⁰ Cvetajevová 1971, s. 35.

²¹ Cvetajeva 1995, s. 383.

... když Johna Donna čtete, nebo dokonce překládáte, učíte se určitému vnímání věci. Ne že bych to sám uměl, ale ohromně se mi na něm líbí, jak převádí jazyk nebeský do našeho pozemského... jak překládá to nekonečné do čehosi pomíjivého...²²

Jinými slovy, „rodná řeč básníků“, jak by řekla Cvetajevová, či „jazyk nebeský“, řečeno spolu s Brodským, hranice každé mateřštiny i národnosti dalece přesahuje. A psaní poezie proto nespočívá pouze v lexikálních výměrech slov, nýbrž v interpretaci toho, co básník vidí a slyší a co v jeho slovech může dál rezonovat v jeho čtenářích. Tato interpretace přitom nepochybně souvisí s tím, co Nabokov nazývá zvukovými asociacemi. Co tedy v ruských verších můžeme zaslechnout a dotvořit si ve své představě i my, nebásníci a nerodilí mluvčí ruštiny? A co už je mimo naše možnosti?

²² ANTOLOGIE: Brodskij 1981, s. 311.

„NENAPODOBITELNÉ RUSKO“

V románu českého spisovatele Josefa Hory (1891–1945) s názvem *Dech na skle*, odehrávajícím se zkraje třicátých let první republiky, se objevuje jedna překladatelsky pozoruhodná scéna. Za ruským emigrantem Sergejem Potapenkem, který do Československa prchnul před bolševickým režimem, přichází jeho soused Jan Trázník. Mladý prvorepublikový intelektuál. Jejich setkání popisuje vypravěč Horova románu těmito slovy:

Bývalý profesor rostovského gymnasia Sergej Potapenko neměl potuchy, že v zemi, jejímž byl hostem, závodily básnické generace v překládání ruských básníků, a i pak, když byl na to upozorněn Janem, jenž mu přinesl Jungův překlad *Oněgina*, vrtěl melancholicky hlavou. „Něvazmóžno, něvazmóžno... nepřeložíte do své řeči poetické kouzlo našich klasiků. Ztratí je!“ A usmíval se shovívavě, když mu Jan přednášel, stále ještě jimi okouzlen, Jungovy verše z *Oněgina*:

Ach, nožky, nožky, kam jste zašly,
kde šlapete květ májový?

„Nět, nět. Snad je to pěkné, ale něco docela jiného,“ pískal svým přeskakujícím hláskem a cupital ke skříni, aby vytáhl svého Puškina.

Ach, nóžki, nóžki! Gdě vy nýně,
Gdě mňótě vjěšnije cvětý?

A mávaje rozčileně knihou, ječel: „V tom je hudba, nenapodobitelná hudba! V té hudbě je Rusko, nenapodobitelné Rusko! Dívčí nožky jdou po trávě do nekonečna, step dýchá vítr a hvězdy, můj Bože! Kde tu máte něco podobného?“¹

Proč je uvedená scéna překladatelsky pozoruhodná? Zejména proto, že ve zkratce zachycuje charakteristickou zkušenost, kterou mají cizinci s tím, jak Nabokov, Šalamov a další ruští intelektuálové vnímají překlady svých klasiků. Totéž, co Jan Trázník, mohl zažít snad každý, kdo se někdy pokusil zapříst rozhovor s rodilým Rusem o překladu čítankově známých veršů psaných v jeho mateřtině. A můžeme předpokládat, že Hora při psaní citované „překladatelské scény“ vycházel z vlastní zkušenosti s překládáním veršů Lermontova,

¹ Hora 1938, s. 65–66.

Jesenina či Pasternaka. A především: v roce 1936, ještě před napsáním *Dechu na skle*, sám vtiskl Puškinovu *Oněginovi* novou českou podobu.

Jan Trázník chce ovšem ruského profesora seznámit se starším překladem *Evžena Oněgina* od Václava Aloise Junga (z roku 1892), který ho zjevně nadchl. Pohoří však na celé čáře. Stačí pár veršů, aby se v rodilém Rusovi ozvala pověstná „široká ruská duše“. Vytáhne z knihovny svého Puškina, nalistuje 31. sloku první kapitoly *Evžena Oněgina* a ze dvou veršů vykouzlí scénérii, o jaké jeho český známý neměl ani potuchy. Opírá se přitom o původní znění Puškinových slov, která jsme v Horově přepisu z azbuky do latinky o trochu víc přiblížili jejich reálné výslovnosti. Třebaže slova Jungova překladu v zásadě odpovídají svým ruským protějškům, v Puškinově originále (na rozdíl od Jungova překladu) rodilý Rus slyší „hudbu“ a vidí nejen „dívčí nožky“, ale také „trávu do nekonečna“, step, která „dýchá vítr“ a nádavkem ještě „hvězdy“. Jak to, že dokáže uslyšet tolik?

Předně, *Evžen Oněgin* Alexandra Sergejeviče Puškina, v úplnosti poprvé vydaný v roce 1833, představuje pro ruské intelektuály literární sakrosanktum. Už v roce 1844 literární kritik Bělinskij označil Puškinův román za „encyklopedii ruského života“, která podle jeho přesvědčení pro Rusko znamená „snad první“, zato však „velký krok“ na cestě Rusů k poznání sebe samých.² A v roce 1880 pak Bělinského myšlenku rozvinul Dostojevskij v proslulé „řeči o Puškinovi“, když *Oněgina* prohlásil za dílo „hmatatelně reálné“, v němž „je skutečný ruský svět zobrazen s tvůrčí silou a dovršeností, před Puškinem a patrně ani po něm nemyslitelnou“.³

Pověstná ruská melancholie zvaná *chandra*, ruská zima, čajové obřady kolem baňatého samovaru, kupecká Moskva s cibulovitými věžemi kostelů a chrámů (už pouhé „znění“ jejího jména znamená „pro ruské srdce tolik“, „tolik se v něm odráží“, říká Puškin v *Oněginovi*),⁴ evropsky elegantní Petrohrad s Letním parkem, jakož i francouzský guvernán jako symbol jedné z evropských kultur, kterou Rusové vstřebali do poslední tečky, to vše a mnohé další ruské reálie se staly součástí Oněginova příběhu. Mezi představami spoluvytvářejícími typický obraz Ruska, v němž Rusové poprvé zahlédli sebe samé, najdeme jen málo podstatného, co by Puškin do svého románu nevtělil. Intelektuálové ruského i neruského

² Bělinskij 1955 (b), s. 533.

³ Dostojevskij 1977 (b), s. 481.

⁴ Puškin 1995 (b), s. 158.

původu sáhnou po *Oněginovi*, když potřebují výstižný citát ilustrující ruské mravy a zvyklosti nebo ruskou přírodu. A některá slova i celé pasáže jsou v komentářích k Puškinovu románu vnímány v dalekosáhlých souvislostech.

K takovým pasážím patří i ty o „dívčích nožkách“. Nejde o pouhé dva verše. Obraz „dívčích nožek“ Puškin rozvíjí od třicáté do třicáté čtvrté strofy první kapitoly *Oněgina*, přičemž pět uvedených strof dohromady vytváří milostnou báseň uvnitř veršovaného románu. Básník zachycuje vzpomínku na svoji dávnou lásku, ale současně načrtává obraz země, rozpínající se od „severního, smutného sněhu“ kdesi v končinách kolem Petrohradu až po „východní něhu“, tedy dálný Orient.⁵ Není divu, že profesor z Horova románu, kterému byl ruský svět vyrván i s kořeny, vnímá Puškinovy verše právě takto – jako nedozírné Rusko. Nenávratnost rodné země ho naučila rozumět Puškinovi i svému původu.

Nejde tedy jen o „ducha místa“. Filosof Berďajev, který byl ze své země vykázan v roce 1922, kdy se stala Sovětským svazem, odvíjí z rozlehlosti Ruska jeden ze základních rysů ruské povahy. Následující pasáž z jeho knihy *Ruská idea* z roku 1946 dobře koresponduje s citovanou scénou z Horova románu:

Mezi nedozírností, bezmezností, nekonečností ruské země i ruské duše na jedné straně a fyzickým i duševním zeměpisem na straně druhé panuje shoda. V duši ruského národa je stejná nedozírnost, bezmeznost a zaměření do nekonečna jako v ruské rovině.⁶

„Bezmeznost“ Ruska, zrcadlící se v duši jeho obyvatel, se stala součástí ruského sebeuvědomování i sebevědomí ovšem mnohem dřív, než Berďajev napsal předchozí řádky. V roce 1842 píše Gogol v románu *Mrtvé duše*: „Rusi má, Rusi! [...] Proč zní ustavičně v uších tvá teskná píseň, nesoucí se po tvých nedozírných prostorách od moře k moři? Co je v té písni? [...] Jaké nepostižitelné pouto je skryto mezi námi?“⁷ A podobně, byť se snahou o „nebásnickou“ věcnost, vysvětluje ruskou mentalitu Bělinskij v roce 1844:

První příčina zvláštnosti kmene nebo národa tkví v půdě a v podnebí země, kterou obývá, a mnoho-li je na světě zemí stejných co do geologických a klimatologických podmínek? A k tomu, aby nápor

⁵ Puškin 1995 (b), s. 22.

⁶ Berďajev 2003, s. 8.

⁷ Gogol 1985, s. 263–264.

evropských zvyků a myšlenek mohl zbavit Rusy jejich národnosti, k tomu by bylo především třeba změnit rovinatou stepní ruskou pevninu v hornatou, zmenšit její nekonečnou plochu nejméně na desetinu (kromě Sibíře).⁸

Ruský profesor z Horova románu ovšem v Puškinových verších slyší i „nenapodobitelnou hudbu“. Obraz dívčích nohou, které kdesi v dálce jdou, pomačkané okvětní plátky pod chodidly, doprovází nepřeslechnutelná melodie a rytmus, za kterými Jungův překlad vskutku pokulhává. I to má své vysvětlení. V češtině, na rozdíl od ruštiny, padá hlavní slovní přízvuk na první slabiku (nebo na předložku), a oba jazyky se tak liší přirozeným rytmem. Tradiční rytmus české poezie je trochejský, případně daktylský, který přirozeně pronikl také do Jungova *Oněgina* ve slovech „šlapete“ a „májový“. Puškinův originál (až na výjimky) nicméně tepe v rytmu čtyřstopého jambu, kterému naopak vyhovuje ruština se svým pohyblivým přízvukem: každé sudé slabice, na kterou padá přízvuk, předchází slabika nepřizvučná, a to celkem čtyřikrát za sebou. Puškinův přirozený čtyřstopý jamb v češtině tedy vskutku není napodobitelný.

Překladatelsky nenapodobitelné je také znění Puškinových slov. Čím nahradit ruské sloveso „мнете“ (mňótě), soustředící všechnu tu měkkost dívčích kroků? České „mačkáte“ je proti němu trochu nemotorné, o synonymu „šlapete“, které nakonec zvolil Jung, ani nemluvě. A sousloví „вешние цветы“ (vjěšnije cvěty) – vysloveno nahlas – zní také něžněji než „květ májový“. Dvojnásobný důraz nicméně Puškin klade na dvakrát opakované slovo „ножки“ (nožky), které se vposledu stalo básníkovým „poznávacím znamením“:

Kdo ví, z čeho se rodí sláva?
Za jakou cenu dosáh práva
či boží přízně, že moh vždycky
hned moudře, hned zas uličnický
žertovat, mlčet v ústraní
a nohy nazvat nožkami?⁹

Otázky Anny Achmatovové (1889–1966), vyslovené v roce 1943, poukazují k jedné z hlavních kvalit Puškinovy poezie. „Nožky“, o kterých se v nich mluví, jsou lyrickou

⁸ Bělinskij 1955 (b), s. 445.

⁹ Achmatovová 1990, s. 201. Přeložil autor studie.

zkratkou pro celkovou lehkost a nehledanost básnickova jazyka. Současně však jsou slovem bytostně puškinovským. Jako by na ně měl tvůrce *Oněgina* nepsaný *copyright*, podobný jako má v češtině Mácha na „lásky čas“, „promyk hvězd“ nebo „truchlence“. S takovými obraty a slovy bývá v překladu potíže, neboť jsou spjaty s duchovním světem svého původce, který je buď vynalezl, nebo jako první použil básnický, a tedy nezaměnitelně.

A jak uvedené slovo hodnotí nejpodrobnější z oněginovských komentátorů?

Asociativní význam ruského slova *ножки*, vyvolávajícího představu malých, elegantních ženských nohou s vysokou klenbou a úzkými kotníky, je o valér něžnější než francouzské *petits pieds* a nevyznačuje se těžkopádností anglického výrazu *foot*, ať už označuje nohu velkou nebo malou, ani falešným sentimentem německého *Füßchen*.¹⁰

Vladimir Nabokov vypichuje asociativní významy, vycházející ze zvukových kvalit jediného slova. Tyto a obdobné příklady asociací představují spolu s melodičností básnické ruštiny jednu z nejkonkrétnějších odpovědí na otázku, jak rodilí Rusové mohou vnímat poezii svých klasiků a proč tak často odmítají její překlady. Chceme-li porozumět básnickým vrcholům ruské literatury, musíme se pokoušet proniknout za pouhou „literu“, k představám a melodice, které slova básníka nesou. A k tomu nám překlad může pomoci vždy jen v omezené míře.

Odmítavý postoj ruských intelektuálů k překladům ruské klasiky, shrnuté Josefem Horou lapidárními slovy „nevozmůžno, nevozmůžno“ (kdepak, to není možné), ale nesouvisí pouze s jemnými až velejmnými asociacemi, které nacházíme na stránkách Nabokovova oněginovského komentáře, či s „nenapodobitelnou hudbou“ ruštiny, rozezvučí-li ji básník Puškinova formátu. Nelze ho beze zbytku vysvětlit ani zdůrazňováním nadřazenosti ruštiny ve srovnání s jinými evropskými jazyky, jak dokládají výroky Lomonosovovy, Děržavinovy, Puškinovy a dalších autorit, citovaných v přechozí podkapitole, ani společensko-historickým kontextem slov a slovních obrátů, který přibližují slovníky ruských spisovatelů a komentáře k jejich dílům. Toto odmítání je spjato s jednou z nejzažitéjších tradic ruského překladatelského myšlení a rovněž s celkovým sebepojetím Rusů jako národa. Tuto tradici i hlubší myslitelské kořeny, z nichž vyrůstá, se pokusíme přiblížit v následující kapitole.

¹⁰ Nabokov 1964 (b), s. 115. Přeložil autor studie.

Kapitola II.

NEMOŽNOST RUSKU POROZUMĚT

Národní svéráz ruské literatury se stal předmětem vzrušených debat především v 19. století, neboť právě tehdy se tvorba ruských spisovatelů přestala podobat „etudám a kopiím“ podle evropských vzorů,¹ začala se projevovat originálněji a rovněž „ruštěji“. Její národní původ přitom měly zviditelnit i překlady do hlavních evropských jazyků, angličtiny, francouzštiny a němčiny.

Jak jsme načrtli v předchozí podkapitole, prvopočátečním dílem zobrazujícím „svět ruské přirozenosti“ se podle Bělinského stal Puškinův *Evžen Oněgin*,² v úplnosti poprvé vydaný v roce 1833. Nedlouho poté, v roce 1840, se objevil také první z oněginovských překladů. Šlo o překlad německý. Jeho původce Roberta Lipperta přivítal ruský měsíčník *Отечественные записки* (Vlastenecké zápisky) s neskrývaným nadšením: „Tot' skutečný překladatel, na kterého ruská literatura již dlouho čekala, aby ji představil Evropě!“³

Třebaže překladů *Oněgina* do evropských jazyků vznikla záhy celá řada,⁴ neuspěl Puškinův román v Evropě zpočátku tak, jak ruští intelektuálové očekávali. Pomyslné okno, kterým se Evropané poprvé se zájmem zahleděli na ruský literární svět, otevřel až Louis Viardot, když v roce 1845 v Paříži vydal svůj francouzský překlad pěti próz Nikolaje Vasiljeviče Gogola:

Konečně jsme se dočkali toho, že díky překladu několika Gogolových povídek do francouzštiny začala o ruskou literaturu projevovat udivený zájem celá Evropa – pravím *udivený*, neboť překlady ruských románů a povídek do cizích jazyků vznikaly i dřív, ale místo zájmu budily v cizině spíš nezájem, pro nás nadmíru nelichotivý, protože cizí čtenáři ruské povídky a romány přeložené do své řeči považovali naopak za překlady ze svého jazyka: tak byly nepodobné všemu ruskému, jakékoliv svébytnosti a původnosti.⁵

Gogolovy povídky, které zmiňuje Bělinskij, zároveň napovídají, jak široce musíme chápat pojmy „Rusko“ a „ruský“. Zahrnují totiž postavy národnostně i jazykově velmi různorodé, od Záporožců z dolního toku Dněpru s jejich bojovnou kozáckou duší (*Taras Bulba*) přes

¹ Bělinskij 1955 (b), s. 440.

² Tamtéž, s. 532.

³ Danilevskij 1999, s. 8.

⁴ Rubáš 2009, s. 9–35.

⁵ Bělinskij 1956, s. 15.

slabomyslného petrohradského úředníčka (*Bláznovy zápisky*), směšně vychytralého ruského statkáře (*Kočár*) a ukrajinskou verzi Filemona a Baukidy z řecké mytologie (*Starosvětští statkáři*) až po běsy a démony z mytologie slovanské, z nichž jeden se dostal i do názvu poslední z uvedených povídek (*Vij*).

Viardotův překlad Gogola současně předznamenává rozporuplný vztah ruských intelektuálů k překladům děl, která Rusko a po něm celá Evropa začaly vnímat jako nezaměnitelně ruská. Zatímco Bělinskij v roce 1845 prohlašuje, že Viardotovi se podařilo Gogolovy prózy „přeložit do jazyka lidí velmi vzdálených vrozeným ruským zvykům a představám, aniž by ztratily punc talentu a originality“, Fjodor Michajlovič Dostojevskij v roce 1873 vyjadřuje mínění zcela opačné:

Vzpomínám si, jak mě v mládí zaujala zpráva, že Louis Viardot (manžel slavné pěvkyně, která u nás hostovala v italských operách), Francouz, který neumí rusky ani slovo, překládá pod vedením Ivana Sergejeviče Turgeněva našeho Gogola. [...] Inu? [...] Z Gogola tu nezbylo nic. Veškerý humor, všechna komika, jednotlivé detaily i pointy, nad kterými člověk náhle a nezadržitelně vyprskne smíchy, už jen když si je náhodou vybaví (často v naprosto neliterárních souvislostech), to vše zmizelo, jako by nic takového nikdy ani nebylo. [...] Zkrátka a dobře, všechno charakteristické, vše ruskému národu vlastní (a tedy vpravdě umělecké) zůstává podle mého soudu Evropanům skryto.⁶

Dostojevskij se ve vztahu k evropským překladům ruských klasiků vyjadřuje patrně nejskeptičtěji ze všech ruských intelektuálů. Tato skepse přitom tvoří jednu z ústředních linek ruského překladatelského myšlení.

O necelých třicet let před Dostojevským, v roce 1845, říká Bělinskij o Ivanu Andrejeviči Krylovovi (1769–1844), že jeho jazyk je „nevyčerpatelný pramen jazykových zvláštností“ a jeho „bajky nelze přeložit do žádného cizího jazyka“.⁷ A ještě dříve, v roce 1842, Bělinskij píše:

Jen málo, velice málo z Puškinových děl může být přeloženo do cizích jazyků, aniž to s formou nepozbývá i své základní hodnoty; a z Gogola sotva co vůbec může být přeloženo. Než i tak v Gogolovi vidíme zjev pro ruskou společnost významnější než v Puškinovi: je totiž Gogol více

⁶ ANTOLOGIE: Dostojevskij 1873, s. 205.

⁷ Bělinskij 1970, s. 558.

básník sociální, tedy spíše básník v duchu doby, rovněž se méně ztrácí v rozmanitosti objektů, jež vytváří, a dává více pociťovat přítomnost svého subjektivního ducha, který má být sluncem, ozařujícím básnické plody naší epochy. Opakujeme: čím vyšší je hodnota Gogola jako básníka, tím důležitější je jeho význam pro ruskou společnost a tím méně může mít nějaký význam mimo Rusko. [...] *Mrtvé duše* mají stejnou cenu jako *Iliada*, ale jen pro Rusko; pro všechny ostatní země je jejich smysl mrtvý a nesrozumitelný.⁸

Třebaže Bělinskij svůj postoj k překládání Gogola později, když se objevil Viardotův francouzský překlad, zpětně zkorigoval, jeho teze o nepřeložitelnosti drtivé většiny Puškinových i Gogolových textů neztratila na vlivnosti. Ruský kritik ji ovšem nevztahoval pouze na literaturu psanou v ruštině, nýbrž na písemnictví vůbec. Za nepřeložitelnou pokládal například i Homérovu *Iliadu*. I když někteří literáti včetně Puškina považovali její ruskou podobu z pera Nikolaje Ivanoviče Gnědiče (z roku 1829) za literární událost, jak přiblížíme v kapitole třetí, podle Bělinského bude *Iliada* ve všech jazycích kromě řečtiny vždy jen „usušenou tropickou rostlinou“, neboť „jenom řečtina mohla vyjádřit takový řecký obsah“.⁹

Dostojevskij pak zavrhuje nejen Viardotova Gogola, nýbrž i francouzské překlady z Puškina, a vylučuje dokonce i samotnou možnost, že by někdo v Evropě dokázal zprostředkovat „osobitost“ ruských literárních talentů typu Alexandra Nikolajeviče Ostrovského (1823–1886) nebo Ivana Sergejeviče Turgeněva (1818–1883), i kdyby se snažil sebevíc. Proč? Patrně proto, že Evropa Rusko nikdy nepoznala vsutku do hloubky a pociťuje vůči němu „nevraživost“, „averzi“ a „pověřivý strach“, domnívá se Dostojevskij. Hlavní důvod však podle něj spočívá v tom, že z evropských překladů ruské klasiky mizí „všechno charakteristické, vše ruskému národu vlastní“.

Budeme-li Dostojevského argumentaci sledovat v detailu, zjistíme, že svá tvrzení nedoprovází jediným hmatatelným důkazem nedostatečnosti Viardotova ani jiného evropského překladu ruské klasiky. Jeho závěrům nezbyvá než věřit. Vyhrocenost spisovatelova postoje souvisí s jeho vztahem k Evropě vůbec, vztahem, ve kterém, řečeno s jistou nadsázkou, Evropa hraje úlohu milované ženy a Dostojevskij odmítaného a zhrzeného muže. Ať je počínání Ruska sebeobětavější, Evropa to nijak nedojímá. Tak lze ve zkratce popsat nenaplněný vztah autora

⁸ Bělinskij 1959 (a), s. 779.

⁹ Bělinskij 1959 (b), s. 583.

Bratřů Karamazovových i všech ostatních Evropou nedoceňovaných ruských služebníků osvěty, jimž Ťutčev adresuje svůj epigram z roku 1867:

Za sebevětší břímě na hřbetě
se od Evropy nedočkáte díků:
nevidí vaši službu osvětě,
pro ni jste, panstvo, stádem nevolníků.¹⁰

I když Dostojevskij na jednu stranu opakovaně prohlašuje, že „Rusovi je Evropa stejně drahá jako Rusko“,¹¹ současně vůči objektu svého vášnivého zájmu nešetří sžíravou kritikou. V jeho textech najdeme mnoho reflexí starého kontinentu, kterého se už nezvratně zmocnil duch „odštěpenectví“, totiž přesvědčení, že člověk existuje „sám o sobě a sám pro sebe“, přičemž sjednocující idea Evropě (stejně jako zbytku světa) zcela chybí.¹²

S výroky o nepřeložitelnosti ruské klasiky, jež najdeme u Bělinského a Dostojevského, se v ruském prostředí setkáváme i ve století dvacátém. Jak jsme mohli sledovat v předchozí kapitole, spisovatel Varlam Šalamov dospěl k tezi o nepřeložitelnosti poezie vůbec, přičemž jako příklad uvádí „věhlasné aliterace“ z Puškinova *Měděného jezdce*. Vladimir Nabokov nepřeložitelnost netematizuje přímo, nicméně mnohastránkový komentář ke svému překladu *Oněgina* prokládá kritikou nevydařených řešení jiných oněginovských překladatelů (anglických, francouzských i německých), z nichž žádný nedostává Puškinovu originálu. Také proto je Nabokov přesvědčen, že jediný překlad v pravém smyslu je překlad doslovný, přičemž z jeho reflexí o překládání Puškina je více než patrné, že takový překlad musí vytvořit někdo, jako je on, totiž rodilý Rus, který Rusko poznal tak, jak se to cizinci nikdy nemůže podařit.

Exilový básník Josif Brodskij v rozhovoru publikovaném v roce 1980 ve Spojených státech zase poukazuje na nemožnost plnohodnotně přeložit do angličtiny prózy Andreje Platonova. Podle jeho mínění Platonov užívá svérázné „gramatické konstrukce“, které – přeloženy do angličtiny – „působí nudně“, kdežto v ruštině jsou „požitkem“.¹³ A konečně básnířka Jelena

¹⁰ Ťutčev 2003 (a), s. 181. Přeložil autor studie.

¹¹ Berďajev 2003, s. 67.

¹² Dostojevskij 1977 (a), s. 292–307.

¹³ Brodskij 2000, s. 57.

Švarcová v roce 2002 uzavírá klíčovou linku ruského překladatelského myšlení obšírnou úvahou:

Z pohledu těch, kdo neumějí rusky, vypadá ruská literatura jako zakleté, čarovné město za vysokou zdí (na způsob moskevského Kremlu), kde se něco děje, něco se tam odehrává, ale nikdo přesně neví co. Směřují tam karavany, povozy s nákladem všeho možného, a v tom začarovaném prostoru se zase ztrácejí jako v černé díře. Ruskou slovesnost vskutku mocně ovlivnila literatura evropská a ve 20. století i americká. Zrodila se skrze rezonanci s nimi, ale sama v duchovním životě Západu takové rezonance nedosáhla a zůstala tu vyhrazena pouze zasvěcencům. Světu se vyjevila (a v něčem ho i proměnila) pouze dvakrát – v osobě Dostojevského a Tolstého.

Každý další velký a krajně svérázný spisovatel Ruska zůstal průměrnými západními spisovateli i čtenáři nepoznán. Gogol, Leskov i Platonov se stali objektem neplodných překladatelských muk. Jedině ten, kdo umí dokonale rusky, chápe, jaké poklady rozumu a nadání, představující celý obrovský a neopakovatelný svět, zůstávají skryty před zraky cizinců. V ještě větší míře platí totéž o ruské poezii.

Baratynskij, Ťutčev, a dokonce i Puškin jsou mimo Rusko namnoze nedocenění a docenění ani být nemohou, ba co víc – jsou tam neznámí. Přední ruské básníky 20. století zná Západ nezdědka jen kvůli tragickým okolnostem jejich životů, jak dokládá příklad Mandelštama, Cvetajevové a Pasternaka. Brodskij často překládal sám sebe a také druzí ho adekvátně překládali zejména proto, že byl původní v Rusku, ale ne na Západě. Svou poetiku vytvořil překládáním z angličtiny, a není těžké ho překládat zpětně do cizí řeči. Kdežto Mandelštam, například, se nepodobá nikomu ze svých současníků, nepatří k žádné škole a bezesporu představuje vrchol a svého druhu dovršení světové poezie. Prakticky všem pokusům o překlad se vzpouzí, protože jeho jazyk a myšlení jsou dovedeny do nepředstavitelné, mimořádné dokonalosti. Neexistují západní analogie ani nástroje, jimiž by jeho dokonalost šlo reprodukovat. Mandelštam tak jako Cvetajevová, a tím spíš Chlebnikov, se v duchovním životě západních čtenářů nestali událostmi, kdežto pro každého čtenáře ruského událostmi jsou.¹⁴

V první kapitole této knihy jsme se pokusili přiblížit tezi o „nenapodobitelném“ – a v důsledku nepřeložitelném – Rusku, kterou Josef Hora v románu *Dech na skle* vložil do úst profesoru Potapenkovi, komentujícímu české překlady ruských klasiků. Odmítavá reakce Horova profesora není pouze uměleckou fikcí, nýbrž ověřitelným faktem. Nahlédneme-li do překladatelských reflexí ruských spisovatelů, je zřejmé, že nenapodobitelnost a nepřeložitelnost rusky psané literatury je pro ně velkým tématem. Někteří obezřetně mluví

¹⁴ Švarc [internetový zdroj]. Přeložil autor studie.

o nepřeložitelnosti poezie vůbec, tak jako Šalamov, jiní komentují pouze určitou nepřeložitelnou rovinu jazyka konkrétního ruského spisovatele, tak jako Brodskij. Naopak Bělinskij, Dostojevskij, Nabokov a Švarcová možnost překladu ruské klasiky, který by zachovával její původ i formu, v podstatě vylučují. Čtyři posledně jmenovaní přitom představují pomyslný vrcholek ledovce ruského myšlení a cítění jako takového. Sebeobraz Ruska coby jedinečné a nenapodobitelné kultury se totiž zdaleka netýká pouze cizojazyčných překladů ruské klasiky.

Ruská superiorita

Intelektuální autority Ruska opakovaně kladly důraz na duchovní výjimečnost ruského národa, ať už se týkala jeho jazyka, Lomonosovem prohlášeného za „nejpřednější“ mezi „všechněmi jazyky evropskými“,¹⁵ ruských přísloví, oceňovaných Gogolem jako „pozoruhodnější než přísloví všech ostatních národů“,¹⁶ ruských pohádek, kde je podle Lermontova „určitě víc poezie než v celé francouzské literatuře“,¹⁷ vývoje ruské poezie, natolik „svěrázného“ a „svěbytného“, že je podle Gogola „jiným národům neznámý“,¹⁸ románu *Vojna a mír*, prohlášeného Gorkým za „nejvelkolepější dílo světové literatury 19. století“,¹⁹ celé „ruské klasické literatury“, o níž též Gorkij napsal, že „nikdo v Evropě nenapsal tolik závažných, celým světem uznávaných knih [...] za tak nepopsatelně těžkých podmínek“ a „nikde se za necelé století neobjevilo tak jasné souhvězdí velikých jmen jako v Rusku“,²⁰ nebo ruské literatury jako takové, pasované filosofem Berďajevem na „nejlidštější z literatur“. ²¹

Historicky nejhlubší kořeny ruského intelektuálního sebevědomí ovšem vyrůstají z ruského pravoslaví, odkud vzešla myšlenka o Moskvě jako třetím Římě. Poprvé se objevuje v jedné z epištol „starce“ Filofeje (asi 1465–1542), mnicha Jeleazarovského kláštera severně od Pskova, napsané někdy před rokem 1524.²² Představu Moskvy, která se stala novým a zároveň posledním centrem pravého křesťanství, pak rozvíjejí i další dvě listiny Filofejovi

¹⁵ ANTOLOGIE: Lomonosov 1755, s. 170.

¹⁶ Gogol 1953, s. 194.

¹⁷ Lermontov 1958, s. 392.

¹⁸ Gogol 1953, s. 170.

¹⁹ Gorkij 1939, 292. Přeložil autor stati.

²⁰ Cituje Sergijevskij 1954, s. 21.

²¹ Berďajev 2003, s. 78.

²² Koreněvskij 2001, s. 121.

připisované. Jedna z nich je dnes známá jako *Epištola o znamení kříže* (*Послание о крестном знамени*). Ačkoli sovětský historik Aleksandr Goldberg došel k závěru, že vznikla až koncem třicátých let 16. století v kruzích blízkých Makarijovi (1481/1482–1563), metropolitovi moskevskému a vši Rusi, které se představou Moskvy jako třetího Říma inspirovaly,²³ předrevoluční ruský badatel Pavel Miljukov (bez dalšího vysvětlení)²⁴ i současný historik Andrej Koreněvskij (na základě textologických rozborů) jsou přesvědčeni, že jejím pisatelem byl tentýž mnich, řečený Filofej.²⁵ V uvedené epištole, napsané patrně mezi lety 1524–1526 a oslovující moskevského velkoknížete Vasilije Vasiljeviče,²⁶ se dočítáme:

Církev starého Říma padla nevěrou Apollinarova kacírsví, druhý pak Řím – cařihradskou církev vyt'ali sekerami Hagařané. Tato pak nyní třetího nového Říma – mocného tvého carství – svatá všeobecná a apoštolská církev – ve všem podnebesí nad slunce stkví se. I necht' zví tvoje říše, bohumilý caři, že veliká království pravoslavné křesťanské víry sjednotila se v tvém jediném carství: tys jediný všeho světa křesťanům car [císař]. [...] Starej se a pečuj, bohumilý caři, aby *všecky* křesťanské říše uvedeny byly v tvou jedinou, že dva Římy padly, ale třetí stojí a čtvrtého nebude [...].²⁷

Teorii o Moskvě jako třetím Římě a ruském carovi, který „musel zachrániti jedinký, zachovavší se na světě, zbytek pravého pravoslaví – bez porušení až do druhého příchodu Kristova,“ jak dále podotýká autor epištoly, posléze připomínali a rozpracovávali mnozí ruští myslitelé, mimo jiné Fjodor Michajlovič Dostojevskij (1821–1881) a Vladimir Sergejevič Solovjov (1853–1900). Jestliže Solovjov se pokusil Filofejovu myšlenku očistit od ruského šovinismu a nacionalismu (typu „všichni svatí mluvili rusky“),²⁸ kterými ji naplnili její vykladači, Dostojevskij právě naopak. Autor *Bratrů Karamazovových*, řečeno s Berďajevem, „vyznával i nejfanatičtější nacionalismus, šval proti Polákům a Židům a odnímal Západu veškerá práva být křesťanským světem“.²⁹ Svou urputností, s níž se vymezoval proti západnímu křesťanství, si Dostojevskij vysloužil pověst „vášnivého proroka ruské ideje, velké dějinné mise a všesvětového mravního předurčení ruského národa“,³⁰ přičemž tato „ruská

²³ Goldberg 1974, s. 91, a Koreněvskij 2001, s. 89.

²⁴ Miljukov 1903, s. 33.

²⁵ Koreněvskij 2001, s. 121.

²⁶ Tamtéž, s. 121.

²⁷ Cituje Miljukov 1903, s. 33–34. Církevněslovanský originál s různocněním přetiskl Malinin (1901, s. 49–56).

²⁸ Berďajev 1992, s. 11, 21 a 23.

²⁹ Tamtéž, s. 21.

³⁰ Karaulov – Ginzburg 2001, s. X.

idea“ se historicky opírala právě o Filofejovo proroctví. A dlužno podotknout, že „proroctví“ o Moskvě jako třetím Římě, které se podle Dostojevského „musí naplnit“, neboť „svět se bez Říma“, nového centra pravé křesťanské víry, „neobejde“,³¹ je v Rusku dodnes živé: opírají se o něj například tamější stoupenci takzvané imperiální doktríny.³² Jak už v roce 2001 shrnul historik Marshall Poe:

Třebaže mnozí badatelé potvrzují, že myšlenka „Třetího Říma“ nebyla v ruském středověku nikdy příliš významná, i dnes si lze, zejména v učebnicích, přecíst, že Filofejova doktrína představovala oficiální ideologii Moskevské Rusi. [...] Rusové se k Filofejově myšlence vracejí ve snaze objevit postkomunistickou „ruskou ideu“. Berďajevova zamyšlení nad „Třetím Římem“, v sovětských časech zakázaná, jsou dnes vydávána, čtena a debatuje o nich široká veřejnost. Prosovětské a ruské nacionalistické skupiny, zejména *Память* (Paměť),³³ si koncept „Třetího Říma“ osvojily jako symbol ruského obrození.³⁴

Ruské pravoslavné myšlení našlo svůj odraz i v ruském umění překladu. Jak ještě uvidíme ve čtvrté kapitole, projevilo se například v nejznámějším ruskojazyčném překladu Schillerovy *Ódy na radost*, který Fjodor Ivanovič Ťutčev pojal jako pravoslavný hymnus, nehledě na osvícenského ducha originálu. Nikoliv náhodou. Ve svých traktátech „Rusko a Západ“ a „Rusko a Německo“ Ťutčev rozvíjel myšlenku „svaté mise“ Ruska v západní Evropě, přičemž jeho úvahy se opírají rovněž o středověkou představu „Moskvy jako Třetího Říma“.³⁵

Karamazovština a civilizační brutalita

Patří ke známým paradoxům, že souběžně se zdůrazňováním duchovní superiority Ruska můžeme v textech jeho spisovatelů i dalších myslitelů sledovat i přímý opak – myšlenkový protiproud, který ruskou nadřazenost přinejmenším problematizuje. Se stručností sobě vlastní tento paradox pojmenoval Anton Pavlovič Čechov v dramatu *Tři sestry* z roku 1900.

Podplukovník Veršinín, jedna z filosofujících postav jeho hry, se ptá:

³¹ Dostojevskij 1981, s. 7. Přeložil autor studie.

³² Kočněva [internetový zdroj].

³³ Hnutí existovalo v letech 1980–2021.

³⁴ Poe 2001, s. 428.

³⁵ Bessčotnova 2012, s. 208–209.

Rusům je v nejvyšší míře vlastní vysoce ušlechtilý způsob myšlení, ale řekněte mi, proč se v obyčejném životě vnesou vždycky tak nízko? Proč?³⁶

Tuto „rozvojenou tvář“ Ruska podle filosofa Berďajeva ztělesňuje, obrazně řečeno, „tvář Dostojevského“.³⁷ Ve světě jeho románů se, řečeno s Berďajevem, „nedozírné výšiny“ mísí „s jakousi nízkostí, nešlechtností, absencí ctnosti, s otroctvím“ a „skutečná láska Kristova se spojuje s nenávisí k lidem a s krutostí“.³⁸ Berďajev nepochybně míří do černého. Zmíněné opozice leží v základech všech Dostojevského románů s *Bratry Karamazovovými* v čele.

V prvním díle *Karamazovových* nejstarší z bratrů, Dmitrij, rozmlouvá s nejmladším, Aljošou. Přesněji řečeno, zpovídá se mu. „Chtěl bych začít... svou zpověď... Schillerovým hymnem na radost,“ říká Dmitrij nejistě a po menší odbočce cituje dvě sloky ze Schillerovy *Ódy na radost* v jejím dodnes nejproslulejším ruském překladu.³⁹

V originále citovaných veršů Schiller zachycuje obraz „červa“ a „cherubína“. První zažívá „rozkoš“, druhý „stojí před Bohem“, připravený Bohu sloužit, a zažívá tedy radost v jejím nejvyšším vydání. Význam služby ani nejvyšší radosti ovšem nelze ze Schillerovy *Ódy* vyčíst přímo: vyplývá ze srovnání s „červem“, nejnižším z pozemských tvorů, a „cherubínem“, jedním z nejvýše postavených andělů, kteří (společně se serafíny) v hierarchii křesťanského nebe stojí nejblíže k božímu trůnu. Dostojevského Dmitrij Karamazov přitom naváže na jediný verš, který (přeložen z Ťutčevova překladu *Ódy na radost*) zní: „Chlípnost byla dána hmyzu!“⁴⁰ Ťutčevův překlad původní obraz červa sice zabarvuje hanlivě, nemluví-li o „rozkoši“, nýbrž o „chlípnosti“ (německé *Wollust* tento záporný příděch nemá), ale význam zůstává zachován. Dmitrij říká:

Já jsem právě ten hmyz, bratře, a je to řečeno zvláště o mně. A my všichni Karamazovovi jsme takový hmyz, i v tobě, ačkoliv jsi anděl, žije ten hmyz a rozpoutává v tvé krvi bouře. Jsou to bouře, protože chlípnost je bouře a ještě víc! [...] Nemohu snést, že některý člověk i s ušlechtilým srdcem a velmi rozumný začne ideálem Madony a končí ideálem Sodomy. [...] Ba, lidské nitro je obsáhlé, až příliš obsáhlé, a zmenšil bych je. Čert aby se v něm vyznal, tak je to!⁴¹

³⁶ Čechov 2001, s. 31.

³⁷ Berďajev 1992, s. 14.

³⁸ Tamtéž, s. 14.

³⁹ Dostojevskij 2004, s. 117.

⁴⁰ Tamtéž, s. 120.

⁴¹ Tamtéž, s. 120.

Dostojevskij odhaluje, k jakým úvahám mohou Schillerova slova vést, začne-li je zkoumat „široká ruská duše“. Z Dmitrije nepromlouvá opilecká sentimentalita, přestože se chvíli předtím napil „koňáčku“. Jeho promluvu nelze odbýt ani poukazem k „hysterickému mravnímu světu Dostojevského“, o kterém mluví Karel Čapek, když charakterizuje Dostojevského hrdiny karamazovských povah, kteří se po spáchání hříchu „začnou bít v prsa, a hle, mravní řád světa je zachráněn a lidská duše spasena“.⁴² „Zpověď horoucího srdce“, jak Dmitriju řeč k Aljošovi nazývá sám autor, je z těch míst, kde se Dostojevskij pokouší řešit jednu z „odvěkých“,⁴³ „prokletých otázek smyslu života“,⁴⁴ které ho po celý život pronásledovaly.

Zatímco Dmitrij sám sebe přirovnává k hmyzu, o svém bratru mluví jako o andělu. I v něm ale spatřuje potenciál „kazamazovštiny“, tedy sklonu k „hrubé smyslnosti“,⁴⁵ násilí a sebedestrukci. Dostojevského fascinovala otázka, co všechno obsáhne „lidské nitro“. K jaké ušlechtilosti se člověk dokáže pozvednout („ideál Madony“) – a na jak hluboké dno může klesnout („ideál Sodomy“). V podobném duchu o téměř půlstoletí později, v roce 1915, zachycuje ruskou mentalitu filosof Berďajev v eseji *Duše Ruska*: „Ruský člověk je opojen svatostí, a stejně tak hříchem a nízkostí.“⁴⁶ Už Dostojevskij, myslitel až horečnatě sugestivní a neuhýbající před žádnou otázkou, však způsobil, že se ruské myšlení vydalo propátrat lidskou duši ve všech jejích rozměrech.

O Dostojevského myslitelské intuici svědčí i fakt, že nechává nejstaršího z bratrů Karamazovových komentovat právě Schillerův obraz „červa“ a „cherubína“ (v Āutčevově překladu „hmyzu“ a „anděla“): Dmitrij, připodobňující sám sebe k „hmyzu“, podává výklad rozporuplnosti lidského nitra. Nic takového Schiller v *Ódě* nerozvíjí, v jeho „andělsko-červí“ metafoře je však dané téma přítomno jako myšlenkový motiv, jako myšlenka v zárodečném stadiu. Ne náhodou i Romain Rolland, rozebírající Beethovenovu *Devátou symfonii*, Schillerem inspirovanou, zmíněný motiv komentuje slovy „každému, což jeho jest, červu i cherubínovi tam nahoře, který upírá své zraky k Bohu“.⁴⁷

⁴² Čapek 1993, s. 259.

⁴³ Dostojevskij 2004, s. 257.

⁴⁴ Berďajev 1992, s. 26.

⁴⁵ Kautman 1992, s. 110.

⁴⁶ Berďajev 1992, s. 43.

⁴⁷ Rolland 1959, s. 114.

Nikde v *Bratrech Karamazovových* navíc nenajdeme žádný akcent na Schillerovu zbožnost, kterou – v rozporu s předlohou – vtiskl *Ódě na radost* překladatel Āutčev (jak uvidíme podrobněji ve čtvrté kapitole), třebaže oddanost Bohu představuje další z Dostojevského „prokletých“ otázek.

Ruský spisovatel se v *Bratrech Karamazovových* navíc dotýká ještě jednoho ústředního tématu ruského sebepoznávání, které ostře kontrastuje s akcentováním ruské superiority. Toto téma snad nejlépe vystihuje pojem, kterým rusista Tomáš Glanc charakterizuje současné putinovské Rusko – „civilizační brutalita“.⁴⁸

V páté části Dostojevského románu prostřední z bratrů, Ivan Karamazov, vypráví Aljošovi příběhy několika ruských dětí sadisticky trýzněných jejich rodiči. V souvislosti s jedním z nich se Ivan Aljoši ptá: „Chápeš, proč se měl ten malý tvoreček [...] bít drobounkou pěstí do zmučených prsíček, proč měl [...] prolévat krvavé slzy [...] a prosit ‚pánbíčka‘ o pomoc?“ Ivan přitom nečeká na odpověď a začne rovnou líčit „ještě jeden obrázek“, „tak charakteristický“, který našel v jednom ruském „sborníku o starých časech“ – „obrázek“ z „nejtemnější doby“ ruského nevolnictví, ještě na začátku 19. století: generál carské armády a statkář, člověk „se vznešenými styky“, nechá chlapce z nevolnické rodiny uštvat „smečkou chrtů“, protože pohmoždil nohu jeho oblíbenému honicímu psu. Načež Ivan položí Aljošovi hlavní „prokletou“ otázku, ke které celým svým vyprávěním mířil:

Řekni mi přímo, vyzývám tě, abys mi odpověděl: představ si, že ty sám stavíš budovu lidského osudu, abys dal lidem nakonec štěstí, abys jim dal nakonec mír a pokoj, ale k tomu je nevyhnutelně nutné umučit jednoho jediného drobounkého tvorečka, právě to dítě, které se bilo pěstičkami do prsou, a ta budova musí být založena právě na jeho nepomstěných slzách – svolil bys být za takových podmínek stavitelem? Mluv a mluv pravdu!⁴⁹

Ani Ivanovu promluvu nemůžeme odbýt poukazem k její vyhrocenosti, případně k „intelektuálštině“, pro kterou má prostřední z bratrů Karamazovových slabost. Jak ostatně sám vysvětluje Aljošovi: „Mluvil jsem jen o dětech, aby to bylo zřejmější.“⁵⁰ Otázka, kterou Ivan pokládá v závěru své promluvy, není pouze intelektuální provokace. Z Ivanových

⁴⁸ Glanc 2018 [rozhlasový pořad].

⁴⁹ Dostojevskij 2004, s. 270–271.

⁵⁰ Tamtéž, s. 268.

myšlenek je pořád cítit žár, kterým ho spalují, byť se k nim vracel už mnohokrát. Nic, žádná budoucí „pravda“ nemůže podle něj vykoupit násilí spáchané na dítěti nebo jiné lidské bytosti. Ani příslib, spočívající v základu všech náboženství, že jednou nastane chvíle, kdy „se všichni dozvědí, proč to všechno bylo“. Ani vidina „budoucí harmonie“, oné „budovy šťastného lidstva“, pro kterou bylo třeba utrpení podstoupit. Ani žádná pomsta zde na tomto světě, ani „peklo pro trýznitele“. Nic.⁵¹

Edvard Radzinskij v divadelní hře *Poslední noc posledního cara* z roku 1996 otázku Ivana Karamazova ohledně „budovy šťastného lidstva“ pronikavě aktualizuje. Jakov Jurovskij, jedna z postav jeho hry, rozmlouvá v horkém červenci roku 1938 s Fjodorem Lukojanovem, přezdívaným „soudruh Marat“, o stranických čistkách, které v letech *Velkého teroru* (1937–1938) tvrdě zasáhly rovněž členy bývalé ČEKY (pozdější GPU při NKVD RSFSR). Tyto čistky nyní hrozí také Jurovskému, jednomu z bývalých velitelů ČEKY v Jekatěrinburgu, i Lukojanovi, někdejšímu předsedovi ČEKY na Urale. Jurovskij svému stranickému kolegovi připomíná heslo bolševických „profesionálních revolucionářů“ – „železnou rukou doženeme lidstvo ke štěstí“ a Marxovu poučku, že „násilí je porodní bába dějin“.⁵² Omluvami bolševické brutality vyprovokuje Lukojanova k podrážděné reakci:

Celá naše revoluce, to je spor se spisovatelem Fjodorem Dostojevským. On věděl, že přijdeme, mučil se, když o nás přemýšlel. A v očekávání, že přijdeme, nám položil malou otázku: „Je-li pro postavení budovy šťastného lidstva nutné umučit byť jen jediné děcko, budeš souhlasit, aby tato budova byla postavena na jeho jediné slze?“ A v té místnosti tenkrát jsme s tím souhlasili.⁵³

Těmito slovy Lukojanov komentuje popravu carské rodiny Romanovových, kterou spolu s dalšími provedl právě Jakov Jurovskij na tajný rozkaz Vladimira Iljiče Lenina. Události a děje, které Rusku přineslo 20. století, vskutku dávají „prokletým“ otázkám Ivana Karamazova ještě trochu jiný význam. Význam předpovědi i varování. Ne „jediná dětská slza“, o níž mluví Ivan Karamazov, ale řeky lidských slz byly prolity kvůli „budově šťastného lidstva“, kterou Rusku slibovali jeho leninsko-marxističtí vůdci.

⁵¹ Tamtéž, s. 268–270.

⁵² Radzinskij 2018 [rozhlasová hra].

⁵³ Tamtéž.

Civilizační brutalita, pro Rusko tolik příznačná, představovala popud k psaní pro mnohé ruské spisovatele. Tak Denis Ivanovič Fonvizin v divadelní hře *Výrostek* (1783) zachycuje, řečeno s Gogolem, „děsivě působící ideály hrubosti, jichž může dosáhnout jen člověk ruské země a žádného jiného národa“, Ivan Bunin v povídce *Vesnice* zobrazuje otřesné poměry ruského venkova v polovině desátých let 20. století, Anna Achmatovová v poemě *Rekviem* přibližuje zoufalství žen, jejichž blízcí se stali obětí stalinských represí v době Ježovovy hrůzovlády, takzvané ježovštiny (1937–1938), Alexandr Solženicyn v několika románech dokumentuje zvěrstva *GULAGU*, Edvard Radzinskij v divadelní hře, citované výše, pojednává o popravě cara Nikolaje II., carevny Alexandry, jejich čtyř dcer a čtrnáctiletého careviče Alexeje. Příklady podobných ruskojazyčných děl neberou konce.

Ruští spisovatelé a filosofové se zároveň mnohokrát pokoušeli zodpovědět otázku Čechovova Veršinina, udiveného rozporem mezi „vysoce ušlechtilým způsobem myšlení“, Rusům „v nejvyšší míře vlastní“, a realitou ruského života: „Proč?“

Petr Čaadajev ve *Filosofických listech* z let 1828–1830 vysvětluje, že Rusové „nikdy nekráčeli ruku v ruce s ostatními národy“, nepatří „k Západu ani k Východu“ a stojí jakoby „mimo čas, nedotčeni obecnou výchovou lidského rodu“.⁵⁴ Gogol reflektující divadelní hru *Výrostek* dospívá v roce 1846 k závěru, že „zhrublá surovost“ Fonvizinových postav vyvěrá „z dlouhého, otupělého, ničím nevzrušovaného pobytu v odlehlých, zapadlých končinách Ruska“.⁵⁵ Dostojevskij v *Zápisích z mrtvého domu* z let 1860–1862 přichází s obecným psychologickým postřehem, kterého je Rusko jasným dokladem: „... kdo okusil moci a plné možnosti ponížít nejhlubším ponížením druhou bytost, stvořenou k obrazu Božímu, ten již nějak nechtě ztrácí vládu nad svými city. Tyranství je zvyk; má však dar vývoje a nakonec se vyvíjí v nemoc. Trvám na tom, že zvykem může zhrubnout a otupět ve zvíře i ten nejlepší člověk.“⁵⁶ A Nikolaj Berďajev v knize *Osud Ruska* z roku 1918 dodává, že na vině jsou rovněž „nekonečné ruské prostory“: „Ruská duše je rozvrácena šíří, nevidí hranice a tato bezhraničnost ji neosvobozuje, nýbrž zotročuje. [...] Ruský člověk, člověk země, pocítuje tvář v tvář těmto prostorům bezmoc, nedokáže je ovládnout a vtisknout jim řád. Příliš si zvykl delegovat tento úkol na centrální moc, kterou vnímá jako cosi transcendentního.“⁵⁷

⁵⁴ Čaadajev 1987, s. 39.

⁵⁵ Gogol 1953, s. 199.

⁵⁶ Cituje Kautman 1992, s. 93.

⁵⁷ Berďajev 1990, s. 63–64. Přeložil autor studie.

Vedle těchto nejčastěji zmiňovaných příčin pak někteří historikové upozorňují na období „mongolského jha“, které v Rusku trvalo od první poloviny 13. století téměř do konce století patnáctého:

Počátkem 13. století se [Rusko] stalo obětí Mongolů, kteří pustošili, masakrovali a ponižovali. Jejich panství trvalo tři sta let (jaký to rozdíl ve srovnání s naší [českou] „třistaletou porobou“!). Přerušilo vývoj Ruska, izolovalo je a vtisklo mu napořád svou pečeť. Naučilo Rusy poslouchat, ale i – vládnout. Ivan IV., řečený Hrozný, první suverénní ruský monarcha, má rysy mongolského chána. S Mongoly začíná tradice ruského utrpení i ruské krutosti. Hodnoty lidské osobnosti zůstanou neobjeveny, člověk platí jen za částku masy.⁵⁸

Vyjevování karamazovštiny a civilizační brutality, které je v příkrém rozporu s vyzdvihováním ruské duchovní superiority, bychom mohli rozmnožit dalšími příklady z ruské literatury, filosofie i historiografie. Konfrontace obou protichůdných myšlenkových linií nicméně vždy povede pouze k jedinému nespornému závěru: sebeobraz Ruska se skládá z množství „tezí a antitezí“, jak upozorňuje Nikolaj Berďajev v eseji *Duše Ruska* z roku 1915:

Ruská duše hoří v plamenném hledání pravdy, absolutní, božské pravdy a spásy pro celý svět a všeobecného vzkříšení k novému životu. Věčně je rozesmutněna hořem a utrpením národa a všehomíra a její muka nelze utlumit. [...] Tohle je tedy jedna z tezí o duši Ruska. [...] Ale vzápětí zase antiteze. Rusko je zemí neslýchané servility a děsivého ponížení, zemí, která nemá povědomí lidských práv a důstojnosti lidské osobnosti, zemí setrvačného konzervatismu, porobení náboženského života státem, zemí pevného způsobu života a tíživé hmotnosti.⁵⁹

Viděli jsme, že titíž spisovatelé, kteří kladli důraz na ruskou národní jedinečnost, si zároveň byli vědomi reality ruského života i odvrácených stránek pověstné „široké ruské duše“. Zejména Dostojevskij, jehož „tvář“ je podle Berďajeva „stejně rozdvojená jako tvář samotného Ruska“,⁶⁰ je dokladem zvláštního paradoxu. Čím hlouběji dovedl reflektovat odvrácené stránky Ruska a temná místa ruské mentality, tím zarputileji trval na ruské superioritě v duchovní oblasti, zejména v souvislosti s pravoslavně křesťanskou misí Ruska ve světě, vycházející ze středověké teorie Moskvy jako třetího Říma. A jestliže jiní ruští

⁵⁸ Otáhal – Pithart – Příhoda 2020, s. 48–49.

⁵⁹ Berďajev 1992, s. 26–27.

⁶⁰ Tamtéž, s. 14.

klasikové upozorňují na nadřazenost ruštiny ostatním evropským jazykům, s ničím nesrovnatelnou moudrost ruských přísloví a na celkovou výjimečnost ruské literatury, Dostojevskij v duchu Gogola a Bělinského, avšak nekompromisněji než oni, postuluje, že význam ruských literárních statků může docenit pouze pravý Rus, zatímco cizincům jsou tyto statky namnoze nedostupné.

RUSKÁ „UNIVERZÁLNÍ VNÍMAVOST“

Evropské překlady ruské klasiky přiměly Dostojevského k následující tezi: zatímco Evropané Rusům nerozumějí, k povaze Rusů nejspíš patří schopnost hlubokého vhledu do světa jiných národů.¹ K tomuto tvrzení se Dostojevskij vrátil několikrát. Nejznáměji a pro Rusy nejpamátelněji tak učinil ve své řeči o Puškinovi, pronesené 8. června 1880 na veřejném zasedání *Společnosti ctitelů ruské slovesnosti*.

Dostojevského řeč se stala stěžejní událostí několikadenních oslav spojených s odhalením Puškinova jedenáctimetrového bronzového pomníku na Tverském bulváru v centru Moskvy. Týká se především *Evžena Oněgina*, v němž je podle Dostojevského zobrazen „skutečný ruský svět“,² současně však vyzdvihuje Puškinovu nebývalou schopnost napodobovat cizí vzory, případně vtělovat kusy překladů cizích děl do svých vlastních:

Vezměte si *Scény z Fausta*, *Skoupého rytíře* a baladu *Žil truchlivý rytíř kdysi*. Přečtěte si znovu *Dona Juana*, a kdyby pod ním nestálo Puškinovo jméno, nikdy by vás nenapadlo, že to nenapsal Španěl. A ty hluboké, fantastické obrazy v poemě *Hodokvas v době moru!* Jsou přitom plně prodechnuty duchem Anglie. [...] Vzpomeňte si na zvláštní báseň *Tím krajem divokým a pustým procházejte...* Je to téměř doslovný překlad tří stránek podivné, prózou psané knihy jednoho staroanglického náboženského sektáře, ale jde o pouhý překlad? Ve smutné, patetické hudbě těchto veršů cítíme samu duši severního protestanta, anglického arcikacíře a bezmezného mystika, jeho zaslepené, ponuré a nepřemožitelné touhy s nezadržitelným rozletem mystického blouznění. Jako by k vám při četbě těch podivných veršů doléhal duch staletí reformace. [...] Mimochodem: položte si vedle tohoto náboženského mysticismu třeba *Motivy z koránu* – cožpak z nich nepromlouvá muslim, neplane v nich sám duch koránu a jeho meč, prostý majestát víry i její strašlivá krvavá síla? [...] Ne, trvám na tom, že žádný básník nebyl obdařen tak univerzální vnímavostí jako Puškin.³

Svou tezi o Puškinově „univerzální vnímavosti“ Dostojevskij opírá o několik básnickových děl. Kromě *Poutníka*, představujícího Puškinův značně volný (nikoliv „téměř doslovný“, jak tvrdí Dostojevskij) veršovaný překlad prvních odstavců rozsáhlého podobenství *Poutníkova cesta* z pera staroanglického kazatele Johna Bunyana (1628–1688), a *Motivů z koránu*, představujících podle Puškina „volné nápodoby“ básnický působivých „mravních pravd“

¹ ANTOLOGIE: Dostojevskij 1873, s. 206.

² Dostojevskij 1977 (b), s. 481.

³ Tamtéž, s. 489–490.

svaté knihy islámu,⁴ mluví Dostojevskij rovněž o Puškinových dramatech. Zmiňuje jeho nápodobu scény *Les a sluj* z Goethova *Fausta*, dále *Skoupého rytíře*, kterého Puškin vydával za „překlad“ části stejnojmenné tragédie Williama Shenstona (1714–1763), třebaže jmenovaný anglický spisovatel (ani nikdo jiný) takovou hru nikdy nenapsal, *Kamenného hosta*, představujícího variaci Moliérova a Mozartova zpracování starošpanělské legendy o Donu Juanovi, a *Hodokvas v době moru*, který je překladem úryvku z veršované hry skotského básníka Johna Wilsona (1785–1854) otištěné pod titulem *Morové město*.

S výjimkou *Skoupého rytíře*, kterého Puškin označoval za překlad, aby odvedl pozornost od autobiografických prvků svého dramatu, všechny uvedené texty jsou skutečně buď překlady, nebo nápodoby. Podle Dostojevského dokládají autorovu schopnost „vžít se do génia cizích národů“ zejména v jednom smyslu: ať už Puškin cizí předlohy překládá, nebo napodobuje a rozvíjí, činí tak s mimořádným smyslem pro jejich národní původ.

Dostojevskému však vpsledu nešlo pouze o Puškina. V komentáři ke své řeči říká, že když „kladl důraz na Puškinovu geniální schopnost vžít se do géníů cizích národů“, chtěl „pouze v této schopnosti a její neobvyklé míře postihnout veliký“ a pro všechny Rusy „prorocký náznak“, neboť „tato schopnost je schopností ryze ruskou, národní“.⁵

Nemáme v úmyslu Dostojevského tezi vyvracet ani potvrzovat. Podstatnější pro nás je, nakolik se v Rusku uchytila jako součást národního sebeuvědomování. Bezprostřední dojem, který jeho puškinovská řeč z 8. června 1880 vyvolala, shrnul Dostojevskij ještě téhož dne v dopise své ženě Anně Grigorjevně:

Dnes ráno jsem přednesl svůj projev na zasedání *Ctitelů ruské slovesnosti*, sál byl doslova nabit. Ne, Aňo, nikdy si nedokážeš představit dojem, jakým projev zapůsobil! Když jsem se objevil, sál zabouřil potleskem a dlouho, dlouho mě nenechali mluvit. Ukláněl jsem se, dělal jsem gesta, aby mě nechali přednášet – nic nepomáhalo: nadšení, entuziasmus (všecko pro Karamazovy!). Nakonec jsem začal mluvit: na každé stránce a někdy i uprostřed věty mě přerušovali bouřlivým potleskem. Přednášel jsem hlasitě, ohnivě. [...] Když jsem nakonec promluvil o *všesvětovém sjednocení lidstva*, byl sál zachvácen jakoby hysterií, a když jsem skončil, nedá se už mluvit o řevu, ale o nadšeném kvílení; lidé v obecenstvu, kteří se navzájem neznali, plakali, vzdychali, navzájem se objímali a *vzájemně si přísahali, že budou lepší, že se nadále nebudou nenávidět, ale milovat*. [...] Byl jsem vyvoláván půl

⁴ Puškin 1995 (a), s. 300.

⁵ Dostojevskij 1977 (b), s. 469.

hodiny, mávali mi šátky, náhle ke mně např. přistoupili dva neznámí starci: „Dvacet let jsme byli nepřáteli, nemluvili jsme spolu, teď jsme se však obejmuli a smířili. To vy jste nás smířil. Jste naším světcem, naším prorokem!“⁶

Předchozí záznam se týká Dostojevského řeči samotné. Fenomenální úspěch, s nímž se v Rusku setkala, ale není možné vysvětlit pouze myšlenkami v ní zachycenými.

Dostojevského projev o Puškinovi by se patrně nikdy nesetkal s takovým ohlasem, nebýt *Bratrů Karamazovových*, vycházejících časopisecky v letech 1879–1880. Právě kvůli *Karamazovovým* začaly „celé zástupy mužů i žen“, „i mladých, i šedovlasých“, „dámy velkého světa, studentky, státní tajemníci, studenti“, jak své moskevské publikum popisuje sám Dostojevskij,⁷ vnímat Dostojevského jako svého proroka, s veškerou exaltovaností a patosem, které jsou Rusům vlastní.

Dostojevského teze o Puškinově a v širším smyslu i specificky ruské „univerzální vnímavosti“ není sice doložena rozbořem, ale má hlubší kořeny. Třebaže Dostojevskij tvrdí, že tuto „Puškinovu zvláštnost [...] dosud nikdo nepostřehl, nikdo na to nepoukázal“,⁸ ve skutečnosti rozvíjí myšlenku Nikolaje Vasiljeviče Gogola z roku 1846.

Ve stati věnované podstatě a osobitosti ruské poezie Gogol píše, že „Puškin je ve Španělsku Španělem, v přítomnosti Řeka Řekem, na Kavkazu – svobodným horalem v plném smyslu toho slova“. Jako doklad Puškinovy „citlivosti“ k cizím kulturám uvádí jeho dramatické obrazy *Scéna z Fausta* a *Kamenný host*. Zejména v *Kamenném hostu* jsou podle Gogola zachyceny „svody rozvratitele s ještě hlubším poznáním lidské duše“, „ženská slabost ještě výrazněji“ a „Španělsko ještě nepřeslechnutelněji“ než ve všech předchozích pokusech zachytit legendu o donu Juanovi. Stejně tak Gogol tvrdí, že „hlavní myšlenku“ Goethova *Fausta* Puškin shrnul „na dvou třech stranách“ své *Scény z Fausta*, a to „nehledě na celou její neuchopitelnou chaotičnost“, se kterou ji vyjádřil Goethe.

A „univerzální vnímavost“ jako specifická vlastnost Rusů? I tento akcent Dostojevskij převzal odjinud. Bělinskij v souhrnném přehledu ruské literatury za rok 1844 říká:

⁶ Dostojevskij 1966, s. 327.

⁷ Tamtéž, s. 326 a 327.

⁸ Tamtéž, s. 329.

Někteří ze zanícených slavjanofilů říkají: „Podívejte se na Němce, všude zůstává Němcem, v Rusku, ve Francii i v Indii, Francouz je také všude Francouzem, ať ho osud zanesse kamkoliv; ale Rus je v Anglii Angličanem, ve Francii Francouzem a v Německu Němcem.“ Vskutku, je v tom jistý kus pravdy, o níž nelze pochybovat, jež však Rusy nesnižuje, nýbrž slouží jim ke cti. Tato schopnost zdárně se přizpůsobit každému národu, každé zemi není nikterak výlučnou vlastností toliko vzdělaných vrstev v Rusku, nýbrž vlastností celého ruského kmene, celé severní Rusi. Touto vlastností se ruský člověk liší ode všech ostatních slovanských kmenů a možná, že právě jí vděčí za svou převahu nad nimi.⁹

Bělinskij pak, jak sám připomíná, rozvíjí poznámku vyslovenou Michailem Jurjevičem Lermontovem v románu *Hrdina naší doby* (z let 1838–1840) ohledně „podivuhodné schopnosti ruského člověka přizpůsobit se zvykům těch národů, v jejichž středu je mu souzeno žít“: „Nevím (říká autor ‚Hrdiny naší doby‘), je-li tato schopnost myslí hodna pokárání nebo pochvaly, dokazuje však její neuvěřitelnou pružnost a dostatek onoho zdravého zmyslu, který promíjí zlo všude, kde vidí jeho nutnost nebo nemožnost jeho odstranění.“¹⁰

Když měl Ivan Sergejevič Turgeněv v roce 1844 zhodnotit nový ruský překlad Goethova *Fausta*, neopomněl poznamenat, že Rusové (na rozdíl od hlavního hrdiny Goethovy básně) nemají „sklon vztahovat se k životu skrze vědomosti“ a „ruské ženy se nepodobají Markétce a Mefistofeles není ruským běsem“, současně však prohlašuje, že by si přál, „aby si ruský čtenář přečetl – pozorně přečetl – právě *Fausta*“, neboť právě Rusové mohou *Faustovi* „porozumět víc, než kterýkoliv jiný národ“.¹¹

V podobném duchu se vyjadřuje i Gogol, když v roce 1846 píše o překladu Homérovy *Odysseje* z pera Vasilije Andrejeviče Žukovského:

Mezi ruskými básníky znamená Žukovskij to, co klenotník mezi jinými mistry svého řemesla: dává dílu finální podobu. Jeho úkolem není těžit v horách diamanty, nýbrž zasadit drahokam do drahého kovu tak, aby hrál všemi barvami a každý mohl spatřit jeho pravou hodnotu. Takový básník mohl vzejít pouze z ruského národa, který je nadán duchem mimořádné vnímavosti – snad proto, aby vsadil do nejčistšího zlata to, co zůstalo nedoceneně, nezušlechtěno a opomenuto ostatními národy.

⁹ Bělinskij 1955 (b), s. 445–446.

¹⁰ Tamtéž, s. 446.

¹¹ ANTOLOGIE: Turgeněv 1844, s. 184.

Jinými slovy: takový překladatel, jakým byl Žukovskij, se podle Gogola mohl zrodit pouze v Rusku. A nejde přitom pouze o Homéra, jehož *Odyssea* v podání Žukovského jako by ruské čtenáře uváděla „do antického světa ještě hlouběji než [...] řecká předloha“. Stejně tak dovedl reprodukovat v ruštině verše německých básníků, zejména Friedricha Schillera. Jak píše Gogol: „... sami Němci znali ruštiny přiznávají jedno: ve srovnání s těmito překlady působí originály jako kopie a tyto překlady naopak jako skutečné originály.“¹²

Na okraj poznamenejme, že některé z ruských básnických překladů evropské poezie, například Lermontovova verze Goethovy *Poutnickovy noční písně* (s pořadovým číslem II), jsou dodnes pokládány za natolik nedílnou součást ruské literatury, že jejich cizojazyčný původ ruští čtenáři ani nevnímají.

Třebaže vyzdvihování ruské vnímavosti vůči podnětům zvenčí patří k ruskému sebeobrazu přinejmenším od chvíle, kdy o ní promluvil Gogol v souvilosti s Puškinem a po něm Bělinskij, když charakterizoval Rusy jako národ, teprve Dostojevskij dovedl toto ruské specifikum k dalekosáhlému závěru: Rusové jsou díky své „univerzální vnímavosti“ předurčení k zvláštnímu poslání, totiž k dovedení lidstva k „všesvětové jednotě“.

¹² ANTOLOGIE: Gogol 1846, s. 189.

PODLE SVÉHO ROZUMU

Zatímco přehledy dějin ruské literatury obvykle zdůrazňují její hluboké, letité kořeny, sahající k životopisům ruských svatých z 11. století, *Nestorově letopisu* z 11. až 12. století, *Slovu o pluku Igorově* z let 1185–1187, jehož pravost ovšem nikdy nebyla nezvratně prokázána, a dalším památkám staroruského písemnictví,¹ současný ruský literát Dmitrij Bykov neopomíná při svých přednáškách připomenout pravý opak: literatura Ruska je mladá. Má nepochybně pravdu. Ve srovnání s literaturami západoevropskými je ruská literatura v pravém slova smyslu, totiž jako původně psaná poezie, próza a drama, dokonce velmi mladá. Prvním ruským básníkem srovnatelným s formátem Homéra, Danta nebo Shakespeara je teprve Puškin.

Za otce zakladatele ruské literatury je ovšem považován Michail Vasiljevič Lomonosov. Vykonal mnohé. A zároveň věděl, že než se literární ruština, její ohebnost a tvárnost, pozvedne na úroveň západoevropských jazyků, bude třeba mnohé ještě vykonat. Ruští autoři se nejprve museli vymanit z cizích vlivů, jednak německého, který se v Rusku rozmohl za carevny Anny Ivanovny (1730–1740) a zejména Petra III. (1762), a rovněž francouzského, v Rusku rozšířeného za vladařeni Kateřiny II. (1762–1796) a upevněného za Alexandra I. (1801–1825). Lomonosovův výrok ohledně superiority ruštiny ve srovnání s jinými evropskými jazyky, o němž byla řeč v kapitole první, je tedy mimo jiné podmíněn jazykovou emancipací jeho mateřštiny, kterýžto proces, ať už se týká čehokoli, vyžaduje nejprve jisté sebevědomí.

Jestliže Bělinskij si ještě v roce 1845 stýská, že evropští čtenáři „ruské povídky a romány přeložené do své řeči považovali naopak za překlady ze svého jazyka: tak byly nepodobné všemu ruskému, jakékoliv svébytnosti a původnosti,“² Gogol v roce 1846 racionálně bilancuje:

... potřebovali jsme se vytlachat v cizích jazycích ze vši té veteše, která se na nás přilípla zároveň s cizí vzdělaností, aby se všechna ta nejasná slova, nepřesné názvy věcí – plody to neujasněných a

¹ Pospělov – Šabliovskij – Zerčaninov 1947, s. 19–31.

² Bělinskij 1956, s. 15.

zmatených myšlenek, jež zatemňují jazyky – neopovážily zastínit dětskou jasnost našeho jazyka a abychom se k němu vrátili už ochotni myslit a žít podle svého rozumu, a ne podle cizího.³

A když autor *Revizora*, „nejruštější“ z ruských komedií, vylíčí, čeho jeho rodná řeč už dosáhla v díle Děržavina, Puškina, Jazykova, Baťušкова, Žukovského a Vjazemského, dodává:

To všechno jsou teprve nástroje, teprve materiál, teprve hrudky, teprve drahé kovy v rudě, z nichž bude vykuta jiná, mocná řeč, která pronikne skrz naskrz duši a nepadne na neúrodnou půdu.⁴

Mezi Lomonosovem, který poprvé rusky zformuloval pravopisné zákony i velmocenské postavení ruštiny v rodině evropských jazyků, a Gogolovým výrokiem o budoucí „mocné řeči“ stojí několik generací ruských básníků, kteří ruštinu kultivovali svou poezií. Na samém počátku této kultivace přitom sehrála klíčovou roli Lomonosovova – mimo Rusko v podstatě neznámá – překladatelská práce. Cicero, Vergilius a Ovidius, připomínání v dedikačním listě ruského učenice z roku 1755,⁵ jakož i další starověcí řečníci a básníci, leží v základech novodobé ruské literatury – díky Lomonosovovým překladům.

Dlužno však dodat, že ruská literatura nebyla v tomto ohledu zdaleka první ani jediná. Jak připomíná teoretik překladu Jiří Levý, už literatura římská začala překlady z řečtiny a stejně tak všechny další národní literatury na území Evropy začaly překládáním – „z latiny i z jiných starších jazyků“.⁶

Jestliže Lomonosov na konci dedikace ke své *Gramatice ruské* sám sebe označuje za „nejponiženějšího raba“ budoucího panovníka, jde o rétorickou konvenci doby. Ostatně, onomu „panovníkovi“ byl v den slavnostního předání rukopisu právě jeden rok. V době, kdy na carské akademii věd působili především vědci německého původu a ruská literatura měla za sebou pouze společenské satiry Kantěmirovy a klopotné básnické pokusy Tred’jakovovy, Lomonosov, „vědec duší básníka“, bádá v chemické laboratoři, zaobírá se astronomií, filologií a historií, skládá ódy oslavující ruské panovníky a ruská válečná vítězství... A překládá. V ruských duchovních dějinách je jeho myšlenkové dědictví jedno z nejvlivnějších

³ Gogol 1953, s. 212.

⁴ Tamtéž, s. 212.

⁵ ANTOLOGIE: Lomonosov 1755, s. 171.

⁶ Levý 1957, s. 13.

a nejnámějších vůbec. Stalo se, řečeno s Horatiem, kterému se ruský polyhistor rovněž věnoval jako překladatel, „trvalejší než kov“.

Exegi monumentum

Lomonosovova *Krátká rukověť rétoriky* z roku 1748, obsahující jeho překlady z řečtiny a latiny, se stala nepostradatelnou příručkou několika pokolení ruských básníků. Ukazovala jim cestu prošlapanou starověkými autory ve světě básnické řeči i formy. Obsahuje rovněž první ruský překlad ódy Quinta Horatia Flakka (65–8 před n. l.), jejíž osudy v kulturních dějinách Ruska a Evropy jsou přímo čítankovým příkladem čerpání a růstu jedné literatury z druhé. Pro účely našeho výkladu postačí, když Horatiovu báseň uvedeme pouze v českém překladu:

Trvalejší než kov pomník jsem dokonal,
číní nad přepychy zdí královských pyramid,
jehož hlodavý déšť s běsnivou vichřicí
zničit nebude s to, ani řad nesčetných
dlouhých roků a čas do věků letící.
Ne, já nezemru vším, unikne Smrti část
valná bytosti mé. Porostu čerstvou vždy
slávou, dokavad kněz na Kapitolský vrch
bude stoupat a s ním mlčících panen sbor.
Slaven budu, že tam, kde se proud Aufidu
hlučně valí, že tam, v kraji kde žíznivém
vládl rolníkům svým Daunus, ten z psance král,
umný aiolský zpěv první jsem převedl
v písni italské zvuk. Ty měj ten pyšný dar,
Melpomeno, v němž tvou zásluhu znám, a přej
delfským vavřínem jen ověnit skráně mé!⁷

Hrdá básnická bilance. Proč je však Horatiovo básnické dílo „trvalejší než kov“? Díky čemu číní nad „královské pyramidy“ a odolává „hlodavému dešti“, „běsnivé vichřici“ i „času“? A proč básník „nezemře vším“, celou svou bytostí, nýbrž její „část valná“, totiž jeho verše, do kterých vložil kus sebe, unikne smrti? Protože „umný aiolský zpěv“ jako „první“ – „převedl

⁷ *Římská lyrika* 1957, s. 149.

v písni italské zvuk“. I Horatius překládal. Vtiskl latinskou podobu veršům Sapfó a Alkaia, psaným aiolským nářečím řečtiny. A stejně tak polatinštil poezii Archilocha, Tyrtaia a Pindara. Překlady se přitom v jeho díle mísí s nápodobami, pro něž řecké předlohy nejsou kýženou metou, ale inspirativním východiskem: „Básník se sám srovnává s včelou, která poletuje od květu ke květu a pracně sbírá pyl, aby jej zpracovala v med. Ale ten med je jeho.“⁸ Dodejme, že z Horatiova „medu“ žila celá římská literatura. A nejen ta.

Od Horatia k Puškinovi

Myšlenku básnickovy nesmrtelnosti zachycenou v Horatiových verších, zveřejněných po roce 23 před naším letopočtem, opakuje Publius Ovidius Naso ve svých *Proměnách* (8 našeho letopočtu), William Shakespeare v *Sonetech* (1609) a také Alexandr Sergejevič Puškin v básni z roku 1836, tradičně nazývané *Exegi monumentum* (*Vybudoval jsem pomník*) – stejně jako Horatiova óda. Puškin přenáší Horatiovy verše daleko od „Kapitolského vrchu“ s knězem krácejícím v doprovodu panenských kněžek Vesty, bohyně domácího krbu, vykonat modlitbu a obět' za římský stát. A opouští i Horatiovu rodnou, jihoitalskou Apulii s řekou Aufidus a bájným králem Daunem:⁹

Pomník jsem zbudoval ne z kamene – k své počtě,
lid k němu půjde vždy a cesta nezaroste,
svou nepokornou hlavou pevně za všech dob
ční výš než Alexandrův sloup.

Ne, nezemřu, to vím – můj duch, navěky živý,
v mé lyře posvátné s mým prachem nezpráchniví,
a zajde sláva má jen pak, až na zemi
poslední básník oněmí.

Zvěst o mně proletí velikou, širou Rusí
a každý národ v ní mé jméno poznat musí –
hrdý vnuk Slovanů, divocí Tunguzové,
Fin z blat i Kalmyk, stepní lovec.

⁸ Stiebitz 1957, s. 42.

⁹ Tamtéž, s. 485 a 487.

Vzpomínka na mne, vím, tu lidem bude milá,
že dobré city v nich má lyra probudila,
že v krutém věku svém jsem zpíval o volnosti,
chtěl milost pro ty v nemilosti.

Kam velí Bůh, veď, Múzo, svého vyvolence,
čel mužně útokům a nežádej si věnce
a nahléd nad chválou i klevetou vždy měj
a s hlupákem se nehádej.¹⁰

Hlavní myšlenku své básně Puškin převzal z Horatia a temporytmus (v ruské předloze důsledně jambický) z Lomonosovova překladu Horatia, přičemž sám – po Horatiově vzoru – navíc využil takzvaný *epódos stichos* neboli *dopěvek*, totiž kratší verš, který následuje za veršem delším a výraznou rytmickou změnou umocňuje vyřčené. A nápad zasadit Horatiovy verše do jiného, sobě vlastního prostředí? Ani ten nepochází od Puškina, nýbrž od Gavrily Romanoviče Děržavina (1743–1816), před Puškinem nejproslulejšího básníka Ruska. Už Děržavin v překladu z roku 1795 přemístil Horatiovu ódu do široširých prostorů ruské říše, protínané „Volhou, Donem, Něvou“, jakož i řekou „Ural“, a omývané „vodami moře Bílého i Černého“.¹¹ Podobné „přepřacování na ruský způsob“, kdy jsou cizokrajné reálie nahrazeny domácími, bylo v umění překladu 17. a 18. století běžné.¹²

Přesto ale citované verše obsahují něco převratně nového. Puškinova „Múza“ není Horatiovou „Melpomené“ neboli „Zpívající“, jednou z devíti sester múz, přinášejících inspiraci hudebníkům a básníkům. Nemá „ověnčit“ básníkovo čelo „delfským vavřínem“, symbolem vítězství, neboť její poslání se s oficiálními vavříny světa příliš nepotkává. O tom Alexandr Sergejevič Puškin, kterému na vrcholu básnické slávy car Nikolaj I. propůjčil hodnost podkomořího, udělovanou zpravidla mladíkům bez zvláštních zásluh,¹³ bezesporu věděl své.

Zatímco Horatiovy básně oslavují římského císaře Augusta a z Děržavinových veršů na nás – jako z obřadních portrétů v carských komnatách – blahosklonně shlíží Kateřina Veliká, Puškin prohlašuje, že „Múza“ má básníka vést pouze tam, „kam velí Bůh“. Nikoli nutně

¹⁰ Puškin [1894], s. 35. Překlad Elišky Krásnohorské přepracoval autor studie.

¹¹ Děržavin 1957, s. 233.

¹² Fjodorov 1960, s. 9.

¹³ Lotman 1987, s. 210–211.

k velebení mocných, které si přičinlivý autor chce naklonit, nebo kteří to od něj nepokrytě očekávají. Proto Puškin význam svého díla staví nad „Alexandrův sloup“, dvacet pět metrů vysoký monument vztyčený v letech 1829–1834 z příkazu Nikolaje I. v Sankt-Petěrburgu, hlavním městě Ruského impéria, na počest vítězství jeho bratra Alexandra I. nad Napoleonem. Nadřazením vlastního umění nad symbol imperiální suverenity a neporazitelnosti Puškin přerostl Horatia i Děřžavina. A stejně tak – svou odvážnou a nezávislou Múzou – přerostl celou svoji dobu:

Celá epocha se ponenáhlu [...] začala nazývat puškinská. Všechny ty krasavice, dvorní dámy, vládkyně salónů, carovi oblíbenci, hodnostáři, ministři, generálové [...] se postupně začli ukládat v povědomí jako Puškinovi současníci a nakonec se bez reptání stali součástí kartoték a jmenných rejstříků nejrůznějších edic Puškinových spisů. [...] Jeho císařské Veličenstvo imperátor vši Rusi Nikolaj Pavlovič v bílých přiléhavých nohavicích musí být rád, dostane-li se v celé majestátní velikosti na stěny Puškinova muzea; rukopisy, deníky, dopisy vzbuzují pozornost zejména za předpokladu, že se v nich objevuje magické slovo Puškin... Ale lidé se mýlí, pokud se domnívají, že desítky hmotných památek mohou nahradit onu jedinou nehmotnou, jež je *aere perennius*.¹⁴

„Aere perennius“ neboli „trvalejší než kov“. Vyznání Anny Achmatovové (1889–1966), odkazující k prvnímu verši Horatiovy ódy *Exegi monumentum*, vystihuje Puškinův význam lépe než stohy literárněvědných studií. Tento básník se stal ikonou celé jedné epochy Ruska. A překladům jeho děl, bez nichž by ruská literatura ztratila podstatnou část své světovosti, se nikoli náhodou dostává nemalé pozornosti i v této knize.¹⁵

Puškinova báseň, inspirovaná Horatiovou nejznámější ódou a jejími překlady z pera Lomonosova a Děřžavina, svědčí o růstu jedné literatury z druhé. Současně ale předznamenává první z charakteristických tváří Ruska. Byť Puškinovy verše samy nejsou překladem v pravém smyslu, nýbrž svébytnou nápodobou cizí předlohy, můžeme je – zejména díky obrazu Alexandrova sloupu, ústředního symbolu státnosti ponapoleonovského Ruska – vnímat nejen jako doklad vlivu umění překladu na utváření ruské literatury, ale rovněž jako politikum. Věcí politickou, jak uvidíme v kapitole třetí, věnované Gnědičovu

¹⁴ Achmatovová 1988, s. 396–397.

¹⁵ ANTOLOGIE: Cvetajevová 1937, s. 225–232, Nabokov 1941 / 1955 / 1963, s. 243–256, Čukovskij 1969, s. 291–305.

překlady Homérovy *Iliady*, a páté, pojednávající o Pasternakově překladu Shakespearova *Hamleta*, se vposledu stal nejeden z ruských překladů cizích literárních děl.

S Puškinem ruská literatura poprvé získala také svůj národní svéráz. Avšak její osobitost rostla i z cizích vzorů. Kromě básně *Exegi monumentum* mají své cizojazyčné předlohy i některé z Puškinových *Malých tragédií*, poema *Angelo*, představující z větší části nedokončený překlad Shakespearovy hry *Něco za něco* (*Measure for Measure*) a mnohé další texty. Některé z těchto nápodob, jak jsme právě viděli, se přitom cizími vzory nejen inspirovaly, ale také je přerůstaly.

Kapitola III.

Svého Lomonosova, Puškina, Gogola, Dostojevského i další literární klasiky mnozí v Rusku měli a mají takřkajíc v posvátné úctě. A jestliže drtivá většina z nich byla vystavena pronásledování ze strany panujícího režimu, zvyšovalo to jejich mravní kredit. Autoritu a vliv klasických ruských spisovatelů si už stěží dovedeme představit – zvláště dnes a zvláště my s naší českou historickou zkušeností s autoritami všeho druhu. Zůstaneme-li u těch duchovních, patří k české národní tradici, že jsme k nim přistupovali často poněkud rezervovaně, ne-li macešsky, jak dokládá například životní úděl Jana Evangelisty Purkyně (1787–1869). I když jeho vědecké i překladatelské dílo má podobný význam jako práce Lomonosovovy, musel ze své vlasti odejít za živobytím do ciziny, do polské Vratislavi, kde zůstal celých dvacet sedm let, neboť akademická Praha o geniálního vědce nijak zvlášť nestála. A obdobné příběhy nabízejí životopisci i v případě mnoha dalších českých klasiků, vědeckých i uměleckých.

Posvátnou úctu Rusů k literárním klasikům, patřící k jejich národním specifickým, dokládá i vlivnost jednoho z nejvýznamnějších ruských překladů 19. století, který nadlouho určil ruskou podobu starořecké i původní rusky psané poezie. Takto oslovuje Puškin v roce 1832 Nikolaje Ivanoviče Gnědiče (1784–1833), svého druha v básnickém i překladatelském řemesle, který zhruba dva roky předtím vydal novou ruskou verzi Homérovy *Iliady*:

Mnoho let s Homérem jsi mluvil o samotě,
než k synům svého plemene
z tajemných vrcholků jsi v září sešel poté,
třímaje desky kamenné.
Nás dole v ležení jsi našel, v pláni holé,
v marnivých hodech ztřeštěně
jsme písňě zpívali a tancovali kolem
té modly námi vztyčené.
My odvrátili zrak, tvou září ohromeni.
A ty? Tys žalem oněměl?
Proklel jsi, proroku, ten lid svůj pomatený,
roztříštil desky kamenné?
Ne, neproklel. Jsi z těch, kdo v nížinu rád chodí

a do stínu se pohrouží,
kdo zahřmění má rád za letní nepohody
i bzukot včely nad růží.
To pravý básník je. Tragickou lyrou Řecka
Melpomené ho strhává,
leč pobaví ho pak i fraška prostořeká
při jarmarečních zábavách,
zláká ho starý Řím i slavné trójské pláne,
Ossianovy útesy
a s božskou lehkostí se vydá za Ruslanem
po cestách starých pověstí.¹

Prvních dvanáct veršů vychází z 24. a 32. kapitoly biblické knihy *Exodus*. Puškin se k překladateli *Iliady* obrací jako k proroku, který sestoupil z horských výšin k svému lidu, aby mu přinesl „desky kamenné“, totiž nový překlad starověkého eposu. I Mojžíš se vrátil ze Sinaje k synům izraelským, aby jim předal kamenné desky, do nichž bylo božím písmem vyryto desatero přikázání. Avšak podobně jako synové izraelští, i lid ruský si už vytvořil novou „modlu“, ztřeštěně uctívanou starými písněmi a tanci. Mojžíš na znamení hněvu kamenné desky, dílo Hospodinovo, roztříští. Ruský překladatel *Iliady* se však nehněvá. Je přece jen víc člověkem než prorokem. A hlavně je „pravým básníkem“, sestupujícím z „tajemných vrcholků“ dolů, do nížiny, rovněž kvůli inspiraci.

Starozákonní patos i étos Puškinovy básně prozrazuje, jak mimořádnému postavení se překlad v Rusku těšil: „V celých moderních dějinách Ruska se o zdařilých překladech cizích literárních děl běžně mluvilo jako o ‚událostech‘, ‚svátících‘ či dokonce ‚zázracích‘,“ shrnují badatelé Brian Baer a Natalia Olshanskaya.² Puškin však nejen oslavuje Gnědičův počín, nýbrž i vyslovuje výtku ruské společnosti, křepčící kolem falešné modly. Touto modlou, která ovládla nejen Rusko, ale celou tehdejší Evropu, byla francouzská salónní literatura.

Nebyl by to však Puškin, kdyby svou báseň nepozvedl k obecnějšímu postřehu, který napovídá, jak bychom měli o různých literárních „modlách“ uvažovat. Od časů Lomonosovových byl jazyk ruského písemnictví rozdělen s klasicistním zřetelem k čistotě

¹ Puškin 1995 (a), s. 481. Přeložil autor studie.

² Baer – Olshanskaya 2013, s. iv.

formy do tří vzájemně neprostupných stylů, odpovídajících různým literárním formám a žánrům: ke stylu „vysokému“ náležela heroická poema, óda a tragédie, ke „střednímu“ dramata, satiry, eklogy, korespondence mezi přáteli a elegie a ke stylu „nízkému“ komedie, epigramy, písně a bajky. Každý z těchto stylů přitom mohl čerpat pouze z určitých vrstev ruské slovní zásoby, jak Lomonosov podrobně postuluje v traktátu *Předznamenání o užítku knih církevních v ruském jazyce*, pocházejícího pravděpodobně z roku 1758.³ Estetické učení formulované Lomonosovem například nepřipouštělo, aby slova převzatá ze staroslověnštiny a patřící k „vysokému stylu“ byla kombinována se slovy běžně mluvené ruštiny, náležícími ke „stylu nízkému“.

Puškin obrazem „pravého básníka“, který se dává strhnout „tragickou lyrou Řecka“ a nepohrdá přitom „fraškou prostořekou“, „Ossianovými útesy“ z veršů pocházejících údajně z 3. století od keltského barda Ossiana (ve skutečnosti však podvržených skotským mystifikátorem Jamesem Macphersonem v šedesátých letech 18. století) ani ruským bohatýrem „Ruslanem“ z ruských legend, naznačuje, že hranice žánrů a s nimi spojených vrstev jazyka mohou být i méně dogmatické, než jak kázala klasicistní estetika, a že literatura tím ve výsledku neztrácí, ale naopak mnohé získává. Pro úplnost dodejme, že svou tvorbou, v jejímž jazyce se múza „vážná“ často potkává s tou „nevážnou“, to Puškin nejenom naznačuje, ale také sám dokazuje.

Právě Puškin, schopný dohlédnout vždy o kus dál než jeho současníci, také předpověděl, že ruskou literaturu podstatně ovlivní *Iliada* v překladu Nikolaje Ivanoviče Gnědiče, vydaná v roce 1829. Z básníkovy krátké zprávy z roku 1830 vyzařuje ohromující nesamozřejmost nového ruského překladu Homérova eposu, obzvláště ve srovnání s literární produkcí tehdejšího Ruska:

Konečně spatřil světlo světa tak dávno a s takovou netrpělivostí očekávaný překlad *Iliady*. V době, kdy se valná většina spisovatelů, zhýčkaných chvilkovými úspěchy, vrhla na tvorbu formálně oslnivých cetek, kdy se talent vyhýbá práci a móda opovrhne vzory vznešeného dávnověku, kdy poezie už není pokornou službou, nýbrž jen lehkovážnou kratochvílí, v této době s pocitem hluboké úcty a vděku hledíme na básníka, který hrdě zasvětil nejlepší roky života mimořádnému úkolu, nezištné inspiraci a zcela ojedinělému, velkému činu. Držíme v rukou ruskou *Iliadu*. Přikročíme

³ Lomonosov 1952, s. 585–592 a 891–892.

k jejímu studiu, abychom za nějaký čas podali našim čtenářům zprávu o knize, která musí podstatným způsobem ovlivnit naši literaturu.⁴

Ruský hlas „dávného velikána“

Jak tedy Gnědič ovlivnil ruskou literaturu překladem *Iliady*?

Předně, místo aby Homéra nechal promlouvat v dobově módních alexandrínech, rozhodl se napodobit verš předlohy, totiž hexametru. Takové rozhodnutí bylo odvážné. V ruských překladech antických klasiků se běžně užíval alexandrín, a pokud by Gnědič Homérovi dodal tento veršový rozměr, doprovázený zvuknými rýmy, získal by srdce nejednoho čtenáře. Zpronevěřil by se však starořeckému bardovi.

„Snazší je činit víc nežli totéž,“ prohlašuje Gnědič slovy latinského klasika Quintiliana v předmluvě ke své *Iliadě*.⁵ Vystihl tak vlastní letitou zkušenost s uměním překladu. Už samotný hexametru, kterým v roce 1812 začal Homérovo vyprávění znovuvytvářet ve své mateřštině,⁶ nebylo snadné napodobit. Natožpak prosadit. V roce 1813 vypukl mezi ruskými literáty vleklý spor, zda imitace hexametru není pro antické básníky spíš medvědí služba. Estetický ideál doby představoval alexandrín, pocházející z nedostižné Francie. Teprve v roce 1819 bylo možné „definitivně prohlásit“, že alexandrín v boji s hexametrem v Rusku „prohrál“, jak říká badatel Jefim Etkind (1918–1999) s odkazem k básnickému provolání Alexandra Fjodoroviče Vojejkova (1778, nebo 1779–1839):

Tak jako nemožno do šatů dítěte odívat velikána [...],
aniž lze sonátu Mozarta odříkat v hovoru lehkém,
zrovna tak alexandrínem, tím veršem jednotvárným [...]
nemožno vyjádřit se stejnou věrností [...]
veliký cit a veškerý majestát myšlenek a lesk,
kterým verš *Iliady* každý a každý verš *Aeneidy* září.⁷

⁴ ANTOLOGIE: Puškin 1830, s. 173.

⁵ Gnědič 1956, s. 316.

⁶ Medveděva 1956, s. 820.

⁷ Etkind 1973, s. 26–27.

„Veliký cit“ a „myšlenky“ *Iliady*, která ve dvaceti čtyřech zpěvech vykresluje poslední dny mnohaleté války Achájů s Trójany kvůli „Heleně kadeří krásných“,⁸ se, zjednodušeně řečeno, neobejdou bez širokodechého verše řecké předlohy. Jedině v hexametru může ústřední hrdina příběhu, nepřemožitelný Achilleus, opravdově vzplanout hněvem v odpověď na urážky vrchního achájského velitele, krále Agamemnóna (ve zpěvu prvním)⁹ nebo naopak pronášet „perutná slova“ k věrnému druhu Patroklovi (ve zpěvu šestnáctém).¹⁰ Zachováním hexametru dostalo i v ruštině Homérovo líčení válečných bitev, velikých přátelství a pamětihodných smrtí chrabrých reků na obou stranách trójských hradeb starobyrou vznosnost. Svůj „majestát“ a „lesk“.

Rozhodující ovšem bylo, že Gnědičov pokus o nápodobu Homérova hexametru vycházel ze zvládnutého básnického řemesla. I když „antické veršové rozměry pronikaly do ruské poezie s velkou námahou a jenom pozvolna“,¹¹ temporytmus Gnědičovy *Iliady* zněl mnohým přesvědčivě. A některé přiměl k fascinované zaposlouchanosti:

Slyším v ní velebný zvuk dávno umklé helénské řeči,
ohromen tuším v ní stín dávného velikána.¹²

Puškinovo dvojverší z roku 1830 představuje dnes už klasický příklad *elegického distichon*, jednoho z nejznámějších útvarů antické poezie: první verš je psán hexametrem, zatímco druhý, o stopu kratší, pentametrem.

Avšak nejen uši Puškinovy, nýbrž i jiných ruských básníků zásluhou Gnědičovy *Iliady* pomalu, ale jistě přivykaly temporytmu napodobujícímu melodii Homérových veršů – a tento temporytmus se v ruské poezii ujal a dál rozvíjel. Jak připomíná ruský badatel Sergej Michajlovič Bondi (1891–1983), základní princip ruského hexametru, totiž „střídání trojslabičných stop s dvojslabičnými“, nalezneme ve verších Valerije Brjusova, Alexandra Bloka, Vladimira Majakovského, Sergeje Jesenina a celé řady ruských i sovětských autorů.¹³ Aniž by to ruské čtenáře poezie jakkoliv zaráželo.

⁸ Homérova *Ílias* 1942, s. 73.

⁹ Tamtéž, s. 7–14.

¹⁰ Tamtéž, s. 368.

¹¹ Bondi 1978, s. 310.

¹² Puškin 1965, s. 87.

¹³ Bondi 1978, s. 322.

Druhý vlivný rozměr Gnědičovy *Iliady* naznačil jeden z jejích nejdůležitějších posuzovatelů Vissarion Grigorjevič Bělinskij, když prohlásil, že ruština je „jedním z nešťastnějších jazyků, pokud jde o schopnost tlumočit díla starověku“.¹⁴ Proč? Jednu z vrstev, kterou Gnědič ze své mateřštiny překladatelsky vytěžil, tvoří jazyk ruskoslovanský, totiž ruská odnož staroslověnštiny, která se v desátém a jedenáctém století zásluhou učedníků Cyrila a Metoděje rozšířila rovněž v Kyjevské Rusi. V jedenáctém století se ruskoslovanský jazyk, ležící v základech ruského písemnictví, otevřel mocnému vlivu Byzance, přesněji řečeno – vlivu byzantské řečtiny. Osvojil si mnoho řeckých slov i obrátů a také „promyšlenou gramatiku archaické řečtiny“ včetně její schopnosti dovedně vyklenout větu.¹⁵ Také proto z Gnědičovy *Iliady* – jako ze souměrných tváří byzantských ikon – dýchá „prostota, síla a rozvážený klid“, kterých si ruský překladatel na Homérově řeči cenil především.¹⁶

Gnědič si přitom uvědomoval, že archaický jazyk samotný by ve výsledku vedl k poněkud chudokrevné jednotvárnosti Homérova vyprávění. *Iliada* ovšem jednotvárná není. „Bouřný“ Zeus na sněmu bohů metá slova jako blesky,¹⁷ hrbatý voják Thersítés „krákoravě láteří“ (κεκλήγων λέγ’ ὀνειδέα),¹⁸ jak vypichuje sám Gnědič s odkazem k starořeckému originálu¹⁹ (zpěv II, verš 222), kvůli novému útoku na Tróju,²⁰ „slavný“ hrdina Achilles z hloubi srdce oplakává mrtvého Patrokla...²¹ K předvedení svých postav dokáže Homér vystoupat do nejvyšších pater řeči, nebo naopak sáhnout po slovech hrubší ražby. Někdy ráz na ráz. Neboť v povaze jeho lidí i bohů jsou zvraty a proměny postupně budované, ale také velmi prudké. Diovo zahřímání může vzápětí vystřídat klidný úsměv a prohlášení: „Vždyť já to přece nedím tak docela přísně.“²² Proto také do vznešeného jazyka nejvyššího Olympa i v Gnědičově překladu pronikají slova, která bychom od něho nejspíš nečekali, jak dokládá badatel Jefim Etkind:

Zeus v jedné a téže promluvě může slavnostně prohlásit, obrací se k bohům a bohyním: *Я вам поведаю, что мне в персях сердце внушает* (promluví k vám, jak mi v prsou srdce vnuká), a současně jim poměrně nevybíravě pohrozit trestem, pokud si někdo z nich *мятежно захочет*

¹⁴ Bělinskij 1954, s. 554.

¹⁵ *Russkije pisatěli o jazyke* 1954, s. 75.

¹⁶ Gnědič 1956, s. 313.

¹⁷ *Homérova Ílias* 1942, s. 170.

¹⁸ Jackson 2008, s. 57.

¹⁹ Gnědič 1956, s. 314.

²⁰ *Homérova Ílias* 1942, s. 36–38.

²¹ Tamtéž, s. 537–545.

²² Tamtéž, s. 171.

(vzpurně usmyslí) *с неба сойти, пособлять илионянам или данаям* (sestoupit z nebes a vypomáhat Ílioňanům a Danajům).²³

V načrtnuté scéně z osmého zpěvu *Iliady* vystupuje Zeus jako vrchní správce „lidských bojů“,²⁴ zuřících desátým rokem mezi Trójany (Gnědičem nazývanými též „Ílioňané“) a Acháji (jinak též Danaji). Svoji velitelskou řeč přitom prokládá slovy „захочет“ (usmyslí si) a „посоablyть“ (vypomáhat), vyznívajícimi poněkud překvapivě. V sousedství ostatních, vesměs archaických, působí nečekaně obyčejně, druhé uvedené pak vyloženě lidově. Jako by se Zeus v záchvatu hněvu nápadně přiblížil prostořekým smrtelníkům.

Mísení slov odlišných původem i charakterem, které tu vidíme v malém detailu, se přitom týká celého Gnědičova překladu. Výrazy pocházející ze staroslověnštiny (například *в персях* – „v hrudi“) se v něm prolínají se staroruským lidovým jazykem i obecně lidovou mluvou, místy nářečně zabarvenou. A není-li zbytí, vynalézá Gnědič slova nová.²⁵ Neortodoxní, tvořivá práce s jazykem, částečně navazující na Lomonosovovy pokusy o poruštění *Iliady*, představuje druhý z básnický vlivných rozměrů Gnědičova překladu.

Rok osmnáct set dvanáct

Živému zájmu, s nímž se Gnědičův překlad setkal, napomohl také politický vývoj. Rok 1812, kdy ruský překladatel začal *Iliadu* převádět hexametrem, se stal rokem Napoleonova vpádu do Ruska. Vypukla, jak říkají Rusové, Vlastenecká válka. Když pak Gnědič v roce 1813 zveřejnil úryvek z šestého zpěvu Homérova eposu, kde se trójský hrdina Hektor před návratem na bojiště loučí s manželkou Andromachou a synáčkem Astyanaktem,²⁶ připomněl čtenářům ani ne rok staré výjevy,²⁷ kdy ruští muži odcházeli ze svých domovů čelit Napoleonovým dělům a bajonetům. Vzдорovali, tak jako obránci dávné Tróje, několikanásobné přesile. Válečný triumf, kterého v roce 1812 nakonec dosáhli, i válka sama přitom pro Rusko měly nečekaný význam i v rovině národního sebeuvědomění. Jak píše Bělinskij v roce 1843:

²³ Etkind 1973, s. 25–26.

²⁴ *Homérova Ílias* 1942, s. 82.

²⁵ Etkind 1973, s. 24–26.

²⁶ *Homérova Ílias* 1942, s. 146–150.

²⁷ Medveděva 1956, s. 23–24.

Dvanáctý rok byl v životě Ruska velkou epochou. Svými následky byl největší událostí v dějinách Ruska po vládě Petra Velikého. Napjatý boj na život a na smrt s Napoleonem probudil dřímající síly Ruska a přiměl Rusko, aby v sobě uvidělo síly a prostředky, o nichž dosud samo nemělo tušení, že je má. Pocit společného nebezpečí sblížil navzájem stavy, probudil ducha pospolitosti a dal počátek publicitě a veřejnosti, jež byly tak cizí dřívější patriarchálnosti, poprvé teď krutě otřesené.²⁸

Lev Nikolajevič Tolstoj v románu *Vojna a mír*, napsaném v letech 1863–1869, nicméně konstatuje, že „většina lidí té doby se vůbec nestarala o všeobecnou situaci a řídila se jen osobními zájmy přítomnosti“.²⁹ A když ve své epopěji začne líčit vlastenecký večírek petrohradské smetánky, který pořádala „dvorní dáma a důvěrnice carevny“ Anna Pavlovna Schererová,³⁰ činí tak s rozkošnickou jízlivostí:

U Anny Pavlovny se 26. srpna, právě v den bitvy u Borodina, konal večírek a jeho zlatým hřebem mělo být čtení dopisu, jež Jeho Přeosvícenost metropolita poslal carovi s obrazem důstojného sluhu božího Sergije. Tento dopis byl pokládán za vzor vlastenecké a duchovní krasomluvy. Přečíst jej měl sám kníže Vasilij, proslulý svým mistrným přednesem. (Čítával i u císařovny.) Toto mistrovství záleželo v tom, že slova zvučně, zpěvavě přecházela ze zoufalého vytí do něžného brumláni, takže zcela náhodně a nezávisle na jejich významu připadalo na jedno slovo zavytí a na druhé šepot. Toto čtení, jako všechny večírky Anny Pavlovny, mělo význam politický. Večírkou se mělo zúčastnit několik významných osobností, kterým bylo třeba vytknout, že jezdí do francouzského divadla, a probudit v nich vlastenecké cítění.³¹

Ať už dáme za pravdu Bělinskému nebo Tolstému, jedno je jisté: válka s Francouzi a jejich spojenci se odehrávala nejen na bitevních polích, ale i v hlavách ruských intelektuálů. Tváří v tvář Napoleonově armádě vzrostla v Rusech národní hrdost, která mezi ruskou elitou přerostla v tažení proti léta pěstované frankomanii. Ledacos, co mělo původ ve Francii, se nyní stalo zavržením hodným importem. Nejen návštěvy „francouzského divadla“, nýbrž i používání francouzsky galantního básnického jazyka či francouzského alexandrínu se náhle ocitlo v kategorii nepřipustného poklonování dříve tak obdivované kultuře.³² Samotnému alexandrínu pak nadlouho zůstala pověst „korzetu“ nasazovaného v minulosti „ruské múze“,

²⁸ Bělinskij 1955 (b), s. 225.

²⁹ Tolstoj 1959 (c), s. 21.

³⁰ Tolstoj 1959 (a), s. 27.

³¹ Tolstoj 1959 (c), s. 9–10.

³² Medveděva 1956, s. 24.

„sestře širých polí“, „svobodné jak vítr ve svobodné stepi“, jak to v roce 1853 zformuloval básník Pjotr Andrejevič Vjazemskij.³³

Gnědičova interpretace *Iliady*

Gnědiče při překládání *Iliady* ovšem nevedl pouze jazykový cit, ale také jasně formulovaná interpretace. Homérovy obrazy pojaté s realistickou věcností, od výčtu achájských válečníků³⁴ přes vykreslení Achilleova štítu z dílny boha Héfaista³⁵ až po četné zmínky o způsobech obětování bohům a pohřebních rituálech,³⁶ přiměly ruského překladatele k dalšímu studiu starého Řecka. Ponořil se znovu do klasické filologie, archeologie a kunsthistorie,³⁷ aby si uměl co nejlépe představit, o čem starořecký bard vypráví, a našel pro to co nejpřiléhavější výraz. Současně však *Iliadu* interpretoval. Ovlivněn německými badateli, zejména Friedrichem Augustem Wolfem (1759–1824) a Friedrichem Christophem Schlossem (1776–1861), kteří jazyk, respektive literaturu pokládali za pramen poznání o lidských dějinách, dospěl Gnědič k přesvědčení, že *Iliada*, zachycující epochu héróů, totiž mytologizované události z 12. století před n. l., představuje nejen „první poemu“, ale také „první dějiny Řecka“. ³⁸ Homérovy verše nazval „jasným vzdušným ohněm vprostřed hluboké noci“, který „ozaruje šerý dávnověk“. ³⁹ A podobným ohněm se měl stát i jeho překlad.

Gnědič neváhal, zda slovo „střelec“ (стрелец), které původně použil ve druhém zpěvu *Iliady*, nahradí přesnějším „lučištník“ (лучник), třebaže dobovým čtenářům znělo podle všeho méně srozumitelně. ⁴⁰ Věcná přesnost byla alfou i omegou jeho práce. S očividně větší nejistotou se vyrovnával s „mužným“ až „surovým“ duchem Homérova dávnověku, jehož stopy nacházel v básníkově řeči. ⁴¹ V první redakci Gnědičova překladu *Iliady* proto některé verše působí „plynuleji a zvučněji“, kdežto v konečných, méně uhlazených verzích je naopak více z Homéra, jak upozorňuje badatelka Irina Nikolajevna Medveděvová (1903–1973):

³³ Cituje Etkind 1973, s. 156.

³⁴ *Homérova Ílias* 1942, s. 46–57.

³⁵ Tamtéž, s. 447–452.

³⁶ Tamtéž, s. 268, 546 atd.

³⁷ Medveděva 1956, s. 824.

³⁸ Gnědič 1956, s. 780.

³⁹ Tamtéž, s. 311.

⁴⁰ Medveděva 1956, s. 827.

⁴¹ Gnědič 1956, s. 313.

Zdaleka nejpříznačnější úpravu takového druhu představuje poslední verš *Iliady*, který Gnědič vposledu přeložil takto: „Так погребали они конеборного Гектора тело“ (tak pohřbívali koněbojného Hektora tělo). Původní varianta uvedeného verše nicméně zněla: „Так знаменитого Гектора Трои сыны погребали“ (tak velikého Hektora Tróje synové pohřbívali).⁴²

Na samém konci Homérova eposu se Trójané loučí s mužem „bezuzdným silou“,⁴³ který dovedl „krotit koně“, jak vyplývá z přívlastku *ἵπποδάμοιο* (koněkrotný),⁴⁴ připsovaného v *Iliadě* reku Hektorovi. Neobvyklým slovem *конеборный* (koněbojný) Gnědič přibližuje další z možných významů daného starořeckého výrazu: Hektor dovedl bojovat na voze taženém dvěma koňmi (a řízeném vozatajem). Podobně zůstává i v Gnědičově překladu nejvyšší Olympian „hromovládny“ (громовержущий,⁴⁵ *αἰγίοχος*),⁴⁶ dým stoupající ze zápalných obětí se mísí s „vůní tuku“ (туков воня,⁴⁷ *κνίση*)⁴⁸ obětovaných „koz a telat“ (коз и тельцов,⁴⁹ *ταύρων ἢ δ' αἰγῶν*)⁵⁰ a tělo mrtvého Patrokla Achájové omývají od „speklé krve“ (запекшейся крови,⁵¹ *βρότον αἱματόεντα*).⁵² Gnědičův překlad *Iliady* si zkrátka podržel homérskou „barbarskost“, ať se to ruským čtenářům líbilo, nebo ne.

Ad usum Delphini

Stojí přitom za povšimnutí, že také Gnědič (po vzoru svých francouzských i ruských předchůdců) začal Homéra překládat rýmovaným alexandrinem, a navíc šablonovitým jazykem takzvané vysoké poezie.⁵³ Takto zprvu přeložil (a v roce 1807 vydal) nejprve sedmý zpěv *Iliady* a poté ještě čtyři následující.⁵⁴ Postupoval přitom podle překladatelské školy evropského klasicismu, která všemožné úpravy cizích předloh pokládala za univerzální, závaznou normu. Klasicistní překladatel měl cizí předlohy převádět „ad usum Delphini“. Volně přeloženo: Hlavně se nedotknout jemnocitu čtenářů!

⁴² Medveděva 1956, s. 827.

⁴³ *Homérova Ílias* 1942, s. 182.

⁴⁴ Jackson 2008, s. 1090.

⁴⁵ Gnědič 1956, s. 459 (zpěv VIII, verš 287).

⁴⁶ Jackson 2008, s. 326 (zpěv VIII, verš 287).

⁴⁷ Gnědič 1956, s. 22 (zpěv I, verš 317).

⁴⁸ Jackson 2008, s. 22 (zpěv I, verš 317).

⁴⁹ Gnědič 1956, s. 22 (zpěv I, verš 316).

⁵⁰ Jackson 2008, s. 22 (zpěv I, verš 316).

⁵¹ Gnědič 1956, s. 662 (zpěv XVIII, verš 345).

⁵² Jackson 2008, s. 809 (zpěv XVIII, verš 345).

⁵³ Etkind 1973, s. 25.

⁵⁴ Medveděva 1956, s. 823.

Imperativ klasicistních překladatelů, vyznávajících umírněnost, harmonii a eleganci, došel naplnění zejména v ludvíkovské Francii. Anne Le Fèvre Dacierová (1647–1720) ve francouzském překladu *Iliady* z roku 1699 přetvořila „vínem ztěžklého“ (*Oivoβαρές*),⁵⁵ za něhož Achilleus označí Agamemnóna, v „bláhovce, jemuž vinné výpary zatemnily rozum“, a s podobnou diskretností uhladila i další Achilleovy slovní výpady vůči mykénskému králi,⁵⁶ třebaže právě z Achilleova hněvu povstaly „tisíce béd a strastí“,⁵⁷ kolem kterých se točí celé Homérovo vyprávění. Dokonce i „osla“ (*ὄνος*),⁵⁸ zmíněného Homérem v souvislosti se vzpurností jednoho z achájských bojovníků, překladatelka nahradila noblesním opisem: „Zvíře trpělivé a silné, leč pomalé a líné.“⁵⁹ V otázce formy pak ani neměla na vybranou: alexandrín namísto Homérova „barbarského“ hexametru byl ve francouzských překladech konce 17. a 18. století samozřejmostí.

Jestliže Gnědič nakonec odmítl nadbíhat vkusu ruských šlechtických salónů, francouzsky „vytříbenému“ a „zjemnělému“, vzepřel se tím celé jedné epoše umění překladu. Dělal to přitom s ohledem na rozvoj básnické ruštiny. Jak sám říká:

Překladatel Homéra se musí vystríhat otrockého nadbíhání vkusu salónů, totiž přemrštěné vytříbenosti a zjemnělosti oněch vrstev společnosti, které nás mohou poctit svým uznáním, námi úzkostlivě vyhledávaným, leč svými požadavky a nároky svazují a ochromují ruský jazyk.⁶⁰

Postupné proměny Gnědičova překladu zároveň ilustrují boj, s nímž se v umění překladu můžeme potkat skoro na každém kroku. „Ustavičný boj s vlastním duchem, s vlastním vnitřním tíhnutím.“⁶¹ Tak to zformuloval sám Gnědič v předmluvě ke své ruské *Iliadě*, kde dále poznamenává:

Je povýtce snadné vyzdobit či lépe řečeno vylepšit Homérův verš barvami z naší palety. Bude pak elegantnější, velkolepější, bližší našemu vkusu. Avšak nesrovnatelně těžší je ponechat mu jeho homérskost, která ho činí tím, kým je, ani horším, ani lepším. Právě tím je překladatel autorovi

⁵⁵ Jackson 2008, s. 15 (zpěv I, verš 225).

⁵⁶ Etkind 1973, s. 20–21.

⁵⁷ Homér 1980, s. 7.

⁵⁸ Jackson 2008, s. 474 (zpěv XI, verš 558).

⁵⁹ Etkind 1973, s. 20.

⁶⁰ Gnědič 1956, s. 314.

⁶¹ Tamtéž, s. 316.

povinován, a kdo si něco takového vyzkoušel, ví, že je to lopota. Dobře ji vystihl Quintilianus: „Facilius est plus facere, quam idem.“ Neboli: „Snazší je činit víc nežli totéž.“⁶²

V roce 1964 na Gnědičova slova navázal Korněj Čukovskij (1882–1969) v eseji příznačně nazvané *Překlad jako překladatelův autoportrét*.⁶³ V textu spisovatele, který v Rusku jako první začal soustavně psát o umění překladu, se objevují další pozoruhodné příklady a souvislosti překladatelských zápasů, jakým byl ten Gnědičův s archaickou formou i jazykem Homérovy *Iliady*. Mnozí tento zápas zjevně prohráli.

Třebaže Gnědič svůj překladatelský boj „s vlastním duchem“ namnoze vyhrál, v některých ohledech jeho *Iliada* působí přece jen „nehoméřsky“. Jde přitom o rysy, které provázejí umění překladu v Rusku jako určité specifikum. Nežli se tedy dostaneme ke třetímu vlivnému rozměru Gnědičova překladu, který už míří za hranice literatury samotné, podívejme se na několik míst, kde se ruský překladatel Homérovi přece jen zpronevěřil.

V devátém zpěvu Homérova eposu přichází k hrdinovi Achilleovi, rozhněvanému kvůli nevděku krále Agamemnóna, achájské poselstvo, aby ho získalo zpět pro svoji věc. Před Achillea předstoupí také vůdce celého poselstva, stařec Foinix, který z Achillea kdysi vychoval bojovníka a na přání jeho otce působil v trójské válce jako Achilleův rádce, což se odráží už v jeho důvěrném oslovení:

Сын мой, смири же ты душу высокую! храбрый не должен
Сердцем немилостив быть: умолимы и самые боги,
Столько превысшие нас и величьем, и славой, и силой.
Но и богов – приношением жертвы, обетом смиренным,
Вин возлияньем и дымом курений смягчает и гневных
Смертный молящий, когда он пред ними виновен и грешен.⁶⁴

⁶² Tamtéž, s. 316.

⁶³ ANTOLOGIE: Čukovskij 1964, s. 279–290.

⁶⁴ Gnědič 1956, s. 482.

Doslovný český překlad, upřednostňující význam před zachováním hexametru, zní takto:

Synu můj, usmíř duši povýšenou! Kdo chrabrý je, nemá
v srdci nemilostiv býti: uprositi lze i samotné bohy,
tolik nás převyšující i vznešeností, i slávou, i silou.
Vždyť i bohy – přinášením oběti, slavnostním slibem pokorným,
vína uléváním a dýmem zápalných obětí obměkčuje, rozhněvané,
smrtelník v modlitbě, když před nimi stane vinen a hříšný.

Porovnejme předchozí pasáž z Gnědičova převodu s českým překladem Otmara Vaňorného (z roku 1926):

Ukrot' hrdou svou mysl, ó Achillee, nemůžeš přece
srdce své bez citu mít! – Těž bozi se uprosit dají,
jichž přece mnohem je větší i hodnost i síla i zdatnost –
přec však modlitbou milou a obětmi zápalnými,
kadidlem vonným a vínem je k milosti nakloní lidé,
prosíce jich, když nějaký blud neb přestupek spáší.⁶⁵

U Vaňorného, předávajícího řecký originál téměř doslova,⁶⁶ na rozdíl od Gnědiče, nenajdeme slova „smrtelník v modlitbě“, „vinen“ a „hříšný“. Ruský překlad navíc obsahuje pojem *οβη*, označující „slavnostní slib Bohu“ a pocházející ze staré církevní slovanštiny, která se v Rusku a dalších pravoslavných zemích stala základem jazyka bohoslužebného. Ve výsledku tak Gnědičův Foinix promlouvá málem jako apoštol křesťanské víry.

Z téhož rejstříku, zdá se, pochází i důraz, s jakým ruský překladatel v *Iliadě* připomíná „duše“ Homérových hrdinů. Achájům přisuzuje duše „veliké“ (могучие),⁶⁷ zatímco v Homérovi čteme tradičnější přívlastek „chrabré“ (ιφθίμοις),⁶⁸ Meneláově „odhodlanosti“ (προθυμίησι),⁶⁹ respektive „udatnosti“ (доблесть) připisuje přívlastek „duševní“

⁶⁵ Homérova *Ilias* 1942, s. 209 (zpěv IX, verše 496–501).

⁶⁶ Jackson 2008, s. 380 (zpěv IX, verše 496–501).

⁶⁷ Gnědič 1956, s. 321 (zpěv I, verš 3).

⁶⁸ Jackson 2008, s. 1 (zpěv I, verš 3).

⁶⁹ Tamtéž, s. 82 (zpěv II, verš 588).

(душевная)⁷⁰ a „duší“ samotnou někdy nahrazuje nebo umocňuje pojmy blízké – „toužit“ (ποθέεσκε),⁷¹ i vzdálenější – „útroby“ (φρεσίη),⁷² „vůle“ (βουλήν),⁷³ síla (μένος).⁷⁴ Stejně nápadná jsou v Gnědičově překladu i některá další slova: „крепкодушный“ (pevného ducha),⁷⁵ „благодушный“ (dobrého ducha),⁷⁶ „благородный“ (šlechtného ducha),⁷⁷ „благосклонный“ (milostiplný),⁷⁸ „благосклонно“ (milostiplně),⁷⁹ „благосклонствовать“ (projevovat milost),⁸⁰ „благовестный“ (blahou zvěst hlásající),⁸¹ „благовествовать“ (hlásat blahou zvěst)⁸² či Gnědič přichází i s novotvory „бранодушный“ (chrabrého ducha)⁸³ a „кроткодушный“ (laskavého ducha).⁸⁴ Napodobit nezaměnitelný původ a zabarvení vyjmenovaných ruských slov je v češtině téměř nemožné. Všechna totiž mají jedno společné: buď pocházejí z jazyka, kterým Cyril a Metoděj začali překládat řecky psané bohoslužebné texty, totiž ze staroslověnštiny, nebo jsou podle staroslověnského vzoru vytvořena. Staroslověnština, nazývaná též církevní slovanština, je ovšem bohoslužebným jazykem ruské pravoslavné církve, takže výrazy, které si z ní Gnědič vypůjčil (nebo na jejím základě sám vytvořil), nemohou zapřít svého pravoslavně křesťanského ducha.

„Pravoslavnost“ Gnědičova překladu vynikne zejména ve srovnání s kanonickým českým překladem *Iliady*, který vytvořil Otmar Vaňorný. V místech, kde Gnědič použil slova církevněslovanského původu zdůrazňující mravní ušlechtilost Homérových postav, Vaňorný vyzdvihuje jejich válečnickou zdatnost či pověst.

⁷⁰ Gnědič 1956, s. 354 (zpěv II, verš 588).

⁷¹ Gnědič 1956, s. 334, a Jackson 2008, s. 33 (zpěv I, verš 492).

⁷² Gnědič 1956, s. 345, a Jackson 2008, s. 59 (zpěv II, verš 241).

⁷³ Gnědič 1956, s. 348, a Jackson 2008, s. 65 (zpěv II, verš 344).

⁷⁴ Gnědič 1956, s. 693, a Jackson 2008, s. 885 (zpěv XX, verš 372).

⁷⁵ Gnědič 1956, s. 390 (zpěv IV, verš 464), s. 390 (zpěv IV, verš 467), s. 515 (zpěv XI, verš 294), s. 582 (zpěv XIV, verš 512), s. 599 (zpěv XV, verš 519), s. 625 (zpěv XVI, verš 708), s. 642 (zpěv XVII, verš 420) a s. 686 (zpěv XX, verš 96).

⁷⁶ Tamtéž, s. 555 (zpěv XIII, verš 400), s. 560 (zpěv XIII, verš 598), s. 608 (zpěv XVI, verš 33), s. 614 (zpěv XVI, verš 286), s. 640 (zpěv XVII, verš 346), s. 721 (zpěv XXII, verš 170) a s. 736 (zpěv XXIII, verš 168).

⁷⁷ Tamtéž, s. 321 (zpěv I, verš 7), s. 323 (zpěv I, verš 84), s. 329 (zpěv I, s. 292), s. 330 (zpěv I, verš 333 a 337), s. 333 (zpěv I, verš 440) a dalších 163 výskytů.

⁷⁸ Tamtéž, s. 397 (zpěv V, verš 117), s. 457 (zpěv VIII, verš 175), s. 496 (zpěv X, verš 280) a s. 497 (zpěv X, verš 290),

⁷⁹ Tamtéž, s. 333 (zpěv I, verš 453), s. 397 (zpěv V, verš 116), s. 416 (zpěv V, verš 809), s. 424 (zpěv VI, verš 173), s. 481 (zpěv IX, verš 480), s. 574 (zpěv XIV, verš 192), s. 640 (zpěv XVII, verš 331), s. 734 (zpěv XXIII, verš 89) a s. 759 (zpěv XXIV, verš 39).

⁸⁰ Tamtéž, s. 561 (zpěv XIII, verš 633) a s. 640 (zpěv XVII, verš 339).

⁸¹ Tamtéž, s. 475 (zpěv IX, verš 236).

⁸² Tamtéž, s. 348 (zpěv II, verš 353).

⁸³ Tamtéž, s. 359 (zpěv II, verš 745), s. 399 (zpěv V, verš 184), s. 639 (zpěv XVII, verš 312) a s. 640 (zpěv XVII, verš 352).

⁸⁴ Tamtéž, s. 636 (zpěv XVII, verš 204).

Vaňorný překládá „Elefénorem [...], zmužilým Abantů králem“ (přívlastek *μεγάθυμος*)⁸⁵ „Agénór, chrabrý rek“ (přívlastek *μεγάθυμος*),⁸⁶ „Trójany zmužilé v boji“ (přívlastek *μεγάθυμος*),⁸⁷ „lid statečných Mýsů“ (přívlastek *καρτερόθυμος*),⁸⁸ „velitel Epeiů mužných“ (přívlastek *μεγάθυμος*),⁸⁹ „hrad mužných Trójanů“ (přívlastek *ἀγέρωχος*),⁹⁰ „Tróů, zmužilých v boji“ (přívlastek *μεγάθυμος*),⁹¹ zatímco Gnědič všem jmenovaným připisuje „pevného ducha“.

Dále ve Vaňorného *Iliadě* objevíme „Nestora, chrabrého reka“ (přívlastek *μεγάθυμος*),⁹² „Agénór, hrdina chrabrý“ (přívlastek *μεγάθυμος*),⁹³ „loď chrabrého Prótesiláa“ (přívlastek *μεγάθυμος*),⁹⁴ „[Lykomédés], bojovný muž“ (přívlastek *ἔσθλός*)⁹⁵ a „chrabrý Achilleus“ (přívlastek *μεγάθυμος*),⁹⁶ kdežto Gnědič všem uvedeným postavám přisuzuje „dobrého ducha“.

A zatímco Vaňorný říká „Achilleus, hrdina slavný“ (přívlastek *δῖος*),⁹⁷ „Achilleus rychlý v běhu“ (přívlastek *ὠκύς*)⁹⁸ a „důvtipný rek, král Odysseus“ (přívlastek *πολύμητις*),⁹⁹ Gnědič všem zmíněným naděluje „šlechtného ducha“.

Na základě srovnání uvedených překladatelských řešení s originálem a současně s kanonickým homérovským lexikonem Georga Autenrietha¹⁰⁰ se přikláníme k Vaňorného interpretaci. Ve všech uvedených případech Homér s největší pravděpodobností nemá na mysli duchovní pevnost ani ušlechtilost, nýbrž srdnatost svých hrdinů, případně jinou z jejich válečnických zdatností (rychlost či důvtipnost) a rovněž slávu, kterou si vysloužili na bojištích.

⁸⁵ *Homérova Ílias* 1942, s. 95, a Jackson 2008, s. 165 (zpěv IV, verš 464).

⁸⁶ *Homérova Ílias* 1942, s. 95, a Jackson 2008, s. 166 (zpěv IV, verš 467).

⁸⁷ *Homérova Ílias* 1942, s. 250, a Jackson 2008, s. 456 (zpěv XI, verš 294).

⁸⁸ *Homérova Ílias* 1942, s. 338, a Jackson 2008, s. 621 (zpěv XIV, verš 512).

⁸⁹ *Homérova Ílias* 1942, s. 358, a Jackson 2008, s. 657 (zpěv XV, verš 519).

⁹⁰ *Homérova Ílias* 1942, s. 394, a Jackson 2008, s. 722 (zpěv XVI, verš 708).

⁹¹ *Homérova Ílias* 1942, s. 416, a Jackson 2008, s. 762 (zpěv XVII, verš 420).

⁹² *Homérova Ílias* 1942, s. 303, a Jackson 2008, s. 555 (zpěv XIII, verš 400).

⁹³ *Homérova Ílias* 1942, s. 311, a Jackson 2008, s. 568 (zpěv XIII, verš 598).

⁹⁴ *Homérova Ílias* 1942, s. 379, a Jackson 2008, s. 694 (zpěv XVI, verš 286).

⁹⁵ *Homérova Ílias* 1942, s. 413, a Jackson 2008, s. 757–758 (zpěv XVII, verš 345–346).

⁹⁶ *Homérova Ílias* 1942, s. 543, a Jackson 2008, s. 986 (zpěv XXIII, verš 167–168).

⁹⁷ *Homérova Ílias* 1942, s. 3, a Jackson 2008, s. 1 (zpěv I, verš 7).

⁹⁸ *Homérova Ílias* 1942, s. 6, a Jackson 2008, s. 6 (zpěv I, verš 84).

⁹⁹ *Homérova Ílias* 1942, s. 19, a Jackson 2008, s. 30 (zpěv I, verš 440).

¹⁰⁰ Autenrieth 1891 [internetový zdroj].

Naše pozorování se opírá rovněž o komentáře sovětských klasických filologů, kteří se shodují, že Gnědič nápadně idealizuje hrdinství některých Homérových bojovníků. Tak ve dvacátém čtvrtém zpěvu *Iliady* Gnědičův Zeus rozhodne hádku olympských bohů, kdo má předat tělo mrtvého Hektora, který padl v boji s Achilleem, trójskému králi Priamovi, Hektorovu otci: „Já [...] tuto slávu chci darovat Achilleovi.“ Současně, v poznámce pod čarou, Gnědič svým čtenářům vysvětluje, že „tuto slávu“ Achilleus získá tak, že Priamovi sám navrátí Hektorovo tělo.¹⁰¹ Badatelka Medveděvová nicméně upozorňuje, že Gnědič svou poznámkou připisuje Achilleovi – v rozporu s originálem – „velkodušnost“ a připomíná vysvětlení dalšího sovětského badatele Iosifa Tronského, že „sláva“, kterou chce Zeus Achillea poctit nespočívá „ve vydání těla otci“, nýbrž v „bohatých darech“, kterými Priamos Hektorovo tělo od Achillea „vykoupí“.¹⁰² „Sám pojem hrdina,“ připomíná Medveděvová v souvislosti s myšlením starých Řeků, „neodkazoval k výjimečnosti činů – hrdinové byli vojáci, všichni, kdo bojovali.“ Jestliže tedy Gnědič hned v prvním zpěvu *Iliady* přisuzuje „duším“ Homérových hrdinů přívlastek „veliké“ namísto „chrabré“, jak uvádí Otmar Vaňorný,¹⁰³ případně „statečné“, jak čteme v překladu Rudolfa Mertlíka,¹⁰⁴ a podobně postupuje i na jiných místech svého překladu, dostává hrdinství v jeho podání Homérova eposu jiný obsah – „velkodušnost“ (ve smyslu „šlechtnost“) připisovali hrdinství například raní romantikové, nikoliv staří Řekové.¹⁰⁵ A zachycuje-li Gnědič tuto „velkodušnost“ pomocí slov církevně slovanského původu, dostává hrdinství Homérových reků navíc pravoslavně křesťanský nádech.

V ruských překladech 19. století nejsou prvky pravoslavné religiozity, ať už úmyslné, nebo vyplývající z povahy nejstarší vrstvy ruštiny, totiž z církevní slovanštiny, k níž se Gnědič často uchyluje, ničím výjimečným, jak ještě uvidíme v kapitole čtvrté. Gnědičova *Iliada* tak vyjevuje jednu z nepřehlédnutelných tváří Ruska v zrcadle překladu.

Zdaleka nejpozoruhodnější rys Gnědičova podání starořeckého eposu, přesahující hranice „pouhého“ básnického řemesla, nicméně představuje jeho politický rozměr. Ten je také třetím hlavním vlivem, který Gnědičova *Iliada* v Rusku měla.

¹⁰¹ Gnědič 1956, s. 761 (zpěv XXIV, verš 110).

¹⁰² Medveděva 1956, s. 33–34.

¹⁰³ Homérova *Ílias* 1942, s. 543.

¹⁰⁴ Homér 1980, s. 7.

¹⁰⁵ Medveděva 1956, s. 34–35.

ILIADA A DĚKABRISTÉ

V předmluvě k Homérovu eposu Gnědič píše, že „velcí spisovatelé používají výrazy, které svou silou, citem dobře rozpoznatelnou, víc než celá kniha vnukají představu o postavě, která je pronesla, nebo o národě, který je používá“. A dodává: „Činice z řeckých výrazů ruské, bylo třeba dbát, abychom neučinili ruským Homérovo myšlení.“¹ Přesto ruské myšlení zanechalo v Gnědičově *Iliadě* ještě jednu nepřehlédnutelnou stopu.

V šestém zpěvu Homérův Hektor, „nejsilnější a nejstatečnější“ ze všech Trójanů,² připomíná váhajícímu Paridovi jeho povinnost bránit hradby města. Neboť kvůli Paridovi, který kdysi unesl ženu spartského krále Meneláa, Achájové už desátým rokem obléhají Tróju. Hektor Paridovi říká, že nejprve je třeba bojovat, a pak, bude-li na jejich straně stát Zeus, postaví opět v trójských síních „svobodně“ obětní měsidlo vína³ – jako poděkování bohům, že Trójany zachránili před otroctvím.⁴ Gnědičův Hektor, na rozdíl od Homérova, navíc upozorňuje, že síně trójského paláce jsou stále „svobodné“ (verš 527).⁵ A týž akcent najdeme i ve dvou dalších pasážích Gnědičova překladu. Když ve zpěvu čtrnáctém rek Diomédés, jeden z nejstatečnějších Achájů, radí svým spolubojovníkům, aby znovu zaútočili na hradby Priamova paláce, prohlašuje, že promlouvá „odvážně“,⁶ zatímco z Gnědičova podání se dozvídáme, že Diomédés svoji radu vyslovuje „svobodně“.⁷ A ve zpěvu šestnáctém pak Gnědič připisuje „svobodě“ zcela nehomérský přívlastek „svatá“ (verš 831).⁸ Pro úplnost dodejme, že v předmluvě ke své *Iliadě* Gnědič prohlašuje, že Homérův epos zachycuje dobu, kdy se „vůle a síla lidstva rozvíjela s veškerou svobodou“.⁹

Několikeré zdůraznění „svobody“ ovšem Gnědičově *Iliadě* dodává nový rozměr. V kombinaci s překladatelovou idealizací hrdinství Homérových reků, o níž už byla řeč, činí ze starověkého eposu politikum. Proč?

¹ Gnědič 1956, s. 316.

² Vaňorný 1942, s. 655.

³ Jackson 2008, s. 270 (zpěv VI, verše 526–529).

⁴ Vaňorný 1942, s. 625.

⁵ Medveděva 1956, s. 33.

⁶ Jackson 2008, s. 595 (zpěv XIV, verš 127).

⁷ Gnědič 1956, s. 572 (zpěv XIV, verš 127).

⁸ Medveděva 1956, s. 33.

⁹ Gnědič 1956, s. 311.

Vlastenecký boj s Napoleonem Rusům přinesl vystřízlivění z frankomanie, neučinil však přítrž svobodomyšlnosti neboli „volnomyšlenkářství“, které do hlav ruských intelektuálů zasela Francouzská revoluce. Realita Ruska Gnědičových časů byla neúprosná: zkorumpovaná státní správa i justice, zastaralé školství, vojenská služba trvající až dvacet pět let, a nadto několik milionů nevolníků, kteří sice bojovali proti Napoleonovi po boku svých pánů, ale po válce, překřtěné na „vlasteneckou“, šli opět robotovat „na panském“ – vrátili se k otrocké práci, kterou znali už jejich prapředci. Jako by se mezitím vůbec nic nestalo.

Když tedy Alexandr I., od něhož si mnozí slibovali velké změny, v roce 1815 inicioval vznik *Svaté aliance* Ruska, Pruska a Rakouska, která společně s dalšími vítěznými mocnostmi usilovala o znovunastolení starých, feudálních pořádků, oživilo to mezi liberálně smýšlejícími Rusy obraz Napoleona jako „syna revoluce“, který na dobytých územích zaváděl ústavu, jakož i občanská práva a svobody, a prosazoval dříve nevídané reformy. Jestliže Napoleon jako vůdce ztratil veškerý kredit, na revoluční vymoženosti, o něž se zasloužil, se nedalo jen tak zapomenout. Naproti tomu svatoalianční Rusko ani za panování Alexandra I. nepřestalo být policejním státem. Zklamané naděje, které přinesl návrat starých časů po Napoleonově pádu, popisuje spisovatel Bestužev-Marlinskij v listě z roku 1826:

Car Alexandr začal panovat ve znamení těch nejskvělejších nadějí v rozkvět Ruska. Šlechtě se ulevilo, kupectvo si nemohlo stěžovat na úvěr, vojsko sloužilo s chutí, učenci studovali, co uznali za vhodné, nikdo se netajil svými myšlenkami a všichni očekávali, že po tolika dobrodiních nastanou věci ještě lepší. Okolnosti tomu však nepřály a naděje povadly, aniž by se vyplnily. [...] Posléze vtrhl do Ruska Napoleon, a tu ruský národ pocítil poprvé svou sílu. Tehdy se také probudila ve všech srdcích touha po nezávislosti, nejdříve politické a pak i lidové. Zde je počátek ruské svobodomyšlnosti! Sama vláda pronesla slova: „svoboda, osvobození!“, sama vláda rozšiřovala pamflety, ve kterých se líčilo, jak Napoleon zneužívá své neomezené moci [...]. Válka ještě neskončila, a již se počalo mezi lidem šířit reptání, podněcované vojáky vracejícími se do svých domovů: „Cedili jsme svou krev,“ poukazovali, „a teď nás zase honí na panské. Zachránili jsme Rusko před tím tyranem jen proto, aby nás tyranizovali páni?“ Po návratu armády hovořili všichni – generály počínaje a prostými vojáky konče – jen a jen o tom, „jak skvělý život je v cizině“. Srovnání s vlastním životem vyvolalo přirozeně otázku, proč tomu tak není u nás.¹⁰

¹⁰ Bestužev-Marlinskij 1967, s. 56–57.

Rusové se zbavili tyрана, který chtěl učinit z Paříže „hlavní město světa“,¹¹ aby si tím víc uvědomili, jaká tyranie panuje v jejich domovině. Alexandrovské i nikolajevské Rusko, plné špiclů a donašečů, se tak stalo ideálním podhoubím pro vznik mnoha tajných spolků, kde se debatovalo o novém uspořádání Ruska. Tak vznikl i fenomén děkabristů.

Jejich dějiny začínají vznikem tajného *Svazu spásy* v roce 1816, později nahrazeného jinými uskupeními, a vrcholí událostí, která celému hnutí dala jméno, totiž pokusem o státní převrat dne 14. prosince 1825 na Senátním náměstí v Petrohradě. Tehdy, v době takzvaného „interregnum“, po smrti Alexandra I. a před nástupem Nikolaje I., se děkabristé, doslova „prosincoví vzbouřenci“, pokusili podpořit odstoupivšího následníka trůnu Konstantina, s jehož pomocí chtěli Rusko změnit. Pokus o převrat byl neúspěšný. Pět účastníků povstání dal Nikolaj I. popravít, další „odešli v okovech na nucené práce do takřka neobývaného kouta Sibíře“, jak poznamenává Alexandr Ivanovič Gercen, představitel další generace revolucionářů.¹² „Veliký rok 1789“, který své zemi vzrušeně předpovídali ruští intelektuálové, když se k nim donesly první zvěsti o děkabristickém povstání,¹³ v Rusku nenastal. Tím prudčeji se tu však rozvinulo umění, které můžeme sledovat už v Gnědičově *Iliadě*.

Umění jinotaje

V článku s názvem *K rozvoji revolučních idejí v Rusku z roku 1851* Gercen poznamenává:

Je třeba říci, že cenzura velmi rozvíjí sloh a umění držet řeč na uzdě. Člověk popuzený ponižující překážkou zkouší, jak se s ní utkat, a skoro vždy úspěšně. Jinotaj nese stopy neklidu a boje: je vášnivější než obyčejný výklad. Slovo vyřčené nepřímou nabývá pod svojí rouškou na síle a tomu, kdo chce porozumět, je naprosto zřejmé.¹⁴

Gercen, ruský literát a spoluvydavatel prvních ruských revolučních novin *Колокол* (*Zvon*), vycházejících exilově v letech 1857–1867, svá slova také praktikoval. Už sám název jeho listu byl jinotajný. Byl narážkou na *Zpěv o zvonu* Friedricha Schillera z roku 1799, představující jedno velké podobenství o zvučícím kovu, který je „hlasem lidských osudů“.¹⁵ A heslo *Vivos*

¹¹ Cituje Tolstoj 1959 (b), s. 288.

¹² *Modří husaři* 1967, s. 220.

¹³ Kožinov 1988, s. 74.

¹⁴ *Russkije pisatěli o jazyke* 1954, s. 292.

¹⁵ Schiller 1963, s. 468.

voco!, které vydavatelé zmíněných novin zvolili, odkazovalo k mottu Schillerovy básně, převzatému z nápisu na starobylém zvonu z věže chrámu ve švýcarském Schaffhausenu: „Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango.“ Neboli: „Živé volám. Mrtvé oplakávám. Blesky rozrážím.“ Čtenářsky lákavější a vyzývavější „roušku“ snad ani nešlo vymyslet.

Vrátíme-li se k literátům, kterým se později začalo říkat děkabrističtí, mimořádné popularitě se mezi nimi těšili zejména básníci Francouzské revoluce.¹⁶ Jak připomínají badatelé Brian Baer a Natalia Olshanskaya Ruské překlady veršů André Chéniera (1762–1794), Antoine-Vincenta Arnaulta (1766–1834) a Pierra Jeana de Bérangera (1780–1857), kteří ve své poezii vzdali hold revoluci a „v psaní pokrokově laděných veršů pokračovali i v politickém exilu, nebo, jako tomu bylo v případě Chénierově, ve vězení, v očekávání popravý,“ se v Rusku stávaly jinotajnými zprávami pro současnost, a to i tehdy, když původní text neměl žádný politický podtext.¹⁷ Stačilo, že text napsal francouzský revoluční básník. A nadto politický exulant, nebo vězeň.

Další oblastí, která ruským spisovatelům poskytovala hojnost textů jako stvořených pro politické jinotaje, bylo antické písemnictví. Tak Puškin v roce 1835 zveřejnil výsměšné verše *Na uzdravení Lucullovo* s podtitulem „podle latiny“, kde „spojil ‚římský‘ kolorit vyprávění s reáliemi ze života Uvarova“, vysoce postaveného úředníka nikolajevského Ruska, který se nejprve pokoušel využít básnickovy autority ke kariéristickým cílům, a když neuspěl, šikanoval ho skrze svůj úřad pro ideový dohled nad literaturou.¹⁸ Kdo mohl obvinít starořímského satirika Horatia, v jehož duchu Puškin své verše napsal?

Když tedy Gnědič v roce 1817, necelý rok po vzniku prvního děkabristického spolku, zveřejnil dvakrát, v časopisech *Severní pozorovatel* (*Северный наблюдатель*) a *Spisy Společnosti ctitelů ruské slovesnosti* (*Труды Общества любителей российской словесности*), a pak znovu v roce 1818 v časopise *Syn vlasti* (*Сын отечества*), úryvek z prvního zpěvu *Iliady*, kde se v ruštině poprvé s plnou silou ozval Achilleus proti nestoudnosti panovníka Agamemnóna, lze předpokládat, že některé z veršů *Iliady* mohly děkabristům zapadat do souvislostí zcela soudobých:

Царь, истребитель народа! когдаб ты был Царь не ничтожных,

¹⁶ Baer – Olshanskaya 2013, s. vi-vii.

¹⁷ Tamtéž, s. vi-vii.

¹⁸ Lotman 1987, s. 215–218.

Ныне, Атрид, ты в последний бы раз посягнул на обиду.
Но реку я тебе и клянуся страшною клятвой – [...]
Сим тебе скиптром клянусь и нерушимой, страшною клятвой:
Придет тот час, как Эллады сыны возжелают Пелида;
И, грызomый стыдом, ты помочь им ни чем не сможешь.
В грозный тот день, как полки, под убийственной Гектора дланью
Лягут рядами во прах: и тогда разорвет тебе душу
Злоба и грусть, что в полках ты храбрейшему чести не воздал.¹⁹

Doslovný překlad zní takto:

Care, zhoubce národa! Kdybys nebyl carem nicotných,
nyní, Átreův synu, naposled dopustil by ses urážky.
Avšak pravím ti a přísahám strašlivou přísahou – [...]
při tomto žezle přísahám nezrušitelnou, strašlivou přísahou:
přijde ta doba, kdy Hellady synové zatouží po synu Péleově [Achilleovi],
a ty, hryzán studem, pomoci jim ničím nebudeš schopen,
v hrozný ten den, kdy pluky pod vraždící Hektorovou rukou
v řadách ulehnu v prach: a tehdy ti rozerve duši
zloba a žal, žes v plucích nejchabřejšímu čest jsi nevzdal.

Panovníkovi, představujícímu vrchol mocenské vertikály, se neohroženě vzpouzí jeden z jeho vlastních bojovníků. Achilles své slovní výpady posléze stvrdí i vytaseným kopím. „Car, zhoubce národa!“ Tak Gnědič převádí Homérovo spojení „lid požírající král“ (*δημοβόρος βασιλεύς*).²⁰ Ruský básník přitom mohl použít i jinou, přesnější verzi Homérových slov, jak naznačuje překlad Otmara Vaňorného: „Z národa tyjící král!“²¹ A rovněž Rudolfa Mertlíka: „Král, jenž vyžírá lid...“²² Také Gnědič, jako by si uvědomil, že zašel příliš daleko, se v pozdější redakci své *Iliady* nakonec těsně přidržel homérského originálu: „Car, požírač národa!“ (*Царь, пожиратель народа!*).²³ Odzbrojující doslovností svého překladu zůstal věrný nejen Homérovi, ale i sobě. V jakém smyslu?

¹⁹ Gnědič 1817, s. 15–16 (zpěv I, verše 231–244). Dvojtečku po *Αmpυd* měníme na čárku podle 3. časopiseckého vydání (Gnědič 1818, s. 70).

²⁰ Jackson 2008, s. 16 (zpěv I, verš 231).

²¹ *Homérova Ílias* 1942, s. 11.

²² Homér 1980, s. 13.

²³ Gnědič 1956, s. 327 (zpěv I, verš 231).

Z první Gnědičovy verze Achilleova výpadu proti Agamemnónovi je víc než patrné, že ruský básník sledoval i jinou než čistě filologickou věrnost předloze. Byl přesvědčen, že Homér může vychovávat jeho současníky. Spor s králem, který sledujeme v prvním zpěvu *Iliady*, je jedním z takových „výchovných“ míst: Achilleova vzpoura je prastarou zprávou z časů, kdy vojenská čest neznamena bezmeznou oddanost panovníkovi, odměňovanou válečnými šerpami, hvězdami a kříži, nýbrž osobní postoj, který mohl vyústit i v ozbrojený střet s vládnoucí mocí. Právě takovému výkladu *Iliady* v Gnědičově překladu museli budoucí děkabristé dobře rozumět.

Svým překladem *Iliady* se Gnědič pokouší vést čtenáře k právě takové hrdosti, jakou předvádí Achilleus v rozepři s achájským vladařem. Činí přitom Achilleovo hrdinství, jak jsme už viděli, šlechetnějším. Achilleus smýšlí jako válečník. Příčinou jeho hněvu, který se stal hybatelem událostí celé *Iliady*, je spor o dívku, kterou získal při předchozím válečném tažení. Lpí na kořisti stejně urputně jako Agamemnón, který mu dívku odňal. Sám Achilleus přiznává, téměř na konci trójské války, že oba vzplanuli – „pro pouhou dívku!“ Načež prohlásí, že se nesluší „urputně po všechen čas být rozhněván“, když „tolik mužů“ kvůli jedinému sváru „do půdy zarylo nehty“.²⁴ A Homér dodává, že „hněv“ neslouží ke cti ani nejvyššímu z Bohů, neboť Zeus, „kdykoliv totiž zuří“, zapomíná na právo – „násilně soudí a křivé rozsudky činí“.²⁵ Pokud autor *Iliady* vyslovuje nějaký mravní princip epochy hérůů, je to právě zde. A Achilleus svým hněvem, kvůli němuž padlo obrovské množství Trójanů i Achájů, tento mravní princip porušil.

Učitelem děkabristů

Mnozí z těch, kdo se hlásili k děkabristům, vnímali Gnědiče jako svého učitele.²⁶ Kondratij Fjodorovič Rylejev (1795–1826), jeden z pěti popravených vůdců děkabristického povstání, psal o Gnědičově *Iliadě* jako o „odvážném počínu“.²⁷ A s podobným obdivem se netajili ani další literáti s děkabristickým hnutím spojení buď přímo – jako Vilgelm Karlovič Kjuchelbeker (1797–1846), odsouzený za účast na povstání roku 1825 k patnácti letům v trestanecké kolonii, nebo prostřednictvím přátel – Anton Antonovič Dělvig (1798–1831),

²⁴ Homérova *Ílias* 1942, s. 457–458 (zpěv XIX, verše 54–89).

²⁵ Tamtéž, s. 382 (zpěv XVI, verše 384–389).

²⁶ Medveděva 1956, s. 37–41.

²⁷ Tamtéž, s. 41.

Jevgenij Abramovič Baratynskij (1800–1844), a jak už víme, také Alexandr Sergejevič Puškin. Sám Gnědič pak, mluví-li někde o děkabristech, užívá slova, která – v rozporu s originálem – přisoudil Achilleovi i dalším Homérovým rekům: o děkabristovi Jušněvském, Alexeji Petroviči, píše, že „ušlechtilostí duše vyniká nad okolním davem“,²⁸ a „duši šlechtinou“ připisuje rovněž Muravjovovi, Nikitu Michajloviči, kterému soud s děkabristy vyměřil dvacet galejnických let.²⁹

Gnědičův překlad se tak vepsal do revolučních dějin Ruska, které mají jedno společné: ideu děkabristu. Ať už v Rusku vládl car samovládce nebo komunistické politbyro v čele s generálním tajemníkem, existovaly tu vždy skupiny intelektuálů, kteří odmítali dělat kariéry, na tajných setkáních debatovali a nazývali věci pravým jménem a protestovali proti panujícím pořádkům – a při tom všem se nechávali šikanovat tajnou policií, zaštitěni pouze svým přesvědčením a vystaveni tomu, co po protirežimní činnosti zpravidla následuje – vyhnanství, věznění nebo popravě. Tak tomu bylo v případě „prosincových vzbouřenců“ roku 1825 i členů *Společnosti filosofů* (*Общество любителей философии*), kteří v děkabristickém povstání viděli „veliký rok 1789“. Nejinak ovšem skončili i mnozí z revolucionářů marxistických, jejichž časopis *Jiskra* (*Искра*), vydávaný Vladimírem Iljičem Leninem, se podtitulem hlásil k děkabristům slovy „jiskra vznítí plamen“, převzatými z dopisu Alexandra Ivanoviče Odojevského (1802–1839), adresovaného Puškinovi. A týž osud potkal i „sedm statečných“, kteří 25. srpna 1968 protestovali na moskevském Rudém náměstí proti intervenci spojeneckých vojsk v Československu, inspirováni písní *Petěrburgská romance* z pera ruského barda Alexandra Galiče, napsané bezprostředně po invazi, 22. srpna 1968. Hlavní otázka Galičovy *Romance* se přitom vztahuje nejen k poraženému povstání v centru Petrohradu roku 1825, nýbrž k veřejnému vyjádření občanského postoje vůbec:

Osud má stejné cesty,
zkouší nás vždycky zas:
Svedeš jít na náměstí,
troufneš si na náměstí,
v den, kdy nastane čas?³⁰

²⁸ Tamtéž, s. 7.

²⁹ Tamtéž, s. 48.

³⁰ Galič 2002, s. 215.

V Rusku imperiálním i bolševickém byli děkabristé, volající mimo jiné po změně ústavy tak, aby jí byl podroben i „tatíček car“, vždy symbolem odporu. A jestliže k jejich mentorům patřil také Gnědič, bylo to zejména díky autoritě, kterou si získal překladem *Iliady*, občansky smýšlejícími ruskými intelektuály namnoze vnímaným jako jinotaj i výzva. Když v roce 1825 Gnědič zveřejnil v časopise *Polární hvězda* (*Полярная звезда*) úryvek z devatenáctého zpěvu *Iliady*, kde Achilleus, podnícen hořem nad Patroklovou smrtí, konečně vytáhne zpátky do bitvy, nemohl Homérův text v děkabristických kruzích působit jinak než jako „tajná“ zpráva ze starých časů. Jak vysvětluje badatelka Medveděvová: „Nehledě na chmurná proroctví se jinoch Achilleus vrhl v boj, aby buď se ctí zemřel, nebo zvítězil.“³¹

Iliada v Gnědičově podání napomohla výrazně posunout hranice překladatelských zvyklostí, pokud jde o básnickou formu i jazyk, a sehrála nemalou roli ve výchově děkabristů. Jeden z pozoruhodných dokladů jejího literárního vlivu představuje překlad Homérovy *Odysseje* od Vasilije Andrejeviče Žukovského (1783–1852), vydaný v roce 1849, který na Gnědičovu *Iliadu* v mnohém navázal – stejně jako před ním Gnědič (a v zárodku už Lomonosov) propojil Žukovskij v překladu Homéra dvě vrstvy ruštiny: „kde to bylo možné“, použil „vznešený církevně slovanský jazyk“, přičemž se zároveň „přísně držel ruštiny, jak je obecně používána“.³² Ani Žukovského Homér nicméně nezapře vnitřní přesvědčení a postoje svého původce, jak zdůrazňuje Korněj Čukovskij s odkazem k závěrům badatele Pavla Nikolajeviče Čerňajeva:

Kritika, nadšená mimořádnými kvalitami tohoto překladu, ovšem nemohla přehlédnout jeho krajní subjektivitu: Homér v této ruské podobě se mnoha svými rysy začal pozoruhodně podobat Žukovskému. „Žukovskij,“ podle svědectví jednoho učeného kritika, „vložil do *Odysseje* mnoho mravního ponaučení i sentimentality a rovněž některé téměř křesťanské představy, autorovi pohanského eposu zcela neznámé.“³³

Třebaže o Žukovského *Odysseji* i Gnědičově *Iliadě* vznikla už řada rozborů, kde se v různých obměnách mluví o „krajní subjektivitě“, „téměř křesťanských představách“ a v souvislosti s Gnědičovým básnickým jazykem rovněž o přílišné „archaičnosti“ (pocit'ované některými už

³¹ Medveděva 1956, s. 47–48.

³² *Russkije pisatěli o perevodě* 1960, s. 91.

³³ ANTOLOGIE: Čukovskij 1964, s. 284.

v době vzniku Gnědičova překladu),³⁴ jedno zůstává faktem: Homér díky odvaze obou překladatelů vzepřít se dobové literární módě a zřeknout se „všeho šviháctví, každé okrasy, všech pokusů o efekt a veškeré koketérie“³⁵ zanechal v ruské literatuře stopu výraznou a hlubokou. Vliv Gnědičovy *Iliady* samotné pak můžeme sledovat i v ruských politických dějinách. Ve světle její kompletní verze z roku 1829, kde Achilleova slova „car, zhoubce národa“ (царь, истребитель народа) nahradil doslovný a zároveň dobově aktuální obrat „car, požírač lidu“ (царь, пожиратель народа), lze říci, že Gnědičův překlad byl inspirativní až mrazivě. Básnický i politický.

³⁴ Medveděva 1956, s. 50.

³⁵ ANTOLOGIE: Žukovskij 1847, s. 196.

Kapitola IV.

SCHILLER V RUSKU

Jak už víme z Dostojevského jubilejní řeči při odhalování Puškinova pomníku v roce 1880, kterou jsme podrobněji přiblížili v kapitole druhé, spolupůsobení překladatelů při tvorbě ruské národní literatury se zdaleka nevyčerpává dědictvím antiky. A neomezuje se dokonce ani na literaturu samotnou:

... před Gogolem a zejména před Puškinem, kdy byla naše původní díla ještě příliš chabá, měla překladová literatura v Rusku nesporně navrch. Podíváme-li se na věc nezaujatě, zdá se, že můžeme dojít k jedinému závěru: v našich předpuškinovských literárních dějinách lze překlady právem pokládat za téměř výhradní zdroj duchovní potravy, z níž žilo ruské myšlení.¹

Takto shrnuje vliv literárních překladů v Rusku spisovatel a filozof Nikolaj Gavrilovič Černyševskij (1828–1889) ve stati věnované ruským podobám poezie Friedricha Schillera (1759–1805). „Naše společnost,“ pokračuje Černyševskij, „je tomuto Němci zavázána víc, než komukoliv z ruských lyriků, s výjimkou Puškina.“ Schillerův podíl na ruském duchovním životě byl dokonce takový, že ho Rusové svého času pokládali za „svého“, a to opět díky Žukovskému, považovanému za největšího ruského překladatele devatenáctého století:

Žukovského překlady působí jako původní básně s charakteristickým rukopisem. Tím, že do ruské poezie vnesl novou, do té doby neznámou touhu po věcech skrytých a utajených, zbavil ji materialismu nejen v myšlenkách a způsobu jejich zachycení, ale také ve stavbě samotného verše, který nabyl na lehkosti a stal se nehmotným jako vidina. Jeho překlady jsou prvopočátkem všeho originálního, přinesly nové formy a veršové rozměry, jež poté začali používat i všichni ostatní ruští básníci.²

Pokud Černyševskij zdůrazňuje Schillerův zásadní vliv na ruské myšlení, nemluví jen tak do větru. Pro své revoluční politické názory strávil přes dvacet let na nucených pracích a ve vyhnanství. Zvláštní pozornost přitom zasluhuje fakt, že Schiller „v roce 1795, v době francouzských válek, jejichž výsledek měl ovlivnit nejen politickou nezávislost Německa, ale

¹ ANTOLOGIE: Černyševskij 1856, s. 201–202.

² ANTOLOGIE: Gogol 1846, s. 190.

i uspořádání každodenního života německých národů“, psal estetické pojednání o poezii³ – zdánlivě mimoběžně s tím, čím hlavně žila jeho doba. Proč?

Schiller chce především dokázat, že cesta k řešení politických otázek spočívá v práci estetické. Je přesvědčen, že bez mravního obrození člověka nelze proměnit k lepšímu ani stávající společenské vztahy: jejich uspořádání může být zdokonaleno až ve chvíli, kdy se podaří pozvednout lidskou duši. A prostředkem k tomuto obrození má být estetická tvorba. Právě ona musí vytvářet stále ušlechtilé klima pro náš duchovní život. Nemilosrdné principy kultivace ducha lidi děsí, pokud se s nimi setkávají v podobě strohého vědeckého výkladu. Naproti tomu umění dovede člověku nepozorovaně vštěpovat poznání, jehož hodnotu nechce uznat, není-li ztvárněno umělecky.⁴

Princip, že poznání lze lidem „nepozorovaně vštěpovat“ prostřednictvím umění, Schiller snad nejstručněji shrnul v následujícím čtyřverší:

Vždyť jenom jitřní branou krásy
v svět poznání lze proniknout.
Jen krásou rozum uvyká si
na oslnivý světla proud.⁵

Umělecky ztvárněné poznání ovšem nemá sloužit pouze k tomu, aby si lidský rozum „uvykal“ na „světla proud“, kterým poznání je. Má člověka mravně obrozovat a tímto mravním obrozením vést k proměně „stávajících společenských vztahů“. Právě tento Schillerův akcent, na nějž upozorňuje Černyševskij, přešel ruským dramatikům, prozaikům i básníkům do krve.

Jak uvažuje Nikolaj Vasiljevič Gogol v roce 1836 o divadle? Jako odchovanec Aristofana, Shakespeara a současně také Schillera. Jestliže první jmenovaný pokládá divadlo za „učitele dospělých“ a tvrdil, že „má za povinnost říkat občanům, co je spravedlivé“,⁶ druhý s odkazem k řeckým kořenům „herectví“ hlásal, že „od původu mělo a má podnes jako cíl [...] celé době, se vším, co s ní hýbe, odhalit její podobu a mravy“,⁷ a třetí zkoušel ve shodě s oběma předešlými poodkrývat dobu vlastní, totiž „schlíplé století vykleštěnců, které umí jen

³ ANTOLOGIE: Černyševskij 1856, s. 204.

⁴ ANTOLOGIE: Tamtéž, s. 204.

⁵ Schiller 1980, s. 37.

⁶ Cituje Stehlíková 2005, s. 67.

⁷ Shakespeare 1992, s. 210.

přežvykovat skutky předků a hrdiny starověku jen bifluje s komentáři“.⁸ A Gogol si – v témže duchu – nad realitou ruských divadelních scén nepokrytě stýská: „Z divadla jsme udělali pouhou hračičku, něco jako chrastítko, jímž se rozptylují děti, a zapomněli jsme, že je to katedra, z níž lze celým zástupům najednou dát životní lekci...“⁹ Proto také jeho městský hejtman, napálený domnělým revizorem, na konci nejnámější ruské komedie vztekle volá do publika, aby skutečně nikdo nezůstal na pochybách, koho se právě udělená životní lekce týká: „Čemu se smějete? Sobě se smějete!“¹⁰

Jak pojmají ruští spisovatelé své prozaické opusy? „Co je to *Vojna a mír*?“ ptá se v roce 1868 „na okraj“ své knihy Lev Nikolajevič Tolstoj a sám si odpovídá:

Román to není, natož poema, nebo dokonce historická kronika. [...] Dějiny ruské literatury od Puškinových časů vykazují mnoho podobných odklonů od evropské formy [...]. V novější ruské literatuře, počínaje Gogolovými *Mrtvými dušemi* a konče Dostojevského *Zápisky z Mrtvého domu*, není jediné umělecké prozaické dílo poněkud vynikající nad průměr, jež by cele zapadalo do formy románu, poemu nebo novely.¹¹

Badatel Orlando Figes v úvaze nad Tolstého postřehem píše, že klasické ruské romány působí jako „velké poetické konstrukce se symbolickým záměrem, tak trochu jako ikony“ nebo, v poněkud techničtějším výměru, jako „laboratoře na testování idejí“.¹² Do jisté míry. Petr Alexandrovič Valkovskij, jedna z postav Dostojevského *Uražených a ponížených*, říká, že „kdyby bylo možné, aby každý z nás prozradil všechna svá životní tajemství, ale tak, aby se nebál vyložit [...] nejen to, co se bojí svěřit i nejlepším přátelům, ale i to, co se kolikrát bojí přiznat sám sobě – pak by se po světě rozšířil takový puch, že bychom se asi všichni zalkli.“¹³ – Současně však Dostojevskij činí přesně to, před čím ústy Valkovského varuje.

V „antropologické laboratoři“ *Bratrů Karamazovových* experimentuje se svými postavami i čtenářstvem, aby ukázal, kam až je možné ve vyjevování temných míst lidské duše zajít, jak možná nejlépe dokládá postava Smerďakova, jehož „puch“, vycházející z nízkých, nečistých myšlenek, je tím nápadnější, čím víc tento „lokaj“ dbá na čistotu svých bot a košile, vlasy

⁸ Schiller 1980, s. 90.

⁹ Gogol 1973, s. 63.

¹⁰ Gogol 1951, s. 94.

¹¹ Tolstoj 1990, s. 9.

¹² Figes 2004, s. 22.

¹³ Dostojevskij 2004, s. 271.

vždy napomádované a na výrazný odér svého parfému. S myšlenkou na celkovou mravní intenci románů Gogola, Dostojevského a Tolstého jsme nicméně přesvědčeni, že jejich smysl lépe než „laboratoř na testování idejí“ vystihuje označení filosofická podobenství – taková, jejichž smyslem je pobízet čtenáře k přemýšlení a samostatnému hledání pravdy. Jmenovaní ruští spisovatelé nechtěli s idejemi pouze experimentovat, nýbrž přetvářet jimi svět.

A pokud jde o poezii? „Básník v Rusku je víc než básník,“ prohlásil v roce 1965 Jevgenij Jevtušenko.¹⁴ Tento výrok, který se v ruštině stal okřídleným rčením, lze na ruskou poezii vztáhnout přinejmenším od básníků takzvané puškinovské plejády, tvořících v desátých až třicátých letech 19. století. „Vedle Puškina vystupují vynikající básníci Baťuškov, Veněvitinov, Baratynskij, Jazykov, Rylejev; důležité je, že verše těchto básníků jsou zhuštěné myšlenky, že se vůbec lyricky myslilo, filosofovalo,“ shrnuje Tomáš Garrigue Masaryk.¹⁵ Tehdy, za vlády carů Alexandra I. a Nikolaje I., se v ruské poezii odehrál obrat, který předznamenal její příští osudy: „Začíná podrobná analýza a kritika života a jeho poměrů...“¹⁶

Kým by měl být básník? Michail Jurjevič Lermontov, jdoucí ve stopách básníků puškinovské plejády, odpovídá (v interpretaci Františka Xavera Šaldy) takto: „Hlasatelem pravdy, odkrývatelem mrzkostí, křivd, soudcem, karatelem, inspirátorem davů...“¹⁷ A vrátíme-li se k Jevtušenkovi, dočteme se v jedné z jeho poem, že v Rusku „básníky se rodí pouze ti, jimž hrdý duch občanství nedává spát...“¹⁸

V Ruském impériu, které bylo vystřídáno impériem sovětským, měl schillerovský étos občansky angažované a současně jinotajné literatury půdu předem připravenou a stále znovu živenou. V zemi, kde voltairovského „volnomyšlenkáře“ Puškina pronásledovali hned dva carové, kde Dostojevského odsoudili k smrti (v poslední chvíli na popravišti odvolané a změněné na čtyřleté nucené práce a vyhnanství) za čtení a šíření dopisu Bělinského Gogolovi o nelidské podstatě carského režimu, kde Gumiljova, veřejně vyznávajícího víru v Krista a otevřeného monarchistu, dal nový bolševický režim při prvních čistkách popravit, kde Mandelštama poslali do vyhnanství za epigram o „Osetinci“ Stalinovi, „kremelském horalovi“

¹⁴ Jevtušenko 1967, s. 69.

¹⁵ Masaryk 1995, s. 93.

¹⁶ Tamtéž, s. 93.

¹⁷ Šalda 1955, s. 139.

¹⁸ Jevtušenko 1967, s. 69.

s „rozesmátým knírem švába“,¹⁹ a později do jednoho z táborů *GULAGU* na Dálném východě, odkud se už nevrátil, kde Achmatovovou hlavní ideolog země vykázal z literatury s hysterickým pokřikem, že je představitelkou „reakčního literárního bahna“,²⁰ kde Pasternaka pronásledovali za „pomlouvačný“ román oceněný Nobelovou cenou a kde byl Brodskij odsouzen do vyhnanství (a poté donucen k emigraci) za „příživnictví“, neboť psal a šířil své vlastní verše, aniž by k tomu získal požehnání od Svazu sovětských spisovatelů – zkrátka v zemi, jejíž dějiny jsou plné střetů umělce s mocí, měla literatura jaksi ze zásady a vždy roli reflektující a myšlenkově orientující. A nejednou – stejně jako Schillerovo pojednání o umění – vznikala jako projev osobního vzdoru, byť by měl podobu podobenství nebo jinotaje.

„... píší, jako když roste tráva zpod věžeňských dlaždic – bez ohledu a navzdory.“ Tak v dopise z roku 1925, napsaném v emigraci, vyjadřuje svůj „údiv nad hrdinskou životaschopností takzvaných sovětských spisovatelů“ ruská básnířka Marina Cvetajevová.²¹

¹⁹ Mandelštam 2020, s. 160.

²⁰ Ždanov 1946, s. 12.

²¹ Cituje Razumovsky 2009, s. 212.

PRAVOSLAVNÁ ÓDA NA RADOST

Mezi Schillerovými básněmi, uctivě zařazovanými do klasikových sebraných spisů, které z velké části zapadaly prachem, vyčnívá *Óda na radost*. Od roku 1785, kdy vznikla, promlouvá ke světu nejen v četných německojazyčných vydáních, ale především v celých plejádách zhudebnění i překladů. Nikoli náhodou. Ve světě rozeštvaném stavovskými, národnostními, náboženskými, rasovými a mnoha dalšími předsudky a sváry nepřestává připomínat naději, kterou radost lidstvu dává – naději nápadně příbuznou té, o níž vyprávějí bibličtí evangelisté.

Evangelista Matouš i Lukáš mluví o „veliké radosti“.¹ V obou evangeliích ji však pocítuje někdo jiný, byť má jeden společný zdroj. Táž veliká radost, kterou se zaradovali učení mudrcové, muži z královského rodu, jak dodává legenda,² když od Východu doputovali za hvězdou do Betléma, byla andělem Páně zvěstována také pastýřům na Západě, v zemi judské, kterými, jak vysvětlují biblisté, „se běžně pohrdalo“,³ a rovněž všemu lidu světa.

Schillerova *Óda* v sobě nese poselství téhož ražení. Říká, že radost, „krásná jiskra bohů“, svými „kouzly“ znovu sjednocuje, co „zvyk přísně rozdělil“, a pomáhá ze všech lidí dělat bratry. Z evangelia podle Matouše a Lukáše i ze Schillerovy *Ódy* plyne, že radost má zvláštní moc sbližovat ty, kteří k sobě blízko nemají, ať už kvůli rozdílům v původu a postavení, odlišnému vyznání a kultuře své země, nebo kvůli prosté odlehlosti částí světa, jež obývají.

Také u Schillera je radost božského původu. Podle jeho výkladu *Ódy* je prožitkem, který v člověku probouzí tvůrčí síly a vědomí vlastního božského rozumu a citu: „Soulad, pravda, řád, krása, dokonalost vzbuzují ve mně radost, protože mě přenášejí do aktivního stavu (*tätigen Zustand*) jejich Tvůrce a Vlastníka – protože mi odhalují přítomnost cituplné a rozumem obdařené Bytosti a že mně dávají pocítiti, jak jsem s ní spřízněn...“⁴

¹ *Nový zákon* 1991, s. 15 a 107.

² Tamtéž, s. 16.

³ Tamtéž, s. 107.

⁴ Rolland 1959, s. 84.

Přímo v *Ódě* však Schiller pojmenovává vztah člověka a Tvůrce, od něhož pochází pravda, řád, krása a další hodnoty, s mnohem větší provokativností: „Bohům nelze splácet, / je krásné, být jim roven.“⁵

V čem se tedy můžeme bohům rovnat?

Ze Schillerovy *Ódy* vyplývá, že mírou božského principu v nás je radost. Radost naplňuje toho, kdo „uspěl ve veliké věci být příteli přítelem“, „získal sličnou ženu“ a může nazvat „byť jedinou duši svou vlastní“, jak se píše ve druhé sloce *Ódy*. Radost povzbuzuje také „hledajícího“, „vytrvalému“ je průvodkyní a pro ty, kdo mají „víru“, představuje naději až za hrob, jak se dočítáme ve sloce páté. Stejně tak ale mohou radost poznat i „žal a chudoba“, nebudou-li pouze mlčenlivě snášet svůj úděl a „ozvou se“, říká Schiller ve sloce šesté. A v téže sloce dodává, že ji zakusí rovněž ten, kdo zapomene na „hněv a pomstu“ a odpustí „úhlavnímu nepříteli“.

Velikost radosti, o které Schiller v *Ódě* mluví, se ovšem proměňuje. Radost dokáže pohánět „kola v obrovském hodinovém stroji světů“ a vábit „květy z klíčků“ (sloka čtvrtá). Dovede vnuknout „mírnost“ kanibalům a „odvahu hrdinů“ těm, kdo si zoufají (sloka sedmá). Avšak radost může také nabývat podobu nižší, podobu „rozkoše“, jež „byla dána červu“ (sloka třetí).

Jestliže tedy Schiller znovu a znovu upozorňuje (v každém z finálních osmi sborů *Ódy* vyjma čtvrtého) na „laskavého Otce“, přebývajícího „nad krovem hvězd“, „Neznámého“, trůnícího na nebi, „Stvořitele“, „velkého Boha“, „Boha“ (bez přívlastků), „dobrého ducha“, sídlícího „tam nahoře“, a „hvězdného soudce“, jasně určuje, kam je třeba obrátit zrak, chce-li člověk zakusit radost v její božské síle. Budeme-li stát „před Bohem“ jako „cherubín“, jeden z nejméně postavených andělů v hierarchii křesťanského nebe, připraveni Bohu sloužit, jak plyne ze třetí sloky *Ódy*, odkazující ke starozákonní *Druhé knize kronik* (kapitola 29, verš 11), naše radost bude zcela jiného řádu než „rozkoš“ zakoušená červem. „Každému, což jeho jest“, dodává k Schillerovu obrazu červa a cherubína Romain Rolland.⁶

⁵ Schiller 1983, s. 185–187. Přeložil autor studie.

⁶ Rolland 1959, s. 114.

Z pohledu tradičního křesťanství Schiller v *Ódě* promlouvá poněkud svatokrádežně. Obraz radosti jako „jiskry bohů“ (*Götterfunken*) a spojení „ein lieber Vater“ (*laskavý Otec*) a „ein großer Gott“ (*velký Bůh*) svědčí o tom, že „nad klenbou hvězd“ (*überm Sternenzelt*) sídlí nikoli jedno, nýbrž více z možných božstev. Schiller totiž k Otci i Bohu odkazuje pomocí neurčitěho členu „ein“, čímž dává najevo, že nemá na mysli Boha jediného. To ale není vše. Nejenže Schillerova *Óda* hlásá, že Bůh nemusí být jeden, mluví rovněž o „Elysiu“, zemi dokonalé blaženosti, ke které člověk může dospět nikoli až tam, nahoře v nebi, jak tvrdí křesťanská věrouka, nýbrž už tady, na zemi. Třebaže se tedy poselství Schillerovy *Ódy* nápadně podobá poselství biblických evangelistů, jde o báseň zrozenou ze zcela jiného ducha.

Óda na radost vyrůstá z myšlenkově převratného až kacírského ducha osvícenství. Třebaže celkově lze Schillerovu tvorbu vnímat zároveň jako polemiku s ním, v *Ódě* samotné má osvícenský étos jednoznačně navrch. Jak vysvětlují Milan Otáhal, Petr Pithart a Petr Příhoda, právě osvícenství jako vůbec první v Evropě začalo důsledně klást důraz na „čas vyměřený člověku na tomto světě“ (*saeculum*), nikoliv na posmrtnou věčnost (*aeternitas*), a dějiny křesťanské spásy nahradilo „pokrokem“.⁷ Spění k radosti, „dceři z Elysia“, zachycené v první sloce Schillerovy *Ódy* a ve stále širších souvislostech rozvíjené všemi slokami následujícími, není ničím jiným než úsilím o změnu k lepšímu v nesčetných oblastech lidského poznání i praktického činění – úsilím neomezovaným náboženskými, stavovskými, rasovými ani žádnými jinými dogmaty.

Současně je *Óda na radost* básní bytostně evropskou. Osvícenství, z něhož vzešla, představuje myslitelsky vrcholnou epochu Evropy, pro kterou dosažení radosti znamenalo klíčové, ne-li vůbec hlavní téma zpracovávané filosofy i umělci. Co a jak Schiller o radosti říká, navíc Evropu od samého počátku inspirovalo. Počínaje Řádem svobodných zednářů, baštou západoevropské elity 18. století, který Schillerovu báseň o radosti zařadil do svého písňového kánonu, přes nejméně čtyřicet pokusů o její zhudebnění v letech 1786 až 1824,⁸ jež všechny zastínil Ludwig van Beethoven (1770–1827), přetvářející *Ódu* v chorál v symfonii č. 9 d moll, až po rok 1986, kdy se tento chorál (bez Schillerových veršů, avšak včetně jejich názvu) stal hymnou Evropského společenství, dnešní Evropské unie, zkrátka a dobře, od

⁷ Otáhal – Pithart – Příhoda 2020, s. 19.

⁸ Parsons 2002, s. 3–4.

počátku své existence se *Óda na radost* pořád hlouběji vrývá do pomyslného erbu starého kontinentu.

I v Rusku zanechala erbovní báseň Evropy nemalou stopu – srovnatelnou s tou, kterou jsme mohli sledovat v případě starověké ódy Horatiovy. Jestliže *Exegi monumentum*, napsané v 1. století před naším letopočtem, vyšlo do roku 1955 v celkem devatenácti ruských verzích včetně verze Lomonosovovy, Děržavinovy a Puškinovy, jak dokládá badatel Michail Aleksejev,⁹ *Óda na radost* pouze v 19. století dostala v Rusku čtrnáct podob,¹⁰ a stala se doslova manifestem ruského schilleriánství. Nejhorlivější z ruských vyznavačů Schillera, sdružení od ledna do listopadu roku 1801 v *Přátelském literárním spolku* (*Дружеское литературное общество*), se v překládání Schillerovy *Ódy* přímo předháněli.¹¹ Pro duchovní život obyvatel Ruského impéria znamenaly Horatiovy i Schillerovy verše mnoho. V zemi, zdeptané tajnou policií s jejími špicly a donašeci, všudypřítomnou cenzurou a mnoha dalšími „vymoženostmi“ carské samovlády, poskytovaly příležitost ke svobodnému nadechnutí a napřímení. Jak? Óda Horatiova zejména sebevědomým přirovnáním básníkovy díla ke „královským pyramidám“, poukazujícím k faktu, že jsou i jiné autority než jen ty korunované, a *Óda* Schillerova připomenutím sbratřující síly radosti, kterou je člověku dáno zakusit, obrátí-li oči vzhůru, ke „klenbě hvězd“, a pocítí řád věcí známých i těch rozumem nepostižitelných:

Freude heißt die starke Feder
In der ewigen Natur.

Freude, Freude treibt die Räder
In der großen Weltenuhr.

Blumen lockt sie aus den Keimen,
Sonne aus dem Firmament,
Sphären rollt sie in den Räumen,
Die des Sehers Rohr nicht kennt.

Radost je jméno silné pružiny
ve věčné přírodě.

Radost, radost pohání kola
v obrovském hodinovém stroji světa.

Vábí květy z klíčků,
[mnoho] sluncí z nebeské klenby,
otáčí sférami v prostorech,
které hvězdářův teleskop nezná.

⁹ Aleksejev 1967, 244–271.

¹⁰ *Sobranije sočiněnij Šillera* 1901, s. 347–353.

¹¹ Baer – Olshanskaya 2013, s. vi.

Ťutčevův překlad

Když slovní redaktoři sankt-petěrburgského nakladatelství Brockhaus-Jefron měli vybrat nejlepší ruský překlad Schillerovy *Ódy na radost*, který by otiskli ve čtyřdílných sebraných spisech německého klasika, vycházejících v letech 1901–1902, zvolili nakonec verzi Fjodora Ivanoviče Ťutčeva (1803–1873) z roku 1823. Semjon Afanasjevič Vengerov, tehdejší soukromý docent Imperátorské univerzity v Sankt-Petěrburgu, pod jehož redakčním vedením zmíněný nakladatelský počín vznikl, v komentáři vysvětluje, že ze všech ruských překladů Schillerovy *Ódy* je Ťutčevův „nejvíc inspirovaný“, „nejvíc básnický“ a „nejlépe ze všech předává celkové ladění skladby“. Současně však konstatuje, že Ťutčevova verze je „vesměs nepřesná a místy vyloženě přechází do nápodoby“.¹²

A o to právě jde. Ťutčevova *Песнь радосту*, tedy *Píseň radosti*, jak zní tradiční ruský název Schillerovy *An die Freude* (doslova *Na radost*, volněji pak *Óda na radost*), představuje v dějinách překladu pozoruhodný paradox. Třebaže je v Rusku pocíťována jako múzičtější než všechny ostatní ruské verze Schillerovy básně, postrádá to nejcennější, co do své *Ódy* vložil její autor a co německého skladatele Ludwiga van Beethovena fascinovalo natolik, že kolem *Ódy na radost*, jak píše Romain Rolland, „po celý svůj život kroužil [...], aniž se odvážil“, a teprve „na sklonku bohatého života“, kdy „cítil, že se vyrovná nejslavnějším“, sáhl po Schillerově básni, aby její verše zkrátil, přeskupil a „vlil do nich krev své hudby“.¹³

Ťutčevův překlad Schillerovy *Ódy* se především mívá s jejím osvícenským, provokativně heretickým duchem. Protože je však v Rusku tak proslulý a uznávaný, umožňuje nám odkrýt jednu z nejvýznamnějších rovin specificky ruského myšlení a cítění v takřka krystalicky čisté podobě.

„Tělem zde, duchem v daleku“

Zkusme se na okamžik přenést o pár století nazpět. Představme si, že básníkovo slovo je opět tím, čím bylo za osvícenství, v době, která básníkům věřila jako málokterá jiná:

¹² *Sobranije sočiněnij Šillera* 1901, s. 348.

¹³ Rolland 1959, s. 105 a 132.

Básník, jenž v bídě dneska žije,
lepší dny chystá člověku:
obývá sny a utopie,
tělem zde, duchem v daleku. [...]

On pod tmou doby, která stůně,
rozezná v jejím šerém lůně
klíček, jenž dosud nerozpuk.
Ten muž je něžný jako žena,
Bůh v jeho duši tiše sténá
šepotem lesů, vln a luk. [...]

To on svým světlem zaplavuje
poušť, město, Louvre, chýše, sluje,
planiny, výšky, vše, co žije,
on povede nás za pravdou,
kometa je ta poezie,
král jako pastýř za ní jdou.¹⁴

Takto v roce 1839 shrnul Victor Hugo „funkci básníka“. Ačkoliv sám už patřil k éře romantismu, jeho slova souzněji s představami osvícenců. Životem zkoušený „básník“ dlí „tělem zde“, v dané přítomnosti, avšak jeho „duch“ se už zaměstnává budoucností. Promyšlením budoucích dějů a událostí může chystat lidstvu „lepší dny“. Svými představami a obrazy totiž odkrývá „klíček, jenž dosud nerozpuk“, tedy to vskutku živé, co dosud nezmrtvělo v předsudek a konvenci a co má naději ujmout se, zakořenit a růst. Tak básník přináší „světlo“ naděje, pronikající do všech končin Země. A kdokoli, kdo má oči k vidění, ať „pastýř“ nebo „král“, básníka následuje, neboť „kometa“ jeho poezie ukazuje cestu vedoucí „za pravdou“. Jako hvězda nad Betlémem. Není mnoho básní, které by naplňovaly Hugův výměr poezie. *Óda na radost* k nim však patří.

Kde dlel Schiller, když svou *Ódu* psal? „Tělem zde, duchem v daleku,“ řečeno veršem Victora Huga. „Tělem“ přebýval s největší pravděpodobností v Drážďanech,¹⁵ v jednom z asi

¹⁴ Z básně *Funkce básníka* (Hugo 1985, s. 125–126).

¹⁵ Deile 1907, s. 37–40.

tří set „států a státečků“ tvořících tehdejší Německo.¹⁶ Poměry v nich vystihuje jeden dobový fakt zachycený v německých dějinách Franze Mehringa: němečtí vévodové, podlí a duchem chudí, neváhali prodávat své poddané do armád cizích mocností jen proto, aby své rezidence přiblížili paláci francouzských králů ve Versailles.¹⁷ Tuto „panskou zvůli“ a zlatem zakrývanou „hnilobu“ německých vladařů¹⁸ Schiller popisoval s takovou břitkostí, že se brzy stal mluvčím zápasu „o svatá člověková práva“,¹⁹ jak sám říká hlavnímu boji, který na sklonku 18. století hýbal starým kontinentem. Svým duchem ale německý básník směřoval vždy „dál a výš a k vyšším výším“²⁰ než pouze ke kritice dobových poměrů a hlásání lidských práv.

Do Drážďan přijel Schiller v roce 1785 za svým lipským ctitelem a mecenášem Christianem Gottfriedem Körnerem (1756–1831), s nímž se seznámil jen pár měsíců předtím a který mu spolu s dalšími členy své rodiny poskytl útočiště nejprve v Lipsku a poté v nedaleké vesničce Gohlis, která se posléze stala jednou z lipských čtvrtí. Dojat péčí nových přátel, Schiller píše *Ódu na radost*. Jeho verše vznikly z radosti ryze osobní, vyvěrající z nečekané pomoci v těžké životní chvíli. Proto *Óda* staví přátelství naroveň pouta manželského. A všem, kdo nemohou nazvat „byť jedinou duši svou vlastní“, nemilosrdně říká, že v bratrském společenství nemají co pohledávat:

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu seyn,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja – wer auch nur Eine Seele
S e i n nennt auf dem Erdenrund!
Und wer’s nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Kdo jsi uspěl ve veliké věci
být příteli přítelem,
kdos získal sličnou ženu,
připoj se se svým jásosem!
Ano, kdo zveš byť jedinou duši
s v o u vlastní na tomto světě!
A kdo jsi toho nikdy nedosáhl, vytrať se
s nářkem z tohoto společenství!

¹⁶ Kubín 1980, s. 9–10.

¹⁷ Cituje Kubín 1980, s. 9.

¹⁸ Schiller 1963, s. 499–502.

¹⁹ Schiller 1958, s. 19.

²⁰ Schiller 1963, s. 441.

Pokud Romain Rolland prohlašuje, že „Schiller napsal svou *Lied an die Freude* pod hřejivými perutěmi milostného přátelství“,²¹ je jeho patos zcela na místě. Schillerovu *Ódu* mohli její bezprostřední inspirátoři právem vnímat jako vyznání bezmála milostné.

Zednářská hodovní píseň

Chceme-li hlouběji porozumět Schillerově úctě vůči mezilidské náklonnosti neboli „sympatii“ (der Sympathie), ke které vyzývá ve druhém sboru své *Ódy*, měli bychom znovu nahlédnout do básníka životopisu. Aby unikl z dosahu Karla Eugena, despotického panovníka rodného württemberského vévodství, který ho chtěl „pohřbít“ ve svých službách, Schiller v noci z 22. na 23. září 1782 prehnul ze Stuttgartu, kde musel po absolvování nenáviděné Vojenské akademie, připomínající spíš káznici než chrám poznání, vykonávat ponižující práci plukovního „felčara“. Uprchnul do Mannheimu. „Bez plánu“, a hlavně „bez prostředků“, jak uvádí Schillerův životopisec Gotthold Deile.²² Protloukal se, jak mohl. Protože si ale už dřív, v roce 1781, vydobyl označení „německý Shakespeare“,²³ prakticky všude, kde se po svém dezertérství ocitl, ho předcházela pověst výjimečně nadaného, odvážného umělce, která mu získala početné sympatizanty. Zakusil sice tvrdý chlebiček literáta, pro kterého tvorba není pouze posláním, nýbrž i značně nejistým zdrojem obživy, ale měl se o koho opřít. Tak jako Körner Schillera zahrnovali pomocí a podporou i další jeho obdivovatelé, zejména pak členové Řádu svobodných zednářů.

K členům Řádu patřil nejen Körner, devětadvacetiletý právník a spisovatel, s nímž se Schiller spřátelil v Lipsku v roce 1785, nýbrž i někteří z jeho spolužáků z Vojenské akademie. Svobodné zednářství vyznával rovněž tamější Schillerův učitel a rádce Jacob Friedrich Abel,²⁴ který svými přednáškami z etiky a filosofie, vycházejícími z Davida Huma a dalších evropských osvícenců, značně přečníval své kolegy, „tupé pedanty staré školy“.²⁵ Mezi členy zednářského řádu figuruje také Christian Friedrich Schwan, dvorní komoří a knihkupec v Mannheimu, který „německému Shakespearovi“ ochotně otevřel svůj dům a jehož Schiller v dopise nazval „svým nejlepším přítelem“,²⁶ jakož i jiní vlivní vzdělanci tehdejších

²¹ Rolland 1959, s. 80.

²² Deile 1907, s. 11.

²³ Kubín 1980, s. 110.

²⁴ Deile 1907, s. 7–9.

²⁵ Kirpičnikov 1901, s. 74.

²⁶ Cituje Deile 1907, s. 13.

německých vévodství. Mnozí z nich, nakolik jim konexe a prostředky stačily, drželi nad Schillerem ochrannou ruku prakticky po celý život. Přítel zůstane přítelem i tehdy, je-li „prověřován smrtí“, jak říká Schiller ve třetí sloce své *Ódy na radost*. Přízeň jiných svobodných zednářů, příznačně těch nejmocnějších, mezi něž patřila „Jeho Excellence“ Wolfgang Heribert von Dalberg, umělecký ředitel divadla v Mannheimu, či „Jeho Výsost“ Karl August, vévoda výmarský, byla o poznání vrtkavější. I od nich se ale Schillerovi v rozhodujících chvílích dostalo jisté, byť pouze dočasné, pomoci.²⁷

Schiller sám, na rozdíl od svého souputníka Johanna Wolfganga von Goethe (1749–1832), do zednářského řádu nikdy nevstoupil. Zednářské prostředí však poznal vcelku důvěrně, jak o tom svědčí právě jeho *Óda na radost*, napsaná v žánru pro nezasvěcené poněkud překvapivě. Na první pohled působí jako společenská píseň. Rozdělení do osmi slok a osmi sborů, graficky odsazených doprava²⁸ (a v prvovydání označených jako „Chor“ čili „Sbor“, přičemž slok i sborů bylo původně devět)²⁹ i samotné slovo „Lied“ (*píseň*), tradičně označující žánr Schillerova originálu a do češtiny zpravidla překládané jako „óda“, neboť v básnickém názvosloví básnickovy doby pojmy „Lied“ a „Ode“ (*óda*) v podstatě splývaly,³⁰ to vše vyvolává představu sólisty a sboristů. Samotný slovník i obrazy Schillerovy *Ódy* jsou však namnoze zednářské provenience.

Óda napodobuje „hodovní zpěvy“ (*Tafellieder*) provozované při nepracovních částech zednářských setkání, ve Francii a v německých zemích tradičně nazývaných „stolní lóže“ (*Loge de Table*, respektive *Tafellogen*).³¹ V 18. století měla stolní lóže, jak už název napovídá, podobu společného stolování, více nebo méně ritualizovaného. Zatímco pracovní část zednářských setkání vyplňovala „vážná práce“ (například přednáška uvádějící členy Řádu do různých stupňů zasvěcení),³² stolní lóži zahajoval přípitek z vrchovatě naplněného poháru doprovázený symbolickými úkony a gesty a většinou také písněmi povznášejícími ducha.³³ Schillerova *Óda* má právě takový ráz. „Radost“ v první řadě probouzí v lidech bratrství, říká Schiller v první sloce své básně. Zároveň ale, jak čteme ve sloce třetí, dává

²⁷ Deile 1907, s. 14.

²⁸ Schiller 1983, s. 185–187.

²⁹ Schiller 1943, s. 169–172.

³⁰ Parsons 1994, s. 117.

³¹ Mackey 1916, s. 700 a 758, a Deile 1907, s. 59–65.

³² Mackey 1914, s. 447–448.

³³ Mackey 1916, s. 615.

„polibky a vinnou révu“ (*Küsse gab sie uns und Reben*), a sama pak, jak hlásá sloka sedmá, „perlí v pohárech“ (*sprudelt in Pokalen*), „v hroznů zlaté krvi“ (*in der Traube gold'nem Blut*). Schillerův podvkrát opakovaný pokyn k přípitku ze „skleněné číše na dobrého d u c h a“ (*dieses Glas dem guten G e i s t*), ve sloce sedmé a v bezprostředně následujícím sboru, pak jen dotváří atmosféru radostné zednářské pospolitosti.

Když Schiller ve čtvrté sloce *Ódy* načrtává obraz radosti jako „silné pružiny ve věčné přírodě“ (*die starke Feder in der ewigen Natur*), načež zvolá, že „radost, radost“ (*Freude, Freude*) „pohání kola v obrovském hodinové stroji světů“ (*treibt die Räder in der großen Weltenuhr*) a „sférami otáčí v prostorech“ (*Sphären rollt sie in den Räumen*), nebo když ve čtvrtém sboru vyzývá „bratry“, aby se radovali, „jak jeho“, to jest boží, „[mnohá] slunce letí skrze nebes velkolepý plán“ (*wie seine Sonnen fliegen durch des Himmels prächtigen Plan*), nedělá vlastně nic jiného, než že rozehrává prastarou symboliku svobodných zednářů, kteří od svých prvopočátků užívají jazyka geometrů a stavitelů. Zednářský znak tvoří kružidlo a úhelník, v jedné z variant svírajících písmeno G, jež podle jednoho z možných výkladů označuje euklidovskou „geometrii“,³⁴ ležící v základech zednářského sebepojímání.³⁵ Řádové jméno svobodných zednářů se zpravidla odvozuje od středověkých budovatelů velkých evropských katedrál, a podle jedné z teorií jeho původ sahá dokonce až ke stavbě chrámu krále Šalomouna, popisovaného ve *Starém zákoně* (*První kniha králů*, kapitoly 5–7).³⁶ Nejvyššího Stvořitele všeho živého i neživého pak zednáři tradičně nazývají „velkým architektem vesmíru“.

Oslovení „bratři“ (*Brüder*), v Schillerově *Ódě* pětkrát opakované, patří k poznávacím znamením členů zednářských lóží. S největší pravděpodobností si tak říkali už členové středověkých kamenických cechů, kteří zakládali první „kamenické“ lóže, vyhrazené znalcům stavitelského řemesla.³⁷ Svobodné zednářství, na rozdíl od původního „kamenického“ zednářství (bez přívlastku „svobodné“), ovšem není otevřeno jen stavitelům budov z kamene, nýbrž komukoliv, kdo hledá, jak naplňovat princip bratrství – s tou výhradou, že duchovní svět zednářů je světem tradičně mužským. „Bratrská láska“ spolu s „pomocí“ bližnímu a „pravdou“, o kterých se Schiller zmiňuje v osmé sloce své *Ódy*, patří

³⁴ Cooper 2006, s. 106–107.

³⁵ Mackey 1914, s. 309.

³⁶ Cooper 2006, s. 9–10.

³⁷ Tamtéž, s. 79.

ke třem hlavním cílům zednářského života³⁸ a každý člen Řádu se k nim zavazuje vstupní přísahou.³⁹

Závěrečná sloka druhé (a finální) verze *Ódy* pak představuje pozoruhodný souhrn etiky svobodných zednářů, jak o ní svědčí tradiční zednářské texty, rituály i symbolika:

| | |
|----------------------------------|---|
| Festen Muth in schwerem Leiden, | Pevnou odvahu v těžkém žalu, |
| Hülfe, wo die Unschuld weint, | pomoc tam, kde pláče nevinnost, |
| Ewigkeit geschwor'nen Eiden, | věčnou trvalost přísahám, |
| Wahrheit gegen Freund und Feind, | pravdu vůči příteli i nepříteli, |
| Männerstolz vor Königsthronen, | mužnou hrdost před královskými trůny, |
| Brüder, gält es Gut und Blut! | bratři, i když to stojí majetek a krev! |
| Dem Verdienste seine Kronen, | Zásluze její koruny, |
| Untergang der Lügenbrut! | zánik prolhané sběři! |

Samotný princip radosti, stmelující a oživující bratrské společenství, pak představuje klíčové téma zednářských písní. Americký muzikolog James Parsons vytvořil soupis devatenácti takových zpěvů z 18. a počátku 19. století. Prokazatelně nejstarší pochází z roku 1749 a nejmladší z roku 1823, přičemž mezi autory najdeme i rakouského skladatele a člena jedné z vídeňských zednářských lóží Wolfganga Amadea Mozarta (1756–1791).⁴⁰ Schillerova *Óda na radost* tedy není zdaleka jediná svého druhu. Běžné zednářské písně se ovšem vyznačovaly „plochým“ tónem, olověně ztěžklým „prózou reality“, jak vyplývá z několika Schillerových dopisů, kdežto *Óda* měla ambici o poznání vyšší.⁴¹

Vyzdvihuje-li přitom Schiller ze všech hodnot právě radost, dotýká se nejen klíčového tématu svobodného zednářství, nýbrž celého evropského osvícenství. Za hlavní cíl „všeho velikého lidského usilování“ považovalo 18. století „dosažení štěstí“. „Kvůli tomu byla vynalezena umění, kultivovány vědy, nařizovány zákony, formovány společnosti,“ píše skotský filosof David Hume (1711–1776) v eseji z roku 1742.⁴² A obdobné výroky nalezneme rovněž ve

³⁸ Mackey 1914, s. 131.

³⁹ Cooper 2006, s. 79.

⁴⁰ Parsons 2002, s. 47–48.

⁴¹ Deile 1907, s. 50–52.

⁴² Cituje Parsons 2002, s. 9.

spisech Johna Locka (1632–1704), Immanuela Kanta (1724–1804) a dalších evropských myslitelů.⁴³

Jestliže pojem „štěstí“ zaměstnával nejchytřejší osvícenské hlavy, samotná „radost“ se zejména v Německu 18. století stala doslova kultem, jak dokládají tamější zednářské sborníky poezie a písní, kde radost patří ke stěžejním tématům, i verše Johanna Friedricha von Hagedorn (1708–1754), Johanna Petera Uze (1720–1796), Friedricha Gottlieba Klopstocka (1724–1803) či Johanna Friedricha von Cronegk (1731–1758).⁴⁴ Rozhodl-li se některý z osvícenských umělců radost opěvovat, mohl si být jist, že se nemine s očekáváním publika. S odstupem necelých patnácti let od napsání své *Ódy*, 21. října roku 1800, Schiller v korespondenci s přítelem Körnerem konstatuje: „*Óda* je podle mého současného vnímání naprosto vadná. Třebaže vyniká určitým citovým zápalem, je to špatná báseň, dokládající jedno údobí mého vývoje, které jsem musel opustit, abych vytvořil něco pořádného. Protože však odpovídala vkusu doby, dostalo se jí cti stát se básní takřkajíc lidovou.“⁴⁵

Popularita *Ódy na radost* byla na přelomu 18. a 19. století taková, že mohla v sebekritickém autorovi právem vzbouzet podezření z nadbíhání publiku. Vzápětí po prvním otištění v roce 1786 (včetně zpěvné verze z dílny Schillerova druha Körnera) se Schillerovy verše o radosti rozšířily i mimo zednářské kruhy:

Všude, kde se odehrávala veselá zábava, se ozývalo: „Radosti, krásná jiskro bohů!“ „Schiller se stal miláčkem celé tehdejší německé mládeže. [...] *Ódou na radost* končivala každá rozjásaná, vášnivě prožívaná či exaltovaná půlnoční oslava.“ Ale nejen mládež, zejména studenti, nýbrž i knížata, básníci, hudebníci, duchovenstvo, a dokonce i vojáci bezvýhradně tleskali tomuto „velkému aleluja“, jak Schillerovu *Ódu* nazval livonský malíř a básník Karl Gotthard Grass.⁴⁶

Schillerovo pojetí radosti

Sledujme *Ódu na radost* v originále a doslovném českém překladu:

⁴³ Parsons 2002, s. 9–11.

⁴⁴ Tamtéž, s. 47–49.

⁴⁵ Cituje Deile 1907, s. 48.

⁴⁶ Deile 1907, s. 56.

| | |
|-------------------------------|------------------------------|
| Freude, schöner Götterfunken, | Radosti, krásná jiskro bohů, |
| Tochter aus Elisium, | dcero z Elysia, |
| Wir betreten feuertrunken, | vstupujeme, ohněm opojení, |
| Himmlische, dein Heiligthum. | Nebeská, do tvé svatyně. |

Radost, o které Schiller mluví, není ledajaká. Je projevem božství v člověku. Přichází jako „jiskra“, s jejíž pomocí v nás „bohové“ zažehují oheň. A my – tímto „ohněm opojení“ – můžeme vstoupit do jejich svatých míst. O jaká místa se jedná?

Radost je „dcerou“ šťastlivců obývajících Elysium, bájnou krajinu, které Homér v *Odysseji* vyhrazuje místo na „konci země“, kam „z Ókeanu“ věčně proudí „jen vlahý západní vánek“. Do těchto končin, kde „život plyne bez bolesti“, kde není „sněhu“, „bouří“ ani „průtrží mračen“, mohli řečníci bohové zavést své smrtelné příbuzné, aniž by jejich blízcí zakusili smrt. V původním, homérovském významu označuje Elysium, starořeckým básníkem nazývané „pláně élysejské“, krajinu věčně blažených.⁴⁷ Latinský básník Vergilius (70–19 před n. l.) o několik století později přidal obrazu Elysia na barvitosti. V jeho *Aeneidě* se „sídla blažených duší“ nacházejí v místech „zeleně lahody plné“, „rozkošných svatých hájů“, „růžového světla“ a „hojnějšího čerstvého vzduchu“. „Jest tam i thrácký kněz“, hrající „na lyru o sedmi strunách“. Et cetera. Především jsou to však „místa radosti“, mající „své slunce“ i „hvězdy“, tvrdí Vergilius.⁴⁸ Není tedy divu, že se představa Elysia ujala právě v éře osvícenství, které hledalo cesty, jak vyvést lidstvo z temnoty všemožných konvencí a předsudků.

Elysium se ovšem objevuje i v písních svobodných zednářů pocházejících z doby, kdy Schillerova *Óda* ještě nebyla na světě. V jedné z nich, otiskované v roce 1781, se objevuje jako místo, jehož „nádvořím“ (*der Vorhof*) je „zednářova svatyně“ (*der Maurer Heiligthum*).⁴⁹ Proto také „zednář žije na tomto světě už jako v Elysiu“ (*der Maurer lebt hinieden schon als im Elysium*),⁵⁰ jak se zpívá v jiné písni, vydané v roce 1775, kterou Schiller s největší pravděpodobností znal.⁵¹

⁴⁷ Homér 1945, s. 53.

⁴⁸ Vergilius 1933, s. 198.

⁴⁹ *Auswahl von Freymäurerliedern* 1781, s. 27–29.

⁵⁰ Deile 1907, s. 117.

⁵¹ Tamtéž, s. 111.

Schiller mohl ze zednářských písní převzít nejen samotné téma radosti, nýbrž i obraz Elysia. Pokud však sledujeme jeho *Ódu* v detailu, snadno zjistíme, že na rozdíl od zpěvů svobodných zednářů nikde nezmiňuje ani „zednáře“ (*der Maurer*), ani žádnou jinou reálii spojovanou výhradně se zednářským Řádem. Schillerova báseň okruh svých prvotních adresátů očividně přerůstá.

Elysiem Schiller označuje kýženu zemi budoucnosti. „Je zde tedy,“ připomíná Romain Rolland v souvislosti s *Ódou na radost*, „v protikladu k Arkadii, která je utopickým návratem ke zlatému věku minulosti.“ Z širší perspektivy Schillerovy tvorby ovšem vyplývá, že Elysium a Arkadie jsou protikladem jen zdánlivým. Má-li totiž autor *Ódy* vykreslit obraz ideálu, o který je třeba usilovat, čerpá nejčastěji právě z antiky, která ho po většinu života nepřestávala fascinovat:

Tenkrát v básních zakleto vše bylo
a z nich pravdu bylo slyšet znít –
nejplnějším životem vše žilo,
ba i mrtvá hmota měla cit.
K přírodě se všechno obracelo,
všemu smysl vznešený byl dán,
všechno vyšší, skrytý život mělo,
všude bůh byl nalézán. [...]

Pro chmurnost a vážnou odříkavost
nikdy u vás místo nebylo;
v každém srdci mohla žít jen radost,
neboť štěstí lidem patřilo.
Pravou svatost jenom krása měla,
za žádnou slast bůh se nestyděl
tam, kde vládla Múza uzardělá
a kde vládla Grácie. [...]

Kde jsi, skvělý světe? Vrať se zase,
dobo kvetoucí a vznešená!⁵²

⁵² Schiller 1963, s. 430–434.

„Hélios na zlatém voze“, „oready“, obývající horstva, stromové nymfy „dryády“ a vodní nymfy „najády“, jakož i mnoho dalších bytostí řecké mytologie, jsou součástí obrazu „nejplnějšiho života“ starých Řeků, který Schiller vykreslil v básni *Bohové Řecka*, odkud pocházejí citované verše. Pokud Schiller volá po návratu „skvělého světa“ starořecké minulosti, volá v první řadě po „vyšším životě“, po vyšším duchu, který by pomocí radosti zažehával a oživoval také jeho svět. Elysium je tedy v Schillerových představách světem nevyhaslým, světem oduševnělým božskou radostí.

Schillerova radost v Āutčevově překladu

Srovnáme-li Schillerovu *Ódu* s Āutčevovým překladem, zjistíme, že vyznění obou textů je radikálně odlišné:

| | |
|------------------------------------|--------------------------------|
| Радость, первенец творенья, | Radosti, prvorozence tvorstva, |
| Дщерь великого Отца, | dcero velikého Otce, |
| Мы, как жертву прославления, | my coby oslavnou obět' |
| Предаем тебе сердца! ⁵³ | vydáváme ti svá srdce! |

Āutčev nabízí představu o poznání plošší než Schiller. „Radost“ je podle ruského překladatele „prvorozenec tvorstva“ a „dcera velikého Otce“, které lidstvo vydává „svá srdce“ jako „slavnou obět'“. Nikde ani stopa po Schillerově představě Elysia. Āutčev míří k tradičnímu křesťanskému výkladu světa, o který německému básníkovi nešlo ani v nejmenším.

Schillerův výměr radosti, zachycený v první strofě jeho „Ódy“, zní takto:

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| Deine Zauber binden wieder, | Tvými kouzly se znovu spojuje, |
| Was die Mode streng getheilt, | co zvyk přísně rozdělil, |
| Alle Menschen werden Brüder, | všichni lidé stávají se bratry, |
| Wo dein sanfter Flügel weilt. | kde tvá něžná perut' spočívá. |

⁵³ Āutčev 2002, s. 40.

Načež se přidá sbor:

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| Seyd umschlungen Millionen! | Dejte se obejmout, miliony! |
| Diesen Kuß der ganzen Welt! | Tento polibek celému světu! |
| Brüder – überm Sternenzelt | Bratři, nad krovem hvězd |
| Muß ein lieber Vater wohnen. | musí milující Otec přebývat. |

Schillerova „radost“ z tvůrčího činu, který člověka přibližuje „bohům“, působí magicky. Její moc překonává, co běžně vnímáme jako dané: radost spojuje, co rozdělil „zvyk“ (*die Mode*), totiž předsudky a konvence, vrážející do lidského společenství tisícový klín. Hranice společenských stavů a náboženských vyznání, hranice národů nebo jakéhokoli jiného zvykového určení člověka se působením tvůrčí radosti rozplývají jako kontury dosud nezaschlých barev zakápnuté vodou. Oslovením „bratři“, používaným mezi členy zednářského Řádu, Schiller nastoluje rovnost jednoho před druhým. A symbolickým „polibkem“, odkazujícím k tradici francouzských a německých zednářských lóží uzavírat pracovní část svých setkání políbením nejbližšího bratra po pravici a po levici,⁵⁴ stvrzuje pouto bratrské lásky. Schillerovy verše ovšem okruh bratrů zednářů opět přesahují: „radost“ má kouzelnou moc učinit bratry ze všech lidí a svůj „polibek“ Schiller posílá „celému světu“.

Ťutčev nasazuje Schillerovým veršům mnohem těsnější interpretační kazajku:

| | |
|-------------------------------|----------------------------------|
| Все, что делит прихоть света, | Vše, co rozmar světa rozděljuje, |
| Твой алтарь сближает вновь, | tvůj oltář opět sblizuje |
| И душа, тобой согрета, | a duše, tebou proteplená, |
| Пьет в лучах твоих любовь! | pije v paprscích tvých lásku! |

| | |
|----------------------------|---------------------------|
| <i>Хор</i> | <i>Сбор</i> |
| В круг единый, Божьи чада! | V jeden kruh, Boží děti! |
| Ваш Отец глядит на вас! | Váš Otec se dívá na vás! |
| Свят Его призывный глас, | Svatý je Jeho zvoucí hlas |
| И верна Его награда! | a jistá Jeho odměna! |

⁵⁴ Mackey 1914, s. 397.

„Rozmar světa“ (*прихоть света*) ani zdaleka nevystihuje představu nepřekročitelných konvencí a norem, budovaných po staletí, kterou Schiller shrnul v pojmu „zvyk“ (*die Mode*). Za použitým ruským obratem se skrývá spíš okamžitá nálada většiny, proměnlivá jak dubnové počasí. Z nevyzpytatelného „rozmaru světa“ žádné hranice mezi lidmi ještě vzniknout nemusejí.

Kam se však podělo Schillerovo krédo, vyslovené ve druhé polovině první sloky? Kam zmizela jeho víra v magickou schopnost tvůrčí radosti vytvářet bratrskou pospolitost všech lidí bez výjimky? Klíčovou myšlenku *Ódy* Ťutčev nahradil výkřikem o „duši“, proteplené paprsky radosti. A nejen to. Počínaje prvním sborem, vytváří z ikonické básně evropského osvícenství pravoslavný chorál opěvující Boha Otce, jehož hlas je „svatý“ (*свят*) a odměna „jistá“ (*верна*).

Zatímco Schiller neurčitým členem „ein“ ve spojení „ein lieber Vater“ naznačuje, že Bůh nemusí být nutně jeden, a v šesté sloce používá dokonce antickou mytologií podbarvený pojem „bohové“ (*Göttern*), Ťutčev ve svém překladu *Ódy* mluví o bohu jediném, pravoslavně křesťanském. Pojmenování radosti jako „všemohoucí svorník“ (*вседержащее звено*), které v ruském překladu najdeme ve druhém sboru místo Schillerova přání, aby „vše [...] velebilo vzájemnou lidskou náklonnost“, výzva „věřte vládoucí Pravici“ (*верьте правящей Деснице*), kterou Ťutčev v pátém sboru *Ódy* nahradil Schillerovo zvolání „vytrvejte statečně, miliony“ (*duldet muthig Millionen*), a rovněž pokyn „na Milostiplného [přijíme] tímto pohárem“ (*Всеблагому кубок сей*) ve sloce sedmé, namísto Schillerova pokynu „touto sklenicí [přijíme] na dobrého ducha [...]“, to vše jasně odkazuje k ruskému pravoslaví. Pojem „вседержащий“ (*všemohoucí*) nápadně připomíná pojem „Вседержитель“ neboli „Pantokrator“, označující jeden ze způsobů zobrazení Ježíše Krista na pravoslavných ikonách. Uvedený výraz, z něhož Ťutčev pravděpodobně vytvořil přívlastek „вседержащий“, pak společně se slovy „Десница“ (*Pravice*) a „Всеблагий“ (*Milostiplný*) pocházejí ze staré církevní slovanštiny, která je odpradáвна liturgickým jazykem ruské pravoslavné církve.

Třebaže obraznost Schillerovy *Ódy* vyvěrá nejen z *Bible*, ale také z antiky, jak dokládají pojmy „Elysium“ a „bohové“, Ťutčev jednoznačně posiluje první z obou vydatných pramenů na úkor druhého. V jeho překladu objevíme nejen verš „anděl stojí Bohem“, zčásti převzatý ze starozákonní *Druhé knihy kronik* (kapitola 29, verš 11) a výrok „Bůh soudí, jak jsme

soudili my“, připomínající (a zároveň dezinterpretující) slova z *Prvního listu Korintánům* (kapitola 11, verše 31–32), nýbrž i další výrazy biblického původu, které v Schillerově básni nejsou. Slovo „вретиче“ (*pytlovina*), použité Āutčevem v šesté sloce, nacházíme na celé řadě míst církevněslovanského překladu *Bible* z roku 1751, sousloví „книга жизни“ (*kniha života*), který Āutčev včlenil do šestého sboru, pochází ze *Zjevení Janova* (kapitola 20, verš 12) a ve sboru sedmém pak ruský překladatel, na rozdíl od Schillera, pronáší výrok „Ty, Jehož myšlenka duchy zrodila“, kde slovo „duchové“ odkazuje k biblickému pojmosloví, jak o tom svědčí hned několik knih *Starého* i *Nového zákona*.

A pokud jde o etický kodex svobodných zednářů zachycený v závěrečné sloce Schillerovy *Ódy*? Namísto výzvy k „mužné hrdosti před královskými trůny“ Āutčev opatrně radí, aby se „hlas občana odvážný“ vydal na poradu „k pozemským bohům“. Tím ovšem zcela převrací smysl slov originálu. Za „pozemské bohy“ jsou přece považováni mimo jiné ti, kterým v žilách koluje královská krev. Vrcholem Āutčevovy překladatelské svévole jsou pak poslední dva verše před závěrečným sborem, které nejenže nemají žádnou oporu v Schillerových slovech, nýbrž popírají celkové vyznění jeho *Ódy*:

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| ... Торжествуй Святое Дело — | ... triumfuj Svatá Věci — |
| Вечный стыд Его врагам. | věčná hanba Jeho nepřátelům. |

Podtrženo a sečteno, zatímco Schiller mluví o radosti Tvůrce všeho živého i neživého, kterou za určitých podmínek může zažít i obyčejný smrtelník, Āutčev předkládá svým čtenářům radost především jako výsledek působení Krista Divotvorce, jehož „Svatá Věc“ má triumfovat nad vším ostatním. „Věčná hanba Jeho nepřátelům,“ hřímá Āutčev jako obránce pravoslavné víry v závěru svého překladu *Ódy*, místo aby zachoval Schillerův imperativ – „zánik prolhané sběři“, ze kterého neční náboženský, nýbrž ryze občanský osten.

Je-li tedy Schillerova *Óda* písní evropského osvícenství, prolamujícího konvence na různých patrech života společnosti, Āutčevův překlad je v první řadě tradičním chorálem ruského pravoslaví.

„Svatá archa“

Ťutčevova verze Schillerovy *Ódy na radost*, vytvořená v roce 1823 a poprvé otištěná v roce 1827, poskytuje při bližší konfrontaci ruského převodu s německým originálem nebývale koncentrovaný pohled na způsob, jakým si Rusko osvojovalo západoevropskou duchovnost. Vynášet v překladech z cizích literatur ruské vidění světa, zejména ruskou religiozitu, se nadlouho stalo uměleckým i politickým programem ruských intelektuálů. Nejpozději s nástupem slavjanofilství v jejich řadách (ve třicátých až čtyřicátých letech 19. století), a dokonce ještě hluboko v období sovětském, se v ruských překladech můžeme setkat s nejrůznějšími křesťanskými interpretacemi.

„Vznešený církevně slovanský jazyk“⁵⁵ použil Nikolaj Gnědič v překladu *Iliady* (1829) a o dvacet let později i Vasilij Žukovskij v ruské verzi *Odyseje* (1849), přičemž Žukovskij vložil do Homérova eposu „některé téměř křesťanské představy, autorovi pohanského eposu zcela neznámé“.⁵⁶ S pomocí církevní slovanštiny, k obrazu svému, převedli ruští překladatelé také středověký chorál *Jezukriste, štědrý kněže*, který se podle badatele Sergeje Skorvida „čte téměř jako pravoslavná modlitba“.⁵⁷ Stejný osud potkal i Máchův *Máj*, kterému vtiskl pravoslavného ducha nejprve Dorofej Bochan (1930), poté Jevgenij Nedzelskij (1936)⁵⁸ a po nich znovu Alexandr Golemba a Vladimír Lugovskoj (1959).⁵⁹ A nejznámější z ruských vykladačů *Hamleta*, spisovatel Boris Pasternak, zase Shakespearova hlavního hrdinu vnímal jako „postavu bezmála ježíšovského typu“,⁶⁰ což se odrazilo i v jeho překladu uvedené hry,⁶¹ v letech 1940–1957, ještě za Pasternakova života, otištěném hned devětkrát a dodnes vydávaném a inscenovaném.

Vraťme se však k Ťutčevovi. Jeho víra v křesťanského Boha, na rozdíl od té Pasternakovy, se nedá oddělit od víry v rodnou zem: Rusko je „Svatou archou“, která, „mohutnější než dřív“, pluje nad „zkázou gigantických rozměrů“, zatímco „tři čtvrtiny“ západní Evropy rozvrátila

⁵⁵ *Ruskije pisateli o perevodě* 1960, s. 91.

⁵⁶ ANTOLOGIE: Čukovskij 1964, s. 284.

⁵⁷ Poljakov – Skorvid 2009, s. 219.

⁵⁸ Levý 1971, s. 164.

⁵⁹ Rubáš 2012, s. 182.

⁶⁰ France 1978, s. 39.

⁶¹ Tamtéž, s. 22 a 28.

anarchie a revoluční „zemětřesení“. Takto zhodnotil Ťutčev evropské poměry v roce 1848 v apokalyptické vizi s názvem *Rusko a revoluce*.⁶²

Zmíněná „Svatá archa“ se však v Ťutčevových postojích k Západu vynořila mnohem dřív. V roce 1823, kdy mu bylo pouhých dvacet let, se s ní vydal „zachránit“ Schillerovu *Ódu* před svobodným zednářstvím. Jeho překlad básně evropského osvícenství však není jen projevem slepé náboženské oddanosti. Předznamenává Ťutčevovo celoživotní přesvědčení. Nikdy, tak jako žádný skalní slavjanofil, nepřestal hlásat, že Rusko zaujímá výjimečné postavení v dějinách civilizace, neboť si uchovalo jedinou pravou duchovnost, totiž pravoslaví. A Západ s jeho racionalismem? Tomu nezbývá než v Rusko uvěřit a dát se jím vést:

Na Rusko je váš rozum krátký,
běžným metrem ho nelze změřit.
Jeho ráz není ledajaký –
v Rusko je možné pouze věřit.⁶³

Toto čtyřverší, které Ťutčev napsal v roce 1866, nedlouho před smrtí, se pro některé stalo krédem. Pro jiné je však výmluvným dokladem ruské iracionality.

⁶² Ťutčev 2003 (b), s. 156–157.

⁶³ Ťutčev 2003 (a), s. 165. Přeložil autor studie.

Kapitola V.

PASTERNAKŮV *HAMLET* A STALINOVA HRŮZOVLÁDA

Období stalinismu, které vyvrcholilo *Velkým terorem* v letech 1937–1938, patří k nejtragičtějším kapitolám světových dějin. Hromadné popravy a deportace statisíců občanů Sovětského svazu do *GULAGU*, rozpad společnosti na miliony ustrašených jedinců, všudypřítomní donašeči a šepot, který se stal běžným způsobem komunikace ve chvílích, kdy nebylo radno, aby vaše slova zaslechl někdo cizí... Takový obraz doby vykreslují ve svých textech Anna Achmatovová (1889–1966), Naděžda Mandelštamová (1899–1980), Alexandr Solženicyn (1918–2008) a mnozí další, které stalinské represe postihly buď přímo, nebo pronásledováním jejich blízkých. Dnes se období stalinismu věnuje řada historiků na Západě i v Rusku: Anna Applebaumová v monumentálním svazku *GULAG* (anglicky 2003, česky 2004), Orlando Figes v knize *Šeptem* (anglicky 2007, česky 2009) nebo kolektiv autorů pod vedením Andreje Zubova v *Dějínách Ruska 20. století* (rusky 2009, česky 2014–2015).

Labyrintem příběhů a svědectví z časů stalinismu, obrovském a strašlivém, přitom čtenáře může vést jedna myšlenka. Jako pověstná Ariadnina nit, pomáhající překonat pocity beznaděje a zmaru. Tragická zkušenost se Stalinovým režimem probouzela v obyvatelích Sovětského svazu potřebu vyprávět svůj příběh. Jako memento pro budoucnost.

„Můžete to všechno vylíčit?“ zeptala se neznámá žena básničky Achmatovové před leningradskou věznicí *U křížů*, kam spolu se stovkami dalších, „stejně zoufalých“, chodily ve druhé polovině třicátých let předat balíček pro své příbuzné, kteří skončili v soukolí sovětské policejní mašinérie. Odpovědí Anny Achmatovové bylo básnický sebevědomé: „Mohu.“¹ Tak, převážně v letech 1935–1940, vznikla poema *Rekviem*, nejpůsobivější výpověď o Stalinově hrůzovládě.

Zachycení a předání vlastní tragické zkušenosti je odedávna nástrojem, jak jí dát smysl. Proto vznikla svědectví ruských spisovatelů o stalinismu, která kvůli sovětské cenzuře mohla poprvé vyjít pouze na Západě: básnická skladba *Rekviem* (Mnichov 1963), dvě knihy vzpomínek Naděždy Mandelštamové (New York 1970) i Solženicynovo *Souostroví Gulag* (Paříž 1973–1975). A ze stejného důvodu Boris Pasternak (1890–1960) nově přeložil *Hamleta*. Neomylně rozpoznal, že Shakespearovo drama, napsané mezi lety 1599–1601,

¹ Achmatovová 1990, s. 221 a 224.

nabízí řadu paralel se Stalinovým Ruskem. První z nich se týká samotné motivace, proč oběti tragických událostí chtějí vyprávět a předat svůj příběh dál. Umírající Hamlet, který byl na počátku hry vyzván, aby pomstil násilnou smrt svého otce, dánského krále, v posledním aktu naléhavě opakuje příteli Horaciovi, jaký význam pro něj má, vypoví-li jeho příběh všem nezasvěceným:

Je se mnou konec, Horacio. Ty
tu zůstaneš. Všem, kteří nevědí,
o co mi šlo, dej o tom věrnou zprávu. [...]
Jak uboze by znělo moje jméno,
kdybys všem nevysvětlil, co jsem chtěl!²

Čtení mezi řádky

Ruští umělci si osvojili zejména jeden způsob, jak podat zprávu o podobě a mravech své doby. Jeden ze způsobů, jak se utkat s cenzurou, osvědčený už z carského Ruska, představovaly literární překlady. Umožňovaly nasvítit současnost mezi řádky, neboť politické narážky a nápovědi v nich zůstávaly zaštitěny jmény cizích autorů. V carském Rusku k nim patřili zejména básníci, dávnověcí i soudobí, od Homéra (asi 8 st. před n. l.), Ovidia (43 před n. l. – 17/18 n. l.) a Danta (1265–1321) až po Antoina-Vincenta Arnaulta (1766–1834).

Umění překladu se v Rusku stávalo uměním jinotaje. Dokonce i tehdy, kdy cizí text žádný buřičský ani jiný politický podtext neměl, dostával jeho překlad v očích ruských čtenářů nádech občanského vzdoru. Stačilo, že ho napsal autor, který se kvůli neortodoxním politickým postojům či volnomyšlenkářství ocitl ve vězení, nebo v exilu.³ Tak jako francouzský básník Arnault v době jakobínského teroru, Dante za vlády černých guelfů ve Florencii nebo Ovidius v čase panování císaře Augusta.

V Sovětském svazu, zejména v období stalinismu, tradice jinotajných, politicky angažovaných překladů pokračovala. Pozornost těch, kdo chtěli sovětským čtenářům předestřít jiný než propagandistický obraz sovětského Ruska, přitahoval zejména William

² Shakespeare 1992, s. 285–286.

³ Baer – Olshanskaya 2013, s. vii.

Shakespeare (1564–1616). Hry alžbětinského dramatika pomáhaly Rusům zviditelnit a pochopit, v čem žijí a co je třeba z toho vyvodit:

To, co se v zemi dělo, si přímo říkalo o srovnání s krvavými scénami v *Macbethovi*. Hned několik spisovatelů současně začíná znovu překládat Shakespearovu tragédii do ruštiny, včetně Anny Achmatovové. Práci na překladu nedokončila, ale macbethovská vrstva prostupuje celým jejím *Rekviem* [...].⁴

Do svého *Rekviem*, vydaného poprvé v roce 1963 za hranicemi Sovětského svazu, ruská básnířka s nebyvalou otevřeností a silou vepsala drásavou zkušenost s rudým terorem nejen sama za sebe, ale za celou stomilionovou zemi pod Stalinovou hrůzovládou:

Tenkrát úsměv měl jen mrtvý v líci,
že je mrtvý, ze srdce byl rád,
tenkrát jen přívěskem na věznici
zbytečným byl celý Leningrad.
Tenkrát, když zoufalstvím zešílelí
v houfech šli trestanci zmučení,
jen sirény lokomotiv zněly
v teskně krátké písni loučení.
Hvězdy smrti stály na obloze.
Nevinná a ustrašená Rus
vozila se v policejním voze
zkrvavená těžkou botou hrůz.⁵

„Tenkrát úsměv měl jen mrtvý v líci.“ Jak si povšiml badatel Anatolij Najman, tento verš Anny Achmatovové z její zádušní mše za oběti stalinismu je jednou z ozvěn básnířčina nedokončeného překladu Shakespearovy hry o krvavém uzurpátorovi skotského královského trůnu.⁶ Achmatovová parafrázuje repliku šlechtice Rosse ze třetí scény čtvrtého dějství Shakespearova *Macbetha*:

⁴ Najman 2002, s. 335.

⁵ Achmatovová 1990, s. 223.

⁶ Najman 2002, s. 335.

... where nothing, ... kde nic,
But who knows nothing, is once seen to smile⁷ kromě toho, kdo nic neví, se nikdy neusmívá

William Shakespeare, v jehož dramatech defiluje celý zástup tyranů a samovládců, je ovšem v Rusku 20. století spojen především se jménem Borise Pasternaka, pronásledovaného sovětským režimem neméně než Anna Achmatovová.

Pasternakův *Hamlet*

V době stalinských represí Pasternak několikrát jako zázrakem unikl vyšetřování a věznění – poprvé v roce 1933 v souvislosti s případem svého přítele Sergeje Bobrova (1889–1971), jehož „antisovětskou, kontrarevoluční novelu“ *Blízké neznámo* (*Близлежащая неизвестность*) schvaloval a šířil, podruhé v roce 1937, kdy odmítl podepsat kolektivní dopis literátů požadujících smrt sovětských vojenských činitelů souzených ve vykonstruovaném procesu. A krátce nato znovu v roce 1938.⁸

Tehdy Pasternak přijal nabídku Vsevoloda Mejercholda (1874–1940), aby pro něj vytvořil nový překlad *Hamleta*. Nemohl přitom tušit, že světoznámý režisér se nachází v hledáčku sovětské tajné policie a za necelé dva roky bude zatčen. Po několikaměsíčním mučení, které předcházelo krátkému soudu, vyšetřovatelé pětadesátiletého Mejercholda ranami obuškem, odpíráním spánku a dalšími „metodami“, donutili, aby svědčil nejen proti sobě, ale také proti několika dalším včetně Ilji Erenburga, Dmitrije Šostakoviče a Borise Pasternaka. Mejerchold vynucené svědectví nakonec odvolal v písemném prohlášení. Smrti však neunikl, stejně jako jeho žena, kterou poté, co si stěžovala na vyšetřovací metody použité v případě jejího muže, dali sovětští pohlaváři zavraždit.

Pasternak, otřesený těmito událostmi, překlad *Hamleta* dokončil. Nemohl jinak.

Shakespearova tragédie zviditelňovala poměry panující v sovětském Rusku řadou nemilosrdných paralel. Jestliže Hamlet žije v zemi, jejímž prvním mužem se stal Klaudius, kralovrah a uchvatitel trůnu, ještě nedávno „vysmívaný“ králův bratr,⁹ Pasternak zažil období vlády Josifa Vissarionoviče Stalina (1878–1953), mnohými zprvu rovněž podceňovaného,

⁷ Shakespeare 2006 (b), s. 132.

⁸ Šentalinskij 2011, s. 586–592.

⁹ Shakespeare 1992, s. 195.

jehož vzestup k neomezené moci provázela fyzická likvidace hlavních politických odpůrců. Jestliže v Hamletově Dánsku se stalo zvykem poříditi si „podobiznu“ nového vladaře,¹⁰ v Pasternakově Rusku se Stalinovy portréty staly novodobými posvátnými ikonami. Jestliže Hamletova země se proměnila v jedno velké „vězení“,¹¹ vlast Pasternakova se stala pověstným souostrovím lágrů s názvem *GULAG*. A jestliže Hamlet říká, že jeho „doba je vymknuta z kloubu“,¹² neboť dosud platný řád byl násilnou smrtí bývalého krále narušen a pokřiven, ke stejnému závěru dospívá i Pasternak v románu *Doktor Živago*, pokrývajícím čtyři první desetiletí ruských dějin 20. století: „Všechno tradiční je rozvráceno a rozrušeno.“¹³

Na oba, Hamleta i Pasternaka, dolehla zpustlá a pomatená doba, která bere chuť žít. Jedině hrůza „z toho, co je po smrti,“ člověka nutí „poddát se raději přítomnému zlu, než prechat k jinému, jež neznáme“,¹⁴ jak říká Shakespearův Hamlet ve své nejznámější promluvě. Jeho řeč se přitom dotýká protivenství, jimž jedinec v jeho zemi musí čelit:

| | |
|---|--|
| For who would bear the whips and scorns of time, Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely, The pangs of despised love, the law's delay, The insolence of office and the spurns That patient merit of th'unworthy takes, When he himself might his quietus make With a bare bodkin. ¹⁵ | Kdo by jinak snášel bičování a posměch doby, křivdu od tyrana, drzost nadutce, trýzeň opovrhované lásky, průtahy práva, nestydatost úřadů a kopance, které trpělivá zásluha snáší od těch bez zásluh, když si sám může srovnat svůj účet pouhou dýkou? |
|---|--|

V Pasternakově překladu, v jeho první tištěné verzi z roku 1940, znějí Hamletova slova takto:

| | |
|---|--|
| А то кто снес бы униженья века, Гонителя насилья, спесь глупца, Любовь без разделенья, волокиту, Ругателей приказных и пинки | Kdo by jinak snesl ponižování [od svého] století, násilí pronásledovatele, aroganci hlupáka, lásku bez opětování, byrokracii, sprosté úředníky a kopance, |
|---|--|

¹⁰ Tamtéž, s. 195.

¹¹ Tamtéž, s. 192.

¹² Shakespeare 2006 (a), s. 227. Není-li uvedeno jinak, citace z *Hamleta* jsou přeloženy autorem článku podle kritických vydání *The Arden Shakespeare* (Shakespeare 2006), *The Oxford Shakespeare* (Shakespeare 2008) a *The New Cambridge Shakespeare* (Shakespeare 2008). Tam, kde se uvedená vydání interpretačně rozcházejí, jsme se přiklonili k nejpravděpodobnější variantě výkladu.

¹³ Pasternak 1990, s. 433.

¹⁴ Shakespeare 1992, s. 206.

¹⁵ Shakespeare 2006 (a), s. 285–286.

Нестоящих, лежающих достойных,
Когда так просто сводит все концы
Удар кинжала?¹⁶

kteře dostávají úctyhodní od těch, kdo za nic nestojí,
může-li vše tak jednoduše srovnat
úder dýky?¹⁷

Dnešní čtenář při slovech „násilí pronásledovatele“ (*гонителя насилья*), „byrokracie“ (*волокута*) a „sprostí úředníci“ (*ругатели приказные*) pravděpodobně zbystří. Ke čtenáři sovětskému, uvyklému číst mezi řádky, ovšem Hamletova diagnóza doby musela promlouvat mimořádně naléhavě. V policejním státě, proslulém arogancí hloupých funkcionářů a šikanou obyvatelstva ze strany úřadů, nemohlo být pochyb, kam Pasternakův Hamlet míří. Jeho nebezpečnou aktuálnost nemohla zastřít ani „předrevoluční“ ruština z časů Antona Pavloviče Čechova (1860–1904), kterou se Pasternak chtěl záměrně odlišit od „falešné hloubky symbolistů“, znehodnocujících podle jeho mínění jazyk ruské literatury.¹⁸

Když se režisér Vladimír Němirovič-Dančenko (1858–1943) v roce 1939 rozhodl uvést Pasternakova *Hamleta* na jevišti Moskevského uměleckého akademického divadla, nebyl občasnými čechovovskými výrazy v novém překladu příliš nadšen, třebaže jinak ho považoval za „mistrovský“, a přiměl Pasternaka k některým úpravám.¹⁹ Jak tomu máme rozumět? Například slovo „приказной“ znělo ruskému režisérovi koncem třicátých let patrně stejně předrevolučně, jako musel po komunistickém převratu v únoru 1948 znít českým divadelníkům prvorepublikový výraz „kancelista“ ve srovnání s neutrálním „úředníkem“.

Ruština 19. století, připomínající časy před bolševickou revolucí v říjnu 1917, ovšem nebyla tím hlavním, proč se první verze Pasternakova *Hamleta*, otištěná v časopise *Mladá garda* (*Молодая гвардия*) v roce 1940, která ještě nezohledňovala námitky Němiroviče-Dančenko, tolik odlišuje od četných vydání pozdějších.²⁰

„Ponižování“, o němž mluví Pasternakův Hamlet, se v sovětském Rusku týkalo i věci zdánlivě nepodstatných. Při každém vydání svého *Hamleta* musel ruský básník v souladu se

¹⁶ Šekspir 1940, s. 65.

¹⁷ Zde i jinde se česká verze ukázek z Pasternakova *Hamleta* snaží postihnout především smysl ruských slov a obrátů, nikoli nutně jejich stylistické zabarvení, zvukomalbu či rytmus.

¹⁸ Poplavskij 2002, s. 18.

¹⁹ Tamtéž, s. 18.

²⁰ Za Pasternakova života překlad vyšel znovu v letech 1941, 1942, 1947, 1951, 1953, 1956 a 1957 (France 1978, s. 261), přičemž v roce 1951 to bylo hned dvakrát. Všechny dochované verze vyšly souborně v roce 2002 v knize *Hamlet Borise Pasternaka* (*Гамлет Бориса Пастернака*), kterou sestavil Vitalij Poplavskij.

sovětskou redakční praxí vnášet do překladu změny, kterými ho měl takzvaně zpřesnit podle anglického originálu. Jak vysvětluje Pasternak v dopise režiséru Grigoriji Kozincevovi (1905–1973) z 23. října 1953:

Existuje několik mých redakcí *Hamleta*. [...] Sám nevím, kterou z nich bych vybral. Řeknu vám, jak k těm různočtením došlo. V časech největší ustrašenosti mě nutili přibližovat překlad k originálu až do doslovné shody. Nikoliv z úcty k předloze, nýbrž kvůli tomu, aby bylo na co se vymluvit a na koho svalit vinu v případě, že by si někdo stěžoval.²¹

Počínaje rukopisem pro časopis *Mladá garda*, prošel Pasternakův *Hamlet* v letech 1939–1954 vynuceným „zpřesňováním“ více než dvanáctkrát, jak spočítal spisovatelův syn Jevgenij.²² Ať už se tím shakespearovské předloze skutečně přiblížil, nebo se od ní – poněkud paradoxně – naopak vzdálil, jedno je naprosto jisté: paralely mezi Hamletovým Dánskem a stalinským Ruskem Pasternak buduje od samého počátku dramatu. Od prvního výjevu klade v překladu důraz na tíživou atmosféru strachu a ohrožení, která ovládala i jeho vlastní zemi. Když v první scéně prvního jednání Horacio komentuje zjevení Ducha bývalého dánského krále na hradbách Elsinoru, říká mimo jiné:

In what particular thought to work, I know not,
But in the gross and scope of mine opinion
This bodes some strange eruption to our state.²³

Proč přesně se vrátil, netuším,
celkově vzato si však myslím,
že to věští jakýsi podivný otřes pro náš stát.

Ve všech vydáních Pasternakova *Hamleta* čteme:

Подробностей разгадки я не знаю,
Но в общем, вероятно, это знак
Грозящих государству потрясений.²⁴

Podrobnosti té záhady neznám,
celkově vzato jde však, zdá se, o předzvěst
otřesů hrozících státu.

Osobní tón (*myslím si*) Pasternak nahradil obecnějším konstatováním (*jde o*), jednorázový „otřes“ zmnožil v „otřesy“ a vynechal neurčitá, tápavá slova „some“ (*jakýsi*) a „strange“ (*podivný*). Horaciova promluva tak v překladu vyznívá úderněji a hrozivěji.

²¹ Poplavskij 2002, s. 20.

²² Pasternak 2002, s. 5.

²³ Shakespeare 2006 (a), s. 155.

²⁴ „*Gamlet*“ *Borisa Pasternaka* 2002, s. 31.

Na Horacia vzápětí reaguje strážný Marcellus:

Good now, sit down, and tell me he that knows
Why this same strict and most observant watch
So nightly toils the subject of the land²⁵

Přátelé dobří, posad'me se, a kdo ví, mi řekne,
proč tahle přísná, tolik ostražitá bdělost
každou noc tak zaměstnává poddané této
země

V Pasternakově překladu se smysl Marcellových slov pozměnil:

Постойте. Сядем. Кто мне объяснит,
К чему такая строгость караулов,
Стесняющая граждан по ночам?²⁶

Počkejte. Sedneme si. Kdo mi vysvětlí,
proč ta přísnost hlídek,
která omezuje občany po nocích?

Pasternakův Marcellus upřesňuje, že Dánsko je plné přísných hlídek. Proč? Proslýchá se, že zemi ohrožují žoldnéřské tlupy pod velením norského králevice Fortinbrase a schyluje se k válce. Proto každý, kdo se teď v noci vydá ven, je předem považován za podezřelého. Ruský překlad Marcellovy promluvy působí opět tísnivěji než předloha. Shakespeare má na mysli spíše úmornou práci, kterou každonoční hlídkování představuje, než omezování volného pohybu dánských občanů spojené s vojenským dohledem státu nad celou zemí.

Na konci prvního jednání se Duch bývalého dánského krále znovu vrací z podsvětí, aby promluvil přímo k Hamletovi. Vyjeví mu, že král, jeho otec, zemřel násilnou smrtí z rukou nynějšího vladaře Klaudia, a vyzve ho k pomstě. A Hamlet si tuto výzvu vzápětí vyloží jako úkol, který pomstu samotnou dalece přesahuje:

The time is out of joint; O cursed spite
That ever I was born to set it right!²⁷

Doba je vymknuta z kloubu; ach, prokletý osud,
že jsem se kdy zrodil, abych ji napravil.

V Pasternakově verzi z roku 1940 zní uvedené dvojverší podobně osudově a zároveň chirurgicky věcně:

²⁵ Shakespeare 2006 (a), s. 155.

²⁶ „*Gamlet*“ *Borisa Pasternaka* 2002, s. 31.

²⁷ Shakespeare 2006 (a), s. 227.

Век вывихнул сустав. Будь проклят год,
Когда пришел я вправить вывих тот.²⁸

Doba je vymknuta z kloubu. Bud' proklet rok,
kdy přišel jsem spravit vymknutí toto.

Není na Pasternakově překladu něco nápadného? „Vymknuta“ není pouze doba, ale také Hamletův jazyk. „Vymknutí toto“ z jeho promluvy trčí jako hrozivý pahýl. Utkvívá v mysli a nutí k přemýšlení. O čem Hamlet vlastně mluví? Jeho slova se v první řadě týkají násilné smrti jeho otce, kterou mu právě vyjevila tajemný Duch. Smrt krále ale nemá pouze soukromý rozměr. Představuje principiální narušení řádu, společenského i božího:

Padne-li vládce, nezaniká sám,
vše kolem strhne s sebou jako vír.
Tyčí se na nejvyšším vrcholku
a podobá se mohutnému kolu,
na jehož příčlích visí připoutány
tisíce věcí méně významných.
A když se kolo zřítí, přívěsky
se po nejmenší drobnost hrouť s ním.²⁹

Tato slova Shakespeare připsal Rosenkrantzovi, Hamletovu spolužákovi. Ne náhodou. Oba studenti univerzity ve Wittenbergu mají ještě v čerstvé paměti tradiční výklady o instituci vladaře. A třebaže Hamlet není tím, kdo je připomíná, nemůže být pochyb, že si právě na základě takových výkladů sám uvědomuje, co všechno bude obnášet „náprava doby“, kterou si předsevzal.

Dává-li tedy Pasternak v roce 1940 důraz na „vymknutí“, které postihlo Hamletovo Dánsko, dobře ví, co dělá. Hamletova promluva o době vymknuté z kloubu se v jeho překladu stala chirurgicky věcným komentářem k sovětskému Rusku. Princip násilně uchvácené moci, který vede k rozvrácení celého dosavadního řádu a plodí jen další brutalitu, Rusové ve 20. století poznali jako málokterý jiný národ.

²⁸ „*Gamlet*“ *Borisa Pasternaka* 2002, s. 76.

²⁹ Shakespeare 1992, s. 224.

Pasternakovy pozdější úpravy

Posledně uvedený Hamletův výrok Pasternak později čtyřikrát pozměnil a svůj původní, záměrně vykloubený překlad z roku 1940 nahradil méně nápadnými a uhlazenějšími slovy, jak vyplývá z variant, které shromáždil a vydal badatel Vitalij Poplavskij.³⁰ Jiné Pasternakovy úpravy však mají právě opačný ráz. Nezřídka přitom ještě více prohlubují politickou aktuálnost Shakespearova dramatu.

V roce 1951 vyšel Pasternakův *Hamlet* hned dvakrát, pokaždé pro jiný typ čtenářů. Nejprve ho znovu otisklo *Státní nakladatelství dětské literatury* (*Государственное Издательство Детской Литературы*) a poté nakladatelství *Umění* (*Искусство*). Napodruhé Pasternak ovšem přiostrčil Hamletův monolog představující děsivou diagnózu doby, kde titulní hrdina pojmenovává důvody, proč by bylo lépe ukončit život a „nebýt“. Ruský překladatel přitom použil verzi, kterou – poněkud překvapivě – vydalo už v roce 1947 zmíněné nakladatelství knížek pro děti:

| | |
|--|--|
| А то кто снес бы ложное величье | Kdo by jinak snesl falešný majestát |
| Правителей, невежество вельмож, | vládců, nevzdělanost velmožů, |
| Всеобщее притворство, невозможность | všeobecné pokrytectví, nemožnost |
| Излить себя, несчастную любовь | vyjádřit své nitro, nešťastnou lásku |
| И призрачность заслуг в глазах ничтожеств. ³¹ | a zásluhy, v kterých omezení vidí pouhý přelud. |

„Všeobecné pokrytectví“ (*всеобщее притворство*) nenajdeme v Shakespearově originále ani ve druhém vydání určeném sovětským školákům, otištěném v roce 1951. Pasternakova dobová narážka nicméně vystihuje mravy totalitní společnosti, která si zvykla, řečeno spolu s Václavem Havlem, „něco jiného říkat a něco jiného si myslet“.³² „Nemožnost vyjádřit své nitro“ (*невозможность излить себя*) Shakespearův Hamlet rovněž nezmiňuje. Zmínka o ní zmizela i ze zmíněného nového školního vydání. A přece, jak upozorňuje badatel Vladimir Markov, tato i všechny další doplněné narážky „přesně vystihují Pasternakův osud i situaci mnoha sovětských umělců a intelektuálů“,³³ umlčovaných komunistickým režimem.

³⁰ „*Gamlet*“ Borisa Pasternaka 2002, s. 76.

³¹ Tamtéž, 2002, s. 124.

³² Havel 1999, s. 10.

³³ Markov 1961, s. 505.

Poslední z charakteristik, jimiž Pasternakův Hamlet popisuje svoji dobu, je však nejpozoruhodnější. „Zásluhy, v kterých omezení vidí pouhý prelud“ (*призрачность заслуг в глазах ничтожеств*). Podle badatele Markova působí Pasternakova formulace, která v roce 1947 nahradila znění příslušného místa originálu i dřívějších vydání překladu, „vyloženě prorocky“.³⁴ Proč?

Třináctého října 1958 oznámila Švédská akademie ve Stockholmu, že Nobelovu cenu za literaturu získává sovětský spisovatel Boris Pasternak. Jeho román *Doktor Živago*, v SSSR nepublikovatelný, se na Západě stal událostí století. Pasternak, člen Svazu sovětských spisovatelů, v něm zobrazil dějiny země sovětů bez tisíckrát omletých lží a frází, které čtenáři znali z próz Alexandra Fadějeva (1901–1956), Michaila Šolochova (1905–1984) a dalších předáků socialistického realismu. Živagovými ústy Pasternak označil „politické dobrodruhy“, kteří v letech 1917–1922 ovládli Rusko,³⁵ za „šílence“. Prohlásil, že „inspirátoři revoluce se cítí ve svém živlu jedině v chaosu přeměn a přesunů“, neboť „ničemu jinému se neučili, nic neumějí“.³⁶ A bývalého vězně *GULAGU* nechal v *Epilogu* ke svému románu pronášet šokující vyznání, že „krvavé peklo“ Velké vlastenecké války v letech 1941–1945 bylo „štěstím ve srovnání s hrůzami [sovětského] koncentračního tábora“, neboť „hrůzy“, „nebezpečí“ a „hrozba smrti“, které válka sovětským občanům přinesla, nebyly nesmyslné, na rozdíl od těch, které zemi přinesla „nelidská vláda výmyslu“.³⁷

V květnu 1956 nechal Pasternak rukopis svého románu vyvézt do Itálie, kde hned následujícího roku vyšel tiskem. Zatímco na Západě se *Doktor Živago* stal vzápětí bestsellerem, přeloženým do všech světových jazyků, sovětský tisk jeho autora okamžitě po udělení Nobelovy ceny označil za „pomlouvače“, kterého čeká „národní opovržení“.³⁸ Pod tlakem takzvaného veřejného mínění, diktovaného *Ústředním výborem Komunistické strany Sovětského svazu*, a zejména v obavě, že ho sovětské orgány zbaví občanství a vykážou z vlasti, se Pasternak Nobelovy ceny zřekl. V noci na 31. října 1958 pak píše dopis Nikitu Sergejeviči Chruščovovi, v němž úřadujícího vůdce SSSR prosí, aby ho nechal dál žít

³⁴ Tamtéž, s. 506.

³⁵ *Dějiny Ruska 20. století* 2015, s. 749.

³⁶ Pasternak 1990, s. 325.

³⁷ Tamtéž, s. 541.

³⁸ Z anonymního článku *Provokativní výpad mezinárodní reakce* (*Провокационная вылазка международной реакции*), otištěného 25. října 1958 v listu *Literární noviny* (*Литературная газета*).

v Sovětském svazu, a připomíná mu, že jako spisovatel „pro sovětskou literaturu něco vykonal“.³⁹

Krátce předtím, 25. října téhož roku, Pasternakovi kolegové ze Svazu sovětských spisovatelů jako první zformulovali a přijali návrh, aby byl autor *Živaga* zbaven sovětského občanství, a 27. října ho jednohlasně vyloučili ze svého středu. V jejich očích, tak jako v očích Chruščovových, nebyly Pasternakovy zásluhy na rozvíjení „velké tradice ruské prózy“,⁴⁰ o kterých se píše v rozhodnutí Švédské akademie, hodny ocenění, nýbrž trestu. Třicátého května 1960, uštván pronásledováním, které trvalo víc než půldruhého roku, a stížen smrtelnou nemocí, sedmdesátiletý Pasternak umírá. I když sovětská média o datu a místě jeho pohřbu zarytě mlčela, s ruským básníkem se přišlo rozloučit přes čtyři tisíce lidí.⁴¹

Vědomí tragického konce, který potká ty, kdo se vzpouzejí tyranům, se ostře zrcadlí i v Pasternakově *Hamletovi*. Na samém konci hry, po smrti Ofélie, která přišla o rozum a v pomatení smyslů utonula, po posledním vydechnutí královny Gertrudy, která vypila otrávené víno původně určené Hamletovi, a po zabití šlechtice Laerta i samotného krále Klaudia, proti nimž se obrátily jejich vlastní intriky, Hamlet, sám smrtelně zraněný, promlouvá k těm, kdo zůstali naživu:

| | |
|---|--|
| You that look pale and tremble at this chance, That are but mutes or audience to this act, | Vy, kdo jste zbledlí a rozechvělí z toho, co se tu stalo, kdo jste jenom hráči němých rolí a diváci tohoto výjevu, |
| Had I but time (as this fell sergeant Death Is strict in his arrest) – O, I could tell you – But let it be. Horatio, I am dead. | kdybych měl čas (leč surová stráž Smrt je při zatýkání neúprosná) – ach, mohl bych vyprávět, ale nechme toho. Horacio, jsem mrtev. |
| Thou livest: report me and my cause aright To the unsatisfied. ⁴² | Ty žiješ: podej o mně a o mé věci přesnou zprávu těm, kdo budou žádat vysvětlení. |

Ve druhém školním vydání Pasternakova překladu (z roku 1951) znějí Hamletova slova takto:

³⁹ Bykov 2012, s. 786 a 888.

⁴⁰ *The Nobel Prize in Literature 1958* [internetový zdroj].

⁴¹ Bykov 2012, s. 889.

⁴² Shakespeare 2006 (a), s. 457–458.

А вы, немые зрители финала,
Ах, если б только время я имел, –
Но смерть – тупой конвойный и не любит,
Чтоб медлили, – я столько бы сказал...
Да пусть и так, все кончено, Гораций.
Ты жив. Расскажешь правду обо мне
Непосвященным.⁴³

A vy, němí diváci [tohoto] konce,
ach, kdybych měl jen čas, –
leč smrt je tupá eskorta a nemá ráda
otálení – tolik bych mohl říct...
Ale budiž, vše skončilo, Horacio.
Ty jsi živ. Vypovíš o mně pravdu
nezasvěceným.

Zatímco v první verzi svého *Hamleta*, vydané časopisecky v roce 1940, Pasternak překládá obrat „fell sergeant Death“ (*surová stráž Smrt*) jako „smrt je spolehlivý vrátný“ (*смерть – исправный вахтер*),⁴⁴ v pozdějších variantách nasazuje slovům hlavního hrdiny ostřejší hrot, jak si povšiml badatel Henry Gifford: „smrt je tupá eskorta“ (*смерть – тупой конвойный*),⁴⁵ případně „smrt je eskorta neúprosná“ (*смерть – конвойный строгий*).⁴⁶ Obě úpravy měly v realitě stalinského Ruska zřetelnou paralelu. „Tupé“ a „neúprosné“ eskorty odváděly Vsevoloda Mejercholda a tisíce dalších nevinných sovětských občanů z cely k výslechu, před soudní tribunál, do táborů nucených prací i před popravčí četou. Symbolizovaly utrpení politických vězňů na všech stupních jejich křížové cesty po vězeňských celách, vyšetřovacích místnostech a lágrech *GULAGU*, vybudovaných po celém Sovětském svazu.

Pozdějšími úpravami se tedy politické narážky z Pasternakova překladu nejen zcela nevytratily, ale některé časem dokonce přibýly. Nevymizel z něj ani srozumitelný, úderný jazyk, nazývající věci pravým jménem. A zachováno zůstalo rovněž Pasternakovo vystižení postavy Hamleta, které vyústilo v jeho otevřený spor s oficiálním sovětským výkladem Shakespearova hrdiny.

Pasternakův výklad Hamleta

Čtvrtého září 1946 přijal nejvyšší stranický orgán Sovětského svazu usnesení, jehož předmětem byla zdrcující kritika druhého dílu filmu Sergeje Ejzenštejna (1898–1948) o Ivanu Hrozném. Usnesení hlásalo, že první ruský car, „člověk pevné vůle i charakteru“, je

⁴³ Šekspir 1951, s. 303–304.

⁴⁴ Šekspir 1940, s. 129.

⁴⁵ Gifford 1977, s. 155.

⁴⁶ „*Gamlet*“ *Borisa Pasternaka* 2002, s. 250.

v Ejzenštejnově snímku prezentován coby „zbabělec se slabou vůlí – něco jako Hamlet“.⁴⁷ Tento karikující výklad Shakespearova hrdiny Pasternaka zjevně pobouřil, jak vyplývá z jeho *Poznámek k překladům Shakespearových tragédií*,⁴⁸ publikovaných v září téhož roku anglicky v moskevském časopise *Sovětská literatura (Soviet Literature)*⁴⁹ a v roce 1956 (s vynecháním některých míst) také rusky v prvním ze dvou čísel almanachu *Literární Moskva (Литературная Москва)*, jehož další vydávání sovětské orgány zakázaly pro jeho neortodoxnost:

Shakespearova doba neznala slabou vůli. Ta tehdy nikoho nezajímala. [...] Shakespeare říká, že Hamlet je princ z královské krve, který ani na chvíli nezapomíná na svá práva na trůn, je to miláček starého dvora, od přírody talentovaný, a proto nadmíru sebevědomý muž. V souhrnu rysů, jimiž ho autor obdařil, není prostor pro zbabělost – vylučují se s ní. Spíše naopak: divák má možnost posoudit, jak velická je Hamletova oběť, jestliže se při svých vyhlídkách na budoucnost vzdává privilegií v zájmu vyššího cíle. Hamlet se od okamžiku, kdy se mu zjeví přízrak mrtvého otce, zřekne sám sebe, aby „konal vůli toho, který jej poslal“. [...] *Hamlet* není drama slabé vůle, ale povinnosti a sebeobětování.⁵⁰

„Aby konal vůli toho, který jej poslal.“ Evangelijní odkaz k Ježíšovým slovům⁵¹ nám pomáhá lépe porozumět ještě jedné proměně, která se v Pasternakově překladu s *Hamletem* odehrála. Ruský překladatel Shakespearova hrdinu nejen přiblížil svému století, ale navíc, jak zjistila badatelka Anna Kay France, z něj učinil jednoznačněji kladného hrdinu, než jakým se jeví v předloze. France si povšimla, že Pasternak utlumil některé Hamletovy slovní výpady proti jeho blízkým, zejména proti matce, královně Gertrudě, a milované Ofélii.

Před klíčovým rozhovorem s Gertrudou se dánský princ zařekne, že ji nenapadne dýkou, nýbrž „ostřím slov“.⁵² Hamlet matce vmete do tváře, že vyměnila „svatební sliby“ (marriage vows),⁵³ které si dala se svým bývalým mužem, za „zprzněné lože“⁵⁴ (enseamed bed) s králem Klaudiem:

⁴⁷ *Vlast' i chudožestvennaja intelligencija* 1999, s. 601.

⁴⁸ Bykov 2012, s. 586–587.

⁴⁹ Článek původně vyšel pod názvem *Několik poznámek shakespeareovského překladatele (Some Remarks by a Translator of Shakespeare)* (France 1978, s. 22).

⁵⁰ Pasternak 1994, s. 345. Přeložil autor studie.

⁵¹ *Evangelium podle Jana* (kapitola 4, verš 34): „Ježíš jim [svým učedníkům] řekl: „Můj pokrm jest, abych činil vůli toho, který mě poslal, a dokonal jeho dílo.““ (*Bible* 1996, s. 95).

⁵² Shakespeare 1992, s. 223.

⁵³ Shakespeare 2006 (a), s. 338.

⁵⁴ Shakespeare 1946, s. 112.

| | |
|--|---|
| Nay, but to live | A ještě ke všemu žít |
| In the rank sweat of an enseamed bed | v páchnoucím potu zprzněného lože, |
| Stewed in corruption, honeying and making love | propadnout hnilobě, cukrovat a milovat se |
| Over the nasty sty ⁵⁵ | v hnusném chlívě |

Gertrudě Hamletova slova „pronikají do uší jak dýky“.⁵⁶ Jak si ale povšimla Anna Kay France, ve vydání Pasternakova překladu z roku 1953 je ostří Hamletových slov nápadně obroušeno:⁵⁷

| | |
|-------------------------------|---------------------------|
| Валяться в сале | Válet se v tuku |
| Продавленной кровати, утопать | proleželé postele, tonout |
| В испарине порока, любоваться | v potu neřesti, kochat se |
| Своим паденьем ⁵⁸ | vlastním pádem |

Podobně Pasternak zbavil Hamletovu řeč i některých dalších hrubostí vůči matce i vůči Ofélii. Zcela pak vynechal dvě sloky Oféliiny písně o mladíkovi, který na dívce vymámí její panenství, aby ji vzápětí opustil.⁵⁹ Tímto radikálním škrtem Pasternak zbavil Hamleta možného podezření, že se snad k Ofélii zachoval stejně jako onen mladík z písně, byť reálně takovému činu ze strany titulního hrdiny nic nenasvědčuje.

Proč Pasternak provedl takový průklest? Badatelka France dospěla k přesvědčení, že ruský překladatel vnímal Hamleta jako „postavu bezmála ježíšovského typu“.⁶⁰ Na důkaz svých slov připomíná nejen Pasternakův evangelijní odkaz, podle něhož se Hamlet „zřekne sám sebe, aby konal vůli toho, který jej poslal“, nýbrž i další biblický postřeh ruského překladatele, týkající se Hamletova proslulého monologu „být nebo nebýt“. „Jde o nejrozehvělejší a nejhorečnatější řádky, jaké kdy byly napsány o úzkosti z neznáma před branou smrti,“ říká Pasternak a dodává, že Hamletova promluva se „silou prožitku stupňuje až k hořkým tónům Getsemane.“⁶¹ Shakespearův hrdina v představě ruského básníka zažívá podobnou osamělost a smutek jako Kristus, když v Getsemanské zahradě bděl na modlitbách,

⁵⁵ Shakespeare 2006 (a), s. 343.

⁵⁶ Tamtéž, s. 343.

⁵⁷ France 1978, s. 261–262.

⁵⁸ „Gamlet“ Borisa Pasternaka 2002, s. 164.

⁵⁹ France 1978, s. 33.

⁶⁰ Tamtéž, s. 39.

⁶¹ Cituje France 1978, s. 22. Přeložil autor studie podle ruského originálu (Pasternak 1994, s. 346).

zatímco tři apoštolové, kteří ho doprovázeli, usnuli opodál. „Vše je vykoupeno, omyto a povzneseno nejen myšlenkami Hamletova monologu, ale také žářem a čistotou slz, které v něm znějí,“ uzavírá Pasternak hamletovskou kapitolu svých *Poznámek*.⁶² A v básni *Hamlet*, kterou zařadil do románové epopoje *Doktor Živago*, napsané v letech 1945–1955, nechává Shakespearova hrdinu pronášet Ježíšova slova⁶³ opakovaná v téměř nezměněné podobě hned třemi evangelisty, Matoušem, Markem a Lukášem:

Abba, otče, tento hořký kalich
aspoň dnes odejmi ode mne.⁶⁴

Podle Anny Kay France směřoval Pasternak k „exaltované a idealizované interpretaci Hamleta“ nejen jako vykladač, nýbrž i jako překladatel.⁶⁵ „Znepokojuje možnost, že zlo dokáže nakazit a ovládnout dokonce i ctnostné bytosti,“ podotýká France, „se v Pasternakově překladu nevyjevuje tak silně jako v originále.“⁶⁶

Aoife Gallagherová, která rovněž zkoumala Shakespearova *Hamleta* v kontextu sovětského Ruska, Pasternakův sklon k ulamování hrotů zdůvodňuje civilněji, bez biblických paralel, ale v principu podobně. Podle ní chtěl Pasternak sovětským čtenářům především zviditelnit Hamletovu „věrnost osobní integritě, dodržovanou za všech okolností“.⁶⁷ Shakespearův hrdina se měl stát vzorem člověka, který jedná v souladu se svým svědomím, v době mravního relativizování, kdy mnozí, pokud nebyli přímo zfanatizováni oficiální propagandou, omlouvali politické oběti sovětského režimu v duchu pořekadla „když se kácí les, lítají třísky“, případně „nikdo není bez viny“. Aby svého Hamleta zaštitil před podobně relativizujícími soudy, pokusil se Pasternak poněkud otupit ostří slov, jež Hamlet v zájmu vyššího cíle obrací proti svým nejbližším.

Postřehy Anny Kay France i Aoife Gallagherové se nepochybně ubírají správným směrem. Hlavní akcent Pasternakovy překladatelské interpretace Hamleta však spočívá v něčem jiném.

⁶² Pasternak 1994, s. 346.

⁶³ France 1978, s. 22.

⁶⁴ Pasternak 1990, s. 554.

⁶⁵ France 1978, s. 22.

⁶⁶ Tamtéž, s. 28.

⁶⁷ Gallagher 2009, s. 123.

Předně bychom neměli zapomenout, že mnohé slovní útoky hlavního hrdiny Pasternak v prvním vydání svého překladu z roku 1940, které sám upřednostňoval před všemi vydáními pozdějšími,⁶⁸ znějí stejně ostře jako v originále. Například obrat „v hnusném chlívě“ (*over the nasty sty*), kde podle Hamleta Gertruda tráví milostné chvíle s Klaudiem, ruský překladatel původně přeložil slovy „na hnoji“ (*среди навоза*).⁶⁹ Podobně také Hamletovo zvolání „propadnout hnilobě, cukrovat a milovat se“, shrnující podstatu Gertrudina vztahu s novým manželem, Pasternak porůznu přeložil slovesy „líbat se“ (*целоваться*), „kmořit se“ (*кумиться*) a „kochat se“ (*наслаждаясь*),⁷⁰ která ve spojení s obratem „na hnoji“ působí přinejmenším ironicky, ne-li vyloženě cynicky. A třebaže v šesti vydáních Pasternakova *Hamleta* publikovaných v letech 1942–1957 dvě sloky Oféliiny písně chybí,⁷¹ Pasternak obě přeložil včetně ohroublých narážek a zařadil do vydání prvního (1940) i druhého (1941). Obě dvě sloky pak najdeme také v posmrtném vydání jeho *Hamleta* z roku 1968, které připravil Pasternakův syn Jevgenij.⁷²

Žádný překlad navíc nemůže zastřít, že ani Hamletovy ruce nezůstávají bez krve. I nad Pasternakovým Hamletem si tak nutně musíme položit otázku, zda je v situaci titulního hrdiny vůbec možné dobrat se nápravy „z kloubu vymknuté“ doby pouze nenásilnými prostředky, tedy ježíšovským „sebeobětováním“, o němž ve svém rozboru Pasternakova výkladu *Hamleta* mluví France,⁷³ nebo, řečeno slovy Gallagherové, „věrností osobní integritě“, nepřipouštějící žádné selhání ani pochybení.

Mezi Pasternakovými pokusy o překlad monologu „být nebo nebýt“ se vyskytuje varianta, která k pochopení jeho interpretace Hamleta dává ještě trochu jiné vodítko, než jaké najdeme v rozbořech obou badatelek:

| | |
|---|--|
| БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ, ВОТ В ЧЕМ ВОПРОС. ДОСТОЙНО ЛЬ ТЕРПЕТЬ БЕЗ РОПОТА ПОЗОР СУДЬБЫ ИЛИ НАДО ОКАЗАТЬ СОПРОТИВЛЕНЬЕ, | Být nebo nebýt, to je ta otázka. Je důstojnější snášet bez reptání potupu osudu, nebo je třeba se vzepřít, |
|---|--|

⁶⁸ Tento fakt uvádí Pasternakův syn Jevgenij v soukromém dopise z 10. listopadu 1973 (France 1978: 261).

⁶⁹ „*Gamlet*“ *Borisa Pasternaka* 2002, s. 164.

⁷⁰ Tamtéž, s. 164.

⁷¹ France 1978, s. 33.

⁷² Šekspir 1968, s. 211.

⁷³ France 1978, s. 49.

Восстать, вооружиться, победить
Или погибнуть? Умереть. Забыться.⁷⁴

povstat, ozbrojit se, zvítězit,
anebo zahynout? Zemřít. Usnout.

„Povstat, ozbrojit se, zvítězit.“ Může vzpoura proti osudu skončit vítězstvím? Takovou možnost Shakespearův Hamlet nepřipouští. „Střely a šípy sprostého osudu“ (*the slings and arrows of outrageous fortune*) je možné buď „snášet“ (*to suffer*), nebo „vzít zbraň“ (*to take arms*) a „ukončit je vzpourou“ (*by opposing end them*).⁷⁵ Tato vzpoura však vzbouřenci nepřinese vítězství, nýbrž nevyhnutelnou smrt, jak konstatuje sám Hamlet v dalších verších své promluvy.

Pasternakův překlad nicméně míří jinam. Ruský překladatel Hamleta interpretuje jako muže vzpoury, muže činu, který své kroky promýšlí, aby vposledu mohl účinně konat, protože věří, že osud není nepřemožitelný. Ano, člověk v zápase s ním může zahynout. Ale stejně tak může „povstat, ozbrojit se“, a jak říká Pasternak, může také „zvítězit“. Právě takového Hamleta chtěl ruský překladatel představit občanům své země. Sebevědomého a odhodlaného.

Překlad jako zrcadlo doby

Od roku 1940, kdy Pasternakův *Hamlet* vyšel poprvé, přes celou Velkou vlasteneckou válku (1941–1945) a ještě několik let poté byl Shakespeare na jevištích Sovětského svazu v podstatě zakázaným autorem. Za války směl Hamlet v Pasternakově překladu promlouvat z jeviště pouze v odlehlém Novosibirsku.⁷⁶ Čtenáře však neztrácel. Během válečných let se ruskému spisovateli svěřovali neznámí lidé v dopisech z fronty, že si jeho překlad vzali při odchodu z domova s sebou.⁷⁷ On sám o těchto ohlasech píše v soukromém dopise z 23. května 1942: „Hamlet prožil neslýchanou, otřesnou zimu na válečné frontě a v lazaretech, u postelí umírajících a v životních podmínkách vynucených přesídlenců.“⁷⁸

Nepsaný zákaz uvádět v Sovětském svazu *Hamleta* i další Shakespearovy hry padl až po Stalinově smrti. V roce 1954 se nejznámější Shakespearovo drama hrálo v Moskvě (v překladu Pasternakově) a rovněž v Leningradu (v překladu Michaila Lozinského), přičemž

⁷⁴ „*Gamlet*“ *Borisa Pasternaka* 2002, s. 121.

⁷⁵ Shakespeare 2006 (a), s. 284–285.

⁷⁶ Bykov 2012, s. 588.

⁷⁷ Pasternak 2002, s. 10.

⁷⁸ Pasternak 1970, s. 342.

leningradští inscenátoři na jeviště umístili bránu ze železných mříží – takovou, jakou se vstupovalo do tisíců vězeňských táborů *GULAGU*.⁷⁹

V roce 1964 Pasternakův *Hamlet* v režii Grigorije Kozinceva promluvil poprvé i ze stříbrného plátna. Diagnóza doby, zachycená v monologu „být nebo nebýt“, zaznívá v Kozincevově černobílém filmu jako vnitřní hlas hrdiny. Hamlet, ztvárněný Innokentijem Smoktunovským, stojí mlčky na mořském pobřeží mezi skalními útesy a soustředěně naslouchá vlastnímu nitru. Slyšíme přitom jednu z politicky nejostřejších variant Pasternakova překladu. Ruský spisovatel, na rozdíl od Shakespeara, v ní odkazuje k vrcholům mocenské vertikály, v ruských dějinách tak často a bezvýhradně uctívaným:

А то кто снес бы ложное величье
Правителей, невежество вельмож⁸⁰

Kdo by jinak snesl falešný majestát
vládců, nevzdělanost velmožů

V letech 1971–1980 Pasternakova *Hamleta* hrálo moskevské *Divadlo na Tagance* v režii Jurije Ljubimova. Představení, jež se dočkalo více než dvou set repríz, dominoval Vladimir Vysockij. Hrál titulní roli a současně před diváky předstupoval s akustickou kytarou ve své úloze nejznámější. Jako zpívající ruský bard. Před první scénou nechal Ljubimov Vysockého přednést zhudebněnou verzi Pasternakovy básně *Hamlet* (s vynecháním předposlední sloky). Verše, opakující úzkostné zvolání Ježíše k Bohu Otci v Getsemanské zahradě, přibližují prožitky herce, který v roli Shakespearova hrdiny právě vstoupil na jeviště:

Utichl hluk, když na scénu jsem vyšel.

Jenom rám dveří svírám v objetí,
v ohlasu zdaleka chci slyšet,
co stane se v mém století.

Tisíc kukátek se na mne zdáli
upírá jak oči zmnožené.

Abba, otče, tento hořký kalich
aspoň dnes odejmi ode mne.

⁷⁹ Poplavskij 2014, s. 19.

⁸⁰ „*Gamlet*“ *Borisa Pasternaka* 2002, s. 124.

Já ctím tvou vůli, dobře je mi známa,
tu roli hrát jsem ochoten.
Teď se však dává zcela jiné drama,
nenut' mě, protentokrát jen.

V promyšleném pořadí jdou dějství
a konec čeká všechny vespolek.
Jsem sám, vše tone v bahně farizejství.
Život – to není přejít přes pole.⁸¹

V dokumentárním filmu *Být nebo nebýt* (*Быть или не быть*), natočeném v letech 1971–1972 převážně během zkoušek *Hamleta* v *Divadle na Tagance*, dává Ljubimov Vysockému pokyn, aby Pasternakova báseň zazněla jako „vyznání za sebe, za kolegy, za divadlo“. A jako „modlitba před započítím“.⁸² Tento princip souvisí s pradávnou tradicí ikonopisectví. Nežli se malíř ikony odhodlal k prvnímu tahu štětcem, odříkal modlitbu uvádějící duši do soustředěného stavu, v němž jeho ruku mohl vést Bůh: „Hospodine, otevři můj vnitřní zrak, abych porozuměl, jak správně nakreslit tuto ikonu, a zůstávej se mnou po celou dobu mé práce.“⁸³ Vysockého výstup v úvodu tagankovské inscenace *Hamleta* měl tentýž smysl. Třebaže se týkal mnohem pomíjivějšího druhu umění, byl, před každým představením znovu, modlitbou za dílo, které měli herci vytvořit před zraky diváků. A nadto nenásilně umocňoval Pasternakův křesťanský výklad titulního hrdiny.

Jak ale máme rozumět samotné Pasternakově básni? Zoufalá prosba o odnětí „hořkého kalichu“, po které následuje jeho smířené přijetí, je srozumitelná na první pohled. Herec přijímá roli Hamleta s takovou úzkostí i pokorou, s jakou Ježíš přijal vůli svého Otce. Co však znamenají verše „v ohlasu zdaleka chci slyšet, co stane se v mém století“? „Ohlas“ přece následuje vždy až poté, co se určitá událost odehrála. Jak bychom v něm mohli „slyšet“, co se teprve „stane“? Aktuálnost Shakespearova *Hamleta* v sovětském Rusku ovšem dodává jinotajným slovům „ohlas zdaleka“ zřetelný význam. Skrývá se za nimi samo Shakespearovo drama. Třebaže vzniklo v době alžbětinské Anglie na přelomu 16. a 17. století, lze v něm objevit mnoho z podoby i mravů doby Pasternakovy.

⁸¹ Pasternak 1990, s. 554.

⁸² Ivankin – Oksančenko – Povarov – Kozelkov 1971–1972 [studentský dokumentární film].

⁸³ *Molitva ikonopisca* [internetový zdroj].

Z Pasternakových verzí *Hamleta* Ljubimov zvolil tu nejodvážnější, kde titulní hrdina promlouvá jako nerezignovaný muž, odhodlaný „zvítězit, anebo zahynout“. Monolog „být nebo nebýt“ Vysockij započínal natřikrát, jako by Hamlet otázku života a smrti řešil „už dávno“, ⁸⁴ mnohokrát, přičemž teprve napotřetí ho doříkal celý. V dochovaném fragmentu videozáznamu pořízeného maďarskou televizí při hostování Ljubimova hereckého souboru v Budapešti v roce 1976 vidíme, ⁸⁵ jak při třetím započetí Hamletova monologu Vysockij s horečnatou energií a v obrovském napětí doslova křičí do publika:

| | |
|--|---|
| Быть или не быть, вот в чем вопрос. Достоин ли | Být nebo nebýt, to je ta otázka. Je důstojnější |
| Терпеть без ропота позор судьбы | snášet bez reptání potupu osudu, |
| Иль надо оказать сопротивление, | nebo je třeba se vzepřít, |
| Восстать, вооружиться, победить | povstat, ozbrojit se, zvítězit, |
| Или погибнуть? ⁸⁶ | anebo zahynout? |

Celé představení *Hamleta* v Divadle na Tagance se dochovalo pouze v audiozáznamu. ⁸⁷ Ještě dnes tak můžeme alespoň slyšet, jak Vysockij promlouvá k divákům prostřednictvím jedné z politicky nejodvážnějších verzí Pasternakova překladu. Závěrečná promluva jeho *Hamleta* obsahuje i slova o „smrti“ – „eskortě neúprosné“, po níž přichází už jenom „mlčení“. Vysockého žena Marina Vladyová vzpomíná, že na konci představení, pokaždé vyprodaného, diváci zůstávali „dlouhé minuty nehybně sedět“. ⁸⁸

Pasternakův *Hamlet* vznikl ve snaze učinit Shakespearovu hru co možná nejsrozumitelnější soudobému publiku. Je to překlad divadelní, předávající spíše „myšlenky a scény“ než jednotlivá „slova a obrazy“, jak říká Pasternak v předmluvě k jeho prvnímu, časopiseckému, „mladogvardějskému“ vydání. ⁸⁹ Ruský básník se v něm vymezil zejména jazykově:

Sdílím mínění mnohých, že doslovnost a zachování formy ještě nezaručují tu pravou věrnost předloze. Shody mezi překladem a originálem, podobně jako mezi obrazem a zobrazovaným, lze dosáhnout pomocí živého a přirozeného jazyka. Proto by se překladatel, tak jako původní autor, měl vyhýbat

⁸⁴ Vysockij 2012 [videozáznam na DVD].

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ „*Gamlet*“ Borisa Pasternaka 2002, s. 121.

⁸⁷ *Gamlet: Spektakl Těatra na Taganke* 2008 [zvukový záznam].

⁸⁸ Vladyová 2005, s. 215.

⁸⁹ Pasternak 1940, s. 16.

slovům, jež sám běžně nepoužívá, a rovněž literární přetvářce zvané stylizace. I překlad by měl působit jako život, a nikoli jen jako literatura.⁹⁰

Viděli jsme však, že „tu pravou věrnost předloze“ Pasternak nespatořoval pouze v nalezení „živého a přirozeného jazyka“. Toužil vypovědět svým současníkům Hamletův příběh takovým způsobem, aby se s ním mohli identifikovat. Sáhł proto k nepřehlédnutelným odkazům a nápovědím směřujícím k jeho vlastní, „z kloubu vymknuté“ době, v níž mu bylo dáno žít.

⁹⁰ ANTOLOGIE: Pasternak 1946, s. 257.

Kapitola VI.

LITERA VERSUS DUCH ORIGINÁLU

Kategorickým důrazem na „živý“ a „přirozený“ jazyk,¹ o němž byla řeč na konci předchozí kapitoly, stojí Pasternakův *Hamlet* (z roku 1940) v protikladu k časově staršímu *Hamletovi* Michaila Lozinského (z roku 1933). Lozinskij nesledoval ani tak okamžitou srozumitelnost jako spíš největší možnou přesnost v zachycení Shakespearovy řeči, zejména jeho metafor, představujících podle Lozinského „jádro dramatikovy poezie“.² Rozhodl se proto zachovat i ty ze Shakespearových obrátů, které v ruštině znějí „cizorodě“, a rovněž místa „temná“ a „nejasná“.³ Také Lozinského překlad měl své zastánce, jak vyplývá ze vzpomínky Anny Achmatovové:

Pouze ti, kdo vůbec nechápou, o co Lozinskému šlo, budou dokola opakovat, že jeho překlad *Hamleta* je temný, těžkopádný a nesrozumitelný. Michail Lozinskij chtěl v daném případě zachovat stáří Shakespearova jazyka, jeho nejednoduchost, na kterou si stěžují sami Angličané.⁴

Není naším úkolem pouštět se do hodnocení, který z ruských *Hamletů* má blíž k Shakespearově předloze. Není-li pro nás ruština mateřštinou, ani nám to nepřísluší. S jistotou však lze říct, že Pasternak a Lozinskij svým odlišným přístupem k Shakespearovu jazyku vytyčují středobod – a současně největší rozpor – všech úvah o uměleckém překládání. Pasternak, přibližující Shakespearovu řeč svým současníkům, a Lozinskij, pokoušející se zachovat „stáří“ a „nejednoduchost“ jazyka alžbětinského dramatika, představují dva protipóly překladatelské věrnosti, s nimiž se v různé podobě a míře v dějinách překladu můžeme setkat téměř na každém kroku.

Ať už se začteme do překladatelských reflexí Puškinových (o Chateaubriandově francouzské verzi Miltonova *Ztraceného ráje*), Turgeněvových (o Vrončenkově překladu Goethova *Fausta*), Gogolových (o Žukovského *Odysseji*), Brjusovových (o Čulkovově překladu Maeterlinckových *Dvanácti písní*), Gumiljovových (o překládání poezie vůbec), Cvetajevové (o jejích francouzských překladech Puškinovy lyriky), Mandelštamových (o sovětské překladatelské produkci), Nabokovových (o překládání *Evžena Oněgina*), Pasternakových

¹ ANTOLOGIE: Pasternak 1946, s. 257.

² Lozinskij 2013, s. 455 a 457.

³ Tamtéž, s. 457–458.

⁴ ANTOLOGIE: Achmatovová 1965, s. 307.

(o překladech Shakespearových dramát), Achmadulinové (o překladech gruzínské poezie), Maršakových (o překládání Shakespearových *Sonetů*), Čukovského (o *Oněginovi* v angličtině) nebo do kteréhokoli dalšího textu v antologické části této knihy, vždy znovu zjišťujeme, že jsou všechny osobitým příspěvkem k otázce věrnosti originálu, staré jako překladatelství samo.

Základní princip překladatelské věrnosti je znám přes dva tisíce let. Zformulován byl už v antice. „Věrný překladateli, snaž se, abys nepřekládal slovo od slova,“ radí starořímský básník Horatius v *Umění básnickém*, vydaném po roce 13 před n. l. A řečník Cicero zhruba dvacet let před Horatiem prohlašuje, že sám jako překladatel nechce slova „odpočítávat“, nýbrž „odvažovat“, aby správně odhadl jejich „povahu“ a „ráz“.⁵

Cicero i Horatius radí dobře. Jestliže Ivan Sergejevič Turgeněv ve Vrončenkově verzi Goethova *Fausta*, vydané v roce 1844, postrádal to nejpodstatnější, totiž „básnickost“, byla na vině krom jiného překladatelova neumětelská doslovnost:

Špatní překladatelé se podobají dětem, které pomocí kružítky neustále porovnávají vzdálenost očí a úst na svém výkresu s originálem a nemohou pochopit, proč to pořád není ono. [...] Znovu opakují, že Vrončenkova verze *Fausta* je věrná. Už jsem však také řekl, jaké povahy je tato věrnost. Nevidím tu jediné společné, hlubší pouto mezi autorem a překladatelem, objevil jsem jen spoustu uzlíků a nitek, kterými je každé slovo ruského textu našito na odpovídající slovo německé. Někdy je ovšem i ta nejotročtější věrnost vlastně nevěrná.⁶

A přece objevíme nemálo uznávaných překladatelů „literistů“, tedy těch, kdo dávali bezvýhradnou přednost „liteře“ před „duchem“ originálu. První z příkladů je přímo archetypální. Cyril a Metoděj překládali *Bibli* do staroslověnštiny včetně „řeckých částic *γαρ*, *δέ*, *μὲν* a dalších podobných jevů“, jak připomíná Nikolaj Gnědič, aniž „se báli, že poskvrní svůj jazyk“. Podle Gnědiče byla doslovnost cyrilometodějského překladu *Bible* pochopitelná: slovanští věrozvěstové neměli žádné staroslověnsky píšící literární vzory, kterými by úroveň jazyka svého překladu mohli poměřovat.⁷

⁵ Levý 1957, s. 23.

⁶ ANTOLOGIE: Turgeněv 1844, s. 185.

⁷ Gnědič 1956, s. 315.

K doslovnosti se ovšem uchýlili také mnozí další, kteří překládali do jazyků s rozvinutou literární kulturou. François Chateaubriand (1768–1848) přeložil Miltonův *Ztracený ráj* do francouzštiny „takřka slovo od slova“,⁸ Valerij Brjusov (1873–1924) obdobně převedl do ruštiny Vergiliovu *Aeneidu*⁹ i Goethova *Fausta*¹⁰ a Vladimir Nabokov (1899–1977) vytvořil patrně nejdoslovnější možnou verzi Puškinova *Evžena Oněgina* v angličtině. A jestliže Michail Lozinskij (1886–1955) chtěl, aby „temná“ a „nejasná“ místa Shakespearových dramát zůstala taková i v jeho překladech, byl také překladatelem literistou. Všichni jmenovaní ctili literu originálu záměrně. Proč?

Jeden z důvodů naznačuje Korněj Čukovskij v souvislosti s dobovou překladatelskou praxí v Puškinově Rusku:

... za dob Puškinových hlásaly stránky časopisů stále dokola, že „převádět básníky do jazyka domácího znamená buďto převzít jejich základní myšlenku a tu pak zkrášlit bohatstvím řeči vlastní, anebo zachytiv působivost výrazů básnickových, předat tyto věrně v jazyce svém“. *Zkrášlit* překládané texty *bohatstvím řeči vlastní* bylo vnímáno jako zcela oprávněný postup, neboť překlad tehdy sledoval úplně jiné cíle.¹¹

Mezi ruskými překladateli se „zkrášlování“ cizích předloh rozšířilo zejména v 18. století pod vlivem estetiky klasicismu. Týkalo se však celé tehdejší Evropy, zejména Francie.¹² Když tedy Chateaubriand v roce 1836 vydal prozaický překlad *Ztraceného ráje*, kde zachytil Miltonův originál „takřka slovo od slova“, byl Puškin jedním z prvních, kdo to uvítal, neboť „Francouzi“ konečně „chtějí spatřit Danta, Shakespeara a Cervantese tak, jak skutečně vypadají, v jejich národním kroji a s přirozenými vadami na kráse“. Zároveň ale poznamenává:

Je však nový překlad dobrý? [...] Chateaubriand, usilující zprostředkovat Miltona *slovo od slova*, pochopitelně nemohl zachovat věrnost smyslu a stylu předlohy. Doslovný překlad nikdy nebude věrný. Každý jazyk má svoje slovní obraty, své ustálené řečnické figury a běžně užívané výrazy, které

⁸ ANTOLOGIE: Puškin 1836, s. 176.

⁹ Gasparov 1971, s. 88–128.

¹⁰ Etkind 1973, s. 8–10.

¹¹ ANTOLOGIE: Čukovskij 1964, s. 289.

¹² Levý 1957, s. 67.

do jiného jazyka nelze převést týmiž slovy. Vezměte si třeba konverzační fráze *Comment vous portez-vous?* nebo *How do you do?* Zkuste si ty věty přeložit ruský slovo od slova.¹³

Ať už se o Chateaubriandově překladu debatovalo ve Francii nebo v Rusku, spor o překladatelskou věrnost trval dál. A dál vznikaly doslovné překlady, vynášené do nebes i podrobované tvrdým kritikám.

V Žukovského dopise z roku 1847 se dočítáme: „Snažil jsem se překládat slovo od slova, nakolik to bylo možné bez násilí na jazyce (jež otrockou věrnost často mění v otrockou zradu), zkoumal jsem každý výraz a především jsem se snažil zachovat *místo slova ve verši*, pokud slovo v daném místě vyvolávalo osobitý básnický dojem.“¹⁴ „Překládat slovo od slova“ má ovšem v Žukovského případě zvláštní význam. Neuměl totiž řecky, a překládal proto podle doslovného překladu *Odysseje* v němčině. Německý helénista Karl Heinrich Friedrich Grashof (1799–1874) mu „pod každé řecké slovo připojil německý ekvivalent a pod ním uvedl gramatický význam slova řeckého“.¹⁵ Navzdory svému jazykovému handikepu však Žukovskij dospěl nejen k vytvoření dodnes ceněného překladu Homérova eposu, nýbrž i k pozoruhodné reflexi Homérovy řeči:

Překlad Homéra se nepodobá žádnému jinému překladu. V kterémkoli jiném básníkovi, který není žádným začátečníkem, nýbrž skutečným umělcem, člověk nachází krom přirozené inspirace i snahu o umění. V Homérovi takovou snahu nenajdeme [...]. Překládáte-li Homéra, je zkrátka nezbytné zřít se všeho šviháctví, každé okrasy, všech pokusů o efekt a veškeré koketérie; je nutné být v každém ohledu *neviditelný* a působit přirozeností, umírněností, nenápadností použitých výrazů, vyvážeností dlouhých, bohatých vět, místy jakoby náhodou předělovaných jednotlivými verši, nepřilíš strhujícími, tak aby každý verš ve větě a každé slovo ve verši vytvářely jeden harmonický celek a nenarušovaly jej žádným vlastním, ojedinělým, jasně znějícím, avšak často divošským tónem.¹⁶

Haldy fušeřiny

Otázka překladatelské věrnosti se stala předmětem žhavých debat ruských spisovatelů také v raných letech Sovětského svazu. Když sovětské *Státní nakladatelství* (*Государственное*

¹³ ANTOLOGIE: Puškin 1836, s. 176.

¹⁴ ANTOLOGIE: Žukovskij 1847, s. 195.

¹⁵ ANTOLOGIE: Tamtéž, s. 195.

¹⁶ ANTOLOGIE: Tamtéž, s. 196.

издательство) v roce 1928 vydalo Brjusovův překlad prvního dílu Goethova *Fausta*, stálo v jeho úvodu následující „slovo redakce“: „... s uspokojením konstatujeme, že můžeme sérii *Ruských a světových klasiků* zkrášlit právě Brjusovovým *Faustem*“.¹⁷ 13. července 1929 nicméně sovětský časopis *Na literární hlídce* (*На литературном посту*) přinesl článek Osipa Mandelštama o „akademických“ překladech světových klasiků, kde je v nelichotivém kontextu zmíněn právě vydaný faustovský překlad:

Velekněžská akademická kasta, která má vydávání světových klasiků v rukou a podstatně jím ovlivňuje i celou současnou překladovou literaturu, prosazuje zcela školometský přístup k překladatelské práci, aniž by přitom vnímala jazyk, jeho sílu, pravdu a expresivitu, a také živého čtenáře. Docenti literární vědy nám předkládají kaširované překladové náhražky, které porovnali s předlohou. Vychvalují kupříkladu Brjusovův překlad *Fausta*, bezzubé, pseudovzdělanecké huhňání, jež má, při veškeré úctě k Brjusovovi, k síle Goethova umění asi tak daleko jako prskavka k hvězdě nebeské.¹⁸

Mandelštam volá po živých knihách „s opravdovým společenským dopadem“.¹⁹ A otevírá proto téma překladových adaptací. Navazuje tak na Nikolaje Gumiljova, který už v roce 1919 prohlásil, že překladatel poezie musí být „vnímavým badatelem a pronikavým kritikem, jenž se soustředí na ty nejtypičtější prvky každého autora a dovolí si, je-li to třeba, obětovat kvůli nim něco jiného“.²⁰ Mandelštam je však mnohem radikálnější:

... spisovatel z jiného století a kultury pro mne není fetiš. Naše doba má právo nejen interpretovat literární text podle svého, ale také ho přeuspořádat, předělat, tvořivě přejinačit a vypíchnout to, co v něm pokládá za nejpodstatnější. [...] Čtenáře můžeme zasvětit do celých historických epoch jedine prostřednictvím adaptací, odstraňujících zdlouhavé pasáže a dodávajících knize čtenářsky přijatelnější rytmus.²¹

Tato slova pocházejí z Mandelštamova článku zveřejněného roku 1929 ve *Věstníku* (*Известия*), jednom z nejvlivnějších sovětských deníků. Nese název *Haldy fušeřiny*²² a upozorňuje na „nehoráznosti“, jež se v překladatelství rozmohly po nástupu bolševiků k moci.

¹⁷ *Ot redakcii serii* [internetový zdroj].

¹⁸ ANTOLOGIE: Mandelštam 1929, s. 242.

¹⁹ ANTOLOGIE: Tamtéž, s. 242.

²⁰ ANTOLOGIE: Gumiljov 1919, s. 220.

²¹ ANTOLOGIE: Mandelštam 1929, s. 238.

²² ANTOLOGIE: Tamtéž, s. 233–239.

Pro úplnost dodejme, že Mandelštamova kritičnost se zdaleka netýkala jen „sovětských“ překladů. Byla všudypřítomnou součástí jeho postoje vůči panujícímu politickému režimu. V době *Velkého teroru* byl Mandelštam dvakrát zatčen a odsouzen do vyhnanství. Poprvé v roce 1934 (kvůli epigramu na generalissima Stalina) a poté znovu v roce 1938. Druhou deportaci na Dálný východ už nepřežil.

Nabokovův *Oněgin*

Vůbec nejvyostřenější spor o překladatelskou věrnost vyvolal v roce 1964 spisovatel Vladimir Nabokov vydáním svého anglického překladu *Evžena Oněgina*. Tento aristokrat rodem i duchem, kterému se poštěstilo opustit společně s rodiči a čtyřmi mladšími sourozenci bolševické Rusko už v roce 1919, přednášel v letech 1948–1959 na Cornellově univerzitě ve Spojených státech. Tehdy, „kolem roku 1950“, jak sám vzpomíná, se rozhodl přeložit *Oněgina* do angličtiny. Jednak „kvůli svým studentům v kurzu ruské literatury“, jednak „proto, že tehdy v angličtině neexistoval žádný skutečný překlad *Evžena Oněgina*“.²³

Ve všech anglických, francouzských i německých překladech *Oněgina* Nabokov spatřoval „cynický výsměch Puškinovi“, neboť podle jeho mínění všechny „překrucují slavný originál“.²⁴ Nabokov se proto pokusil zprostředkovat anglojazyčným čtenářům Puškinův originál s takovou doslovností, že to překonávalo všechny představy. Když jeho verze *Oněgina* vyšla, stala se ve sporu o překladatelskou věrnost příslovečným olejem do ohně:

... v Anglii, ve Spojených státech ani v Kanadě bychom patrně nenašli jediné literární periodikum, které by jeho počin nekomentovalo alespoň několika řádky. [...] 15. července 1965 [...] se v newyorském časopise *The New York Review of Books* k Nabokovovu překladu vyjádřil i nejuznávanější americký kritik Edmund Wilson. Jeho vlivná slova způsobila obrovský rozruch a nezůstala pochopitelně bez patřičné odezvy. V jednom z dalších čísel zmíněného časopisu (z 26. srpna) Nabokov věhlasnému literátovi odpověděl svým povýšenecky jízlivým tónem. Wilson mu obratem odepsal, načež dala redakce časopisu prostor čtenářům, kteří Nabokovův překlad zahrnuli velmi různorodými, vždy však podobně vášnivými komentáři.²⁵

²³ ANTOLOGIE: Nabokov 1963, s. 256.

²⁴ ANTOLOGIE: Čukovskij 1969, s. 298

²⁵ ANTOLOGIE: Tamtéž, s. 300.

Nabokovův *Oněgin* se stal trnem v oku mnoha čtenářů i recenzentů. Někteří prohlašovali, že „zatímco jiné anglické překlady jsou určeny ke čtení, Nabokovův specifický může být pouze studován“,²⁶ další byli výrazně odmítavější. Badatel Thomas Shaw prohlásil, že „Nabokov přeložil Puškinův román „jazykem, který nikdy předtím neexistoval“, totiž „směsicí moderní angličtiny (britské i americké), galicismů a slovních ekvivalentů převzatých z literárních děl od Shakespeara po Byrona, nebo vytvořených podle jejich vzoru“.²⁷ A oněginovský překladatel Walter Arndt označil Nabokovovu verzi Puškinova románu za „truchlivou rituální vraždu autora motivovanou nanejvýš neukojitelnou lexikální nekrofilii“.²⁸

Ať už se přikloníme k četným kritikům Nabokovova překladatelského „literismu“ nebo k jeho nadšeným vyznavačům, k nimž patří například spisovatelův životopisec Brian Boyd,²⁹ zůstává nesporným faktem, že jeho *Oněgin* vychází dodnes. Obálka nového vydání Nabokovova *Oněgina* z roku 2018 (z produkce *Princeton University Press*) oznamuje, že tento překlad „nadále představuje nejznámější a nejcitovanější anglojazyčnou verzi“ Puškinova románu.³⁰ Jestliže o sobě v roce 1966 Nabokov prohlásil, že mu překlad *Oněgina* spolu s *Lolitou* zajistí přední místo v literárních dějinách,³¹ patrně se nemýlil.

Za jediný překlad „v pravém slova smyslu“ Nabokov považoval „překlad doslovný“, který „zachycuje (nakolik to asociativní a syntaktické možnosti jazyka překladu dovolují) přesný kontextuální význam originálu“. Jakýkoliv jiný typ převedení rýmované básně do jiného jazyka je buď „překladem opisným“, nebo „lexikálním“, které Nabokov odsuzuje jako „obyčejnou imitaci“.³² Doslovné podání *Evžena Oněgina* v cizím jazyce ovšem musí rezignovat na jeho rýmové schéma, neboť „reprodukovat rýmy a zároveň přeložit celou Puškinovu báseň doslova se matematicky vylučuje“.³³ Třebaže Nabokov připouští, že „ztrátou rýmů básně přijde o své kvítky, které žádné vysvětlivky ani kouzla kritických komentářů nenahradí“,³⁴ rozhodl se Puškinův veršovaný román převést (s několika výjimkami) jambicky rytmičovanou prózou.

²⁶ Trubikhina [internetový zdroj].

²⁷ Shaw 1965, s. 117.

²⁸ Arndt 1972, s. 18.

²⁹ Boyd 2018, s. ix–xxiv.

³⁰ Pushkin 2018 [zadní strana obálky].

³¹ Shvabrin 2019, s. 3.

³² ANTOLOGIE: Nabokov 1963, s. 253 a 255.

³³ ANTOLOGIE: Tamtéž, s. 255.

³⁴ ANTOLOGIE: Tamtéž, s. 255.

Nabokovovu skepsi vůči možnosti rýmovaného překladu poezie vyjadřuje jeho vlastní báseň napsaná – poněkud překvapivě – rýmovanou „oněginskou strofou“, založenou na formě sonetu. Pochází z doby, kdy pracoval na svém překladu Puškinova románu:

Co je to překlad? Na podnose
hlava uťatá básníku,
papouščí skřek, vřesk opic – prostě
znectění mrtvých klasiků.
Ty červy, kteréš tepal rýmy,
Bůh zproští vin, když odpustíš mi
mou taktiku, ó Puškine.
Stvol tvého verše vedl mne
až dolů ke kořenům. Z těch
dal jsem pak vyrůst v cizí zemi
novému stvolu, když jsem měnil
v prózu tvůj román v sonetech –
je plná trnů, ale může
být proto příbuznou tvé růže.

Odrazy slov se pouze chvějí
jak zvlněný svit luceren
v zrcadle řeky, než se jejich
město z mlh noci probere.
Puškine, unikáš mi! Zase
s Evženem kdesi na cestách jsem,
zas Taťaninu náušnici
do rukou беру, ve slovnících
přehmaty druhých zkoumám – a s tou
omamnou hudbou čtvrté sloky
osmého zpěvu trávím roky.
Jsem básníkem i scholiastou.
Výsledek mého podniku?
Ptačí trus na tvém pomníku.³⁵

³⁵ Nabokov 1955, s. 34. Přeložil autor studie.

Ani se svým překladem, jak vidno, nebyl Nabokov spokojen. Každý překlad, zjevně i jeho anglická verze *Oněgina*, mu připomíná „pobledlou hlavu básníka“ přinášenou čtenářům poezie „na podnose“ – na způsob hlavy novozákonního proroka Jana Křtitele, kterou si od prorokova věznitele jako odměnu za svůj tanec vyžádala biblická dívka řečená Salomé.

Proto svého Oněgina v rytmizované próze Nabokov doprovodil několikasetstránkovým komentářem, kde anglojazyčné čtenáře upozorňuje na každý možný (i nemožný) významový odstín a souvislost, který by jim – nehledě na doslovnost jeho překladu – mohl uniknout.

„Omamně hudbě čtvrté sloky osmého zpěvu“, která ho fascinovala svou hláskovou instrumentací, „scholiasta“ Nabokov věnuje ve svém komentáři celou řadu postřehů.³⁶ Tak jako všemu. Jak shrnuje spisovatel Korněj Čukovskij:

Když Puškin například napíše, že Oněgin ve svých petrohradských komnatách zimoval jako svišť, komentátor přispěchá s výčtem všech druhů svišťů žijících na východě i na západě Spojených států a poučí čtenáře, jak se těmto chlupáčům říká v Anglii, ve Francii a v Polsku. I takové informace čtu se zájmem, třebaže k vysvětlení, co je to svišť, by stačila pouhá dvě slova. Dokonce jsem uvítal, že kromě zoologie Nabokov podnikl stejně obširné exkurzy rovněž do botaniky [...], do etnografie [...] a do starofrancouzské poezie [...]. Nevšední erudici našeho komentátora nicméně provází jedna těžko pochopitelná zvláštnost. Zdá se, že pod náporom všemožných citátů a faktů mu hlava doslova praská ve švech a své nadměrné vědomosti nedokáže udržet v únosných mezích. Proto na *Oněgina* občas zapomene a rozepíše se o věcech, které s Puškinem ani s jeho románem nemají pranic společného.

Čukovskij tematizuje hlavně Nabokovovo badatelské sebepředvádění a sebeokouzlení. Dodejme, že Nabokovův komentář místy strádá ještě jedním neduhem – akademičností, která kupí a chrlí fakta, aniž by z nich bylo cokoli vyvozováno.

Jeden příklad za všechny. V komentáři k *Taťaninu dopisu Oněginovi* si Nabokov všimá hlavně toho, kolik se v něm vyskytuje obrátů a frází z dobové francouzské literatury. Vypočítává známé i neznámé literáty včetně konkrétních pasáží z jejich děl, které Puškin doslova opsal do Taťanina dopisu. Plejáda jmen a citací trpělivého čtenáře nejprve navnadí, ba ohromí: zdá se, že nejslavnější milostný dopis světové literatury je vlastně plagiát! Lepší půdu pro další výklad si Nabokov nemohl připravit. Výklad ale nepřijde. Jediné, co ze své

³⁶ Nabokov 1964 (c), s. 148–149.

literární sondy Nabokov vyvodí, je fakt, že Taťanin dopis je „snazší překládat jazykem tradiční francouzské prózy nežli anglickými jamby“.

Taťanin dopis je obsahově i formulačně opravdu „neoriginální“ (milostná vyznání jsou si zpravidla dost podobná), avšak působivost, kterou měl a má pro generace čtenářů popřít nelze. Jak ale Puškin tolika slovům „vysíleným“ předchozím hojným užíváním vrátil v Taťanině dopise jejich vypovídací schopnost a sílu, patří k záhadám, nad kterými by si puškinisté neměli přestat lámat hlavu. Při opakovaném čtení Taťanina dopisu se totiž nedá přehlédnout, že sedmdesát devět veršů *Taťanina dopisu* se vyznačuje zvláštním napětím mezi větami vyčtenými odjinud a namnoze omšelými a způsobem, jakým jsou provázány a vystavěny do jednoho celku. K této záhadě však Nabokov, nejdetailnější z oněginovských komentátorů, neříká nic.

Literisté versus tvůrci

Chtít přetavit básníkův výtvar z jednoho jazyka do druhého by bylo stejně moudré jako vhodit fialku do alchymistova tyglíku, abychom odhalili tvárné principy určující její barvu a vůni. Rostlina musí vyrůst z vlastního semene, jinak nevydá květ – v tom spočívá břímě babylonského prokletí.³⁷

„Přesto,“ dodává ke známému Shelleyho výroku Valerij Brjusov, „málokterý básník odolá pokušení vhodit svou oblíbenou fialku z cizích luhů do příslovečného alchymistova tyglíku.“ Puškin, Lermontov, Ťutčev, Žukovskij, Fet, všichni jmenovaní podle Brjusova „neodolatelně tíhli k úkolu tak bezvýslednému a téměř nesplnitelnému, k převedení cizojazyčných veršů do ruštiny“.³⁸

Brjusov zprvu zastával postoje namnoze protichůdné těm, které ho nakonec, v letech 1919–1920, dovedly k vytvoření doslovného překladu *Fausta*. Výmluvně o tom svědčí jeho stať *Fialky v alchymistově tyglíku*,³⁹ která je polemikou s takzvanými literisty. A tutéž polemiku vedli i další zastánci tvůrčího překládání – Nikolaj Gumiljov (1886–1921), Marina Cvetajevová (1892–1941), Osip Mandelštam (1891–1938), Boris Pasternak (1890–1960),

³⁷ Z pojednání *Obrana básnictví (A Defence of Poetry)* z roku 1821, které napsal anglický básník Percy Bysshe Shelley.

³⁸ ANTOLOGIE: Brjusov 1905, s. 209.

³⁹ ANTOLOGIE: Tamtéž, s. 208–215.

Bella Achmadulinová (1937–2010), Samuil Maršak (1887–1964) či Korněj Čukovskij (1882–1969).

Brjusov říká, že „volba určitého prvku, který člověk v překládaném díle považuje za klíčový“ (například rytmus verše nebo hra slabik) „rozhoduje o překladatelské *metodě*“.⁴⁰ Nikolaj Gumiljov smýšlí obdobně.⁴¹

Marina Cvetajevová, přesvědčená, že samo psaní poezie je překladem (z „rodné řeči básníků“ do jazyků národních),⁴² prohlašuje, že když „Puškin mluví o olivovníku, který pro člověka ze severu symbolizuje Řecko a Itálii“, pak ona, překládající Puškina pro Francouze, musí „vzít v úvahu, že ve Francii olivovník znamená Provence“. A chce-li tedy „ve francouzském čtenáři vyvolat představu jihu, a to dalekého, neznámého“, musí Puškinův olivovník nahradit pomerančovníkem a pomeranči, které podle soudu Cvetajevové navíc „mnohem lépe“ navozují „přstavu milostné nostalgie (či *stesku*, tak příznačného pro ruskou duši)“.⁴³

Osip Mandelštam vybízí překladatele k radikálním adaptacím cizojazyčných děl, neboť „naše doba“, jak tvrdí, „má právo nejen interpretovat literární text podle svého, ale také ho přeuspořádat, předělat, tvořivě přejinačit a vypíchnout to, co v něm pokládá za nejpodstatnější“.⁴⁴

Boris Pasternak zdůrazňuje, že „doslovnost a zachování formy ještě nezaručují tu pravou věrnost předloze“ a že „shody mezi překladem a originálem, podobně jako mezi obrazem a zobrazovaným, lze dosáhnout pomocí živého a přirozeného jazyka“.⁴⁵

Bella Achmadulinová, která „z kontur podstročnicku“ překládala gruzínskou poezii, se podle svých slov „nikdy nesnažila zachovat vnější známky básně, její metrum nebo rýmové schéma“ a občas si dovolila vynechat nebo naopak doplnit určitý detail s ohledem na „rozdíly mezi jazyky“, „kvůli rozdílům v básnické psychologii“ a „v souboru představ a asociací, které se v jednotlivých národech ustálily“.⁴⁶

⁴⁰ ANTOLOGIE: Tamtéž, s. 211.

⁴¹ ANTOLOGIE: Gumiljov 1919, s. 220.

⁴² ANTOLOGIE: Cvetajevová 1926, s. 222.

⁴³ ANTOLOGIE: Cvetajevová 1937, s. 227.

⁴⁴ ANTOLOGIE: Mandelštam 1929, s. 238.

⁴⁵ ANTOLOGIE: Pasternak 1946, s. 257.

⁴⁶ ANTOLOGIE: Achmadulinová 1960, s. 263–265.

Samuil Maršak konstatuje, že když „překládal Shakespearův sonet 146, kde se mluví o duši“, proniklo mu „do překladu mnoho hlásek *d*, které nejspíš souvisí se samotným pojmem *duše*“, čímž jeho překlad „mimoděk“ získal charakteristický zvukový „leitmotiv“.⁴⁷

Všichni jmenovaní přistupovali k překladu jako tvůrci. Hojné příklady, které uvádějí, přitom ukazují, že princip věrnosti předloze namnoze spočívá v „odvažování“ slov, jímž umění překladu charakterizoval už Marcus Tullius Cicero.

Nad názory literistů i překladatelů tvůrců se pak ozývá hlas Korněje Čukovského, který říká, že tvůrčí osobnost překladatele je nutně přítomna v každém překladu – paradoxně tím víc, čím blíže má k originálu:

Podobně jako dobrý herec projevuje svoji individualitu nejvýrazněji tehdy, když se cele převtělí do ztvárňovaného Falstaffa, Chlestakova nebo Čackého a každým svým gestem naplní dramatikovu vůli, která by pro něj měla být svatá, tak i dobrý překladatel ukazuje svoji osobnost v plné míře zejména ve chvílích, kdy ji beze zbytku podřídí vůli překládaného Balzaka, Flauberta, Zoly, Hemingwaye, Salingera, Joyce nebo Kafky.

Přitom není třeba se bát, že by snad takový přístup k překládání měl překladatele zbavit osobitosti a připravit ho o možnost projevit svůj tvůrčí talent. To se ještě nikdy nestalo. V *Hamletovi*, kterého přeložil Boris Pasternak, se ozývá hlas Pasternaka, v *Hamletovi* přeloženém Michailem Lozinským slyšíme hlas Lozinského, v *Hamletovi* převedeném Vlasem Koževnikovem zaznívá hlas Koževnikova, tak to prostě je a nic na tom nezměníme. Umělecké překlady jsou umělecké právě proto, že se v nich jako v každém artefaktu odráží mistr, který je vytvořil, ať chce, nebo nechce.⁴⁸

Většina postojů, které ruští spisovatelé ve svých překladatelských reflexích zastávají, by si zasloužila samostatnou studii. Řada by jich vydala na dlouhou polemiku. Jedno z nich ale vyplývá vcelku nesporně: zásluhou takzvaných literistů a těch, kdo převedení cizího díla pojímali jako tvůrci, vznikalo silové pole, které dalo vzniknout pozoruhodnému překladatelskému myšlení. Čím se vyznačuje? Především nezapře svůj původ. Je rusky urputné, občas exaltované a nevyhýbá se extrémům. Snad i proto působí dodnes tak poutavě a živě.

⁴⁷ ANTOLOGIE: Maršak 1964, s. 268–269.

⁴⁸ ANTOLOGIE: Čukovskij 1964, s. 289–290.

ZÁVĚREM

Po břehu mohutného říčního proudu se pomalu ubírá procesí poutníků. Docela vpředu jde hoch asi čtrnáctiletý, v bílé, přepásané haleně, láptě na nohou. Uprostřed první řady, několik kroků za chlapcem, dva mniši nesou rozměrnou ikonu s vyobrazením hlavy Krista Spasitele. A hned vedle hrdě kráčí zlatě oděný car jako z ruských pohádek. V první řadě procesí jdou také vysocí hodnostáři pravoslavné církve v dlouhých, zlatem vyšívaných, napohled těžkých hábitech. Vpravo, z pohledu přihlížejícího nejbliž, se nejistou chůzí pohybuje slepec s holí a milosrdnou sestrou po boku. A po levé straně průvodu se pohybuje muž oděný v bederní roušce. Jurodivý. Jeho bláznivému tanečku přihlížejí tři ženy v prostých venkovských šatech, s šátkem na hlavě. Docela vpravo nelze nerozpoznat charakteristický profil Lva Nikolajeviče Tolstého. A kousek před ním vidíme teologa Vladimira Sergejeviče Solovjova a rovněž spisovatele Fjodora Michajloviče Dostojevského, dva velké zastánce teorie Moskvy jako třetího Říma. A řeka za procesím? To je Volha, nejdelší z evropských veletoků, v minulosti napájející miliony obyvatel Ruska. Na jejím protějším břehu, nad hlavami poutníků, se rýsuje město s bílými kostely završenými cibulovitými, zelenými báními.

Takto idylicky zobrazil Michail Vasiljevič Něstěrov „duši národa“. Učinil tak na rozměrném obraze, namalovaném v letech 1914–1916, který lze dnes spatřit v Treťjakovské galerii v centru Moskvy. Proč se vyplatí u něj zastavit? Obraz Ruska v zrcadle překladu, načrtnutý v předchozích kapitolách, se s tím Něstěrovovým pozoruhodně prolíná i střetává. A shodné i kontrastní plochy obou se vzájemným srovnáním mohou vyjevit v jasnějším světle.

Na Něstěrovově plátně vidíme ocelově kalný veletok Volhy, která si razí cestu evropským Ruskem v délce přes tři a půl tisíce kilometrů. Divákovi se tak otevírá pohled na „šírokost světa krajů“, o níž psal už Lomonosov, když se pokoušel vystihnout jeden z hlavních rozměrů ruské řeči. Ruština navíc vyniká „hojností vlastní“, jak Lomonosov dodává v dedikačním listě ke své *Gramatice ruské* z roku 1755. „Veliký“ a „mocný“ ruský jazyk tak představuje, podobně jako do široka se rozlévající Volha, nedělitelnou součást ruského imperiálního sebevědomí.



Michail Vasiljevič Něstěrov

Na Rusi (duše národa), 1914–1916

Klasikové ruské literatury ve svém rodném jazyce spatřovali nástroj dokonalejší než ostatní jazyky Evropy. Vyznávali ruštinu jako posvátnou ikonu, podobni procesí věřících z Něstěrovova plátna. Lomonosov, Děržavin, Puškin, Bestužev-Marlinskij, Bělinskij, Gogol i Dostojevskij mluví o ruské řeči s tímž exaltovaným vyznavačstvím. Jejich slova přitom nejsou pouhou chválou mateřštiny, nýbrž faktem předkládaným k věření. V „jazyce ruském“ lze shledat „velikolepost jazyka hispánského, jiskru jazyka franského, pevnost jazyka německého, jemnocitnost jazyka vlašského, a nadto taktěž bohatství a jadrnost obrazné krátkosti řeči helénské a latinské“. Tímto tvrzením Lomonosov v roce 1755 udal základní tóninu, které se mnozí ruští intelektuálové sborově přidržovali. A nejen v 19. století. Ještě v roce 1963 Nikolaj Ljubimov, „jeden z nejproduktivnějších a nevlivnějších ruských překladatelů 20. století“, který do ruštiny převedl díla Boccacciova, Rabelaisova, Cervantesova, Schillerova a mnoha dalších italských, francouzských, španělských a německých klasiků,⁴⁹ prohlašuje citovaná slova ruského polyhistora nejen za „hrdá“, nýbrž i za „matematicky přesná“.⁵⁰

Proč se Lomonosov v první rusky psané gramatice tak „nevědecky“ vyznává ze své víry v mateřštinu? Proč Puškin nazývá překladatele *Iliady* „pravým básníkem“? Z jakého důvodu Nabokov, zastánce doslovného, nerýmovaného překladu veršů, popisuje svou mnohaletou práci na anglickém překladu *Evžena Oněgina* dvěma rýmovanými oněginskými strofami? A konečně: Jak to, že se ruští literární klasikové dovedou tak zaposlouchávat do tónů a zvuků ruské řeči, naplněných (v jejich uších) zvláštní symbolikou – a interpretují ji, tak jako Nabokov či Maršak, do velejemných významových záchvěvů?

Odpovědí je jistě víc. Jedna však vyplývá z pouhé statistiky. Řeč, kterou se Lomonosov, Puškin, Nabokov, Maršak a další zabývají ve svých překladatelských reflexích, je řečí poezie. Proto také všichni jmenovaní promlouvají jako básníci. Zdá se, že básnický vztah k rodné řeči určoval jejich vztah k ruštině i umění překladu. A v hlubším smyslu spolutvářel i „ruskost“ jejich duše.

⁴⁹ Baer – Olshanskaya 2013, s. 123.

⁵⁰ Ljubimov 1964, s. 234.

Vědomí předurčenosti

Něstěrovův obraz se s obrazem Ruska v zrcadle překladu prolíná i v dalších plochách. Zachycuje procesí poutníků, které spojuje tiché vědomí vlastní předurčenosti. V předních řadách vidíme nejen authority státní a církevní, ale také literární – kromě Lva Nikolajeviče Tolstého také Dostojevského. Kontext, v němž ho Něstěrov zachytil, přesně odpovídá představě, kterou jsme načrtli ve druhé kapitole – představě Dostojevského jako „vášnivého proroka ruské ideje, velké dějinné mise a všesvětového mravního předurčení ruského národa“.⁵¹

Dostojevskij na Něstěrovově plátně zastupuje „pravoslavnou“ linku ruského myšlení, kterou lze doložit i v ruském umění překladu. Na osudu Schillerovy *Ódy na radost*, zednářské hodovní písně z roku 1785, která se stala ikonickou básní evropského osvícenství, jsme mohli sledovat, s jakou razancí se může v překladu projevit přesvědčení o vlastní duchovní jedinečnosti, ujme-li se ho jeden ze zastánců „svaté mise“ Ruska v Evropě. Ruský básník Ťutčev vtiskl zednářsky „svatokrádežné“ a myšlenkově neortodoxní *Ódě* podobu pravoslavného chorálu. A jeho překlad není výjimkou. Dokládá jednu z nejtypičtějších stop ruské spirituality v dějinách překladu a interpretace, doložitelnou, byť v mnohem jemnějším provedení, rovněž v Gnědičově *Iliadě* nebo v Pasternakově překladu *Hamleta*.

Dostojevského „dvojitá tvář“

Každý idealizovaný obraz nutně musí něco podstatného potlačit a vynechat, aby pohled pozorovatele nebyl rušen nežádoucími souvislostmi. Jinými slovy, na Něstěrovově plátně cosi chybí. Jeho obraz Ruska je idylicky jednotný. Car tu kráčí vedle prostě oděných venkovanů, vysocí církevní hodnostáři vedle ruských intelektuálů. Přitom právě Dostojevského můžeme vnímat také jako „hledáče pravdy“, který realitu ruského života vnímal s veškerou její „civilizační brutalitou“. Z odvěkých, prokletých otázek, o které se každý pokus o primitivně křesťanský výklad světa dřív nebo později rozbije, dovedl vykresat myšlenky pálící ještě dnes. Dovedl také propátrávat duše svých hrdinů do nejzazších koutů. S jakým záměrem? Jako pilný čtenář Friedricha Schillera⁵² věděl, že umělecky ztvárněné poznání má mravně

⁵¹ Karaulov – Ginzburg 2001, s. X.

⁵² Kautman 1992, s. 79–80.

obrozovat člověka a tímto mravním obrožením vést k proměně „stávajících společenských vztahů“. Dostojevskij by tak mohl zastupovat ty ruské umělce, kteří ani ve svých dílech nepřestávali být občany. Kontext, v jakém ho zachytil Něstěrov, ale takovému výkladu odporuje.

A sluší se rovněž dodat, že týž Dostojevskij, který na Něstěrovově plátně s klidnou tváří drží krok s představiteli pravoslavné církve, měl k pravoslavné církvi a jejím „popům“ vztah přinejmenším rozporuplný,⁵³ a navíc vyznával zásady s křesťanstvím zcela neslučitelné, totiž „nejfanatičtější nacionalismus“, jak připomíná filosof Berd'ajev.⁵⁴

Ve výsledku tak autor *Karamazovových* ztělesňuje nikoliv idylicky jednotnou, nýbrž hluboce „rozdvojenou tvář“ Ruska.⁵⁵

Ruské velikášství

Až na výjimky zachycuje Něstěrov své poutníky v pokorných postojích. Dostojevského úvahy však, jak známo, mají k pokoře často daleko. Přesvědčení mnoha ruských intelektuálů o superioritě ruského jazyka, „univerzální vnímavosti“ ruského člověka a jedinečných, v překladu nenapodobitelných kvalitách ruské literatury dospělo v případě Dostojevského snad vůbec nejdál, jak o tom svědčí jeho řeč o Puškinovi, pronesená v roce 1880 na veřejném zasedání *Společnosti ctitelů ruské slovesnosti*. Dostojevskij tu vykresluje Rusy jako vyvolený národ, který má ve světě zvláštní misionářské poslání. Jeho výroky o ruské nadřazenosti v oblasti ducha přitom nemají charakter ojedinělých patetických „výkřiků“, nýbrž soustavněji budovaného obrazu Ruska, navazujícího nejen na úvahy Gogola a Bělinského, nýbrž i na teorii mnohem starší, totiž na středověké proroctví o Moskvě jako třetím Římě.

Ruské duchovní velikášství ovšem Něstěrovův obraz nezachycuje. A nenajdeme v něm ani další z projevů ruské duchovní nadřazenosti – jazykovou hegemonii. V časech carského a posléze sovětského Ruska se ruština stávala nástrojem podrobení a podmanění: mnohá etnika obývající největší stát planety byla podrobena násilné rusifikaci, původní jazyky byly potlačovány, ne-li přímo vyhlazeny, a v dobách SSSR, nehledě na oficiální zdůrazňování

⁵³ Losskij 1953, s. 66.

⁵⁴ Berd'ajev 1992, s. 21.

⁵⁵ Tamtéž, s. 14.

bratrského charakteru ruské překladové politiky, byla ruskojazyčná díla překládána do jazyků menšinových národů v mnohem větší míře než naopak.

Rusko děkabristicky vzdorné

V neposlední řadě na Něstěrovově plátně nevidíme utlačovanou, avšak vzdornou tvář Ruska, která se často halila do literárních jinotajů. Tuto tvář vzdoru takříkajíc děkabristického, napojeného na duchovní kulturu Ruska i Evropy, můžeme naopak zahlédnout v Puškinově nápodobě Horatiovy ódy nebo v Gnědičově překladu Homérovy *Iliady*.

Ti vzdorovití ovšem často posouvali hranice zavedeného vkusu, duchovních hodnot i občanských postojů. Jestliže je tedy Něstěrov nezařadil mezi ruskou intelektuální elitu, věděl proč. Nemohl je dost dobře postavit do jedné řady s carem a pravoslavnými „popy“. Musel by je postavit proti nim. A idylická „duše Ruska“ by byla tatam.

Autor *Evžena Oněgina* vedl boj o podobu ruského duchovního života na několika frontách, čímž se často dostával do opozice. Jestliže rozšířil literární ruštinu o mnoho „vedlejších přítoků“ z ruských nářečí, církevní slovanštiny a dalších zdrojů, musel svou pozici obhajovat proti soudobým jazykovým konzervativcům. A pokud ve svých překladech často překračoval hranice originálu směrem k jinotajným nápodobám a interpretacím „podle svého rozumu“, vystavoval se nejen škrtům cenzorů, ale i vyšetřování ze strany carské policie.

Totéž posouvání hranic jsme viděli u Nikolaje Gnědiče. Když ho zlákaly „slavné trójské pláně“, které jsou ústředním dějištěm *Iliady*, pokusil se napodobit Homérovu „velebnou prostotu“, a vzepřít se tak dobovému vkusu. Zachoval širokodechý verš staré předlohy, totiž hexametru, třebaže většinové ruské čtenářstvo od jeho překladu očekávalo dovedně rýmované alexandríny. A v jazyce svého překladu záměrně propojil prvky „vysoké“ s těmi „nízkými“, totiž slova pocházející z velebné staroslověnštiny s těmi běžně mluvenými a lidovými. A jestliže, jak připomíná Korněj Čukovskij, se ještě jeho překlad Shakespearova *Krále Leara* z roku 1808 změnil „v prostředek agitace ve prospěch vládnoucí třídy“,⁵⁶ v překladu prvního zpěvu *Iliady* z roku 1817 vystupuje Gnědič jako sebevědomý občan. V úryvku z *Iliady*, který zveřejnil necelý rok po vzniku prvního děkabristického spolku, nechal hrdinu Achillea nazvat

⁵⁶ ANTOLOGIE: Čukovskij 1964, s. 287.

Agamemnóna „carem, zhoubcem národa“, a jeho Homér se tak stal odvážným počinem nejen ve smyslu estetickém, ale také politickém – jako zpráva pro současníky.

V Gnědičových překladatelských stopách pak kráčeli další ruští spisovatelé. V *Rekviem* Anny Achmatovové nalezneme odraz jejího nedokončeného překladu *Macbetha*. A soudobé politické akcenty objevíme i v Pasternakově *Hamletovi*. Oba sáhli po Shakespearovi z podobného důvodu: aby ukázali krvavou podstatu stalinské tyranie.

Umění překladu, necvičeným okem takřka nepostřehnutelé, a jeho reflexe z pera ruských literárních klasiků tak vposledu nabízejí pozoruhodný obraz Ruska. Co na něm – ve velkém detailu – vidíme především? Imperiálně ruské duchovní sebevědomí, exaltovaně pravoslavnou spiritualitu i kus děkabristicky osvícených a vzdorných ruských dějin. Rozhodně však ne žádnou idylu.

ANTOLOGIE

O B S A H

- Michail Vasiljevič LOMONOSOV Nejjasnějšímu vladaři... (1755) / s. 170
(přeložil Stanislav Rubáš)
- Alexandr Sergejevič PUŠKIN Homérova *Iliada* přeložená Nikolajem Gnědičem,
členem imperátorské Ruské akademie
(1830) / s. 173
(přeložil Stanislav Rubáš)
- Alexandr Sergejevič PUŠKIN Gnědičovi (1832) / s. 174
(přeložil Stanislav Rubáš)
- Alexandr Sergejevič PUŠKIN O Miltonovi a Chateaubriandově překladu
Ztraceného ráje (1836) / s. 175
(přeložil Stanislav Rubáš)
- Ivan Sergejevič TURGENĚV Millerův překlad *Viléma Tella* (1843) / s. 178
(přeložil Stanislav Rubáš)
- Ivan Sergejevič TURGENĚV Vrončenkův překlad první a shrnutí druhé části
Fausta (1844) / s. 184
(přeložili Anna Rosová a Stanislav Rubáš)
- Vissarion Grigorjevič BĚLINSKIJ Francouzský překlad
Gogolových povídek (1845) / s. 187
(přeložil Stanislav Rubáš)
- Nikolaj Vasiljevič GOGOL V čem tedy tkví podstata a jedinečnost
ruské poezie (1846) / s. 189
(přeložili Anna Rosová a Stanislav Rubáš)

- Nikolaj Vasiljevič GOGOL O Žukovského *Odyseji* (1846) / s. 192
(přeložili Anna Rosová a Stanislav Rubáš)
- Vasilij Andrejevič ŽUKOVSKIJ Dopis hraběti Uvarovovi (1847) / s. 194
(přeložil Stanislav Rubáš)
- Pjotr Andrejevič VJAZEMSKIJ Alexandrín (1853) / s. 200
(přeložil Stanislav Rubáš)
- Nikolaj Gavrilovič ČERNYŠEVSKIJ Schiller v překladech
ruských básníků (1856) / s. 201
(přeložili Anna Rosová a Stanislav Rubáš)
- Fjodor Michajlovič DOSTOJEVSKIJ O výstavě (1873) / s. 205
(týmový překlad studentů Ústavu
translatologie FF UK pod vedením
Anny Rosové a Stanislava Rubáše)
- Valerij BRJUSOV Fialky v alchymistově tyglíku (1905) / s. 208
(přeložil Stanislav Rubáš)
- Nikolaj GUMILJOV O překládání veršů (1919) / s. 216
(přeložili Anna Rosová a Stanislav Rubáš)
- Marina CVETAJEVOVÁ Drahý Rainere... (1926) / s. 221
(přeložil Stanislav Rubáš)
- Marina CVETAJEVOVÁ Vážený pane André Gide... (1937) / s. 225
(přeložil Stanislav Rubáš)
- Osip MANDELŠTAM Haldy fušeřiny (1929) / s. 233
(přeložil Stanislav Rubáš)

- Osip MANDELŠTAM O překladech (1929) / s. 240
(*přeložil Stanislav Rubáš*)
- Vladimir NABOKOV Umění překladu (1941) / s. 243
(*přeložil Stanislav Rubáš*)
- Vladimir NABOKOV O překládání *Evžena Oněgina* (1955) / s. 251
(*přeložil Stanislav Rubáš*)
- Vladimir NABOKOV Předmluva (1963) / s. 253
(*přeložil Stanislav Rubáš*)
- Boris PASTERNAK O překladech
Shakespearových dramát (1946) / s. 257
(*týmový překlad studentů Ústavu
translatologie FF UK pod vedením
Anny Rosové a Stanislava Rubáše*)
- Bella ACHMADULINOVÁ Báseň určená k překladu... (1960) / s. 263
(*přeložili Anna Rosová a Stanislav Rubáš*)
- Samuil MARŠAK Psát je pořád stejně těžké... (1964) / s. 267
(*týmový překlad studentů Ústavu
translatologie FF UK pod vedením
Anny Rosové a Stanislava Rubáše*)
- Korněj ČUKOVSKIJ Překlad jako překladatelův autoportrét
(1964) / s. 279
(*přeložili Anna Rosová a Stanislav Rubáš*)

Korněj ČUKOVSKIJ

Oněgin v cizině (1969) / s. 291

*(týmový překlad studentů Ústavu
translatologie FF UK pod vedením
Anny Rosové a Stanislava Rubáše)*

Anna ACHMATOVOVÁ

O Michailu Lozinském (1965) / s. 306

(přeložil Stanislav Rubáš)

Josif BRODSKIJ

Chléb poezie v době chaosu (1981) / s. 309

(přeložil Stanislav Rubáš)

MICHAIL VASILJEVIČ LOMONOSOV¹

NEJJASNĚJŠÍMU VLADAŘI,
VELKOKNÍŽETI
PAVLU PETROVIČI,

VÉVODOVI HOLŠTÝNSKO-ŠLESVICKÉMU,
STORMARNSKÉMU A DITHMARSCHENSKÉMU,
HRABĚTI OLDENBURSKÉMU
A DELMENHORSTSKÉMU
et cetera,
NEJMILOSTIVĚJŠÍMU PANOVNÍKU.²

NEJJASNĚJŠÍ VLADAŘI
A VELKOKNÍŽE,
NEJMILOSTIVĚJŠÍ PANE!

Vládce jazyků mnoha, jazyk ruský, netoliko šírokostí světa krajů, nad kterýmiž panuje, nýbrž i obšírností a hojností vlastní mezi všechněmi jazyky evropskými nejpřednější jest. Tot' bude zdáti se k nevíře cizozemcům i některým Rusům domorodým, kteříž raděj jazyků cizích nežli svého mateřského si hledí. Kdo však vysokým míněním o cizích jazycích předpojat není, přiloží mysl svou ku zpytování jazyka ruského, a pilně ho probádav, za pravdu mi dá.

Karel Pátý, imperátor římský, děl, žeť s Bohem po španělsku, s druhy svými po fransku, s protivníky po německu, s pohlavím ženským po vlašsku obcovati se patří. Kdyby jazyka ruského byl znal, arcit' by k tomu býval přidružil, že s těmi i oněmi po rusku hovořiti případné jest, neb shledal by v něm velikolepost jazyka hispánského, jiskru jazyka franského, pevnost jazyka německého, jemnocitnost jazyka vlašského, a nadto taktěž bohatství a jadrnost obrazné krátkosti řeči helénské a latinské.

¹ Lomonosov 1755, s. 3–10. Dedikační list ke *Gramatice ruské*, vydané v roce 1757 (s vročením 1755), jež představuje první ruskojazyčný výklad ruského pravopisu.

² Budoucí car Pavel I. (1754–1801) z dynastie Romanovců, syn velkokněžny Kateřiny (pozdější carevny Kateřiny II.) a careviče Petra (pozdějšího cara Petra III.).

Doložití gruntovně svrchu uvedené žádát' si jiného místa i času. Mne docela v tom utvrzuje let mnohých cvik v řeči ruské. Mocná výmluvnost Ciceronova, velikolepá vážnost Vergiliova, libá krasořečnost Ovidiova netratí v jazyce ruském nižádné ze svých vnaď. Pro nejjemnější obrazy a přemýšlování filosofické, všelike vlastnosti a proměny přírodní, ježto se v tomto viditedlném ustrojení všehomíra i v konání lidském vynacházejí, máme případná a věc vystihující pojmenování. A pokud což akurátně vystihnouti neumíme, nikoliv jazyku svému, nýbrž nedokonalému umění svému s ním nakládati to přičítejmež. Kdož jazyk ruský časem hlouběj prohlédne, dávaje se vésti obecným filosofickým vyrozumíváním řeči lidské, ten nekonečně širý lán neb spíše moře břehů takměř nemající uhlídá. V kteréžto se odváživ a je změřiv, co možno mi bylo, sepsal jsem malé toto všeobecné vyložení jeho obšírnosti, totiž *Gramatiku ruskou*, hlavní toliko pravidla v sobě obsahující.

Neopovážil bych se přinésti Vaší imperátorské Výsosti tento nevelký opus co dar, onť kdyby sám, na mou úsilnou a vlasti oddanou práci nehledě, svou potřebností kuráže mi k tomu nedodával. Planou jest rétorika, nejasnou poesie, vratkou filosofie, odpudivými dějiny, pochybnou juris prudenciae, gramatiky-li postrádají. A třebaže onat' v obecném užívání řeči původ má, pravidly svými k samému řeči užívání cestu ukazuje. Jestliže v gramatice jednokaždá nauka tolikou potřebu má, protož s vinšem, aby ona září svou, kteroužto od nejjasnějšího jména Vaší imperátorské Výsosti bere, ruské jinošstvo k poučení svému bohďa přitáhla, co nejponíženěji přináším tuto Vaší imperátorské Výsosti, pln jsa pravé radosti z nejvytouženějšího zdraví Vašeho trvání, pln jsa horlivého vinšování mnoha let jeho zachování.

Nejvyšší Prozřetelnost, kterážto poručila Vás k veliké Alžbětě Petrovně³ a k nejdražším rodičům Vaší Milosti v opatrování, nakloněna buď naplniti křepkým zdravím věk Váš dětinský,⁴ poznáním věk pacholecí, radostí věk jinošský, slovutností věk mužský a mnohostí příčinlivých let věk Vaší nejrozšafnější starosti. A co pod rukou Páně léta Vaše kvetoucí spolu s všeobecnou libostí naší budou se rozmnožovati, tak i správnost ruského slova v jeho bohatosti, líbeznosti a síle rozmnožena buď k vymalování slovutných skutků předků našich, k oslavě blahoslaveného rodu Petrova⁵ a vši otčiny, k potěšení Vaší imperátorské Výsosti a

³ Carevna Alžběta I. (1709–1761).

⁴ Careviči Pavlu Petroviči byl v den předání Lomonosovova spisu právě jeden rok.

⁵ Petr I. (1672–1725).

Vašich dítek, kterýchžto množství rozhojňuj Hospodin bez ustání na věky věkův, toť arcí
z upřímné oddanosti vinšuju Vám,

NEJJASNĚJŠÍ PANE,

VELKOKNÍŽE,

VAŠÍ IMPERÁTORSKÉ VÝSOSTI

nejponíženější rab

Michajlo Lomonosov

20 Septembris.

1755.

ALEXANDR SERGEJEVIČ PUŠKIN

**Homérova *Iliada* přeložená Nikolajem Gnědičem, členem imperátorské
Ruské akademie etc. (1830)¹**

Konečně spatřil světlo světa tak dávno a s takovou netrpělivostí očekávaný překlad *Iliady*. V době, kdy se valná většina spisovatelů, zhýčkaných chvilkovými úspěchy, vrhla na tvorbu formálně oslnivých cetek, kdy se talent vyhýbá práci a móda opovrhne vzory vznešeného dávnověku, kdy poezie už není pokornou službou, nýbrž jen lehkovážnou kratochvílí, v této době s pocitem hluboké úcty a vděku hledíme na básníka, který hrdě zasvětil nejlepší roky života mimořádnému úkolu, nezištné inspiraci a zcela ojedinělému, velkému činu. Držíme v ruce ruskou *Iliadu*. Přikročíme k jejímu studiu, abychom za nějaký čas podali našim čtenářům zprávu o knize, která musí podstatným způsobem ovlivnit naši literaturu.

¹ Puškin 1994, s. 174–176.

ALEXANDR SERGEJEVIČ PUŠKIN

Gnědičovi (1832)¹

Mnoho let s Homérem jsi mluvil o samotě,
než k synům svého plemene
z tajemných vrcholků jsi v září sešel poté,
třímaje desky kamenné.

Nás dole v ležení jsi našel, v pláni holé,
v marnivých hodech ztřeštěně
jsme písňe zpívali a tancovali kolem
té modly námi vztyčené.

My odvrátili zrak, tvou září ohromeni.

A ty? Tys žalem oněměl?

Proklel jsi, proroku, ten lid svůj pomatený,
roztříštil desky kamenné?

Ne, neproklel. Jsi z těch, kdo v nížinu rád chodí
a do stínu se pohrouží,
kdo zahřmění má rád za letní nepohody
i bzukot včely nad růží.

To pravý básník je. Tragickou lyrou Řecka
Melpomené ho strhává,
leč pobaví ho pak i fraška prostořeká
při jarmarečních zábavách,
zláká ho starý Řím i slavné trójské pláně,
Ossianovy útesy
a s božskou lehkostí se vydá za Ruslanem
po cestách starých pověstí.

¹ Puškin 1995 (a), s. 481.

O Miltonovi a Chateaubriandově překladu *Ztraceného ráje* (1836)¹

Francouzi dlouho pohrdali literaturou svých sousedů. Přesvědčeni o vlastní převaze nad celým světem, posuzovali cizí věhlasné spisovatele podle toho, nakolik se odchylojí od zvyklostí a pravidel stanovených francouzskými kritiky.

Každý knižní překlad do francouzštiny vydaný během osmnáctého století obsahuje předmluvu s následující obligátní poznámkou: ve snaze vyjít vstříc veřejnosti a spolu s tím prokázat službu našemu autorovi jsme z jeho knihy vypustili pasáže, jež by mohly urážet vkus vzdělaných francouzských čtenářů. Je to s podivem, když si člověk uvědomí, kdo koho a před kým takto omlouvá a k čemu zjevně vede slepá láska k vlastnímu národu.

Francouzští kritici však nakonec přišli k rozumu. Pojali totiž podezření, že pan Letourneur² si možná utvořil chybný názor na Shakespeara a že od něj nebylo příliš moudré, když předělal *Hamleta*, *Romea a Julii* a *Krále Leara* podle svých představ. Teď tedy mají francouzští překladatelé za úkol projevovat větší věrnost předloze a méně horlivé úslužnosti vůči čtenářům: Francouzi chtějí spatřit Danta, Shakespeara a Cervantese tak, jak skutečně vypadají, v jejich národním kroji a s přirozenými vadami na kráse. Dokonce i staletími prověřená a všemi uznávaná teze, že překladatel má zachovat ducha, a nikoliv literu originálu, už ve Francii našla své odpůrce s výmluvnými protiargumenty.

A nyní (světe, div se!) první muž francouzské literatury převádí Miltonovy verše *slovo od slova* a tvrdí, že podstročnickový překlad by byl vrcholem jeho umění, kdyby ovšem něco takového bylo možné. Ta pokora francouzského spisovatele, nejpřednějšího mistra svého řemesla, jistě nemálo překvapila stoupence *překladatelských oprav originálu* a dá se předpokládat, že hluboce ovlivní další vývoj literatury.

Ze všech velkých cizích spisovatelů měl ve Francii největší smůlu právě Milton. Ponechme teď stranou ubohé francouzské překlady prózou,³ jež anglického barda nespravedlivě

¹ Puškin 1994, s. 398–407.

² Pierre Letourneur (1737–1788), první překladatel Shakespearových děl do francouzštiny.

³ Poezie je do francouzštiny tradičně překládána prózou.

zostudily, i veršovaný překlad abbého Delillea,⁴ který odpudivým způsobem odstranil Miltonovy hrubé chyby a bez milosti ho vylepšil. Jaký obraz Johna Milтона však vykreslují literáti nejnovější romantické školy ve svých tragédiích a románech? Co z anglického spisovatele udělal Alfred de Vigny, kterého francouzská kritika bez rozpaků staví na piedestal hned vedle Waltera Scotta? A jak ho zpodobnil Victor Hugo, další miláček pařížského publika? Je ovšem možné, že francouzští čtenáři na *Cromwella* i *Cinq-Mars* už zapomněli, a neuvědomují si proto nehoráznost Hugových výmyslů.⁵

Překlad vydaný Chateaubriandem do určité míry smazává hříchy mladých francouzských autorů, kteří tak bezelstně a zároveň s takovou hrubostí znevážili Miltonův veliký stín. Jak už bylo řečeno, Chateaubriand přeložil Milтона takřka slovo od slova, natolik věrně, jak to jen umožňuje francouzská větná skladba: byla to těžká a nevděčná dřina, kterou ocení nanejvýš dva tři znalci, zatímco většina čtenářů ji ani nepostřehne. Je však nový překlad dobrý? Chateaubriand našel nemilosrdného kritika v Nisardovi.⁶ Ten v článku plném pronikavých postřehů tvrdě napadl jak Chateaubriandovu překladatelskou metodu, tak jeho překlad. Chateaubriand, usilující zprostředkovat Milтона *slovo od slova*, pochopitelně nemohl zachovat věrnost smyslu a stylu předlohy. Doslovný překlad nikdy nebude věrný. Každý jazyk má svoje slovní obraty, své ustálené řečnické figury a běžně užívané výrazy, které do jiného jazyka nelze převést týmiž slovy. Vezměte si třeba konverzační fráze *Comment vous portez-vous?* nebo *How do you do?* Zkuste si ty věty přeložit rusky slovo od slova.

Jestliže ani ruský jazyk, tak ohebný, vybavený tolika vyjadřovacími prostředky a ve vztahu k jiným jazykům tak přizpůsobivý a náchylný k přejímkám a nápodobám, není s to vytvořit podstročník, překlad slovo od slova, jak potom jazyk francouzský, tak ostražitě dodržující vlastní návyky, tolik zaujatý svou tradicí a nepřátelský k jazykům jiným, dokonce i k těm, které jsou s ním příbuzné, může dokázat něco takového, když se navíc střetne s jazykem Johna Milтона, básníka vytříbeného a současně bezelstného, básníka temného, spleťitého, expresivního, svévolného a až nesmyslně troufalého?

⁴ Jacques Delille (1738–1813), jehož překlad Miltonova *Ztraceného ráje* (1667) vyšel ve Francii v roce 1804.

⁵ V další, námi vynechané části textu Puškin rozebírá zkruslený obraz Johna Milтона (1608–1674) v Hugově tragédii *Cromwell* (1827) a Vignyho románu *Cinq-Mars* (1826).

⁶ Désiré Nisard (1806–1888), francouzský spisovatel a literární kritik.

Chateaubriandův překlad *Ztraceného ráje* je výsledkem obchodního kalkulu. Nejřednější ze soudobých francouzských spisovatelů, učitel celého pokolení literátů, jenž svého času zastával úřad prvního ministra francouzské vlády a několikrát byl i velvyslancem, překládal Miltona, aby si *vydělal na živobytí*. Ať už si o jeho práci myslíme cokoliv, sám tento překlad a jeho cíl dělají onomu znamenitému starci čest.

Člověk, který mohl uzavřít jistý kupecký obchod sám se sebou a v poklidu užívat moci, poct a bohatství, štědře poskytnutých novou francouzskou vládou, se rozhodl dát přednost čestné chudobě. Odešel z poslanecké sněmovny, kde po léta zněl jeho výřečný jazyk, a zamířil ke knihkupci s rukopisem na prodej. Svědomí však nezaprodal. Co na to řekne kritika? Zahrne onoho šlechetného dřiče přísným soudem a jako kupec držgrešle ihned zpochybní kvalitu nabízeného zboží? Chateaubriand přitom nepotřebuje shovívavost. K překladu Miltona připojil další dva svazky stejně oslnivé jako jeho předchozí tvorba, které kritika může posuzovat tím nejprísnejším okem. Stránky nepopíratelné krásy, hodné nejlepších časů velkého spisovatele, Chateaubriandovo nové dílo spasí před pohrdáním čtenářů, nehledě na všechny jeho nedostatky.

Millerův překlad *Viléma Tella* (1843)¹

Vilém Tell je posledním a nejpromyšlenějším dílem Friedricha Schillera. V době, kdy tuto činohru psal, už znal Kanta, zajímal se o Fichta a vliv na něj měl také Goethe. Mladý bouřlivák, který v *Loupežnících*² předpověděl osvobození lidstva od těžkého břemene staletých předsudků, působí ve *Vilému Tellovi* jako muž tvořící uvědoměle, s opravdovým, ušlechtilým a uváženým přesvědčením. Tato tvůrčí uvědomělost, filozoficky rozvinutá pouze u několika málo géniů, se tu přitom vyvarovala jistého chladu uměleckého provedení, třebaže Schiller sám si v jednom dopise (patrně Böttigerovi)³ stěžuje, že jeho díla mu před očima vyvstávají a rozvíjejí se až příliš samovolně a zřetelně. Ve *Vilému Tellovi* každá postava představuje jednu ze stránek lidského života, jednu z podob lidského ducha. Všechno je zde promyšlené, ovšem nápaditě a umělecky, a zároveň prodchnuté vřelou srdečností, ryzí ušlechtilostí a lehkou grácií, tedy první i poslední předností Schillerovy neobyčejné duše.

Umění nicméně může dosáhnout svého vrcholu jedině tehdy, působí-li postavy básníkem stvořené natolik živě a svébytně, že za nimi čtenář už nepociťuje jejich autora a začíná o díle přemýšlet, jako přemýšlí o životě vůbec, čímž dotyčného umělce uzná (v rámci omezených možností člověka, pochopitelně) za důstojného napodobitele umělce věčného. V opačném případě, řečeno spolu s Goethem, „pocítíš záměr a jsi rozčarován“.⁴ Musíme ovšem přiznat, že umělci směřující k oné nejvyšší metě dělají neustále nové pokroky a Schillerova díla zasluhují všeobecnou lásku i úctu, ačkoliv zdaleka nedosahují bohatství a ucelenosti Shakespearovy, ba ani Goethovy.

Nedostatky člověka vpravdě velkého, spolu s jeho přednostmi a vůbec celou jeho osobností, přitom nanejvýš úzce souvisejí s nedostatky, přednostmi a osobitým charakterem jeho národa. *Vilém Tell*, oblíbené dílo Němců, je ve všem všudy projevem německého ducha. Není to drama, nýbrž činohra – skutečné dramatickosti se totiž Němcům nedostává, což potvrzuje žalostná úroveň německého divadla. Nehledě na krutý děj je *Vilém Tell* naplněn hlubokým,

¹ Turgeněv 1956, s. 7–13.

² *Loupežníky* Schiller vydal v roce 1781 jako dvacetiletý, *Viléma Tella* psal v letech 1803–1804.

³ Karl August Böttiger (1760–1835), německý archeolog a filolog. Turgeněv má však na mysli Schillerův dopis o procesu tvorby z 25. května 1792, adresovaný Christianu Gottfriedu Körnerovi (1756–1831).

⁴ *So fühlt man Absicht und man ist verstimmt* (replika Torquata Tassa z Goethova stejnojmenného dramatu).

patriarchálně posvátným klidem. Povstání Švýcarů proti jejich utlačovatelům probíhá pokojně a nezvratně: právě tak v Německu probíhaly a probíhají ty největší převraty, navenek nenarušující zavedené zvyky, klid a řád. Rozpor mezi uvažujícím rozumem a konající vůlí, rozpor německému duchu vlastní, Schiller věrně vykresluje ve vztahu Tella k jeho spolubojovníkům: Tell se jejich rokováni neúčastní, nepřísahá, že spasí Švýcarsko, nýbrž zabije tyrana Hermanna Gesslera a tímto činem svou vlast skutečně osvobodí. Je to člověk výjimečný, ale zároveň zpátečník, tedy pravý Němec... Tak jako Hegel, jehož tvář měla rysy antického Řeka i samolibého ševce.

Tell je zbožný člověk, který si váží mocných, bez zdráhání koná své povinnosti, ale současně prohlašuje, že může mít rád život jedině tehdy, když o něj denně musí svádět boj. Už jsem zdůraznil, do jaké hloubky Schiller své dílo promyslel: od první scény, která skrze postavy rybáře, pastevce a lovce vykresluje základní obraz švýcarského života, až po myšlenku přivést v pátém aktu na scénu Jana Parricidu,⁵ je ve *Vilému Tellovi* všechno podivuhodně promyšlené a tato promyšlenost Němcům bere dech. Při četbě *Viléma Tella* se rozplývají blahem a uniká jim, že tento jejich blažený pocit vychází z poznání nejen vlastních velkých předností, ale i vlastních velkých nedostatků.

Dílo tak věrně odrážející charakter celého národa se právem řadí k dílům mimořádným. Schiller si víc než Goethe zasloužil to, co je pro umělce největším štěstím: možnost vyjádřit nejhlubší podstatu svého lidu. Umělecky a osobnostně se sice Goethovi nevyrovná, převyšuje ho však jako člověk a občan.

Čtenáři se mnou jistě budou souhlasit, že dobrý ruský překlad takového díla by si nepochybně zasloužil pozornost a uznání. Ale ty naše překlady... ach, ty překlady! *Traduttore traditore* aneb *překladatel je zrádce*, jak praví italské úsloví. Na Rotčevův překlad *Viléma Tella* už všichni dávno zapomněli,⁶ a tu se objevil Fjodor Bogdanovič Miller...⁷

Překlady je možné obecně rozdělit do dvou skupin: jedny, jak se říká, chtějí seznámit čtenáře s vynikající nebo dobrou zahraniční literaturou, zatímco druhé usilují o znovuvytvoření

⁵ Jan Habsburský, vévoda švábský, který zavraždil svého strýce krále římského, přichází do domu Viléma Tella žádat o pomoc: Schiller tak zdůrazňuje oprávněnost Tellova vražedného činu.

⁶ Překlad Alexandra Gavriloviče Rotčeva (1806–1873) vyšel v roce 1829 s řadou cenzurních zásahů.

⁷ Fjodor Bogdanovič Miller (1818–1881), ruský překladatel Heina, Goetha, Schillera, Mickiewiczze a dalších.

původního velkého díla a tento nelehký úkol naplňují podle míry překladatelova tvůrčího talentu a jeho schopnosti ztotožnit se s cizími myšlenkami a pocity. Duch (osobnost) překladatele proniká i skrze ten nejvěrnější překlad, musí se však vyrovnat duchu překládaného básníka. Proto jsou u nás (i jinde ve světě) dobré překlady tak vzácné. Ti, kdo jsou obdařeni osobitým talentem, neradi mrhají silami na práci, která sice není nevděčná, ale zároveň není moc vidět, a ti, kdo jsou nadaní jen zpoila (takových lidí je nepoměrně víc než těch zcela bez talentu) předkládají čtenářům vybledlé nápodoby, nepotřebné, jak praví latinský klasik, „bohům ani lidem“.

Millerův *Vilém Tell* spadá do zmíněné druhé skupiny. Tento druh překladů může s jistým úspěchem vzniknout jedině v málo rozvinutých literaturách, neboť *mezi slepými je jednooký králem*. V takové situaci si většina čtenářů (Francouzi nazývaná *le gros public*) podobný překlad přečte dokonce s potěšením. Verše v něm hezky plynou a drží formu, v základu jsou ale chabé, bezbarvé a rozředěné. Dokonce mají i melodii. Ta však připomíná laciné nápěvy ruských romancí. V přísně uměleckém smyslu Millerův překlad neobstojí a prohřešuje se dvojnásobně: nevěrou *věcnou*, protože spoustu veršů vynechává, nebo vykládá nepravdivě, a nevěrou *duchovní*, neboť se mýlí se Schillerem... Navíc Miller neumí ani dost dobře německy, a tak si například plete *Herd* (*krb*, francouzsky *foyer*) s *Herde* (stádo) a překládá „radostně se bít za svůj dům a stádo“ místo „za svůj dům a bůžky domácího krbu“ (slovo *Herd* může mít stejně jako francouzské *foyer* i tento přenesený význam); „leč úporně se držel všech svých dávných nařízení“ místo „oni nezradí říši, následující příkladu ctihodných předků“ (v tomto případě si překladatel špatně vyložil slovo *Altvordern*, tj. *předci*). Ale nejkomičtější chybu objevíme v následujících verších:

| | |
|------------------------------------|--------------------------------|
| И у наместника потребую назад | Já vyžádám si od místodržitele |
| Родительских очей – иль у клеветов | otcovy oči, či jeho nohsledům |
| Их вырву сам... | je vyrvu sám... |

Originál přitom říká: „Od místodržitele vyžádám si otcovy oči; dokážu ho (místodržitele) najít i mezi jeho zbrojnoši.“ Zde překladatel zájmeno *ihn* (ho) vztáhl k *Auge* (oko), neboť zapomněl, že slovo *Auge* je v němčině středního rodu, a vyžadovalo by proto zájmeno *es*. To je ale kabrhák, tenhle Arnold von Melchthal, pomyslejte si. Hodlá vydlobat oči všem místodržitelovým nohsledům! Kdoví, možná chtěl Miller švýcarskému národnímu hrdinovi dodat větší ríz. Dále v překladu čteme: „Z lesů svobodných vyženou všechnu zvěř.“ Kdežto

v Schillerovi stojí: „Zakážou nám lovit v lesích zvěř.“ To jest: nechají si divokou zvěř pro sebe, jak bylo tehdy v Německu zvykem; tedy rozhodně ji nikdo nebude „vyhánět“.

Překladaťel si špatně vyložil sloveso *bannen*, které v daném případě neznamenaá *vyhnat*, nýbrž *vyhlásit zákaz*. Takové začátečnické chyby jsou neomluvitelné. *Reich* (říše, rozumí se ta německá) překladaťel Miller jako *stát* a tak dále, a tak dále. Millerův překlad postrádaá osobitost i jakoukoliv vervu, jeho verš vedle verše Schillerova bledne jako akvarel vedle olejomalby. Překladaťel nám nepředává Schillerovy myšlenky, ale jen obecná tvrzení, která se těmto myšlenkám vzdáleně podobají. Zatímco v předloze se říká:

Každému tvorů je dána
zbraň pro tesknou chvíli zoufalství:
uštvaný jelen se zastaví a nastavuje
psům hrozivé paroží,

v Millerově překladu se dočteme:

| | |
|--------------------------------|----------------------------------|
| Не каждому ль животному дано | Cožpak každému zvířeti není dána |
| Орудие для собственной защиты? | zbraň, aby se mohlo bránit? |
| Олень рогами угрожает псам... | Jelen parožími hrozí psům |

Předchozí verše jsem vybral jen namátkou. Připusťme, že posun oproti předloze tu není tolik závažný, neboť jde o líčení, ale v tomto duchu je přeložena celá hra: popisované výjevy ztratily barvu, promluvy postrádaají šťávu.

I když se Millerův překlad čte hladce a lehce, obsahuje tolik prohřešků proti smyslu originálu, že se nedají ani spočítat. Například Schillerův verš „ach, nauč se vnímat, k jakému patříš pokolení“ („národu“) Miller překladaťel takto: „Ach, pomni, pomni rod svůj slavný!“ (*О, вспомни, вспомни, род свой знаменитый!*) Baron von Attinghausen přitom vzápětí říká svému synovci, že původem se člověk nemá pyšnit. Jinde zase překladaťel převádí velmi důležité dvojverší – důležité proto, že plně vystihuje Tellovu povahu:

jen tehdy naplno se těším ze života,
když o něj denně musím svádět boj

tímto laciným způsobem:

| | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| Я тогда лишь жизнью | Jen tehdy ze života |
| Своею наслаждаюсь в полной мере, | svého se těším v plné míře, |
| Когда, что день – то новые труды... | když každý den přináší nový úkol... |

Schiller svého hlavního hrdinu zobrazuje jako zbožného a dobrosrdečného člověka, a přesto ho Miller nechá říci v rozhovoru s rybářem Ruodim, který se bojí přeplout jezero, neboť „dnes je Šimona a Judy“: „Zanech svých planých předsudků.“ (*Оставь свои пустые предрассудки.*) Schiller ovšem říká: „Zanechme planých řečí.“

Dále v originále Gessler přikazuje nebohé Armgartě, aby mu ustoupila z cesty: „Jinak se neovládnu a udělám to, čeho bych potom litoval.“ Miller si však Gesslera představuje jako naprostého zlosyna, neschopného lítosti, a překládá citovaná slova takto:

| | |
|----------------------------------|------------------------------------|
| Забудусь, и тогда ей будет худо. | Neovládnu se, a pak s ní bude zle. |
|----------------------------------|------------------------------------|

V úvodní písni alpského lovce se Miller dopustil jedné skutečně ošklivé chyby. U Schillera čteme:

Мá pod nohama moře mračен,
непознава́ у́ж поземские́ при́бытки (мѣста),

zatímco Miller překládá:

| | |
|--|---|
| Внизу под ногами туманное море; | Tam dole pod nohama mlžné leží moře, |
| В нем тучи гуляют в раздолье в просторе... | v něm mraky toulají se volně po prostore... |

Copak se mraky mohou procházet v mlhách, a navíc „volně po prostore“? Dále se v předloze dočteme: „Tam, kde duch je ještě smělý a srdce nezkažené.“ Avšak Miller prohlašuje: „Kde duch je svobodný a srdce nesouží se...“ (Где свободен дух и сердце не страдает...) A tak dále, a tak dále. Ne nadarmo jsem výše uvedl, že podobných chyb je tu bezpočet.

Z celého předchozího komentáře vyplývá, že Millerův překlad bychom mohli hodnotit jako tuctový, nebýt skutečnosti, že v Rusku zdaleka ne všichni takzvaní literáti dovedou psát

obstojným jazykem. I když tedy uvedený překladatelský pokus nemá žádnou skutečně uměleckou hodnotu, přečtou si ho, jak jsme už řekli, mnozí. Mimoto nám může prospět ještě v jednom: máme teď právo požadovat po dalším překladateli Schillera (stejně jako po dalším překladateli *Fausta*) práci mnohem svědomitější a přesnější, provedenou s větším básnickým talentem, neboť napříště nebude možné překládat pod záminkou, že překladatel chce „seznámit čtenáře“ s příslušným dílem. Čtenáři už seznámeni byli – pravda, skrze nepřilíš zdařilé překlady, ale co naplat, když překladatelů typu Žukovského je jako šafránu. Oběť na oltář boha nevkusu a banality byla položena. Připouštím, třebaže radost mi to nedělá, že bychom se bez ní neobešli. Avšak bůh krásy a vytríbenosti teď právem očekává důstojnější dary. A úlohou kritiky je, poté co s těžkým srdcem strpěla jednoho samozvance, nestrpět už žádného dalšího. Nenároční čtenáři si s potěšením přečtou překlad Fjodora Bogdanoviče Millera, který svedl boj s druhým „německým velikánem“ a zdrtil nejen jeho, ale i nás, hříšné... Když si však vzpomenu, jakými nesmrtelnými výplody nás v minulosti počastovali pánové Molčanov, Kuražskovskij, Slavin a další,⁸ musím našeho schillerovského překladatele pochválit alespoň za to, že se vyzná v gramatice i versologii a nehyzdí nebohý ruský jazyk.⁹

⁸ Svého času typické příklady literárních diletantů.

⁹ Miller všechny Turgeněvovy připomínky zohlednil ve druhém vydání *Viléma Tella* (1858).

Vrončenkův překlad první a shrnutí druhé části *Fausta* (1844)¹

Vydání nového překladu *Fausta* mne donutilo zamyslet se nad stavem ruské literatury i nad námi samotnými. Třebaže nám téměř zcela chybí talentovaní autoři a naše knihupectví jsou zaplavena množstvím slabých a prázdných děl, naše společenské uvědomění a smysl pro pravdu a krásu se vyvíjí a roste poměrně rychle.

Laskavý čtenář nám jistě odpustí povinnost přesvědčovat ho o prospěšnosti překladu *Fausta* do ruštiny. Počin Michaila Pavloviče Vrončenka si zaslouží úctu a vděk. Už nyní však musíme konstatovat, že tuto podobu *Fausta* rozhodně nelze považovat za definitivní. I když teprve díky ní se naše veřejnost mohla poprvé seznámit s Goethovou tragédií, obávám se jednoho: takzvaného *succès d'estime*,² neboť Vrončenkův překlad zcela postrádá to, čeho si čtenáři právem cení, totiž básnickost. Přitom bychom si přáli, aby si ruský čtenář přečetl – pozorně přečetl – právě *Fausta*. Navzdory jeho germánskému zevnějšku mu totiž můžeme porozumět víc než kterýkoliv jiný národ. Pravda, my Rusové nemáme sklon vztahovat se k životu skrze vědomosti. Všechny naše pochybnosti i přesvědčení vznikají a zanikají jinak než u Němců. Ruské ženy se nepodobají Markétce a Mefistofeles není ruským běsem. Zdravému ruskému rozumu bude mnohé, co se ve *Faustovi* odehrává, připadat podivné a přepjaté (třeba zlatá svatba Oberona a Titánie, tj. intermezzo, v němž se už začíná projevovat Goethova záliba v alegoriích). Celkově by však na nás měl *Faust* působit přímo spásně, neboť může člověka vést k nejednomu zamyšlení... Možná při jeho četbě nakonec pochopíme, že když se rozpadává to, co tvoří lidskou pospolitost, nejde vždy o známku blížící se smrti... Nebudeme se tedy *Faustovi* bezmyšlenkovitě klanět jenom proto, že jsme Rusové, ale pochopíme a oceníme Goethovo velké dílo, protože jsme Evropané.

Vrončenko *Fausta* přeložil, jak se říká, *con amore*³ a mnohé, obzvláště role Mefistofela, se mu skutečně povedlo. Vrončenko však není básník, není dokonce ani veršotepec, neboť to, co tvoří tajemnou harmonii verše, je mu cizí. V předmluvě ke svému *Faustovi* sám píše, že

¹ Turgeněv 1956, s. 14–54. Michail Pavlovič Vrončenko (1802–1855), ruský překladatel Goetha, Schillera, Shakespeara, Byrona a Mickiewicze.

² *úspěch plynoucí z úcty*

³ *s láskou*

„snaha o hladký verš nebyla na prvním, nýbrž až na posledním místě...“ Ani já v nejmenším neprosazuji hladce plynoucí verše. U Vrončenka však popravdě řečeno nenacházím žádné verše. Mefistofelovy jízlivé, prozaické, úsečné repliky překladatel vskutku převedl často s úspěchem, třebaže někdy z nich probleskuje jisté nemístné vtipkování, německému Mefistofelovi cizí. Mefistofeles není humorista.

Pomineme-li lyrické pasáže, kterými hýří hlavně začátek Goethovy tragédie, je třeba říct, že role samotného Fausta je celkově přeložena dosti nevalně, byť věrně. Tato věrnost nás ovšem moc netěší. Proč? Překlad je tím lepší, čím víc se nám zdá, jako by to ani nebyl překlad, nýbrž bezprostřední, svébytné dílo. Čtenář by neměl zpozorovat sebemenší stopu nějakého přizpůsobování, tj. procesu, kterým autorova slova prošla v překladatelově duši. Dobrý překlad, to je hluboká proměna, metamorfóza. Takový překlad nemůže být nevěrný, stejně jako dobrá kopie Raffaelovy *Madony* nemůže být širší ani delší, případně užší než její předloha. Špatní překladatelé se podobají dětem, které pomocí kružítko neustále porovnávají vzdálenost očí a úst na svém výkresu s originálem a nemohou pochopit, proč to pořád není ono. Uvedené přirovnání se, samozřejmě, nevztahuje na celou práci Michaila Vrončenka... Avšak jeho překlad je skutečně prací v pravém smyslu slova. Není to pramen, který svobodně a lehce tryská z útroby země, nýbrž pumpa, která skřípavě a s úpěním čerpá vodu ze studny. Neustále máte sto chutí zvolat: Bravo! Další obtíž překonána! Zatímco ve skutečnosti bychom na žádné obtíže ani myslet neměli. Nejlepšími soudci překladu jsou přitom ti, kdo vůbec neznají originál, avšak jsou obdařeni dobrým sluchem a vkusem.

Znovu opakuji, že Vrončenkova verze *Fausta* je věrná. Už jsem však také řekl, jaké povahy je tato věrnost. Nevidím tu jediné společné, hlubší pouto mezi autorem a překladatelem, objevil jsem jen spoustu uzlíků a nitek, kterými je každé slovo ruského textu našito na odpovídající slovo německé. Někdy je ovšem i ta nejotročtější věrnost vlastně nevěrná. Říká-li ve Vrončenkově překladu Markétka o Mefistofelovi „protiví se mi v srdce hloubi“ (*он мне противен в сердца глубине*), jedná se o řešení sice doslovné, ale zároveň hrozně neobratné a těžkopádné.

V překladu rovněž narazíme na chyby svědčící o neznalosti němčiny – němčiny nikoliv knižní, ale hovorové. Například *gute Mahr sagen* neznamená *vyprávět pohádku*, nýbrž *popovídat si*. Běžný německý obrat *aus dem letzten Loch pfeifen* neboli *mlít z posledního*

(doslova *pískat z poslední dírky*) pak Vrončenko považoval za nepřístojný a s důstojností svědomitého překladatele ho převedl... Jak? Zkuste na to přijít sami, milí čtenáři.

Z celého předchozího výkladu plyne jediný závěr: všechno, co poctivý a pracovitý překladatel, nikoli však básník, mohl udělat, Michail Vrončenko skutečně udělal... Toto *všechno* ale čtenářům nestačí. Je dobře, že ani jeden z Vrončenkových překladů (*Macbeth* ani *Hamlet*) není považován za definitivní. Jakožto práce přípravné znamenaly velký přínos – seznamovaly čtenáře s pozoruhodnými literárními díly a pro naše spisovatele byly povzbuzením i podnětem. Vrončenkův *Macbeth* i *Hamlet* vynikají poměrně nápaditou poetikou. Nezapomeňme, že to byl právě Vrončenko, kdo v našich čtenářích vzbudil lásku k Shakespearovi. Na Goethova *Fausta* však, upřímně řečeno, jeho síly nestačily. Tak výraznou, vášnivou a hluboce básnickou osobnost může překládat jenom básník... Vrončenkův překlad nicméně nesrovnatelně převyšuje jakoukoliv mdlou napodobeninu *Fausta*, psanou prázdnými, bezobsažnými jamby a čtenářům přinese uspokojení i užitek. Za definitivní ho však pokládat nemůžeme: spokojíme se s ním pouze do doby, než se objeví, jak by řekli Němci, *der rechte Mann*.⁴

⁴ *ten pravý člověk*

Francouzský překlad Gogolových povídek (1845)¹

Obstarať jsem si v Petrohradě Viardotův² francouzský překlad pěti Gogolových povídek, které vyšly letos v Paříži pod názvem *Nouvelles russes* (Ruské povídky) a zahrnují *Tarase Bulbu*, *Bláznovy zápisky*, *Kočár*, *Starosvětské statkáře* a *Vij*.

Překlad je podivuhodně věrný, aniž by působil otrocky a postrádal lehkost a půvab. Původní ráz povídek zůstal zachován, nakolik to bylo možné, a Gogolův originální styl, tak dobře známý každému Rusovi, přinejmenším nebyl narušen. Překladatel rozhodně udělal vše, co bylo v jeho silách. Úplně vše ale udělat nelze. S originálními a svébytnými díly neobvyklé síly a hloubky už to tak bývá. Gogolovy povídky se nicméně podařilo přeložit do jazyka lidí velmi vzdálených vrozeným ruským zvykům a představám, aniž by ztratily punc talentu a originality. Ve Francii se prý tomuto překladu dostalo nemalé pozornosti a těšil se mimořádnému úspěchu. Není divu: bez ohledu na množství děl ruských spisovatelů přeložených do francouzštiny Francouzi tato díla doteď nepovažovali za původní výtvořiny jiného národa, ale viděli v nich jen bledé nápodoby vlastních autorů. Proto se také Francie a spolu s ní celá Evropa zdráhaly uvěřit, že by mohlo existovat nějaké ruské písemnictví. Bylo to docela logické. Co by totiž cizinci z překladů naší literatury, byť sebelepších, vůbec měli? Nemám teď na mysli ani tak Lomonosova jako spíš verše samotného Děržavina.³ Básnický zápal, vzlet, síla výrazu, nic z toho nemá valnou cenu, chybí-li dílu obsah, nedostává-li se mu myšlenek. Co by si cizinci vzali z přeložených knih Karamzinových?⁴ Co pro ně znamená Ozerov,⁵ když sami mají Corneille a Racina, a dokonce i jejich druhořadí tragikové jsou lepší než náš Ozerov?

Pro nás tak významný Vasilij Andrejevič Žukovskij pro cizince neznámá nic, neboť verše anglických a německých básníků, která tento spisovatel geniálně převedl do ruštiny, si mohou přecíst v originále. Krylovovy bajky jsou nepřeložitelné, a aby cizinec mohl plně ocenit talent

¹ Bělinskij 1955 (a), s. 369–370.

² Louis Viardot (1800–1883), francouzský spisovatel.

³ Gavrila Romanovič Děržavin (1743–1816), ruský preromantický básník.

⁴ Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766–1826), ruský spisovatel a historik, autor *Dějiny Říše ruské*.

⁵ Vladislav Alexandrovič Ozerov (1769–1816), ruský preromantický dramatik.

velkého ruského bajkáře, musel by se nejprve naučit rusky a rovněž nějaký čas v Rusku pobýt a poznat náš každodenní život. Gribojedovovo *Hoře z rozumu* by mohlo být přeloženo bez větší újmy. Kde však najít překladatele, který by tak nesnadnou práci zvládl? Totéž platí o Puškinovi a Lermontovovi: oba tyto tvůrce je třeba překládat veršem. Ovšem jaký překladatelský talent by to vyžadovalo! A ani pak by nemohli zaujmout cizince svou nespornou originalitou, kterou se zapsali do ruské literatury. Kdyby jejich nejlepší tvorba vyšla v překladech, které jsou jí hodny, cizinci by naše básníky už sice nevnímali jako epigony a neupírali jim originalitu ani svébytnost, ale tato originalita a svébytnost by v jejich očích převážila nad básnickým talentem i národností.

Začnete-li číst jakéhokoliv evropského básníka, ani nemusí patřit k nejlepším, ihned poznáte, jaké je národnosti. Básník francouzský, anglický, německý či italský se jeden od druhého liší tak, jako se vzájemně liší země, odkud pocházejí. A tento národní charakter, patrný na první pohled, bude i těm nejlepším překladům nejlepších děl Puškina a Lermontova vždy chybět. Naopak Gogol v tomto ohledu představuje naprostou výjimku z obecného pravidla. Jakožto malíř převážně všedního života neboli prozaické skutečnosti nemůže cizince nezaujmout svou národní originalitou už kvůli obsahu svých děl. Všechno v něm je osobité a bezvýhradně ruské – zahraniční čtenáři v něm nenajdou nic, co by připomínalo kohokoliv z evropských básníků.

V čem tedy tkví podstata a jedinečnost ruské poezie (1846)¹

Nikdy bychom se nemohli skutečně potkat s Němci, nebýt básníka, který nám Rusům ukázal celý jejich svět, tak nový a pozoruhodný, skrze průzračné sklo své vlastní přirozenosti, nám pochopitelnější, nežli je ta německá. Oním básníkem je Vasilij Andrejevič Žukovskij, zcela originální postava ruské kultury.

Zázračná vyšší moc mu už v kolébce zasila do duše touhu po věcech neviditelných a utajených, kterou si nedovedl vysvětlit ani on sám. V jeho nitru, tak jako v hrdinovi jeho balady *Vadim*, se rozeznávaly nebeské zvonky, vábíci kamsi dodaleka. Kvůli tomuto volání se vrhal na cokoliv nepostižitelné a tajemné, co objevil na své cestě, a dal tomu podobu nám blízkou. A to vše přebíral od cizích národů, nejvíc od Němců, od nichž také pochází téměř každá řádka, kterou přeložil.

V Žukovského překladech se zmíněná touha odrazila natolik, dodala jim takovou hloubku a jiskru, že sami Němci znalí ruštiny přiznávají jedno: ve srovnání s těmito překlady působí originály jako kopie a tyto překlady naopak jako skutečné originály. Člověk tak neví, s kým vlastně má tu čest: s překladatelem, nebo původním básníkem? Jestliže totiž překladatel svoji individualitu ztrácí, pak Žukovskij ji projevil víc než kterýkoli z našich básníků. Projdete-li si obsah jeho sbírek, zjistíte, že jedna báseň pochází od Schillera, druhá od Uhlanda, třetí od Waltera Scotta, čtvrtá od Byrona. A všechny jsou věrnými odlitky původních veršů, slovo od slova. Zachovávají cele osobnost každého básníka, pro překladatele v nich nezbyl ani kousek místa.

Po přečtení několika z těchto básní se však najednou musíte ptát: Čí verše jsem to četl? A před očima vám nevyvstane Schiller, Uhland ani Walter Scott, ale na nich nezávislý básník, jehož místo není u nohou jmenovaných velikanů, nýbrž po jejich boku. Stanul vedle nich jako rovný s rovným. Jak těmito básnickými osobnostmi prostoupila jeho vlastní osobnost, je záhadou, nicméně není čtenáře, kterému by zůstala skryta. Nenajdeš totiž Rusa, který by si

¹ Gogol 1950, s. 140–183.

z Žukovského děl nedokázal poskládat věrný portrét jeho duše. Současně je třeba říct, že v žádném z básníků, které Žukovskij přeložil, neuslyšíš tak silnou touhu vzlétnout do neznámých výšin, mimo náš viditelný svět; v žádném z nich nenajdeš tak pevné přesvědčení o existenci oněch skrytých sil ochraňujících člověka na každém kroku.

Žukovského překlady působí jako původní básně s charakteristickým rukopisem. Tím, že do ruské poezie vnesl novou, do té doby neznámou touhu po věcech skrytých a utajených, zbavil ji materialismu nejen v myšlenkách a způsobu jejich zachycení, ale také ve stavbě samotného verše, který nabyl na lehkosti a stal se nehmotným jako vidina. Jeho překlady jsou prvopočátkem všeho originálního, přinesly nové formy a veršové rozměry, jež poté začali používat i všichni ostatní ruští básníci.

V poslední době lze v básnickém směřování Žukovského pozorovat určitý zlom. Spolu s tím, jak se před ním začala projasňovat ona utajená záře dalek, viděná dosud jen v mlhavě poetickém oparu, mizí postupně jeho slabost pro vidiny a preludy z německých balad. Jeho záдумчивost nahradil duchovní jas. A tak mohla vzniknout *Undina*,² básnický výtvar patřící plně Žukovskému. Německý vypravěč téže legendy v próze mu nemohl být vzorem. Vše, co z této básně vyzařuje, stvořil teprve Žukovskij. Od té doby používá jakýsi průzračný jazyk, kterým dovede tutéž věc ukázat ještě zřetelněji než její původce. Dokonce i někdejší éterická neurčitost Žukovského verše se vytratila: jeho verš je teď jistější a pevnější. Cele dozrál k tomu, aby jím bylo možné přeložit vůbec nejdokonalejší básnické dílo, Homérovu *Odyseu*. Stvořena znovu tak, jak ji dovede stvořit jedině Žukovskij se svou schopností nechat se zcela prostoupit duchem dávnověku a hledět na život z prozářené, vyšší perspektivy, vyjeví se v ní nepochybně onen prvobytný, patriarchální život nejstarších dob ve světle důvěrně známém a blízkém všemu lidstvu. Tento překlad je počinem dalece přesahujícím všechna Žukovského původní díla, který našemu básníkovi přinese celosvětový věhlas.

Mezi ruskými básníky znamená Žukovskij to, co klenotník mezi jinými mistry svého řemesla: dává dílu finální podobu. Jeho úkolem není těžít v horách diamanty, nýbrž zasadit drahokam do drahého kovu tak, aby hrál všemi barvami a každý mohl spatřit jeho pravou hodnotu. Takový básník mohl vzejít pouze z ruského národa, který je nadán duchem mimořádné

² Veršovaný překlad novely Friedricha de la Motte Fouqué z roku 1811, který se v Rusku stal klasikou. Mimo jiné byl předlohou k Čajkovského stejnojmenné opeře.

vnímavosti – snad proto, aby vsadil do nejčistšího zlata to, co zůstalo nedoceněno, nezušlechtěno a opomenuto ostatními národy.

O Žukovského *Odysseji* (1846)¹

Odyssea má zvláštní osud. Evropa ji ocenit nedokázala. Jednak proto, že tamějším čtenářům chybí překlad, který by jim umělecky největší dílo starověku skutečně přiblížil, dále je na vině skutečnost, že žádný evropský jazyk není tak bohatý a dokonalý, aby se v něm mohl odrazit bezpočet neuchopitelných krás Homérových veršů i samotného jazyka starých Řeků, a konečně proto, že v Evropě neexistuje národ, který by byl nadán tak panensky čistou vnímavostí, aby mohl pocítit Homérův svět.

A dnes je nejpřednější z básnických výtvorů překládán do jazyka bohatšího a dokonalejšího než všechny jazyky evropské.

Celý literární život Žukovského byl jakousi přípravou k tomuto počínu. Jeho verš musel nejprve vyrůst na nápodobách a překladech básníků všech zemí a jazyků, aby dokázal předat věčný verš Homérův; jeho ucho muselo nejdříve naposlouchat všechny lyry, aby mu neunikl jediný tón helénské řeči; musel se nejen sám zamilovat do Homéra, ale rovněž v sobě vzbudit nepřekonatelnou touhu přimět ruské čtenáře, aby se do Homéra rovněž zamilovali pro jeho krásu zušlechťující duši; v nitru překladatele se zkrátka muselo odehrát mnohé, než dosáhl harmonie a klidu, které jsou nezbytné pro překlad díla v takové harmonii a klidu stvořeného; a v neposlední řadě se musel stát opravdovějším křesťanem, aby dokázal vnímat život tak prozíravě a hluboce, jak to dovede výhradně křesťan nahlédnuvší smysl života. Tolik podmínek tedy musel Žukovskij splnit, aby jeho *Odyssea* nebyla pouhým otrockým převodem, nýbrž aby v ní znělo *živé slovo* a celé Rusko Homéra přijalo za svého.

Místo toho však vzniklo cosi nevídaného. Není to překlad, ale spíše znovuoobjevení, znovuvytvoření, vzkříšení starověkého básníka. Jako by nás překladatel uváděl do antického světa ještě hlouběji než jeho řecká předloha. Jako by se nepozorovaně stal Homérovým vykladačem, lupou v rukou čtenáře, skrze niž se ještě určitěji a jasněji vyjevuje nesmírné bohatství originálu.

¹ Gogol 1952, s. 236–244.

Odyssea v Žukovského ruském hávu může významně přispět k očištění našeho jazyka. Žádný z ruských spisovatelů, ani Žukovskij v dosavadní vlastní tvorbě, dokonce ani Puškin nebo Krylov, kteří jsou nesrovnatelně přesnější v užívání slov než sám Žukovskij, nedosáhli v ruštině takové výrazové plnosti. Nalezneme tu obraty a figury všeho druhu. Dlouhá souvětí bez konce, která by u kohokoli jiného působila unyle a vágně, stejně jako věty sevřené a krátké, které by u jiných působily chladně, osekaně a hrubě, se v Žukovského překladu sdružují v jeden celek. Všechny přechody a protiklady tu probíhají v takové harmonii, vše se natolik spojuje v jednolité proud, že objemný celek získává lehkost vzduchu a zdá se, jako by veškeré hranice slabik i slov zmizely: vytratily se, stejně jako se vytratil i překladatel. Místo něho máme před očima Homéra ve vší jeho starobylé velkoleposti a slyšíme jeho veliká, věčná slova, nevyřčená obyčejným smrtelníkem, jejichž posláním je znít navěky po celém světě. Právě zde se mohou naši spisovatelé přesvědčit, s jakou prozíravou rozvahou je třeba volit slova a obraty, jak je možné i tomu nejobyčejnějšímu slovu vrátit jeho vznešenou důstojnost tím, že ho umístíme na správné místo, a co pro takové geniální dílo, určené každému bez výjimky, znamená vytríbená forma, ono vnější zpracování: sebemenší smítka je tu ihned patrné a nelze ho jen tak přejít. Žukovskij taková smítka právem přirovnává k útržkům papíru rozházeným po dokonale uklizeném pokoji, kde všechno září jako zrcadlo od stropu až po parkety; kdokoliv sem vstoupí, spatří nejprve tyto útržky, a to ze stejného důvodu, proč by si jich v neuklizeném a špinavém pokoji nikdy nevšiml.

Hraběti Uvarovovi¹

12. (24.) září 1847²

Frankfurt nad Mohanem

Už drahnou dobu se chystám poděkovat Vám, nejmilejší Sergeji Semjonoviči,³ za Váš dopis knížeti Vjazemskému⁴ (řekl mi o něm), v němž píšete o Vámi zamýšlené oslavě mého jubilea. Tolik pozornosti k mé staré lyře naplnilo mne dojetím a radostí. Avšak nechtěl jsem se před Vámi objevit s prázdnýma rukama a kromě slov díky chtěl jsem Vás podle ruského obyčeje počastovat také svým chlebem a solí. Nyní tedy mohu učinit to i ono. Přijměte mé poděkování spolu s prvními dvanácti zpěvy *Odysseje*, jež předkládám Vašemu soudu. Přečtěte si můj překlad s laskavou pozorností, kterou jste vždy věnoval mým literárním výtvorům, a upřímně vyslovte, co o něm soudíte. Jeho rukopis Vám doručí Pjotr Alexandrovič Pletňov.⁵

Ptáte se, proč jsem se pustil do *Odysseje*, když neumím řecky, a vyměnil skrytou domýšlivost německého romantika za pokoru antického klasika? Odpověď je jednoduchá: když jsem na stará kolena zakotvil v nerušeném přístavu rodinného života, zachtělo se mi potěšit duši prvobytnou poezií, která je tak světlá a tichá, dodává tolik chuti k životu i útěchy, tak vlídně naplňuje krásou všechno kolem, nezneklidňuje mysl a nežene nás do žádné mlhavé dáli.

Stáří je druhé dětství, starý člověk má rád příběhy. I já jsem proto zatoužil přisednout k nejryzejšímu ze všech vypravěčů, a nemaje v zásobě báje vlastní, zopakovat po něm u nás na Rusi jeho pradávnné báje řecké. Zkrátka, chtěl jsem si dopřát to potěšení a velkolepě si zaveršovat: mám dokončeno dvanáct zpěvů *Odysseje* a býval bych měl všech čtyřiaadvacet, kdyby mi v tom v posledních dvou letech nebránily všelijaké mrzutosti. Doufám, že letošní zima bude příznivější a svou práci dokončím. Prozatím se mi podařilo naplnit hlavní cíl:

¹ Žukovskij 1960, s. 657–662. Sergej Semjonovič Uvarov (1786–1855), vlivný ruský státník a učenec. Publikoval řadu prací o starořecké literatuře a archeologii, jež ho proslavily po celé Evropě.

² Podle juliánského, respektive gregoriánského kalendáře.

³ Slova díky jsou tu míněna ironicky: už v roce 1847 chtěli Vjazemskij a Pletňov připomenout půlstoletí Žukovského básnické tvorby, avšak Uvarov, tehdejší ministr národní osvěty, oslavu jubilea zrušil pod záminkou, že Žukovskij v době oslav nebude moci být v Rusku. V Žukovského dopisech a denících je Uvarov často kritizován.

⁴ Pjotr Andrejevič Vjazemskij (1792–1878), ruský básník a Žukovského blízký přítel.

⁵ Ruský básník a literární kritik, blízký přítel Žukovského.

Homérova múza prozářila nejednu hodinu mého pokročilého věku. Zdalipak ale to, co mne těšilo tak sladce a bezstarostně, potěší také moje čtenáře a krajany, s nimiž se chci podělit o poklady nabyté u Homéra? Nevím. Pokud ano, bude mne hřát pomyšlení, že po sobě na Rusi zanechám trvalý pomník svého básnického života. Být věrným mluvčím Homérovým... Lze však, ptáte se, nechat rozeznít Homérovu řeč rusky, když člověk nevládne jeho jazykem? Tedy na vysvětlenou: pomohla mi v tom svědomitá a pracovitá německá učenost.

V Düsseldorfu jsem objevil profesora Grashofa,⁶ vynikajícího helénistu, který se věnuje hlavně výkladu Homéra. To on mi pomohl v mé nevědomosti. Vlastní rukou pro mne precizně přepsal originál celé *Odysseje*, pod každé řecké slovo připojil německý ekvivalent a pod ním uvedl gramatický význam slova řeckého. Měl jsem tedy před očima kompletní Homérův epos v jeho doslovném smyslu a mohl sledovat pořadí všech slov. V tomto chaoticky věrném překladu, čtenáři nedostupném, byl, abych tak řekl, nakupen všechen materiál z původní stavby; pouze krása, vyváženost proporcí a harmonie chyběly. A v tom spočívala má práce: odhadnout, kde se v daném neladu skrývá ladnost, a svým básnickým citem vystopovat krásu v ošklivosti a harmonii ve zvucích, jež tahají za uši. Ovšem nikoliv a úkor originálu, nýbrž se snahou zachovat věrně jeho starobylou podobu. I můj překlad se proto dá nazvat původním dílem. Otázkou je, zda se mi to podařilo. Sám sobě nedovedu být soudcem, neboť nemohu srovnávat. Vy ale máte možnost slyšet samotného Homéra – zeptejte se ho, je-li spokojen se svým hyperborejským mluvčím,⁷ a zpravte mne o jeho názoru. Snažil jsem se překládat slovo od slova, nakolik to bylo možné bez násilí na jazyce (jež otrockou věrnost často mění v otrockou zradu), zkoumal jsem každý výraz a především jsem se snažil zachovat *místo slova ve verši*, pokud slovo v daném místě vyvolávalo osobitý básnický dojem.

Zopakuji tu, co jsem o své práci řekl jinde: „Překlad Homéra se nepodobá žádnému jinému překladu. V kterémkoli jiném básníkovi, který není žádným začátečníkem, nýbrž skutečným umělcem, člověk nachází krom přirozené inspirace i snahu o umění. V Homérovi takovou snahu nenajdeme; Homér je robě, které ve snu uvidělo vše podivuhodné, co se vyskytuje v nebi i na zemi, a žvatlá o tom zvonivým dětským hláskem na prsou přírody, své kojné chůvy. Homér, to je tichá, široká, čirá řeka, jejíž nezvlněná hladina čistě a věrně odráží nebe i

⁶ Karl Heinrich Friedrich Grashof (1799–1874), německý gymnaziální profesor a autor kritických pojednání o Homérovi a Hésiodovi.

⁷ Rusku se básnický říkalo *hyperborejská země*: Hyperborejci byli podle řecké mytologie šťastným národem obývajícím severské kraje.

břehy a vše, co tam žije a co se tam hýbe; vidíš jenom věrný odraz, avšak krystal odrážející to vše jako by neexistoval: je očím neviditelný. Při překladu Homéra (a *Odysseje* zvlášť) nedojdeme daleko, pokud se začneme zabývat osudem každého verše zvlášť, neboť Homérový verše nejsou výrazné samy o sobě, slévají se v proud, který musíš pojmout celý, v celé jeho mohutnosti a průzračnosti. Musíme zachovat každé slovo, všechna epiteta a současně na všechny jednotlivosti zapomenout v zájmu celku. A při volbě slov je třeba projevit opatrnost zvláštního druhu: ta nejpoetičtější, nejmalebnější, nejpyšnější slova Homérovi nesvědčí právě pro svou výjimečnost; vše, co nese stopy novosti a důmyslu naší doby, všechno neobvyklé, právě tady není namístě; byl by to, abych tak řekl, anachronismus. Člověk se musí vrátit k jazyku prvobytnému, který ztratil svoji svěžest, protože už byl použit všemi.

Uchýlíme-li se k překladu veršů praotce poezie, musíme onomu omšelému, opotřebovanému jazyku vrátit jeho prapůvodní svěžest a neotřelost, musíme zavrhnout novoty, kterými jazyk poezie, postupně zbavovaný prvobytné prostoty, onu dětskou prostotu nevyhnutelně nahradil. Překládáte-li Homéra, je zkrátka nezbytné zřít se všeho šviháctví, každé okrasy, všech pokusů o efekt a veškeré koketérie; je nutné být v každém ohledu *neviditelný* a působit přirozeností, umírněností, nenápadností použitých výrazů, vyvážeností dlouhých, bohatých vět, místy jakoby náhodou předělovaných jednotlivými verši, nepříliš strhujícími, tak aby každý verš ve větě a každé slovo ve verši vytvářely jeden harmonický celek a nenarušovaly jej žádným vlastním, ojedinělým, jasně znějícím, avšak často divošským tónem.

Taková práce je velmi těžká; nemá jednoznačná pravidla a člověk se při ní může řídit jedině citem. Pro mne byla tím těžší, že mi chybělo srovnání s originálem, který si nemohu přečíst, a mohl jsem se tedy spolehnout pouze na svůj důvtip. Jak jsem však byl tou prací okouzlen, když jsem naslouchal prvnímu nadechnutí Anadioméne rodící se z mořské pěny (neboť právě ona je symbolem Homérový poezie), když jsem viděl tu ryzost slov, prvobytné mravy, divokost smíšenou se vznešeností a krásou, obraznost bez přemíry barev, nehledanost a panenskost výrazu, uvolněný proud řeči, často až příliš nespoutaný, avšak příznačný pro vyprávění přirozené a prosté, a zvlášť pak melancholii, která nepozorovaně, bez vědomí básníka, plného života i vášní jeho doby, proniká tím vším, neboť není dílem fantazie, libovolně spřádající žaluplné lamentace, nýbrž plyne ze samé povahy věcí tehdejšího světa, kde život všeho spočíval ve fyzicky zhmotněné *přítomnosti*, avšak vše bylo zároveň nicotné,

neboť duše neměla za hranicemi světa žádnou *budoucnost* a opouštěla zemi jako neživý přízrak, a víra v nesmrtelnost uprostřed všeho toho kypění přítomného života ještě nikomu nepošeptala svá veliká všeoživující slova útěchy.“⁸

Tolik tedy má básnická konfese. Dodám ještě, že jsem se všude pokusil zachovat prostý jazyk lidových pohádek, snažil jsem se vyhnout veškeré přepjatosti a přemíře slov církevněslovanských,⁹ a kde to bylo možné, tam jsem pro jazykové tvary originálu (které zůstaly zachovány v podstročnicku jako výchozí materiál) hledal obdobné tvary ruské, tak aby Homérův verš bylo možné rozpoznat i ve verši ruském, aniž bych svůj překlad deformoval podle řeckého vzoru.

Nové vydání svých sebraných spisů, úplné a podle všeho poslední,¹⁰ jež bude uskutečněno ještě *za mého života*, chci začít posledními svazky zahrnujícími mé nové povídky a báchorky, poemu *Rustem a Zorab*¹¹ a prvních dvanáct zpěvů *Odyseje*. Vydá to na tři díly, které stihnu publikovat během pobytu v cizině, a to v Karlsruhe, kde na tisk dohlédne Vám známý pan Reiff¹² a odkud bude sem do Frankfurtu, kde žiji, snadné zasílat poslední korektury. Kniha tu vyjde nesrovnatelně levněji než v Rusku, přitom na kvalitním papíře a s dobře čitelnými písmeny. S tímto záměrem Vám tedy posílám svoji *Odyseu* a prosím Vás, abyste se stal jejím orodovníkem před cenzurou, a současně Vás pokorně žádám o přímluvu ohledně souhlasu Jeho imperátorské Výsosti s otištěním toho, co už dříve vyšlo, bez dalšího cenzurního řízení, jakož i o Vaši záštitu nad *Rustemem*.

Nejspíš se podíváte, co v rukopise *Odyseje* znamenají ony poznámky a verše psané červeným inkoustem. Jde o to, že bych rád současně otiskl dvě vydání Homérova eposu: jedno *úplné* pro všechny čtenáře, druhé pro *mládež, s výpuskami* (nepříliš četnými) těch pasáží, které by se mladému člověku neměly dostat do rukou. Myslím, že není druhé takové knihy, jež by se tolik hodila pro první světlou etapu lidského života jako *Odysea*, probouzející tolikerou

⁸ Z dopisu Ivanu Vasiljeviči Kirejevskému, otištěného v roce 1845 v časopise *Moskvitjanin* (č. 1).

⁹ Výrazy ze staroslověnštiny neboli staré církevní slovanštiny, nejstaršího slovanského spisovného jazyka, který je dodnes bohoslužebným jazykem ruské pravoslavné církve. V úvodu k *Odyseji* Žukovskij dodává, že „kde to bylo možné“, použil „vznešený církevně slovanský jazyk“, ale současně se „přísně držel ruštiny, jak je obecně používána“. (*Russkije pisateli o perevodě* 1960, s. 91)

¹⁰ Toto (páté) vydání se uskutečnilo v roce 1849.

¹¹ Přebásnění heroického eposu Friedricha Rückerta *Rostem und Suhrab*, přičemž tento epos je volnou německou verzí jedné epizody z *Knihy králů* perského básníka Firdausiho.

¹² Carl Philipp Reiff (1792–1872), švýcarský lexikograf. V Karlsruhe měl tiskařský podnik s vynikající pověstí.

krásou všechny utajené schopnosti duše. Jenom je třeba poskytnout mládeži nikoliv suchopárný prozaický výtah, nýbrž Homéra jako živoucího vypravěče, který do jediného rámu vsadil celé starověké Řecko s jeho strhujícími pověstmi a prvobytnými mravy. Jazyk mého překladu zdá se mi natolik prostý, že tato ruská *Odyssea* se hodí pro čtenářstvo všeho věku a může být, budou-li z ní některá místa vypuštěna, bez obav svěřena do rukou každého jinocha, který si už sám začíná číst v knihách.

K této očištěné, avšak nezkomolené *Odysseji* by se jako prolog dalo připojit prozaické vyprávění o Řecku prvobytných, mytologických časů, a zejména pak, ve větší obšírnosti, o pádu Tróje (šlo by dokonce prokládat prózu veršem, tj. překládat veršem nejlepší místa z řeckých tragiků, z *Iliady* a *Aeneidy*; k tomu mi ale sotva budou stačit síly a čas). Tak by se v jednom sevřeném celku propojila celá bájeslovná minulost starověkého Řecka s nejvoňavějšími květy řecké poezie. Tak by se také *Odyssea* mohla stát nejpřitažlivější i nepoučňější knihou pro děti.

Červeně psanými *poznámkami* jsou vyznačena místa, která nezbyvá než vypustit, přičemž červeně psanými *verši* budou nahrazeny verše vynechané. Jak sám uvidíte, počet veršů k vynechání není velký a jejich nepřítomnost nebude v Homérově eposu pozorovatelná a nikterak neovlivní jeho charakter. Zanesl jsem tyto poznámky do rukopisu proto, aby cenzura mohla obě vydání schválit naráz. Očištěné vydání *Odysseje*, zaměřené na *vzdělávání* mládeže (jehož básnická stránka by neměla být opomíjena), spadá do gesce ministra národní osvěty: chtěl bych proto znát jeho smýšlení stran této věci.¹³

Omlouvám se za tak dlouhý dopis. Jsem už kmet, a mám sklon se zapovídávat. Mladší ratolesti, zvláště ty počaté k stáru, přirostou člověku k srdci víc než ty vzrostlejší. Není divu, že jsem se já, starý Hyperborejec, před Vámi rozpovídal o své mladší dcerce, počaté s věčně mladou múzou Homérovou. Oděl jsem ji do ruských hexametřů, přičemž Vy jste byl první, kdo v Rusku obnovil a rozšířil tento stříh helénské poezie: od Vás jej převzal Gnědič¹⁴ a rovněž já Vás nyní nechám sklízet to, co jste sám zasil. Doufám, že nezůstanu dlouho bez

¹³ Tento záměr se neuskutečnil. Uvarov Žukovskému odepsal 10. listopadu 1847: „Pokud jde o *pročištěnou* verzi *Odysseje*, domnívám se, že nic takového není třeba. Vždy a všude čte mládež Homéra v *úplných* vydáních a nikde nebylo zaznamenáno, že by to pro ni představovalo sebemenší nebezpečí.“

¹⁴ Nikolaj Ivanovič Gnědič (1784–1833), autor kanonického ruského překladu *Iliady* (1829).

Vaší odpovědi. Můžete mi, prosím, poslat opis tohoto dopisu? Rád bych ho použil místo předmluvy k *Odysseji*.

Alexandrín (1853)¹

Jsem rád, že odvážně se slepcem vševidoucím
vydal ses po mořích, po stopě dosud žhoucí,
kam Odysseus plul, a Homér, jenž tě ved,
nám v hexametrech tvých ukázal nový svět.
Tam svěží dávnověk a prapůvodní život
v jednotě s přírodou, mateřsky přívětivou,
dýchá a rozkvétá v poklidné svojí kráse.
Umění nevidíš – v prostotě ukrývá se.
Za hexametrem vpřed – v něm život mocně proudí.
Tak veletok se vzdme, má-li hojnost vody,
svobodným proudem vln a běží horempádem
a břehy nádherné i nebe, věčně mladé,
odráží ve svém skle chladivá průzračnost.
Uchvácen obrazy, čtenář jich nemá dost,
a poezii tvou poslouchá dnes i zítra.
Svět krásy zevnější, svět vášnivého nitra,
roj blahých záměrů i plánů úděsných,
to, co je skutečné, i vše, co předou sny,
a ze sfér vysněných poselství naděje,
člověk a život sám – takový, jaký je,
v těch hexametrech tvých, kopii přírody,
(školácké poučky už račme odhodit!),
jak v živém zrcadle se věrně odráží.
Není jen ke čtení, s tvým veršem se dá žít.
Tvé verše nejsou nám přednáškou z prozodie:
v nich živoucí řeč zní a živý člověk žije.

¹ Vjazemskij 1958, s. 301–304.

Schiller v překladech ruských básníků (1856)¹

Překladová literatura měla v každém novém evropském národě mocný vliv na rozvoj národního sebeuvědomění či (abychom zpřesnili tento neurčitý, leč běžně užívaný obrat, který až příliš často vede k všelijakým nedorozuměním) na rozvoj vzdělávání a estetického vkusu. Proto také různá pojednání o dějinách literatury přestanou trpět vskutku ochuzující jednostranností, začnou-li překladové literatuře věnovat mnohem víc pozornosti, než je dnes zvykem.

Zahraniční literatura se na rozvíjení našeho estetického vkusu podílela hlavně skrze překlady. Výjimku tvoří snad jen literární proud byronovský, který našel důstojného představitele zčásti v Puškinovi a zčásti v Lermontovovi, zatímco samotného Byrona jsme znali jen velmi málo. Zato Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Schiller, Goethe, Dickens, ti všichni měli nebo doteď mají podíl na našem duchovním životě výhradně prostřednictvím překladů.

Překladová literatura tak pro Rusko znamená mnoho. Před Puškinem u nás měla daleko větší význam než ta rusky psaná. A ani v současné době není tak snadné určit, zda naše vlastní literatura tu překladovou už předčila. I když velmi ctím Gogola, váhám, dá-li se vážně říci, že zahraniční spisovatelé měli na rozvoj literárního myšlení v ruské společnosti menší vliv než tvůrce *Revizora* a *Mrtvých duší*. Gogol je stejné krve jako my, jeho příběhům lépe rozumíme, jeho vyprávění má pro nás bezprostřednější kouzlo, o tom není sporu. Náš vztah k němu je nepochybně živější a silnější. Ale tvorba zahraničních literátů s geniálním nadáním, málo platné, míří dál a umělecká forma jejich děl, to si rovněž přiznejme, je dokonalejší. I když k nim nemáme tak blízko, jejich literární postavy dalece převyšují ty naše. Myšlenky těchto spisovatelů se u nás nesetkávají se stejně bratrským přijetím. Pokud však s Gogolem subjektivně souzníme, musíme zase jim přiznat objektivně větší význam i mistrovství. Těžko přitom soudit, který z uvedených vlivů je u nás silnější.

Pokud takto vypadá vztah mezi původní a překladovou literaturou ještě dnes, po Gogolovi, kdy ruská literatura dosáhla nesrovnatelně většího rozmachu a síly než kdykoli dřív, pak před

¹ Černyševskij 1948, s. 502–507.

Gogolem a zejména před Puškinem, kdy byla naše původní díla ještě příliš chabá, měla překladová literatura v Rusku nesporně navrch. Podíváme-li se na věc nezaujatě, zdá se, že můžeme dojít k jedinému závěru: v našich předpuškinovských literárních dějinách lze překlady právem pokládat za téměř výhradní zdroj duchovní potraviny, z níž žilo ruské myšlení.

Někdy své tvrzení rád doložím podrobným rozbořením faktů. Zde se omezím pouze na jeden příklad za všechny. Jde o knihu, jejíž název jsem použil v záhlaví své stati. Poezii Friedricha Schillera bereme za vlastní, i když jsme nikdy neměli významného básníka, který by se mu vyrovnal. Jeho tvorba se ovšem dočkala ruských překladů, což je postačující důvod, abychom ho považovali za svého básníka – s podílem na našem duchovním životě. Zároveň musíme vděčně přiznat, že naše společnost je tomuto Němci zavázána víc, než komukoliv z ruských lyriků, s výjimkou Puškina.

Zásluhou překladů Vasilije Andrejeviče Žukovského se Schiller stal naším básníkem. Žukovskij však přeložil jen necelou polovinu jeho poezie. Ta druhá, mnohem větší, která rovněž dostala ruskou podobu, byla až dosud pro naše čtenáře úplně ztracená, neboť tyto překlady Schillerových veršů vyšly porůznu ve starých časopisech a sbírkách ruských básníků, jež se širší veřejnosti většinou nedostaly do rukou.

Nikolaj Vasiljevič Gerbel² se rozhodl zmíněné překlady posbírat, rozšířit o nové, pokud něco z Schillerovy tvorby v ruštině ještě chybělo nebo to nebylo přeloženo dobře, a takto sebranou lyriku německého básníka vydat.

Skvělý nápad. Škoda jen, že z několika překladů téže básně Gerbel často vybral špatně a místo nejlepšího překladu otiskl ten méně povedený. Jde však o pouhý omyl, přičemž, jak se v Rusku říká, „omyl ještě není lež“. Gerbel ke své sbírce připojil úplný soupis všech našich schillerovských překladů včetně údajů, kde je lze dohledat, takže čtenářům vlastně poskytl pomůcku, s níž mohou sami napravit jeho přehmaty. Pravda, v souhrnném komentáři k ruské podobě Schillerových děl Gerbel vychválil překlady Danilevského a Aleksejevovy, aniž by (na téže stránce) dopřál tutéž poctu překladům Kozlova, Gubera, Aksakova, Pavlovové, Grigorjeva a Jachontova, dozajista stokrát lepším než překlady Danilevského, Ljalinova a dalších, ale i v tomto případě se jen spletl, nic víc. Ovšem při sestavování své sbírky Gerbel

² Nikolaj Vasiljevič Gerbel (1827–1883), ruský překladatel, básník a literární historik.

projevil mimořádnou píli: ve snaze vypátrat ruské překlady Schillerových veršů prošel bezmála všechny naše časopisy, almanachy a sbírky poezie vydané od roku 1800, což podle jeho vyjádření představuje celkem devět tisíc svazků. To je úctyhodný výkon, před kterým je třeba smeknout.

Ba co víc: četné a namnoze přesvědčivé ruské verze Schillerových veršů vytvořili naši básníci přímo pro Gerbelovu sbírku. A řada dalších překladů, vzniklých v minulosti, ale doposud neotištěných, vyšla díky Gerbelovi vůbec poprvé. Z těchto ruských verzí Schillerových veršů Gerbel právem vyzdvihuje překrásný Minův překlad *Písně o zvonu*, „jenž je sám o sobě obohacením ruské literatury“.

Bez ohledu na zmíněné výhrady si tedy Gerbelova schillerovská sbírka zaslouží pozornost nejširší čtenářské obce.

V Rusku jsme zvyklí v podstatě ztotožňovat Schillera s Žukovským, a proto ti, kdo se domnívají, že Žukovského verše jsou už věci minulosti, mají často dojem, že stejně tak už minula doba poezie Schillerovy. Tento názor je ovšem nespravedlivý. Žukovskij znamenitě přeložil mnohé z nejlepších Schillerových básní a seznámil s nimi ruské čtenáře, současně však hojně překládal i druhořadé anglické a německé básníky, jejichž díla svým obsahem, samozřejmě, zastarala. Obzvlášť zábavně dnes působí balady Roberta Southeyho, kde kromě čarodějnic, čertů a čarování není zhora nic. Spolu s těmito překlady si ve sbírkách Žukovského poezie můžeme přečíst i jeho vlastní verše, které po Puškinovi, Lermontovovi, Kolcovovi a dalších, nejnovějších básnících, už pochopitelně ztratily na hodnotě. Proto také schillerovské překlady otištěné v Žukovského sbírkách jakoby opodstatňují ostatní jeho verše, mezi nimiž jsou roztroušeny.

Schillera ovšem nelze ztotožňovat s nikým. Jeho poezie je nesmrtelná; není to žádný Southey ani Gerbel. Ti, kdo se pyšní zdánlivě střízlivým úsudkem, zatímco ve skutečnosti mají pouze okoralé srdce, ti, kdo se chlubí znalostí života, třebaže doopravdy znají jen malicherné pletichy, taková lidé někdy o Schillerovi mluví spatra jako o idealistovi a snílkovi. Občas dokonce naznačují, že je v něm víc sentimentu než talentu. To vše se snad může právem týkat jiných básníků, kteří jsou u nás považováni za schillerovce, ne však Schillera samotného. Povahu svých básní Schiller objasnil v *Listech o estetické výchově člověka*. Vysvětluje tu, jak

chápe podstatu poezie. Tento spis vznikl v roce 1795, v době francouzských válek, jejichž výsledek měl ovlivnit nejen politickou nezávislost Německa, ale i uspořádání každodenního života německých národů. „V naší době,“ říká Schiller, „člověk tíhne spíše k úvahám o otázkách státu a společnosti nežli o estetických postojích.“ A pokračuje: „Sám toto tíhnutí pociťuji, a jestliže jemu navzdory píši pojednání estetické, nečiním tak z nějakého vnitřního puzení, nýbrž proto, že je to principiálně prospěšné.“ Schiller chce především dokázat, že cesta k řešení politických otázek spočívá v práci estetické. Je přesvědčen, že bez mravního obrození člověka nelze proměnit k lepšímu ani stávající společenské vztahy: jejich uspořádání může být zdokonaleno až ve chvíli, kdy se podaří pozvednout lidskou duši. A prostředkem k tomuto obrození má být estetická tvorba. Právě ona musí vytvářet stálé ušlechtilé klima pro náš duchovní život. Nemilosrdné principy kultivace ducha lidi děsí, pokud se s nimi setkávají v podobě strohého vědeckého výkladu. Naproti tomu umění dovede člověku nepozorovaně vštěpovat poznání, jehož hodnotu nechce uznat, není-li ztvárněno umělecky.

Poezie svými ideály vede k vytváření lepšího reálného světa: vnuká mladému člověku ušlechtilá hnutí a připravuje ho tím k ušlechtilé praktické činnosti v dospělém věku. Proměňuje jednotlivé lidi, a postupně tak proměňuje i celý národ a všechny vztahy, jež jsou jeho součástí.

Právě taková je poezie Schillerova. Není výsledkem sentimentálních nálad ani hry snivé fantazie. Její patos tkví v horoucím souznění se vším, co nás činí šlechetnými a silnými. Doba takové poezie neminula a nikdy nepomine, dokud člověku půjde o něco vyššího, než je skutečnost kolem něj.

O výstavě (1873)¹

Tak jsem se rovněž zašel podívat. Na Světovou výstavu ve Vídni posíláme vsutku mnoho obrazů našich umělců. Není to poprvé, a Evropa tedy začíná mít jakousi představu o soudobých ruských malířích.² A přece si říkám: Mohou Evropané našim umělcům porozumět a na základě čeho je vlastně budou hodnotit?

Zkuste přeložit do němčiny nebo francouzštiny komedii Ostrovského – třeba *Bankrot* nebo kteroukoli jinou – a uveďte ji na některé evropské scéně. Jak to asi může dopadnout? I kdyby se vám tuto hru podařilo přeložit sebelíp a diváci by z ní něco pochytili, a kdoví, třeba z ní měli i pěkný zážitek, evropskému rozumu zůstane nejmíň ze tří čtvrtin nedostupná.

Vzpomínám si, jak mě v mládí zaujala zpráva, že Louis Viardot (manžel slavné pěvkyně, která u nás hostovala v italských operách), Francouz, který neumí rusky ani slovo, překládá pod vedením Ivana Sergejeviče Turgeněva našeho Gogola.³ Viardot je nesporně talentovaný umělec i kritik, a navíc, jak dokazuje jeho skvělý francouzský překlad *Dona Quijota*, má cit pro poezii jiných národů. Turgeněv zase Gogolovi dokonale rozumí a předpokládám, že ho stejně jako všichni v té době bezmezně ctil. Navíc je sám básník, i když tehdy byl ještě bez literárních ostruh (měl za sebou všehovšudy pár básní, zapomněl jsem kterých, a povídku *Tři podobizny*, patřící už k těm významnějším). Překlad Gogola tedy nemusel dopadnout zle. Podotýkám, že Turgeněv jistě mistrovsky ovládá francouzštinu. Inu? Třebaže jsem předem tušil, že Gogol se do francouzštiny přeložit nedá, takovou kuriozitu jsem vážně nečekal.

Ten překlad je pořád k mání, takže se přesvědčte sami. Z Gogola tu nezbylo nic. Veškerý humor, všechna komika, jednotlivé detaily i pointy, nad kterými člověk náhle a nezadržitelně vyprskne smíchy, už jen když si je náhodou vybaví (často v naprosto neliterárních souvislostech), to vše zmizelo, jako by nic takového nikdy ani nebylo. Nevím, jaké mínění o Gogolovi si Francouzi mohli utvořit na základě Viardotova překladu. Nejspíš žádné. I

¹ Dostojevskij 1980, s. 68–77. Napsáno u příležitosti petrohradské výstavy uměleckých děl, která později reprezentovala Rusko na Světové výstavě ve Vídni.

² Ruské umění se objevilo na Světové výstavě v Londýně (1862), Paříži (1867) a Mnichově (1869).

³ Překlad vyšel v Paříži v roce 1845 pod názvem *Nouvelles russes* a zahrnoval *Tarase Bulbu*, *Bláznovy zápisky*, *Kočár*, *Starosvětské statkáře* a *Vij*.

z tehdejších francouzských překladů *Pikové dámy* nebo *Kapitánské dcerky*⁴ se Puškin zpola vytratil, ačkoliv jsou mnohem přístupnější než Gogol. Zkrátka a dobře, všechno charakteristické, vše ruskému národu vlastní (a tedy vpravdě umělecké) zůstává podle mého soudu Evropanům skryto.

Zkuste do některého evropského jazyka přeložit Turgeněvovu novelu *Rudin* (Turgeněva jsem zvolil proto, že je naším nejprekládanějším spisovatelem, a *Rudina*, protože má v sobě ze všech autorových děl nejvíc čehosi německého) – dokonce ani tuto prózu Evropan nepochopí. Nebude mít ani potuchy, o co v ní vlastně jde.

A stejně jako Puškina či Gogola nepochopí ani *Lovcovy zápisky*. Proto se obávám, že všechny naše velké literární talenty zůstanou v Evropě ještě dlouho velkou neznámou. A čím větší a osobitější jsou, tím nepochopenější zůstanou. My sami přitom třeba Dickensovi v ruštině rozumíme skoro tak dobře jako Angličané, takříkajíc do posledního detailu. Možná ho dokonce máme stejně rádi jako jeho krajané, přestože je tak anglicky svébytný a tolik spjatý s vlastním národem.

Co z toho plyne? Mají snad Rusové na rozdíl od Evropanů nějaký zvláštní dar porozumět jiným národům? Pokud takový dar opravdu máme (stejně jako máme talent na jazyky, v němž skutečně předčíme všechny Evropany), jde o dar mimořádného významu, který je naším velkým příslibem do budoucna a k mnohému nás předurčuje – jen nevím, je-li to dar výhradně dobrý, nebo v sobě má i cosi neblahého.

A není to spíš tak (namítnou mnozí), že Evropané Rusko a ruský život znají velmi málo, protože dosud neměli potřebu nás skutečně blíže poznat? Evropa zatím opravdu neměla nijak zvlášť zapotřebí nás poznávat do větší hloubky. Zároveň je mimo veškerou pochybnost, že Evropan jakékoliv národnosti se snáz naučí jiný evropský jazyk a snáz pronikne do duše kteréhokoliv jiného evropského národa, než se naučí rusky a pochopí, co dělá Rusa Rusem. I ti Evropané, kteří se k nám vypravili, aby nás z nějakých důvodů zkoumali (a tací se vskutku našli), opouštěli Rusko navzdory vynaložené námaze a mnoha získaným poznatkům, aniž by určité věci plně pochopili – a dlužno říci, že je ještě dlouho chápat nebudou, přinejmenším

⁴ *Pikovou dámu* přeložil do francouzštiny Paul de Julvecourt (1843) a Prosper Merimée (1849) a *Kapitánskou dcerku* Turgeněv společně s Louisem Viardotem (1853).

v této a několika dalších generacích.⁵

Z toho všeho lze usuzovat, že naše truchlivá osamělost v rodině evropských národů potrvá ještě dlouho, že Evropané ještě dlouho budou o Rusku vynášet pomýlené soudy a že jejich zjevný sklon vidět nás vždy jen v tom nejhorším světle hned tak nepomine. Zřejmě se tím vysvětluje i ta neustálá, všeobecná nevraživost Evropanů vůči Rusku, vycházející z vyhroceného, autentického pocitu odporu; ta averze k Rusku jako k něčemu, co se Evropě protiví. A konečně tak můžeme částečně pochopit i jistý pověřivý strach, který z nás Evropa má, stejně jako její věčný, důvěrně známý, dávný ortel, že Rusové nejsou žádní Evropané... To nás pochopitelně uráží a můžeme se přetřhnout, abychom dokázali, že my Evropany jsme.

⁵ Patrně narážka na spisy francouzského markýze Astolpha de Custine (1790–1857) a německého barona Augusta von Haxthausena (1792–1866).

Fialky v alchymistově tyglíku (1905)¹

Chtít přetavit básníkův výtvor z jednoho jazyka do druhého by bylo stejně moudré jako vhodit fialku do alchymistova tyglíku, abychom odhalili tvárné principy určující její barvu a vůni. Rostlina musí vyrůst z vlastního semene, jinak nevydá květ – v tom spočívá břímě babylonského prokletí.²

Potud Percy Bysshe Shelley. A přece ten, kdo se rozhodne překládat verše, bere na sebe právě takový úkol: rozložit fialku v tyglíku na základní prvky a pak z nich opět stvořit nový kvítek. Tajemství dojmu z básnického výtvoru nespočívá pouze v myšlenkách, prožitcích nebo obrazech, které autor zachytil, ale především v *jazyce* – proto tento výtvor nazýváme *básnickým*, a nikoliv hudebním nebo sochařským. Básník považuje za možné vtělit cosi podstatného, dokonce nesmírně podstatného (a snad i *věčného*), do slov. Není to zázrak o nic menší, než když sochař *spatří* v neopracovaném mramorovém bloku postavu nymfy. Slova vtěsnaná do těsného rozměru verše se zrovna tak odlišují od běžné mluvy, od běžného „jazyka“ (ať už hovorového, úředního či vědeckého), jako se sochy Feidiovy a Michelangelovy liší od rozeklaných útesů na Paru či mramorových lomů v Carrare.

Verše přeložené prózou, byť dobrou, umírají: „Na polích ještě tu a tam leží sníh, ale už tečou jarní potůčky a jejich zurčení probouzí spící zemi.“ Přeložíme-li takto Ťutčevovu báseň *Jarní vody*, nepřidáme jí tím nic, co by působilo zvlášť nepřirozeně nebo cizorodě. Kdyby ji stejným způsobem převedl celou do své mateřštiny francouzský básník, mnozí by usoudili, že jeho překlad je věrný a nemá daleko k originálu. Ale cožpak předchozí prozaické řádky dokážou vzbudit onen neobyčejný dojem?

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят,
Бегут и будят сонный брег...

V polích se ještě bělá sníh
a vody nesou předjaří,
plaší sny břehů ospalých...³

¹ Brjusov 1905, s. 9–17.

² Z Shelleyho spisu *A Defence of Poetry* (Obrana básnictví) z roku 1821.

³ Ťutčev 1977, s. 37.

Přesto málokterý básník odolá pokušení vhodit svou oblíbenou fialku z cizích luhů do příslovečného alchymistova tyglíku. Puškin překládal Parnyho, Chéniera, Mickiewicze a Cornwalla, Lermontov – Byrona, Heina a Goetha, Ťutčev – rovněž Heina, Goetha a Schillera. Vasilij Andrejevič Žukovskij se ve své literární činnosti zaměřil hlavně na překládání. Afanasij Afanasjevič Fet po celý život rovněž překládal – jednak své oblíbené německé básníky a také Háfize,⁴ jehož poznal v německé podobě, jednak latinské klasiky Horatia, Vergilia, Ovidia, Tibulla a Catulla. A této práci se věnoval čistě z lásky k věci, neboť pro své překlady nenašel téměř u nikoho pochopení. Všichni jmenovaní autoři přitom byli schopni *tvorit*, mohli psát *vlastní* verše a jejich tvorba byla po zásluze ceněna. A přece neodolatelně tíhli k úkolu tak bezvýslednému a téměř nesplnitelnému, k převedení cizojazyčných veršů do ruštiny.

Puškin, Ťutčev i Fet se jistě nezabývali překladem z touhy *udělat něco pro obyčejné lidi*, ze shovívavého soucitu s těmi méně vzdělanými, kteří němčinu, angličtinu ani latinu nestudovali buď vůbec, nebo jen povrchně. Básníky na překládání veršů přitahuje úkol ryze umělecký: ve své mateřštině nově vytvořit to, co je okouzlo v řeči cizí. Mají touhu *naráz pocítit cizí jako své vlastní*, touhu zmocnit se skvostu, jenž není jejich. Mistrné verše jsou pro básníky jiných národů výzvou dokázat, že i jejich jazyk je schopen vyjádřit týž tvůrčí záměr. Jsou pro ně hozenou rukavicí, kterou – jde-li o soupeře, s nímž stojí za to se utkat – vždy znovu zdvihají, a rozpoutávají tak v aréně světové literatury souboj trvajících často celá staletí. A vyjde-li překladatel ze zápasu například s Dantem chromý jako Jákob, lze to považovat za úspěch.

Ostatně nikdy (nebo pouze zcela výjimečně) nepůsobí verše přeložené z cizího jazyka takovým dojmem jako verše původní. Vždyť kromě *znalosti* cizí řeči musí mít překladatel i mimořádný *mysl* pro její taje, aby vskutku do hloubky pochopil, co chce básník třeba jen naznačit (buď významem slova, nebo jeho zněním) – tento *mysl* je člověku zřejmě dán jedině v jeho mateřštině, *langue maternelle*. My všichni, „co si říkáme vzdělanci“, abych použil svérázného obratu Dobroljubovova, umíme už od dětství německy. Určitě se však nezmýlím, když řeknu, že většina z nás si představu o Schillerově poezii utvářela nikoliv na základě originálu, nýbrž díky překladům Žukovského. Podobně tomu bylo také s klasickými jazyky. Studovali jsme je sice sedm i více let a v hodinách řečtiny jsme četli *Odyseu* a *Iliadu*

⁴ Perský lyrik 14. století.

v originále, ale málokdo z nás Homéra vskutku poznal jinak než z překladů Gnědiče nebo Žukovského.

Ať už se vzdělání a znalost cizích jazyků rozšíří sebevíc, básníci poezii překládat nepřestanou. Nežli pomine „břímě babylonského prokletí“, což se samozřejmě *nikdy* nestane, a než „na zemi poslední básník oněmí“,⁵ nezmizí z poetických laboratoří tyglíky k rozložení fialky na základní prvky. A až z nich budoucí básníci vypěstují novou rostlinu, zmocní se jich stejně jako těch současných pocit roztrpčení, že jejich výtvar se tak málo podobá kvítku, který je okouznil.

Převedení básnicka díla do cizího jazyka je věc nemožná. Stejně tak nemožné je však zřící se této touhy.

Všechny zmíněné principy, jež nejsou nijak nové, mi opět vytanuly myslí, když jsem četl *Dvanáct písní* Maurice Maeterlincka v Čulkovově překladu.⁶

Maeterlinckem vypěstované fialky jsem si zamiloval už dávno a bylo by mne opravdu potěšilo, kdyby nyní vykvetly také v luzích a hájích naší poezie. U Čulkova jsem však ty důvěrně známé kvítky nerozpoznal, i když tvar jím vytvořených okvětních lístků, jejich barva i vůně se zdánlivě nelišily od původních. Čulkovovy překlady jsem četl jako nové, mně neznámé verše, přestože v nich byly přesně zachovány obrazy z *Dvanácti písní* i jejich strohý a prostý jazyk a často i jednotlivá slova. Mě samotného se přitom zmocnila neodolatelná touha vhodit ty milované fialky do příslovečného tyglíku, před nímž nás varoval Shelley.

Ještě předtím jsem si však potřeboval sám ujasnit, v čem vlastně spočívají nedostatky Čulkovových překladů, jaký skrytý neduh v nich zabíjí osobité kouzlo Maeterlinckovy poezie.

Vnější podoba lyrické básně, její forma, je vytvářena celou řadou skladebných prvků, jejichž kombinací básník v různé míře dokonalosti zhmotňuje svůj prožitek a myšlenku: patří sem jazykový styl, obrazy, metrum a rým, rytmus verše a hra slabik a hlásek. Uvádím pouze prvky nejpodstatnější a držím se vžitých pojmů, přičemž jsem si vědom, že výklad každého z nich

⁵ Verše z Puškinova *Exegi monumentum* v překladu Elišky Krásnohorské (Puškin [1894], s. 35), přepracovaném autorem této knihy.

⁶ Georgij Ivanovič Čulkov (1879–1939), ruský literát a překladatel.

by vydal na samostatnou studii. Zachovat při překladu básně všechny tyto prvky cele a přesně je nemyslitelné. Překladatel se obvykle snaží dodržet jeden, v lepším případě dva z nich (většinou to bývají básnické obrazy a metrum) na úkor těch ostatních (styl, rytmus, rýmy, zvuková podoba). Existují ovšem verše, kde prvořadou roli nehrají obrazy, nýbrž třeba zvukomalba (například *Zvony* Edgara Allana Poea), nebo dokonce rýmy (v případě mnoha humoristických básní). Volba určitého prvku, který člověk v překládaném díle považuje za klíčový, pak rozhoduje o překladatelské *metodě*.

Žukovskij ve všech svých překladech dbal hlavně o zachování *syžetu a obrazů*. Byla to jeho překladatelská metoda. Často změnil i rozměr verše, vůbec se nezamýšlel nad jeho rytmem a jeho zvukové podobě věnoval pozornost zřídka, skoro výhradně jen v případě zvukomalby. Naproti tomu Fet věnoval úzkostlivou péči *rytmu* – jeho verše se po této stránce téměř dokonale kryjí s originálem: cézuře odpovídá cézura, veršovému přesahu přesah atp. Fet kvůli této shodě obětoval i smysl, takže některé hexametry v jeho překladech z Ovidia a Vergilia lze pochopit pouze po nahlédnutí do textu latinské předlohy. A Konstantin Balmont se prakticky výlučně zaměřuje na zachování *veršového rozměru* originálu a ignoruje například autorský styl: Shelleyho, Poea i Baudelaira překládá jednorozměrným, v jádru balmontovským jazykem.

Při překladu Maeterlinckových *Dvanácti písní* se Čulkov snažil především nenarušit jejich *obrazy a styl*. Jeho překlady jsou psány stejně prostým jazykem jako předloha. Podařilo se mu zachovat Maeterlinckovu schematičnost, použil symboly, které jsou podobné jako ty původní sice abstraktní, nikoliv ale nezáživné. Atmosféru této osobité poezie, dílem středověkou, dílem vybájenou, Čulkov ztvárňuje citlivě a věrně. Jeho překlady nás uvádějí do *téhož světa* jako Maeterlinck. Znovu však opakují, že ruské verše tu znějí zcela jinak než původní verše francouzské. Místo Maeterlincka v ruské podobě čteme Čulkova.

Domnívám se, že Čulkov zvolil špatnou překladatelskou *metodu*. Charakter Maeterlinckových *Písní*, jejich duch, se nezakládá na básnických obrazech, nýbrž na *výstavbě a rytmu* verše. Maeterlinck se zřekl všech postupů typických pro soudobou poezii, téměř vůbec nevěnuje pozornost veršovému rozměru a jen příležitostně používá rým – své *Písně* buduje na rytmu jednotlivých obrazů a slov. Metrum jeho veršů nevychází z počtu slabik, ale z vyváženosti obrazů a paralelismu slov, rým nespočívá v hláskové shodě mezi slovy, nýbrž hlavně v jejich

logických souvislostech. Tento přesně promyšlený tvůrčí postup dal všem *Dvanácti písním* jakýsi půdorys, základní rámec. Jakmile ho tedy Čulkov rozbil a převyprávěl Maeterlinckovy *Písně* svými slovy, přestaly být *písněmi* a staly se z nich pouhé *básně*.

Vše, co bylo až dosud řečeno, lze ozřejmit následujícím příkladem. Jedna z Maeterlinckových písní zní:

Elle avait trois couronnes d'or,
À qui les donna-t-elle ?

Měla tři koruny zlaté,
komu je dala?

Elle en donne une à ses parents :
Ont acheté trois roseaux d'or
Et l'ont gardée jusqu'au printemps.

Jednu dala svým rodičům:
koupili tři rákosy zlaté
a nechali si ji do jara.

Et en donne une à ses amants :
Ont acheté trois rêts d'argent
Et l'ont gardée jusqu'à l'automne.

A jednu dala svým milencům:
koupili tři sítě stříbrné
a nechali si ji do podzimu.

Elle en donne une à ses enfants :
Ont acheté trois nœuds de fer,
Et l'ont enchaînée tout l'hiver.

Jednu dala svým dětem:
koupily tři uzly železné
a spoutali ji na celou zimu.⁷

U Čulkova čteme:

Она имела три короны золотые.
Кому она их отдала?

Vlastnila tři koruny zlaté.
Komu je dala?

Одну она родителям дала:
И вот купили сети золотые,
И до весны она в сетях была.

Jednu rodičům dala:
a hned koupili sítě zlaté
a do jara v sítích byla.

Одну она влюбленным подарила:
Из серебра тенета дали ей,
И в них она до осени ходила.

Jednu zamilovaným darovala:
do tenat ze stříbra ji zapletli
a v nich do podzimu chodívala.

⁷ Doslovný český překlad. Básnický překlad Petra Koptý vyšel ve sbírce *Patnáct písní* (Maeterlinck 1949).

Одна была подарком для детей:
Тогда ее в железо заковали
И зиму долгую ее не выпускали.

Jedna byla dárkem pro děti:
tehdy ji okovy spoutaly
a zimu dlouhou ji v nich nechaly.

Ruský překlad obsahuje neobratně zvolené výrazy: *она имела (vlastnila)* místo *у нее было (měla)*, *влюбленным* (nejde o jakési cizí *zamilované* lidi, nýbrž o *její milované, její milé, její milence* neboli *ses amants*). Rušivě působí přidaná slova: *и вот (a hned)*, *тогда (tehdy)* a rovněž slovesné rýmy: *подарила – ходила (darovala – chodívala)*, *заковали – не выпускали (spoutaly – nechaly)*. Uvedené nedostatky, v básnickém překladu skoro nevyhnutelné, ovšem vůbec nejsou tím pravým důvodem, proč se Čulkovovy verše tak málo podobají veršům Maeterlinckovým. Z překladu se vytratilo především to, jak je původní píseň *vystavěna*.

Maeterlinck svou píseň rozdělil do tří trojverší, která jsou prakticky totožná. Každý ze tří veršů prvního trojverší se téměř doslova opakuje v následujících dvou slokách, a to ve stejné pozici – mění se pouze poslední slova. První verš prvního trojverší zní: „Elle en donne une à ses parents“, ve druhém trojverší se změní pouze závěrečné slovo: „Et en donne une à ses amants“, a stejně tak v trojverší třetím: „Elle en donne une à ses enfants“. Konce uvedených veršů (*parents – amants – enfants*) vytvářejí rýmovou trojici – ani ne tak svou zvukovou podobou jako významem. U Čulkova místo toho nalezneme tři verše naprosto odlišné. I ve druhém verši se každé trojverší předlohy navzájem liší výlučně posledními slovy (*roseaux d'or, rêts d'argent, nœuds de fer*), vytvářejícími opět svébytné významové rýmy, a to nezávisle na vlastně už zbytečném, náhodném souzvuku koncových výrazů (*amants – argent, fer – l'hiver*). Obdobně je vystavěn i třetí verš každého trojverší. Čulkov nejenže nedodržel významové rýmy Maeterlinckovy, ale zrušil také paralelismus v řazení jednotlivých slov. Proto celý jeho překlad, nehledě na jistou *blížkost* a *věrnost* originálu, působí dojmem volného převyprávění.

Totéž beze zbytku platí pro překlad písně *Ils ont tué trois petites filles (Zabili tři devčátka)*, mající podobnou strukturu.

V písni *Quand l'amant sortit (Když milenec odešel)* Maeterlinck používá paralelní vložené verše (jde vždy o druhý verš každé strofy): „J'entendis la porte“ (*já slyšela dveře*), „J'entendis la lampe“ (*já slyšela lampu*), „J'entendis son âme“ (*já slyšela duši*). Čulkov porušil jak pořádek jednotlivých slov, tak jejich jednotvárnost: „Я слышал двери скрип“ (*slyšel jsem*

dveří zaskřípání), „Я видел лампы свет“ (*viděl jsem lampy světlo*), „Ее дыханье я узнал“ (její dech jsem *rozpoznal*).

V písni *Les trois sœurs aveugles (Tři slepé setry)* Maeterlinck každou ze tří posledních slok otevírá paralelním veršem (a opakuje ho uvnitř sloky jako verš třetí): „Ah ! dit la première“ (*ach! praví ta prvá*), „Ah ! dit la seconde“ (*ach! praví ta druhá*), „Non, dit la plus sainte“ (*ne, praví ta nejsvatější*). U Čulkova se tyto významové rýmy ztratily: „Ах, сказала одна“ (*ach, pravila jedna*), „Ах, сказала вторая тогда“ (*ach, pravila druhá tehdy*), „Нет, сказала святая в ответ“ (*ne, pravila ta svatá v odpověď*).

V písni *On est venu dire (Přišli jsme říct)* Maeterlinck každou ze tří posledních slok začíná paralelním veršem (a opakuje ho uvnitř sloky jako verš třetí): „À la première porte“ (*u prvních dveří*), „À la seconde porte“ (*u druhých dveří*), „À la troisième porte“ (*u třetích dveří*). Ani tento paralelismus Čulkov nedodržel: „У первых я теперь дверей“ (*u prvních jsem nyní dveří*), „Передо мной вторая дверь“ (*přede mnou druhé jsou dveře*), „У третьих я стою дверей“ (*u třetích stojím dveří*).

Podobné příklady by se daly citovat ze všech *Dvanácti písní*. Srovnáme-li Čulkovův překlad s každým veršem předlohy zvlášť, z větší části nám bude připadat dobrý. Odchylky od originálu jsou v něm vpravdě zanedbatelné. Tyto bezvýznamné odchylky však neznatelně, téměř nepostižitelně pozměňují celkový ráz předlohy. Čulkov opomenul přesně to, co Maeterlinckově poezii dodává osobitost. Postupoval bezmála tak jako někteří portrétisté, kteří dovedou dokonale zachytit rysy tváře, avšak neumějí vystihnout její výraz.

Žukovskij úvodem ke svému překladu *Odysseje* říká, že je mnohem důležitější zachovat proud Homérovy řeči, nežli chtít za každou cenu zachovat fakturu jednotlivých veršů. V Maeterlinckových *Písních* je zase důležitější jejich struktura nežli obrazy. Překladatel těchto veršů má právo i povinnost dodržet způsob, jakým jsou vystavěny, na úkor přesného znění básnických obrazů. Za *volný* překlad *Písní* nelze považovat ten, který se vzdaluje věrné reprodukci obrazů předlohy (při zachování autorova záměru, *ideje* dané písně i jejího celkového ladění), nýbrž takový, jenž nerespektuje zvláštnosti její výstavby. Nedomyšlená věrnost se nezdíká může proměnit ve zradu.

„V umění každý dělá nikoliv to, co by chtěl, nýbrž to, co může.“ A tak ani v mém vlastním překladu sedmi z Maeterlinckových písní se mi zdaleka nepodařilo uplatnit postupy, jež se tu pokouším obhájit. Jsem však hluboce přesvědčen, že pouze touto cestou – to jest větším ohledem na *výstavbu* těchto písní, než na jejich *vnější* významy – je možné se přiblížit k věrné ruské podobě Maeterlinckovy poezie.

Na okraj bych rád poznamenal, že některé z mých překladů vyšly už dříve ve sbírce *Knihy meditací* (*Книга раздумий*), v několika přílohách časopisu *Hvězda* (*Звезда*) a v jednom moskevském listu, tedy natolik nenápadně, že jen málokoho napadlo věnovat jim pozornost.

O překládání veršů (1919)¹

I.

Existují tři způsoby, jak překládat verše. První spočívá v tom, že překladatel použije rýmové schéma a metrum, jež ho napadne jako první. Používá také svůj vlastní slovník, který je původnímu autorovi často cizí, a dle svého uvážení buď prodlužuje, nebo zkracuje originál. Je zřejmé, že tento typ překladu lze považovat za ryze amatérský.

Ve druhém případě postupuje překladatel v zásadě stejně, jen s tím rozdílem, že své kroky teoreticky odůvodňuje. Snaží se přesvědčit ostatní, že kdyby překládaný básník napsal své dílo v jazyce překladu, mělo by přesně tuto podobu. Takový způsob překládání byl velmi rozšířený v osmnáctém století, což ostatně potvrzuje i ohromný úspěch Popeova anglického² a Kostrovova ruského³ překladu Homéra. Třebaže století devatenácté podobný způsob překládání zavrhl, jsou jeho stopy patrné dodnes. Někteří překladatelé si stále myslí, že lze jedno metrum zaměňovat jiným (například šestistopé verše pětistopými), že je možné nedodržet rýmy, přidávat své vlastní obrazy a tak dále. Zachování ducha originálu ospravedlňuje vše. Ten, kdo je hoden, aby byl zván básníkem, ovšem používá jako jediný prostředek pro vyjádření onoho ducha originálu právě formu. Jak toho lze docílit, se pokusím nastínit níže.

II.

První, co přitahuje čtenářovu pozornost a co je s největší pravděpodobností stěžejním, byť často nevědomým základem vzniku básně, je myšlenka nebo přesněji obraz, neboť básník myslí v obrazech. Jejich množství je omezené, tyto obrazy totiž vycházejí ze života. Básník sám je jen málokdy jejich tvůrcem, avšak právě v tom, jak s nimi naloží, se projevuje jeho osobnost. Například perští básníci si představovali růži jako živou bytost, zatímco pro básníky středověké byla symbolem lásky a krásy. Puškinova růže je překrásným kvítkem na vrcholu stonku, kdežto růže Apollona Majkova slouží výhradně jako ozdoba či doplněk, v básních Vjačeslava Ivanova růže nabývá mystického rozměru a tak dále. Je pochopitelné, že ve všech

¹ Gumiljov 1919, s. 25–30.

² Alexander Pope (1688–1744), anglický překladatel *Iliady* (1713) a *Odyseje* (1726).

³ Jermil Ivanovič Kostrov (1755–1796), ruský překladatel *Iliady* (1787).

těchto případech se výrazně liší jak výběr slov, tak jejich vzájemné kombinace. Jedno a totéž spojení přitom může mít tisíc různých odstínů. Například promluvy Byronova Korzára jsou ve srovnání s autorovým psychologicky barvitým popisem hlavního hrdiny výrazně lakoničtější a vyznačují se mechanickým výběrem slov. Edgar Allan Poe ve svém komentáři k *Havranovi* mluví o spodním proudu tématu, které je v díle sotva nastíněno, a právě proto na nás působí tak silně. Pokud se překladatel *Havrana* zaměří spíše na podrobný popis pohybů ptačího hrdiny, tvořící vnější fabuli básně, na úkor zachycení básnickovy touhy po zesnulé milence, prohřešuje se proti záměru autora, a neplní tak svůj úkol.

III.

Bezprostředně po volbě básnického obrazu vyvstane před básníkem otázka, jak tento obraz rozvinout a jaký mu dát prostor. Od obojího se odvíjí počet veršů a druh strofy. V tomto směru je překladatel povinen slepě následovat autora. Báseň není možné zkracovat nebo prodlužovat, aniž by se tím změnilo její ladění, i kdyby množství obrazů zůstalo zachováno. Jak lakoničnost, tak i neurčitost obrazu jsou úmyslné a každý nadbytečný nebo chybějící verš mění míru napětí, které s sebou básnický obraz přináší.

Každá strofa odráží určitý myšlenkový pochod, který je nezaměnitelný s jinými. Tak například sonet v prvním čtyřverší předkládá tezi, ve druhém nastoluje antitezi, v prvním trojverší pak nastiňuje jejich vzájemnou souvislost a druhé trojverší dodá této souvislosti nečekané vyústění. To je nahuštěno do posledního verše, často dokonce do posledního slova, kterému se proto říká klíč k sonetu. Shakespearovský sonet se čtyřveršími, která navzájem nejsou propojená rýmy, je poddajný, tvárný, ale nemá dostatečnou sílu. Italský sonet tvořený pouze ženskými rýmy je výrazně lyrický a slavnostní, není však příliš vhodný pro vyprávění či popis. Pro tyto účely se víc hodí sonet zcela obyčejný. V gazelu jedno a totéž slovo, někdy i celý výraz, opakující se na konci každého verše (Evropané jej nesprávně rozdělují do dvou), navozuje představu pestrého ornamentu či zaklínadla. Oktáva, dlouhá a rozměrná, se zase víc než kterákoliv jiná strofa hodí pro klidné a rozvážené vyprávění. Dokonce i tak jednoduché strofy jako čtyřverší nebo dvouverší mají své zvláštní rysy, jež jejich tvůrce možná i nevědomky zohledňuje. Chceme-li básníka poznat alespoň trochu do hloubky, musíme vědět, jaké druhy strof volil a jak je používal. Proto je přesné zachování strofy pro překladatele tak závazné.

IV.

Co se týče stylu, musí překladatel dobře rozumět autorově poetice. Každý básník má svůj vlastní slovník, který se nezdá opírat o určitý teoretický základ. Například William Wordsworth trvá na používání hovorového jazyka, Victor Hugo na využívání základního významu slov. José-María de Heredia vyzývá k jazykové přesnosti, zatímco Paul Verlaine nabádá k výrazové prostotě a určité ležérnosti atp. Zvláště důležité je zjistit, jaký druh přirovnání překládaný básník volí. Třeba Byron rád porovnává konkrétní obraz s abstraktním (slavný příklad takového typu přirovnání najdeme u Lermontova: „Vzduch je čistý a svěží jako polibek dítěte.“),⁴ zatímco Shakespeare naopak abstraktní s konkrétním (podobně také Puškin ve *Skoupém rytíři*: „To zvíře s ostrými drápy, hlodající srdce – svědomí.“), Heredia přirovnává konkrétní obraz k jinému konkrétnímu obrazu („Jak hejno rorohů, kteří slétli z rodných skal... loučili se s Palosem vojáci a kapitáni.“),⁵ Coleridge volí objekty k přirovnání z obrazů dané hry („a každá duše zpívala jak můj šíp“), v tvorbě Edgara Allana Poea přechází přirovnání do rozvinutého básnického obrazu atd. Ve verších často nacházíme paralelismy, úplná, inverzní či zkrácená opakování, přesná určení času nebo místa, citace včleněné do strof a další prostředky, jež mají na čtenáře působit zvláštním, hypnotizujícím účinkem. Překladatel by měl tyto postupy důsledně zachovávat, a to i na úkor jiných, méně podstatných věcí. Mnozí básníci také věnovali velkou pozornost významové stránce rýmu. Théodore de Banville dokonce tvrdil, že slova, která se v básni rýmují, napadají básníka jako první, a tvoří tak kostru celé básně. Proto by se podle něj mělo alespoň jedno slovo v překladu rýmovat s tím, které v předloze stojí na konci verše.

Většinu překladatelů je třeba rovněž varovat před používáním takových částic jako *kéž*, *jen*, *vždyť* apod. Všechny působí velmi výrazně a obvykle zdvojnásobují účinek slovesa ve funkci přísudku. Lze se jim vyhnout tak, že ze slov se stejným významem zvolíme to s žádoucím počtem slabik. Takových možností jazyk nabízí celou řadu, například *cesta – pěšina*, *Bůh – Hospodin*, *něžnost – láskyplnost*. Je však možné využívat i zkracování jako *nebesa – nebe*, *snění – sen*, *píseň – zpěv*.

Slavismy a archaismy jsou přípustné jen při maximální ostražitosti, a to tehdy, překládáme-li díla od nejstaršího období po básníky jezerní školy a romantismu, nebo autory libující si ve

⁴ Lermontov 1955, s. 67.

⁵ Z Herediova sonetu *Los Conquistadores* (Dobývatele).

stylizaci, jakými byli William Morris v Anglii a Jean Moréas ve Francii.

V.

Nakonec nesmíme zapomenout ani na zvukovou podobu básně. Ta je překladatelsky nejobtížnější. Ruský sylabický verš není zatím dostatečně propracovaný, aby dovedl napodobit francouzská rytmická schémata. Anglický verš připouští volnou kombinaci mužských a ženských rýmů, což pro ruský verš není přirozené. Nezbývá tedy než se přidržit jistých konvencí: sylabické verše překládat jamby (výjimečně trocheji), do anglických básní přidávat pravidelné střídání rýmů, a kdekoli je to možné, používat pouze rýmy mužské, jelikož jsou v ruštině běžnější. Každopádně je nutné se těmito konvencemi důsledně řídit, protože nevznikly náhodou a většinou skutečně napomáhají tomu, aby překlad působil stejně jako originál.

Každé metrum má svoji duši, své zvláštnosti a svou úlohu. Jamb, jakoby klesající po schodech (přízvučná slabika zní hlouběji než nepřízvučná), je volný, jasný, pevný a výstižně evokuje mluvenou ruštinu i soustředěné směřování lidské vůle. Stoupající, okřídlený trochej je vždy vzrušený, chvílemi dojatý, jindy zase žertovný. Je předurčen ke zpěvu. Daktyl, který se opírá o první přízvučnou slabiku a zbylými dvěma nepřízvučnými pohupuje jako palma svými listy, je mohutný a slavnostní. Vypráví o spících živlech a o skutcích bohů a hrdinů. Jeho pravým opakem je prudký a výbušný anapest, zosobňující rozbouřené živly a vzepětí nadlidských vášní. Amfibrach, syntéza obou těchto rozměrů, působí kolébavě a průzračně. Vypráví o božské lehkosti a moudrosti bytí. Odlišnými vlastnostmi se vyznačují i odlišné počty stop. Tak například čtyřstopého jambu se nejčastěji užívá pro lyrické vyprávění, pětistopého jambu naopak pro vyprávění epické či dramatické, šestistopý jamb se zpravidla uplatní v reflexivních verších atd. Básníci s těmito vlastnostmi jednotlivých forem často zápasí a hledají pro ně další možnosti uplatnění. Občas se jim to i daří. Takové klání se ovšem vždy promítne do výsledné podoby obrazu. Proto musí být jeho stopy v překladu zachovány a překladatel musí důsledně dodržovat metrum a rozměr originálu.

Otázce rýmů věnovali básníci mnoho pozornosti. Voltaire požadoval zvukové rýmy, zatímco Théodore de Banville rýmy optické. Byron do rýmů s oblibou vkládal vlastní jména a používal rýmy mozaikové,⁶ parnasisté zase rýmy bohaté, zatímco Verlaine se přikláněl

⁶ Například: sobota – sob Ota.

k rýmům tlumeným, a symbolisté často využívali asonance. Překladatel si tedy musí ujasnit povahu autorových rýmů a té se vždy přidržovat.

Velmi důležitá je i otázka přesahu věty z jednoho verše do druhého, tzv. enjambement. Klasicistní básníci jako Corneille nebo Racine ho zcela zavrhovali, básníci romantičtí z něj udělali běžný básnický prostředek a modernisté veršový přesah vkládali všude, kam se dalo. I v tomto ohledu překladatel musí ctít autorovu poetiku.

Ze všeho uvedeného je zřejmé, že ten, kdo překládá básníka, musí sám být básníkem. A kromě toho i vnímavým badatelem a pronikavým kritikem, jenž se soustředí na ty nejtypičtější prvky každého autora a dovolí si, je-li to třeba, obětovat kvůli nim něco jiného. Musí zapomenout na svoji individualitu a myslet pouze na autora. V ideálním případě by osobnost překladatele neměla být v textu vůbec rozpoznatelná.

Kdo by však chtěl posunout metody překladatelské práce kupředu, může zajít ještě dál. Může například zachovat rýmy originálu či dodržet sylabický verš, dohledat výrazy reprodukující sociální a autorské jazykové zvláštnosti (Kiplingův vojenský argot, pařížský žargon Julese Laforguea či Mallarmého syntax apod.). Pro řadového překladatele to však samozřejmě vůbec povinné není. Zopakujme si tedy krátce, co je třeba v překladu dodržovat: 1. počet veršů, 2. metrum a počet stop, 3. rýmové schéma, 4. charakter veršového přesahu, 5. typ rýmů, 6. povahu slovní zásoby, 7. druh obrazných přirovnání, 8. zvláštní prostředky, 9. změny tonality. Toto je devatero příkázání překladatele poezie. A jelikož je jich o jedno méně, než těch Mojžíšových, doufám, že bude o to snazší je dodržet.

MARINA CVETAJEVOVÁ¹

St. Gilles-sur-Vie

6. července 1926

Drahý Rainere,

Goethe kdesi píše, že v cizím jazyce člověk nemůže stvořit nic významného – mně se ale vždycky zdálo, že to není pravda. (Goethe se v obecném smyslu nikdy nemýlí, v konečném důsledku má pravdu, a proto mu teď vlastně křivdím.)

Poezie sama je překladem, a to z rodné řeči do cizí – do francouzštiny, němčiny, na tom nesejde. Básníci nemají mateřštinu. Psát básně současně znamená je překládat. Proto nechápu, proč se mluví o francouzských, ruských nebo jiných básnících. Básník může psát ve francouzštině, a přitom nebýt francouzským básníkem. Je to úsměvné.

Nejsem ruský básník a pokaždé se divím, když mě za ruského básníka někdo považuje nebo označuje. Kvůli tomu se člověk přece stává básníkem (pokud se jím vůbec *lze* stát, pokud se básníkem nemusíme *narodit!*), aby nebyl jen Francouzem, Rusem atd., nýbrž vším. Jinými slovy: jsi básník, neboť nejsi Francouz. Národnost člověka vymezuje i omezuje. Orfeus představu národnosti boří nebo spíš stírá její hranice natolik, že všechny (byvší i jsoucí) pojme národnost jediná. I pravého Němce. I pravého Rusa.

V každém jazyce je však něco pouze jemu vlastního, něco, co *samo* je tímto jazykem. Proto zníš ve francouzštině jinak než v němčině – proto jsi také začal psát francouzsky! Němčina je hlubší než francouzština, a zároveň plnější, tvárnější, *temnější*. Francouzština, to jsou kyvadlové hodiny, které nerezonují, němčina je spíš sama rezonance než odbíjení hodin. Němčinu neustále dotváří čtenář – znovu a znovu, donekonečna. Francouzština už byla stvořena. Němčina *se tvoří*, francouzština *jest*. Jazyk skoupý k básníkům – proto jsi v něm začal psát. Skoro nemožný jazyk.

¹ Cvetajeva 1995, s. 66–68.

Němčina, to je věčný příslib (a *také* – dar!), francouzština je dar konečný. August von Platen² jako by psal francouzsky. Ty (*Verger*)³ píšeš německy, to jest – sám sebe, básníka. Neboť němčina má ze všech jazyků nejbliž k rodné řeči básníků. Víc než ruština, řekla bych. Ještě víc.

Rainere, poznávám tě v každém verši, jsi však stručnější, každý z těch veršů je zkrácený Rilke, jako by to byl konspekt. Každé slovo. Každá slabika.

Grand-Maitre des absences⁴ velmistr nepřítomnosti

To se ti povedlo skvostně. *Grossmeister*⁵ by tak dobře neznělo. *A partance*⁶ (*entre ton trop d'arrivée et ton trop de partance*⁷ – to se ozývá z dálky, a tudíž se to odvažuje tak daleko) je jako z veršů Marie Stuartovny:

Combien j'ai douce souvenance Jak sladké je pro mne vzpomínat
De ce beau pays de France...⁸ na tu krásnou Francii...

Znáš tyto její řádky?

Car mon pis et mon mieux Neboť to nejhorší i nejlepší ve mně
Sont les plus déserts lieux⁹ jsou místa ze všech nejpustější

(Rainere, ve francouzštině by zněla krásně i tvá *Píseň o kornetovi!*).¹⁰

Báseň *Le Verger* jsem přepsala pro Borise.¹¹

² Německý básník (1796–1835). Chtěl, aby jeho verše působily jako „klasické“, což ve výsledku způsobilo, že vyznívají „chladně“ a podle Cvetajevové neodpovídají duchu němčiny.

³ Odkaz k Rilkovu cyklu veršů *Le Verger* neboli *Sad*, jež je součástí jeho francouzsky psané sbírky *Vergers* (1926). Od roku 1923 do své smrti v roce 1926 napsal Rilke neméně než 450 básní ve francouzštině (Bucher 2004, s. 236).

⁴ Z Rilkovy sbírky *Vergers*, kterou básník zaslal Cvetajevové 31. července 1926.

⁵ *velmistr*

⁶ *odplutí*

⁷ *mezi tvým ohromujícím příjezdem a tvým ohromujícím odplutím* (ze sbírky *Vergers*)

⁸ Z básně *Sbohem, má drahá Francie*, připisované Marii Stuartovně (1542–1587). Cvetajevová naráží na rýmovou a obsahovou souvislost mezi slovy *partance* – *souvenance* – *France*.

⁹ Z básně Marie Stuartovny o smrti jejího muže Františka II.

¹⁰ Rilkova básnická skladba *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka* (1906).

¹¹ Cyklus sedmi Rilkových básní ze sbírky *Vergers*. Mínen je ruský básník Boris Pasternak (1890–1960).

Soyons plus vite
Que le rapide depart¹²

Budeme rychlejší
než spěšný odjezd

To se rýmuje s mým:

Ten vlak, na který všichni
přicházejí pozdě...

(O básníkovi).¹³

A *pourquoi tant appuyer*¹⁴ zase se slovy mademoiselle Lespinasse: „Glissez, mortels,
n'appuyez pas!“¹⁵

Víš, co je v tvé knize nové? Tvůj úsměv. (*Les Anges sont-ils devenus discrets*¹⁶ – *Mais l'excellente place – est un peu trop en face...*¹⁷).

Ach, Rainere, první stránku tohoto dopisu bych mohla úplně vynechat. Dnes píšeš:

... Et pourtant quel fier moment
lorsqu'un instant le vent se déclare
pour tel paus: consent à la France¹⁸

Jaký však vznešený okamžik,
když náhle zvedá se vítr
za tento stát: je zajedno s Francií

Kdybych byla Francouz a psala o tvé knize, uvedla bych svůj text tímto mottem: *consent à la France*.¹⁹

A teď k veršům, kde promlouváš ke mně:

Parfois elle paraît attendrie
Qu'on l'écoute si bien, –

Někdy zdá se být dojata tím,
že ji tak pozorně poslouchají –

¹² Ze sbírky *Vergers*.

¹³ Z cyklu veršů Cvetajevové s názvem *Поэмы* (Básníci) z roku 1923.

¹⁴ *proč se tak přidržovat* (pozměněný verš ze sbírky *Vergers*).

¹⁵ *Sklouzněte se, smrtelníci, nepřidržovat se!* Tato slova napsal Pierre-Charles Roy (1683–1764), nikoli Julie de Lespinasse (1732–1776).

¹⁶ *Jsou snad teď andělé skromnější?* Ze sbírky *Vergers*.

¹⁷ *Ale nejlepší místo – není naproti, je trochu dál...* Ze sbírky *Vergers*.

¹⁸ Ze sbírky *Vergers*.

¹⁹ *zajedno s Francií*

alors elle montre sa vie
et ne dit plus rien²⁰

tehdy odhalí svůj život
a víc už nepromluví

(Jsi příroda!)

Ale navíc jsi básník, Rainere, a od básníků se očekává něco *de l'inédit*.²¹ Proto rychle – dlouhý dopis jenom pro mne, jinak budu dělat, že jsem ještě hloupější, než jsem, a *urazím se, raníš mé nejryzejší city* atd., ale ty mi přece napíšeš (pro svůj klid! a proto, že jsi *laskavý!*).

Smím tě políbit? Není to víc, než obejmout, a objetí bez polibku je téměř nemožné!

Marina

²⁰ Ze sbírky *Vergers*.

²¹ *dosud nevydané*

[leden 1937]

Vážený pane André Gide,

píše Vám ruský básník, jehož překlady Puškina máte před sebou. Pracovala jsem na nich šest měsíců (jsou to dva rukopisné sešity, každý o dvou stech stránkách) a některé mají i čtrnáct variant. Kolik to stálo času, může být důležité snad pro čtenáře, ne však pro nás, druhy v básnickém řemesle, neboť čas je práce, kterou vkládáme do svého díla.

Na čem mi záleželo především? Chtěla jsem být Puškinovi co nejvěrnější, nikoli ale otrocky, protože to by mě nevyhnutelně vedlo k zaostávání za textem i za básníkem. Pokaždé, když jsem se chtěla dát zotročit, verše tím strádaly.

Для берегов отчизны дальной

Ты покидала край чужой;

В час незабвенный, в час печальный

Я долго плакал пред тобой.

Мои хладеющие руки

Тебя старались удержать;

Томленье страшное разлуки

Мой стон молил не прерывать.

Pro břehy daleké své vlasti

jsi opouštěla cizí zem.

V ten památný čas, plný strasti,

před tebou dlouho plakal jsem.

Mé zchlazené ruce v rozechvění

nablízku přály si tě mít,

drásavou trýzeň rozloučení

můj pláč se snažil prodloužit.

Но ты от горького лобзанья

Свои уста оторвала;

Из края мрачного изгнанья

Ты в край иной меня звала.

Ты говорила: «В день свиданья

Под небом вечно голубым,

В тени олив, любви лобзанья

Мы вновь, мой друг, соединим».

Ty však své rty jsi oddálila

před dalším hořkým polibkem.

Z míst, kdes jak ve vyhnanství žila,

zvalas mne v jinou, svoji zem:

„Až spolu shledáme se záhy

pod nebem, kde je věčný jas,

ve stínu olivy, můj drahý,

polibkem spojíme se zas.“

¹ Cvetajeva 1995, s. 640–645. Originál dopisu je ve francouzštině.

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой –
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...²

Však běda, tam, kde čistá, svěží
obloha svítí azurem,
kde na vodě stín oliv leží,
ty dávno dřímáš věčným snem.
Tvá krása i tvé utrpení
zmizely do zászvětní tmy
a s nimi i to políbení. –
Čekám, až dluh svůj splatíš mi...³

Zde je příklad jedné z mnoha překladových variant:

Pour ton pays aux belles fables
Pour les lauriers de ta patrie
Tu délaissais ce sol fatal
Tu t'en allais m'ôtant la vie,⁴

Kvůli domovině s krásnými bájemi,
kvůli vavřínům své vlasti
opustila jsi osudový kraj,
a ze mne všečen život vyprchal,

A čtvrté čtyřverší:

Tu me disais: – Demain, mon ange,
Là-bas, au bout de l'horizon,
Sous l'oranger chargé d'oranges
Nos coeurs et lèvres se joindront.⁵

Říkalas mi: „Zítřa, můj anděli,
tam na okraji nebeské klenby
pod pomerančovníkem obtěžkaným pomeranči
se naše srdce a ústa spojí.

Puškin doslova říká:

Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».

Říkalas: „V den shledání
pod nebem věčně modrým,
ve stínu oliv, lásky polibky
znovu, můj příteli, spojíme.“⁶

² Puškin 1995 (a), s. 443. Básnická vzpomínka na Amálii Rizničovou, kterou Puškin poznal v Oděse asi v roce 1823.

³ V překladu Lud'ka Kubišty, významově pozoruhodně přesném (Puškin 1986, s. 87–88).

⁴ Překlad Cvetajejové (a doslovné znění v češtině).

⁵ Překlad Cvetajejové (a doslovné znění v češtině).

⁶ Doslovný překlad.

Zaprvé, v ruštině i ve francouzštině se říká *spojit ústa v polibku*, a nikoliv *spojit polibky* (polibek sám už je spojením úst).

Takže Puškin, svázaný rozměrem verše, si tu dovolil jistou *básnickou licenci*, kterou si já jako překladatel dovolit nemusím, a dokonce ani nesmím.

Zadruhé, Puškin mluví o olivovníku, který pro člověka ze severu symbolizuje Řecko a Itálii. Pokud však píše ve francouzštině a pro Francouze, musím vzít v úvahu, že ve Francii olivovník znamená Provence (či dokonce *Mirèio*)⁷. Oč mi jde? Chci ve francouzském čtenáři vyvolat představu jihu, a to dalekého, neznámého. Proto mluvím o pomerančovníku a pomeranči.

Varianta:

| | |
|------------------------------------|------------------------------------|
| Tu me disais: sur une rive | Říkalas mi: na břehu |
| D'azur, au bout de l'horizon | azurovém, na okraji nebeské klenby |
| Sous l'olivier chargé d'olives | pod olivovníkem obtěžkaným olivami |
| Nos coeurs et lèvres se joindront. | se naše srdce a ústa spojí. |

Olivovník však budí představu jiného svazku, než je svazek milostný: evokuje přátelství nebo spojení mezi Bohem a člověkem... může dokonce symbolizovat *Společnost národů*,⁸ ale určitě ne milostný svazek (či milostné splynutí).

Dále: olivovník má malé a tvrdé plody, kdežto pomeranč je vždy jedinečný a mnohem lépe navozuje představu milostné nostalgie (či *stesku*, tak příznačného pro ruskou duši).

Rozumíte mi?

A ještě jeden detail: pro pomerančovník ani citronovník neexistuje v ruštině jednoslovný výraz, je to vždy *citronový* nebo *pomerančový strom*.

Proto Puškin nechtěl o takovém jižním stromu mluvit, či dokonce takovým stromem zpřítomnit *jih*, a neměl na výběr: zvolil tedy cizokrajný *olivovník* a udělal z něj pro Rusa

⁷ Báseň Frédéricica Mistrala (1830–1914), v níž byla poprvé použita provensálština jako literární jazyk.

⁸ Založena po první světové válce na základě pařížské mírové konference.

běžné slovo *oliva*. Kdyby ruština měla slovo *pomerančovník*, bezpochyby by ho Puškin použil. Čili:

| | |
|------------------------------------|--|
| Tu me disais: – Demain, cher ange, | Říkalas mi: „Zítřa, anděli můj drahý, |
| Là-bas, au bout de l’horizon, | tam na okraji nebeské klenby |
| Sous l’oranger chargé d’oranges | pod pomerančovníkem obtěžkaným pomeranči |
| Nos coeurs et lèvres se joindront. | se naše srdce a ústa spojí.“ |

Anděli můj drahý. To oslovení v textu není, tedy ne v tomto textu, vystihuje však řeč celé jedné epochy. Všichni, muži i ženy, pokud někoho milovali, si říkali *anděli můj drahý*, ano, i ženy, i přátelé. *Anděli můj drahý!* Slova bez pohlaví, slova duše, nepochybně pronesená ženou, kterou Puškin vyprovázel a loučil se s ní navždy. A ještě jedna drobnost, nad níž se nejspíš pousmějete.

Puškin nebyl žádný krasavec. Vlastně byl dost ošklivý. Malý, snědý, se světlýma očima, černošskými rysy v obličejí a jakousi opičí neposedností (tak ho popisovali studenti, kteří ho ovšem milovali). Tak tedy, vážený André Gide, chtěla jsem, aby tento *opičí černochoch* byl naposledy a právě mými ústy nazván *andělem mým drahým*. Po stu letech, naposledy – *anděli můj drahý*.

Pročítám-li jiné překlady, vůbec mě ta básnická licence netrápí.

A nakonec jeden příklad mé nesvobody. Báseň *K moři*, sloka šestá:

| | |
|------------------------------------|---|
| Que n’ai – je pu pour tes tempêtes | Proč jsem nedokázal navzdory tvým bouřím |
| Quitter ce bord qui m’est prison! | opustit tento břeh, který je mým vězením, |
| De tout mon coeur te faire fête, | z celého srdce tě oslavit |
| En proclamant de crête en crête | a opěvovat od hřebene k hřebeni |
| Ma poétique évacion. | svůj básnický útěk. |

Puškin říká:

| | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| Не удалось навек оставить | Nepodařilo se mi navždy opustit |
| Мне скучный, неподвижный брег, | nudný, nehybný břeh, |

Тебя восторгами поздравить oslavit tě svým nadšením
И по хребтам твоим направить a po tvých hřebenech se vydat
Мой поэтический побег!⁹ na svůj básnický útěk!

Varianta první a *velmi lákavá*:

Que n'ai je pu d'un *bond d'athlète* Proč jsem nedokázal *skokem atleta*
Quitter ce bord qui m'est prison... opustit tento břeh, který je mým vězením...

Puškin byl atlet tělem i duší, neúnavný chodec, plavec atd. (Slova jednoho z těch, kdo jej později uloží do rakve: to nebyly svaly básníka, ale atleta.)¹⁰

Puškinovým ideálem byl *eféb*.¹¹ To k němu neodmyslitelně patří.

Dále: *skok* a *břeh*. Svůdná představa poloboha, který se konečně dostal na svobodu a opouští břeh jediným skokem, on jediný, a ocitá se uprostřed moře a svobody. (Vy mi rozumíte, protože to vidíte.)

Puškin spoutaný hloupou předurčeností, carem, severem, mrazem – a unikající *jediným skokem*.

A v neposlední řadě (*zdaleka* ne poslední, přinejmenším pro mne): zvuk, souzvuk slov *skok* (rusky *прыг* – *pryg*) a *břeh* (rusky *берег* – *breg*), tento skoro-rým.

Tak tedy, vážený André Gide, nepodlehla jsem tomu pokušení a říkám skromně, takřka banálně:

Que n'ai – je pu pour tes tempêtes Proč jsem nedokázal navzdory tvým bouřím
Quitter ce bord qui m'est prison! opustit tento břeh, který je mým vězením!

⁹ Z Puškinovy básně *K moři* (1824).

¹⁰ Svědectví Puškinova blízkého přítele Arkadije Osipoviče Rosseta (1811–1881), ruského vojáka a politika: „Držel jsem ho za lýtka a přitom jsem si znovu uvědomil, jak pevnou a svalnatou měl postavu, jakou sílu měl díky tomu, že chodil pěšky.“ (Veresajev 1927, s. 153)

¹¹ Ve starověkých Athénách a Spartě jinoch ve věku osmnáct až dvacet let, narozený jako svobodný občan a vykonávající dvouletou vojenskou službu.

Neboť zaprvé, *atlet* přesahuje vše, celou sloku – dočetli jsme ji, ale atlet stále letí ve svém skoku, *můj* atlet přesahuje v Puškinovi celého básníka, *mého* Puškina – celého Puškina, jeho, Puškina, a proto na něj nemám právo. *Musím*, musela jsem ho v sobě zadusit.

Zadruhé, je to romantická báseň, ta nejromantičtější, jakou znám, je to sám romantismus: moře, otroctví, Napoleon, Byron, milostné planutí. V romantismu však nenajdeme ani slovo *atlet*, ani představu *atleta*. Romantismus je především a všudypřítomně bouře. Proto je třeba se ho vzdát.

(Bylo to jedno z nejtěžších rozhodnutí v mém básnickém životě – jsem si plně vědoma toho, co říkám, musela jsem totiž odmítnout za jiného).

Drahý André Gide, napsala jsem nakonec dlouhý dopis. Nikdy bych takový nenapsala jinému francouzskému básníkovi – pouze Vám.

Neboť máte rád Rusko, trochu nás znáte a také proto, že už máte mé verše, byť jsem Vám je nepředala sama, což je čirá náhoda (kterou ve francouzštině raději píšete z: *hazard*).

Abyste se něco dozvěděl o mně jako o člověku: před deseti lety jsem se přátelila s Věrou,¹² velkou, veselou Věrou, tehdy čerstvě provdanou a zcela nešťastnou.

Byla jsem a zůstávám velmi blízkým přítelem Borise Pasternaka, který mi věnoval svou velkou poemu *Rok devatenáct set pět*.¹³

Jiné společné přátele už, myslím, nemáme.

Nejsem *bílá* ani *rudá*, nepatřím k žádné literární skupině, žiji a pracuji sama a *pro osamělé lidské bytosti*.

Jsem posledním přítelem Rainera Marii Rilka, jeho poslední *radostí*, jeho posledním Ruskem (které si zvolil za svou vlast)... a jeho poslední, úplně poslední básní *Elegie (pro Marinu)*,

¹² Věra Alexandrovna Suvčinskaja (1905–1987) se začala přátelit s Cvetajevovou a jejím mužem poté, co se v roce 1925 usadili v Paříži. Od roku 1932 byla agentkou sovětské tajné policie (Kuksin 2008, nestránkováno).

¹³ Ve skutečnosti jde o Pasternakovu poemu *Poručík Šmidt*.

ze které jsem nikdy neučinila *věc veřejnou*, protože nenávidím princip *všelidovosti* (svět sestává z bezpočtu *jednotlivců* a já stojím za *každým* z nich a zároveň proti *všem*).

Pokud umíte německy a jste-li skutečně tím, k němuž se obracím s plnou důvěrou, pošlu Vám tuto elegii, abyste mne lépe poznal.

Bez znalosti ruštiny mi v otázce věrnosti ruské předloze nemůžete důvěřovat a ani nechci, abyste mi důvěřoval, proto vězte, že:

Básník a puškinovský životopisec Vladislav Chodasevič¹⁴ (kterého znají všichni Rusové) a kritik Vladimir Vejdle¹⁵ ručí za přesnost mých překladů.

Na shledanou, André Gide, doptejte se na mne, básníka, mezi mými krajany, kteří mě sice nemají moc rádi, ale všichni si mne váží.

Dostáváme jen to, co chceme a co si zasloužíme.

Váš druh v básnickém řemesle

Marina Cvetajevová

P. S. Už nejsem nejmladší, psát jsem začala velmi brzy a těch dvacet pět let, co píši, se už nehoním za autogramy. (Ostatně, nemusíte se ani podepisovat.)

P. P. S. Kritik Vejdle mé překlady ukázal panu Paulhanovi, redaktorovi *La Nouvelle Revue Française*),¹⁶ který je odmítl s tím, že neumožňují udělat si představu o básnickově genialitě a jako celek jsou pouhou snůškou otřepaných klišé.

Kdyby mi to řekl osobně, odpověděla bych mu:

¹⁴ Vladislav Chodasevič (1886–1939), ruský básník a vůdčí osobnost ruské porevoluční emigrace.

¹⁵ Vladimir Vejdle (1895–1979), literární vědec, kritik a kulturní historik z řad ruských literátů v emigraci.

¹⁶ Jean Paulhan (1884–1968), francouzský spisovatel a redaktor časopisů *La Nouvelle Revue Française* (kam přispíval i Vejdle) a *Mesures* (kde byly publikovány překlady ruských spisovatelů).

Pane Paulhane, to, co Vy považujete za otřepaná kliše, jsou myšlenky a prožitky celé doby, celého roku 1830, celého světa: Byrona, Huga, Heineho, Puškina atd., atd.

Alexandr Puškin, jenž zemřel před sto lety, nemohl psát jako Paul Valéry nebo Boris Pasternak.

Jen si znovu přečtete verše francouzských básníků roku 1830 a pak mi řekněte, co si o nich myslíte.

Kdybych Vám předložila Puškina roku 1930, Vy byste ho přijal, ale já bych ho zradila.

Haldy fušeřiny (1929)¹

Zahraniční beletrie uváděná na současný knižní trh v ruských překladech není v principu ničím jiným než haldami fušeřiny. Nestačí jen napsat na obálku *Sinclair*, *Pirandello* nebo *Maupassant*, aby kniha skutečně pocházela od dotyčného cizího autora. Obyčejný čtenář, ovládající pouze svoji mateřštinu, je nakladatelskými domy soustavně klamán. Soukromý spotřebitel i veřejné knihovny se opakovaně stávají oběťmi nevýhodné koupě. Jde přitom o veřejné tajemství, k jehož vyslovení člověk musí sebrat kus odvahy: pro naše nakladatelství není překladová kniha literaturou, nýbrž, jednoduše řečeno, vysokonákladovým vydáním, jehož původce nemá nárok na honorář. Alespoň trochu vnímavý čtenář si povšimne, že v ruských překladech všichni zahraniční spisovatelé, od Anatola France po posledního bulvárního škrabala, mluví stejným prkenným jazykem. Nemohoucnost, ubohost a bezradnost těch, z nichž se v sovětském Rusku namnoze rekrutují překladatelé (deklasovaní intelektuálové bez práce znalí cizích jazyků), zanechává na všech jejich výplodech otisk nesmazatelného amatérismu. Představují nám nejen zahraniční autory, ale také sami sebe. Z jejich rukou se nám dostává bohatství cizích národů ve zbanalizované, tendenčně pokleslé podobě.

Cizojazyčné knihy se u nás vydávají v podstatě bez nároku na odměnu. Procento překladatelského a redakčního honoráře představuje v kalkulaci překladové knihy ve srovnání s knihou původní tak bezvýznamnou položku, že se ani nedá brát vážně.

Nakladatelské domy projevují lhostejnost ke kvalitě překladových knih, současně však mají eminentní zájem o jejich širokou distribuci. Čtenost současné rusky psané literatury je totiž ve srovnání s literaturou překladovou zcela mizivá a současná ruská beletrie působí vedle té zahraniční doslova jako zpráskaný pes.

Pro sovětské nakladatele je krajně výhodné a pohodlné publikovat knihu bez účasti jejího autora. Zaprvé, nepotřebují jeho souhlas s vydáním. Zadruhé, nemusejí s ním vést úmorné a

¹ Mandelštam 2020, s. 211–217.

riskantní jednání. Zatřetí, nenarážejí na žádné jeho protesty, ať už kniha vyjde v jakékoliv podobě.

Kromě tristní finanční situace však existuje ještě jeden důvod, kvůli němuž naše překladové knihy chronicky a těžce strádají. Ten důvod má povahu obecně kulturní. Kvalita překladů v dané zemi je přímým ukazatelem její kulturnosti – stejně jako spotřeba mýdla nebo procento gramotnosti jejích obyvatel. A kvalita překladů je u nás bez nadsázky zoufalá.

Navíc, administrativní a hospodářští pracovníci překladatele finančně zneužívají.

Nakladatelství *Gosizdat*, ochránce kulturního dědictví, tentýž *Gosizdat*, jemuž byl svěřen přední úsek naší kulturní fronty, při posledních jednáních o revizi standardní pracovní smlouvy nejenže nenavýšil žebrácké výměry honorářů za překladatelskou práci, ale dokonce je snížil.

Zdalipak naše veřejnost ví, kolik nakladatelství překladatelům platí? Zdalipak ví, odkud se naši překladatelé rekrutují? Zdalipak ví, do jaké situace se dostala ta hrstka mistrů svého řemesla a dalších odborníků, kteří se v této nešťastné bojové linii naší kultury dovedli udržet?

Od třiceti do šedesáti rublů za tiskový arch (čtyřicet tisíc písmen) platí nakladatelství našim překladatelům. A jakým způsobem? Na splátky, které jsou vpravdě sadistické. Po odevzdání rukopisu dostane překladatel první polovinu honoráře a po vydání knihy druhou. Mezi odevzdáním rukopisu a vydáním knihy přitom uplynou měsíce. To ovšem není všechno. Překladatel navíc sám nese nemalé výrobní náklady: platí si písárku (za čtyři až šest rublů za tiskový arch), platí si objednané zahraniční knihy atp.

K samotnému překladu přistupujeme jako k přesypávání obilí z jednoho pytle do druhého. Aby překladatel nic nezatajil a neukradl, určujeme výši jeho honoráře jako hokynáři, podle objemu pytle, a to na základě ruské verze, nikoliv podle originálu, a kvůli této na první pohled banální příčině překladové knihy čím dál víc kynou a trpí vodnatelností. Překladatelé totiž nahánějí *počet stran*, aby nějak přežili do další výplaty.

Překlad patří k obtížným a zodpovědným druhům literární práce. Je v podstatě vytvořením nezávislého řečového systému na základě cizojazyčného materiálu. Převést tento materiál do

systému ruského jazyka vyžaduje nebývalou míru soustředění, pozornosti a vůle, velkou tvořivost, duševní svěžest, jazykový cit, širokou paletu slov, schopnost vnímat rytmus, zachytit formu sdělení a předat ji – a při tom všem je třeba co nejpevněji držet na uzdě vlastní tvůrčí ambice. Jinak totiž nepůjde o překlad, nýbrž o vlastní výmysl. Samotný proces překladu přináší úmorné nervové vyčerpání. Překládání způsobuje větší únavu a vysychání mozkových závitů než mnohé jiné typy tvůrčí práce. Dobrý překladatel, o kterého nepečujeme, se brzy opotřebuje. Musíme dbát na prevenci jeho pracovních rizik. Je třeba zkoumat nemoci z překladatelského povolání a předcházet jim, je třeba poskytovat překladatelům zdravotní pojištění a možnost pravidelného oddychu. Co z toho nabízejí nakladatelství *Gosizdat*, *Zemlja i fabrika* nebo *Molodaja gvardija*?

Chceme-li kvalitní překladové knihy, musíme ten nesmyslný a fušerský způsob organizování naší knižní produkce, který se navíc každým rokem zhoršuje, vymýtit u kořene.

Za překlad červené knihovny dostanete zapláceno skoro stejně jako za Flauberta. Začátečník, diletant i zralý mistr uměleckého překladu berou téměř stejný honorář. Současně platí, že odměna za jednu stránku původní rusky psané prózy se pohybuje od sto padesáti do pěti set rublů. Není divu, že nakladatelské domy svým *systémem* práce odradily od překládání nejen literáty, ale i vzdělané lidi vůbec.

Gosizdat teď začal vydávat Goethovy sebrané spisy v osmnácti svazcích. Opovázlivost, přesněji drzost nakladatelství, které se rozhodlo pro úplné vydání Goetha, a přitom celý aparát své překladové produkce ponechalo beze změn, je zarážející.

Výsledkem je, že mimořádnou kulturní funkci, kterou překlad má, poměrně často zajišťují netalentovaní a nahodilí hledači přivýdělnku.

Za otrávení studny, za ničení a znečištění kanalizace nebo vodovodního potrubí, za mizerný stav kotlů na ohřev vody v jídelnách, za to vše poháníme lidi před soud. Za nehorázný, pobuřující a těžko uvěřitelný stav dílen, kde se vyrábí světová literatura pro naše čtenáře, za poškozování hnacích řemenů spojujících mysl obyčejného sovětského čtenáře s tvůrčí produkcí Západu i Východu, Evropy i Ameriky, celého lidstva v současnosti i v minulosti – za toto mimořádné záškodnictví dosud nikdo odpovědnost nenese. Prochází beztrápně, neboť

jde o všední jev. To bychom měli křičet do tlampačů na každém rohu! Necht' společenské organizace podpoří konkrétními kroky kampaň, kterou právě teď zahajujeme. Musíme tento systém od základu přetvořit. Necht' projde všemi fázemi prověrky a revize až k radikální přeměně a završí se vítězstvím v souladu se zákonem. Všechny tyto fáze necht' proběhnou veřejně, s širokou účastí tisku a pod kontrolou uznávaných veřejných institucí.

V jednotlivých odděleních každého nakladatelství sedí interní redaktoři, jejichž povinností je za měsíční plat prohnat redakčními křivulemi rukopisy v délce desítek tiskových archů. Tito redaktoři jsou většinou lidé vzdělaní a literárně kompetentní. Jsou *vytrénovaní* léty služby. Překlad se pod jejich rukama mění k nepoznání. Domníváte se, že ho srovnávají s originálem, aby k němu měl blíž? Co vás nemá! Redaktor překlad v podstatě nerediguje, nýbrž dezinfikuje, opravuje hrubé chyby, uhlazuje jazyk, odstraňuje nesmysly, hubí tisíce *který* a *že* atp. Do předlohy nahlédne jen tehdy, když narazí na zjevný nonsens. Pečlivé srovnání s originálem by nezdědka vedlo k logickému závěru, že rukopis překladu je třeba zmačkat a zahodit, jenže to udělat nelze, neboť rukopis si nakladatelství objednalo a zaplatilo a překladatel je, ať se nám to líbí nebo ne, chráněncem nakladatelství.

Mezi redaktory se najdou dobří překladatelé. Avšak redaktoři překladatelskou práci dělat nechtějí.

Mimochodem, zdaleka ne všichni redaktoři jsou lidmi na svém místě a to, co bylo řečeno o překladatelích, platí zčásti i o pracovnících redakcí.

Jsou v Rusku překladatelé zvučných jmen? Nejsou. A může za to mimo jiné náš tisk. Recenzenti se nakazili všeobecnou neúctou k řemeslu, umění i virtuozitě literárních překladatelů. Knihy zahraničních autorů recenzují lidé, pro které literární forma nic neznamená.

Nikdo nebude věřit, jak u nás probíhá výběr knih určených k překladu. V nakladatelství *Lengiz*² bývalo běžnou praxí objednávat knihy ze zahraničí. Tyto knihy přitom musely projít několikerým sítem. Zahraniční literární agenti nejprve poslali nakladatelstvím knihy, které by

² Jedno z nejstarších sovětských nakladatelství, založené v roce 1917 jako *Nakladatelství petrohradského sovětu* (*Издательство Петроградского совета*), od roku 1919 *Petrogosizdat*, od roku 1924 *Lengiz*, od roku 1934 *Lenokogiz* a od roku 1938 *Lenizdat*.

bylo dobré přeložit. Poté zkušení nakladatelští lektori pročetli a zhodnotili desítky, ba stovky knih, přičemž každý jejich posudek, nikde nikým neotřetý, byl poučenější, lépe napsaný a obsažnější než ty, které dnes vycházejí v našich objemných literárních časopisech. Ze čtyřiceti až padesáti takto zpracovaných knih se vybraly tři až čtyři jako kandidátky na překlad. Teprve tehdy, po domluvě se stranickým vedením nakladatelství, byly jedna nebo dvě knihy zadány k překladu. Nyní však sovětská nakladatelství s poukazem na obtíže s devizovými převody téměř přestala objednávat knihy ze zahraničí a nákupy zahraniční literatury obstarávají sami překladatelé. Vytvořili si svou vlastní agenturu. Nějací jejich příbuzní v Paříži či New Yorku teď rozhodují o tom, co bude číst sovětský čtenář.

„Rád bych pro vás něco přeložil.“ „Dobrá, navrhněte nějaký titul. Bude-li zajímavý, pak...“ Tak vypadá ten nejběžnější rozhovor v nakladatelské redakci. Naše nakladatelství čekají jako kupecká dcerka se založenýma rukama na nápadníky s nabídkami. Překladatelé iniciují korespondenci s naivními autory v zahraničí. Zním případy, kdy právo vytvořit autorizovanou ruskou verzi cizí knihy takto připadlo překladatelům sice málo vzdělaným, zato však podnikavým.

Nelze se stále vymlouvat na nedostatek valut potřebných k získání zahraničních titulů. Je třeba vyrazit iniciativu z rukou podnikavých fušerů. Zdá se mi, že svazy proletářských spisovatelů Evropy a Ameriky mohou spolu s kvalifikovanými nakladatelskými lektory poskytovat při výběru knih lepší služby než něčí příbuzní v Paříži nebo v Londýně. Musíme konečně vytvořit *informační kancelář* pro výběr a posuzování knižních titulů, kterou budou společně spravovat různí sovětské nakladatelé.

O osudu knihy rozhoduje lektor, který je zaměstnancem nakladatelství a píše posudky pro jeho *vnitřní potřebu*. Může s daným titulem udělat krátký proces, nebo jej může protlačit k vydání. Každý lektorský posudek musí být napsán tak, aby se dal beze studu publikovat a autor se za něj mohl s plnou odpovědností postavit. Lektorské posudky jsou ovšem často zredukovány na bezduchou úřední zprávu. Nelze je publikovat, neboť jsou absolutně bezvýznamné, trapné a nicneříkající. Lektori jsou stejně nahodilými chráněnci nakladatelství jako sami překladatelé.

Lektor napíše *posudek* či *názor na danou problematiku* a vedení nakladatelství, které obsah příslušné knihy vůbec nezná, na základě jeho služebního hlášení rozhodne, zda knihu vydá, nebo nevydá.

S adaptacemi cizích knih je to stejně katastrofické jako s překlady, lektorskými posudky a redigováním, ne-li ještě horší. Nakladatelští knihomolové adaptace milují, a dokonce jim dávají přednost před samotným překladem, neboť vyjdou levněji a dají se rychleji *zplachtit*. Adaptace přitom mají svůj smysl i logiku. Nejsem zastáncem pokrytecké piety k textům. Cením si akademických vydání, avšak spisovatel z jiného století a kultury pro mne není fetiš. Naše doba má právo nejen interpretovat literární text podle svého, ale také ho přeuspořádat, předělat, tvořivě přejinačit a vypíchnout to, co v něm pokládá za nejpodstatnější. Obyčejný čtenář se vydává vstříc Cervantesovi, Walteru Scottovi a Swiftovi, ale oni se zase vydávají vstříc jemu. Čtenáře můžeme zasvětit do celých historických epoch jedině prostřednictvím adaptací, odstraňujících zdlouhavé pasáže a dodávajících knize čtenářsky přijatelnější rytmus. Adaptace předlohy jsou náročnější a zodpovědnější práce než jakýkoliv překlad, nicméně ten, kdo je provádí, musí mít na takovou práci dost času, nelze ho při ní honit a je třeba mu ji náležitě zaplatit. Nic z toho zatím k běžné nakladatelské praxi nepatří.

Měli bychom neprodleně svolat všesvazový sjezd o otázkách spojených s vydáváním zahraniční literatury. Jeho svolání necht' iniciuje svaz spisovatelů a hlavní sovětská nakladatelství. Složení jeho účastníků musí být omezeno přísným a promyšleným výběrem, aby se sjezd nezvrhнул v řečnění bez ladu a skladu. Kromě spisovatelů delegovaných různými spolky a odpovědných šéfů nakladatelství by se ho měli zúčastnit znalci zahraniční literatury a také uznávaní mistři překladu. Sjezd vytyčí cestu, jak vytvořit zdravou pracovní atmosféru, jak odhalit a využít skrytý potenciál a talenty, jak racionálně organizovat produkci překladové literatury. Jeho účastníci rozpracují návrh na vytvoření ústavu zahraniční literatury se stálou fakultou teorie a praxe překladu, s řadou seminářů překladu z evropských a asijských jazyků, jakož i z ukrajinštiny a dalších jazyků Sovětského svazu. Tento ústav musí mít fundované a ideologicky vyspělé vedení. Měli bychom pod něj převést *Vestnik inostrannoj literatury*³ za účelem jeho celkové reorganizace. Ústav se musí bezprostředně podílet na práci našich nakladatelství.

³ Časopis o zahraniční literatuře.

Tato autoritativní instituce bude soustavně pracovat na zvyšování kulturní úrovně překladů zahraniční literatury a zajištění nezbytných kádrů. Na vzniku navrhovaného ústavu se přímo a organicky budou podílet spisovatelské svazy, Komunistická akademie,⁴ Státní akademie uměleckých věd⁵ a dále nakladatelství *Gosizdat*, *Zemlja i fabrika*, *Molodaja gvardija* a ústav žurnalistiky.

⁴ Sovětská vysoká škola marxistické orientace (1918–1936).

⁵ Vědecko-výzkumná instituce RSFSR zaměřená na syntézu různých druhů umění (1921–1930).

O překladech (1929)¹

Překladařství jako sociální jev se v Rusku objevilo v devatenáctém století, zhruba ve čtyřicátých letech. Mimořádný rozvoj přitom zaznamenalo díky takzvaným *raznočincům*² a nezaopatřené studující mládeži, pro kterou překlady byly jediným zdrojem obživy.

Od časů Pisarevových³ po dnešek se sociální povaha překladařství nijak nezměnila: překladařské řemeslo bylo a je regulátorem nezaměstnanosti duševně pracujících, jde o podpůrnou berličku pro všechno slabé a nemohoucí, o formu almužny, kterou vládnoucí třída poskytuje svým zaostávajícím příslušníkům. Tradiční velká nakladatelství si z překladařů udělala dodavatele levné duševní práce, přičemž hlavním spotřebitelem překladařské literatury se stala měšťácká *stáda volů*, neovládajících cizí jazyky.

Překladařé zaměřeni na modernu obsluhovali kvalifikovanou čtenářskou elitu. Předkládali pro ni Ibsena, Hamsuna či Maeterlincka v nevelkých a drahých nákladech. Veškeré další literární překlady byly pouze *hejnem malých plotic* v podobě příloh k časopisům *Niva* a *Vestnik inostrannoj literatury*.⁴ Za pár grošů je vytvářeli hladoví studenti a životní smolaři. Mezi Sojkina,⁵ Sytina⁶ a kuchyňskou makulaturu všemožných příloh se vměstnal například Sablin,⁷ svým zaměřením pozoruhodně blízký obvyklé překladařské produkci nakladatelství *Gosizdat*.⁸ Po říjnové revoluci inteligence okamžitě sáhla po osvědčené překladařské berličce. Vznikla *Vsemirnaja literatura* (Světová literatura),⁹ dítko Maxima Gorkého a prateta pozdější *Ústřední komise pro zkvalitňování života vědeckých a tvůrčích pracovníků*,¹⁰ a spolu s tímto nakladatelstvím se objevil nový typ hladového, avšak *kvalifikovaného* akademického

¹ Mandelštam 2020, s. 217–223.

² *lidé různých hodností a stavů* (vrstva ruské společnosti 18. a 19. století tvořená zchudlou aristokracií a obyvateli nešlechtického původu)

³ Dmitrij Ivanovič Pisarev (1840–1868), ruský literární kritik a překladař německé poezie.

⁴ Časopis o zahraniční literatuře.

⁵ Petr Petrovič Sojkin (1862–1938), ruský vydavatel populární literatury.

⁶ Ivan Dmitrijevič Sytin (1851–1934), ruský vydavatel širokého záběru, od školních učebnic po sebrané literární spisy.

⁷ Vladimir Michajlovič Sablin (1872–1916), ruský vydavatel umělecké literatury.

⁸ První velké sovětské nakladatelství, založené v roce 1919.

⁹ Nakladatelství vydávající světovou literaturu.

¹⁰ Výkonný orgán sovětské moci, který měl vytvářet pracovní podmínky pro vědecko-technickou a tvůrčí inteligenci v podmínkách občanské války v letech 1917–1923.

překladačství. Na hladkém, velínovém papíře vyšel katalog všech světových spisovatelů a políčka s tituly jejich knih se postupně plnila jmény ruských překladatelů. Vskutku svérázné lotto! Mimochodem, i dnes se najdou tací, kteří sní o renesanci *velkolepých časů* zmíněného nakladatelského domu.

V sovětském Rusku ve skryté podobě dosud existují a navzájem spolu soupeří tři základní směry předrevolučního literárního překladačství: masově spotřební překlady, šířené prostřednictvím časopiseckých *příloh*, tradiční průměr, mající podobu *kulturně osvětových* překladů, a konečně moderna, vytvářená ruskými symbolisty, od nakladatelství *Vsemirnaja literatura* po nakladatelství *Akademija* a edici klasiků vydávanou *Gosizdatem*. Populární zahraniční beletrie představuje v danou chvíli v podstatě stejný fenomén jako filmová produkce. Zpravidla jde o knihu na jedno přečtení, k níž se člověk už nevrací a snadno na ni zapomene. Zahraniční beletrie v ruštině, to je svět sám pro sebe, stojící mimo oblast literatury. Žije si vlastním životem a rozvíjí se dle vlastních pravidel.

Spolu s náklady překladačských titulů roste i zájem o studium jazyků mezi komsomolci a vysokoškolskou a dělnickou mládeží. Její přístup k jazykovému vzdělání je přitom velmi typický. Mladí lidé se cizí jazyky učí s pocitem triumfu dobyvatele, který vstoupil na dosud zakázané teritorium. V rukou vládnoucí třídy představuje znalost jazyků mocnou zbraň. S její pomocí je obsah celé současné kultury nahrazován podvrhy a světová literatura je falzifikována dle požadavků těch, kdo se stali pány situace.

Kromě filologického srovnání překladu s originálem (raději pomlčme o tom, jak u nás něco takového probíhá) je nutný ještě jeden typ konfrontace: konfrontace překladu s vnitřní, historickou pravdou autora. Měla by ji provádět pracující inteligence, až se naučí cizí jazyky. Taková revize je nevyhnutelná. Už jsem psal o nemohoucnosti náhodně vzniklé skupiny překladatelů, kteří jsou z valné většiny lidmi deklasovanými a zbytečnými.¹¹ Překladatel má přece jako vykladač originálu značný vliv: v podstatě nepodléhá žádné kontrole, přičemž jeho názory a postoje do knihy mimovolně prosakují tisícími štěrbinami.

¹¹ *zbyteční lidé* – označení ruských šlechticů 19. století, kteří nemohli nebo nedovedli najít uplatnění svých schopností ve společnosti

Když jsem upravoval staré překlady Waltera Scotta, všiml jsem si, že jsou napsány policejním jazykem úředníků pasové správy. Tento hulvátský cejch z překladu nesmyjete, ani kdybyste se rozkrájeli. Nakladatelství to neřeší a staré překlady takzvaně *přizpůsobují*. My ale musíme pracovat nikoliv pro pasivní *stáda volů*, nýbrž s ohledem na čtenáře, který se vrhl na cizí jazyky a slabiku po slabice louská lekce němčiny otiskované v listu *Komsomolskaja pravda*. Je třeba vystavět most vedoucí od překladové knihy ke studiu cizího jazyka, aby se překlad stal podnětem i učební pomůckou jazykového vzdělávání.

Co v tomto směru přinesl *Gosizdat*? Zatím nic. Jeho monumentální řada klasiků je stále touž v jádru nesmyslnou prací pro knihovní police. Jde o papírovou pyramidu stavěnou na počest falešně chápané kultury. Potenciální čtenář podobných vydání, jaké představuje osmnáctisvazkový Goethe zařazený do gosizdatovské pětiletky, to je ojedinělý výplod fantazie. Rád bych na vlastní oči viděl předplatitele takového vydání! Těch osmnáct svazků se stane dekorací v knihovně intelektuála skvěle ovládajícího němčinu a bude stát hned vedle Goethova originálu. Úplný překlad Goethových spisů (Goetha uvádím jako příklad proto, že jde o masivní, *vzorový* počátek gosizdatovské edice klasiků), to je práce pro celou generaci. Tak obrovský překlad se nevyhne rozplizlosti a nedomrlosti: jen máloco v něm může až do poslední řádky znít rusky, držet pohromadě a dostát originálu.

Velekněžská akademická kasta, která má vydávání světových klasiků v rukou a podstatně jím ovlivňuje i celou současnou překladovou literaturu, prosazuje zcela školometský přístup k překladatelské práci, aniž by přitom vnímala jazyk, jeho sílu, pravdu a expresivitu, a také živého čtenáře. Docenti literární vědy nám předkládají kašírované překladové náhražky, které porovnali s předlohou. Vychvalují kupříkladu Brjusovův překlad *Fausta*, bezzubé, pseudovzdělanecké huhňání, jež má, při veškeré úctě k Brjusovovi, k síle Goethova umění asi tak daleko jako prskavka k hvězdě nebeské. Je třeba si vybrat: buď budeme chtít vazby se zlatou ořízkou, nebo živé knihy s opravdovým společenským dopadem. Je třeba zbourat tu kastovnickou bariéru oddělující překladovou kuchyni od sovětské literární veřejnosti.

Umění překladu (1941)¹

V prazvláštním světě, kde se slova převtělují z jednoho jazyka do druhého, lze rozlišit tři stupně zla. První a ještě celkem neškodný zahrnuje očividné chyby vzniklé z neznalosti nebo pomýlenou interpretací. Takové chybování je lidské, a tudíž omluvitelné. O krok blíže peklu je překladatel záměrně přeskakující slova či celé pasáže, které se neobtěžuje pochopit nebo které by se mohly zdát nesrozumitelné anebo nemravné jeho čtenářům, o nichž má ovšem jen mlhavou představu. Bez výčitek se smíří s nezúčastněným výkladem převzatým ze slovníku, nebo poznání obětuje korektnosti: myslí si, že ví víc než sám autor, a nedochází mu, že tomu je právě naopak. Třetího a nejhoršího stupně překladatelské podlosti se dopouští ten, kdo mistrovské literární dílo přibrousí a vypulíruje nebo odpudivě vyfintí podle představ a předsudků cílového publika. To je zločin, za který by se mělo vsazovat do klády, jako se to dělalo s plagiátory v časech přezkových střevců.

Přehmaty zahrnuté v první kategorii lze dále rozdělit do dvou skupin. Předně, nedostatečná znalost cizího jazyka může docela obvyklé spojení změnit v pozoruhodný výrok, který skutečný autor rozhodně neměl na mysli. Tak se z *bien-être général* neboli *obecného blaha* stalo mužné tvrzení, že *je dobré býti generálem*, a zrovna takový chrabrý generál dostal od francouzského překladatele *Hamleta*, jak známo, *kaviár*.² V jednom německém vydání Čechova se zas učitel hned po příchodu do třídy ponoří do *svých novin*, což jistého nabubřelého recenzenta knihy vedlo k poznámce o politováníhodné úrovni veřejného školství v carském Rusku. Čechov měl ovšem na mysli obyčejnou *třídní knihu*,³ kam učitelé zaznamenávají údaje o své hodině, známky a nepřítomné studenty. Jindy se naopak z nevinných anglických slov jako *first night* (*premiéra*, doslova *první noc*) a *public house* (*hostinec*, doslova *veřejný dům*) stala v ruském překladu *svatební noc*, respektive *nevěstinec*.

¹ Nabokov 1941, s. 160–162.

² První příklad se týká blíže neurčeného překladu z francouzštiny do angličtiny, zatímco druhý odkazuje k Shakespearovu *Hamletovi*, kde Hamlet ve scéně s herci komentuje uvedení jedné divadelní hry těmito slovy: „‘Twas caviary to the general“ neboli *bylo to jako házet perly sviním*. Francouzský překladatel Hamletovu repliku mylně převedl jako *kaviár pro generála*, neboť si anglické slovo *general* (prostý lid) vyložil jako *generál*.

³ Ruský *классный журнал*, což lze doslova, avšak v daném kontextu nesprávně přeložit jako *prvotřídní časopis*.

Tyto příklady mluví za vše. Jsou směšné a tahají za uši, ale neskrývá se za nimi žádný zlý úmysl. Ostatně i takto zkomolená věta v původním kontextu zpravidla nějaký smysl dává.

Druhá skupina chyb v rámci první kategorie sestává z poněkud sofistikovanějších omylů způsobených náhlou jazykovou slepotou. Překladatel nečekaně a občas i docela vynalézavě překroutí to nejběžnější slovo nebo nejzažitéjší metaforu, ať už proto, že podlehe svodu něčeho nepravděpodobného, když to samozřejmé má před nosem (copak si asi spíš dá Eskymák – *eskymo*, nebo *lůj*? Samozřejmě, že *eskymo*!), nebo proto, že nevědomky vyjde z chybného významu, jenž mu opakovaným čtením utkvěl v paměti. Znal jsem přepečlivého básníka, který v zápasu s jedním už mnohokrát zmrzačeným textem přeložil *is sicklied o'er with the pale cast of thought*⁴ tak, že verš navozuje představu bledého měsíčního svitu. Považoval za samozřejmé, že *sicklied* (neduživý) je odvozeno od *sickle* neboli *srpek měsíce*. Podobnost mezi ruskými slovy *лука* (*ohyb* nebo *zákrut*) a *лук* (cibule) zase dala průchod národnímu smyslu pro humor u jistého německého profesora, který v jedné Puškinově pohádce přeložil slovo *лукоморье* (křivolaký mořský břeh) jako *Cibulové moře*.

Druhý a mnohem závažnější hřích (vynechávání ošidných pasáží) je ještě omluvitelný, pokud si překladatel s určitými místy skutečně neví rady. Ovšem ten, kdo obsahu předlohy výborně rozumí, ale bojí se zamotat hlavu kdejakému jelimanovi nebo demoralizovat dobře vychované princátka, zasluhuje pouze opovržení. Místo blaženého spočinutí v autorově náruči starostlivě dbá, aby se čtenář někde neušpinil nebo si nějak neublížil. Patrně nejzábavnější doklad viktoriánské cudnosti pochází z raného anglického překladu *Anny Kareninové*. Vronskij se Anny zeptá, zda se cítí dobře. „Jsem *beremenna*,“ odpovídá Anna (kurzivu dodal anglický překladatel) a nechává čtenáře tápat, jakou že prazvláštní, strašlivou východní nemocí to trpí – vše jenom proto, že překladatel měl obavu, aby výrok *jsem těhotná* nešokoval nějakou čistou duší, a inkriminované slovo tedy pouze přepsal z azbuky do latinky.

Zamlžení a oslabení významu nicméně působí jako úplná maličkost ve srovnání s třetí kategorií hříchů, kterou charakterizuje samolibý překladatel s brilantovými knoflíčky na manžetách. Hrdě vkráčí na scénu a dle svého vkusu začne upravovat Šeherezádinu ložnici a s elegancí profesionála zkrášlovat své oběti. V ruských verzích Shakespeara tak bylo

⁴ *pod neduživou šedí myšlenky* (z Hamletova monologu *být nebo nebyť*, Shakespeare 1992, s. 206)

pravidlem, že překladatelé dávali Ofélii místo polního býlí, které sama natrhala, daleko honosnější květiny. Zatímco v originále čteme:

| | |
|---|--|
| There with fantastic garlands did she come | ... přišla ověncena věnci z kopřiv, |
| Of crowflowers, nettles, daisies, and long purples, | kohoutků, chudobek a oněch kvítků, |
| That liberal shepherds give a grosser name, | jimž pasáci tak hrubě přezdírají, |
| But our cold maids do "dead men's fingers" call them. | leč dívky něžně „nebožtíčkův prst“. ⁵ |

z ruského překladu se dozvíme, že

... přišla s nádhernými věnci
z fial, karafiátů, růží a lilií.

Ta okázalá kytice mluví za vše. Překladatel přitom šmahem zcenzuroval i královninu odbočku: milostivě propustil prostořeké pasáky a dodal Gertrudě vznešenost, kterou tato postava v předloze postrádá. Navíc by mne zajímalo, jak by si člověk mohl takovou botanickou sbírku opatřit na břehu Helje či Avony.

Ctihodný ruský čtenář si však žádné podobné otázky nepokládal. Zaprvé proto, že text originálu neznal, zadruhé proto, že botanika mu byla fuk, a zatřetí proto, že na četbě Shakespeara ho zajímalo jediné – to, co němečtí badatelé a ruští radikální myslitelé označili za *nadčasové problémy*. Ze stejného důvodu se rovněž nikdo nezeptal, co se stalo s Gonerilínými domácími mazlíčky, když původní verš krále Leara

| | |
|--|---|
| Tray, Blanche and Sweetheart, see, they bark at me | Jak na mě všichni štěkají, ti psi a pejsci: Bojar, Brok i Brix. ⁶ |
|--|---|

nahradilo suché konstatování „u nohou mi štěká smečka psů“.

Veškerý místní kolorit se všemi konkrétními, nenahraditelnými odstíny zmizel v tlamách těchto psů.

⁵ Shakespeare 1958, s. 381.

⁶ Shakespeare 2011, s. 1190.

Pomsta však bývá sladká, dokonce i ta neúmyslná. Nejlepší ruskou povídkou v ruském jazyce je Gogolův *Plášt'*. Hlavní rys této prózy, totiž její iracionální rovina, tvořící tragický spodní proud jinak bezvýznamné historky, se organicky pojí s Gogolovým výjimečným stylem. Objevují se tu neobvyklá opakování téhož absurdního příslovce, přecházející v jakési zlověstné zaříkávání. Najdete tu popisy, které vypadají celkem nevinně, dokud nezjistíte, že hned za rohem číhá chaos, nebo že Gogol vložil do nějaké v zásadě neškodné věty slovo nebo přirovnání, jež danou pasáž zničehonic promění v rej děsivých představ. A konečně se tu setkáte s jistou tápavou kostrbatostí, která je však vědomou volbou autora – odráží se v ní neohrabaná řeč našich snů.

V umravněné a střízlivě věcné anglické verzi *Pláště* (viz – a pak navždy zapomeň – jeho překlad z pera Claudi Fielda) však nic z toho nezůstalo. Následující příklad ve mně budí pocit, že jsem svědkem vraždy a nemohu jí žádnými prostředky zabránit:

Gogol: „... ke svému kolegovi do třetího nebo druhého patra, do dvou pokojíků [...] s nějakými těmi módními vymoženostmi, *lampou nebo jinou takovou věcí*, která stála mnoho odříkání [...].“⁷

Field: „... fitted with some pretentious articles of furniture purchased, etc.“⁸

Manipulace s velkými i drobnějšími literárními díly připomíná frašku zahrnující občas i nějakou nevinnou třetí osobu. Celkem nedávno mě jeden známý ruský skladatel požádal o anglický převod ruské básně, kterou před čtyřiceti lety sám zhudebnil. Překlad prý musí do detailu odpovídat zvukové stránce původního textu, kterýmžto textem byla, jak se bohužel ukázalo, Balmontova verze Poeových *Zvonů*. Jistou představu o hojných překladech Konstantina Balmonta dává jeho vlastní poezie, bez výjimky vykazující známky takřka patologické neschopnosti napsat byť jediný melodický verš. Díky své zásobě otřepaných rýmů a ochotě vzít zavděk každou metaforou, která na něj zrovna mávne u cesty, přetvořil Poeovu pracně zkomponovanou skladbu v rýmovačku, jakou by leckterý ruský veršotepec zvládl na počkání. Při zpětném převodu do angličtiny mi šlo výhradně o to, abych našel slova znějící stejně jako ta ruská. Jednou někdo mou anglickou verzi ruské verze *Zvonů* možná

⁷ Gogol 2002, s. 146–147.

⁸ *vybavených několika okázalými kusy nábytku zakoupenými atd.*

neprozřetelně přeloží zpátky do ruštiny, a balmontizace té ne-POE-tické poemy tak bude pokračovat dál, až *Zvony* nejspíš dozvoní navždy. Ještě groteskněji dopadlo Baudelairovo čarokrásně snivé *Vyzvání na cestu* (*Mon enfant, ma soeur, / Songe à la douceur – Sni, mé dítě, sni / o té rozkoši*)⁹ v překladu Dmitrije Merežkovského, nadaného dokonce menším básnickým talentem než Balmont. Merežkovského verze začíná zhruba takto:

Galánečko, hola hej,
v cizí kraje se mnou spěj...

Překlad dal vzniknout bujaré melodii a vzápětí ho začali vyhrávat všichni flašinetáři v Rusku. Už teď se bavím představou, jak ty verše jednou francouzský překladatel ruských lidových písní zpátky pofrancouzští ve stylu

| | |
|-------------------|------------------------------|
| Viens, mon p'tit, | Rád se s tebou, milá, projdu |
| A Nijni | do Nižního Novgorodu |

a tak dále, *ad malinfinimum*.

Pomineme-li vyložené podvodníky, jedince lehce dementní a básnické neumětelé, existují zhruba tři druhy překladatelů, které však nemají nic společného s mými třemi kategoriemi zla. Přesněji řečeno, všechny tři překladatelské typy se mohou dopouštět obdobných chyb. Patří sem: vzdělanec toužící po tom, aby svět ocenil dílo v podstatě neznámého génia, dále poctivá oběť literární nádeničiny a konečně spisovatel profesionál, jenž se ve společnosti svého zahraničního kolegy snaží odreagovat od vlastní tvorby. Vzdělanec bude, doufám, úzkostlivě přesný: poznámky (následující zajisté hned *pod čarou*, a nikoli kdesi na konci knihy) nemohou být nikdy dost podrobné či hojné. Zato příčinlivá dáma překládající v hodině dvanácté dvanáctý svazek číhosi sebraných spisů už tak úzkostlivě přesná nebude. Nejde však o to, že vzdělanec udělá méně bot než udřená nádenice, podstatné je, že oběma se zoufale nedostává tvůrčího ducha. Ani vědomosti, ani píle nedovedou nahradit představivost a styl.

A nakonec přichází na řadu skutečný básník, který představivost ani styl nepostrádá a čas od času si odskočí od psaní poezie k překládání Lermontova či Verlaina. Tento básník buď jazyk

⁹ Baudelaire 2003, s. 99.

originálu vůbec neovládá a s klidem stoika se spoléhá na takzvaný *doslovný* překlad, vytvořený někým daleko méně nadaným, leč vzdělanějším, anebo danému jazyku rozumí, ale chybí mu preciznost vzdělance a zkušenost profesionálního překladatele. Vůbec nejhorší však je, že čím větší talent básník má, tím spíš překládané dílo pohřbí pod lavinou vlastních stylistických perel. Místo, aby se převlékl za autora, navlékne autorovi svoje šaty.

Co tedy musí splňovat překladatel, aby mohl vytvořit ideální verzi cizího mistrovského díla? V první řadě by měl být stejně talentovaný jako původní autor, nebo mít alespoň talent stejného typu. V tomto (a jedině v tomto) smyslu představovali Baudelaire s Poem či Žukovskij s Schillerem ideální partnery. Zadruhé, musí zevrubně znát oba národy a jejich jazyky, jakož i autorův styl a tvůrčí postupy, sociální kontext slov, trendy v jejich užívání, jejich historii a dobové asociace. Což nás přivádí k třetímu nezbytnému požadavku: krom tvůrčího ducha a vzdělání musí mít překladatel rovněž dar imitační. Musí se umět zhostit role původního autora tak, že napodobí jeho chování i mluvu, jeho zvyklosti i způsob myšlení, a to s největší možnou věrohodností.

Nedávno jsem zkoušel přeložit verše několika ruských básníků, které byly buď zle zmrzačeny při předchozích podobných pokusech, nebo je dosud nikdo nepřeložil. Moje angličtina je rozhodně chudší než moje ruština. Liší se asi tak jako pronajatý domek od dědičného panství, jako těžce vydobyté pohodlí od samozřejmého luxusu. S dosaženými výsledky tedy nejsem spokojen, avšak odhalil jsem při tom pár pravidel, která mohou pomoci jiným.

Mimo jiné jsem se musel popasovat s úvodním veršem jedné z nejkrásnějších Puškinových básní – *Kouzelná chvíle, vzpomínám si...*¹⁰ V ruštině ten verš zní přibližně takto:

Ja pómňu čúdnoje mgnavjěnje vzpomínám na kouzelný okamžik

Uvedený přepis se snaží co nejvěrněji napodobit hlásky znějící v originálu. Ruská slova v tomto mimetickém převleku vypadají celkem ošklivě, ale na tom nezáleží. Hláskové skupiny *čú* a *vjěň* jsou v ruštině zvukově spjaté se slovy označujícími věci krásné a důležité a celý předchozí verš s okrouhlým a zlátnoucím slovem *čúdnoje* uprostřed a se vzájemně se

¹⁰ Puškin 1975, s. 62.

vyvažujícími hláskami *m* a *n* po stranách zní ruskému uchu zároveň vzrušivě i konejšivě – tomuto paradoxu určitě porozumí každý umělec.

Když ale vezmete rusko-anglický slovník a vyhledáte si ona čtyři slova, vznikne vám prostoduchá a plytká fráze *I remember a wonderful moment* neboli *pamatuji si úžasný okamžik*. Co si počít s ubohým pernatcem, kterého jste sestřelili, abyste vzápětí zjistili, že to není rajka, nýbrž ztracený papoušek plácající křídly o zem a vřeštivě opakující stále dokola tutéž hloupou větu? Ani sebevětší představitivost totiž anglickému čtenáři nepomůže, aby uvěřil, že *I remember a wonderful moment* je dokonalý začátek dokonalé básně.

Hned zkraje mi došlo, že *doslovný překlad* je vlastně nesmysl. *Ja pómňu* vyjadřuje hlubší a plynulejší ponor do minulosti než *I remember*, které se jako nezkušený potápěč nejprve jen rozplácne břichem o hladinu. Ve slově *čúdnoje* se zase ozývá pohádkové *čud'* neboli *příšera*, šeptem vyslovené staroruské *ču* neboli *poslyš*, dativní zakončení slova *luč*, označujícího *paprsek*, a mnoho dalších pěkných asociací. Svým zněním i duší se to Puškinem použité slovo zkrátka váže k určité slovní řadě, přičemž ruská slovní řada neodpovídá té anglické, spjaté s obratem *I remember*.

A naopak anglické *remember*, které nejde dohromady s příslušnou slovní řadou ruského *pómňu*, se pojí s určitou řadou slov anglických, je-li použito skutečným básníkem. Z klíčového slova v Housmanově verši *What are those blue remembered hills?*¹¹ se však v ruštině stává *vspómnivšijesja* neboli *příšedší na mysl* – zarostlá obluda s hrby a rohy, která v ruštině na rozdíl od angličtiny nemůže mít vnitřně nic společného se slovem pro *modrou barvu*, neboť *modř* se ve vnímání Rusů váže k odlišné slovní řadě než sloveso *pómňu*.

Provázanost jednotlivých slov a skutečnost, že slovní řady si v jednotlivých jazycích neodpovídají, nás přivádí ještě k jednomu zjištění, totiž že tři hlavní výrazy daného verše vzájemným působením odhalují, co je v nich ukryto, a získávají určitý rozměr, jenž by odděleně nebo v jiné kombinaci postrádaly. Takové proudění skrytých hodnot vzniká nejen prostým kontaktem mezi slovy, nýbrž i jejich přesnou pozicí jak z hlediska veršového rytmu, tak vůči sobě navzájem. I to musí překladatel brát v úvahu.

¹¹ *Co je to za modré vrchy v mých vzpomínkách?*

A nakonec je tu otázka rýmu. *Mgnavjěňje* může vytvořit přes dva tisíce rýmů, které při sebemenším úsilí začnou vyskakovat jak čertíci z krabiček, kdežto k anglickému *moment* mě nenapadá ani jediný. Umístění slova *mgnavjěňje* na konci verše proto rovněž není možné přejít jen tak: Puškin si byl víceméně vědom, že k němu nebude muset dlouho hledat rýmového druha. Táž pozice anglického *moment* ovšem žádnou takovou záruku nedává, ba naopak, na konec verše by uvedený výraz umístil pouze vyložený hazardér.

Takto jsem tedy přemítal nad tím úvodním veršem, bytostně puškinovským, osobitým a plným harmonie. A když jsem jej opatrně prozkoumal ze všech stran, pustil jsem se do jeho překladu. Byla to vůbec nejtěžší část mé dlouhé noci. Ano, práci jsem dokončil. Kdybych ale svou anglickou verzi nyní otiskl, mohli by čtenáři zapochybovat, že k dosažení dokonalosti není třeba víc, než dodržet několik dokonalých pravidel.

VLADIMIR NABOKOV

O překládání *Evžena Oněgina* (1955)¹

1

Co je to překlad? Na podnose
hlava uťatá básníku,
papouščí skřek, vřesk opic – prostě
znectění mrtvých klasiků.
Ty červy, kteréš tepal rýmy,
Bůh zproští vin, když odpustíš mi
mou taktiku, ó Puškine.
Stvol tvého verše vedl mne
až dolů ke kořenům. Z těch
dal jsem pak vyrůst v cizí zemi
novému stvolu, když jsem měnil
v prózu tvůj román v sonetech –
je plná trnů, ale může
být proto příbuznou tvé růže.

¹ Nabokov 1955, s. 34. Nabokov po Puškinově vzoru používá „oněginskou strofu“, kterou je psán téměř celý *Evžen Oněgin*. Tato strofa, založená na formě sonetu, čítá čtrnáct veršů po osmi až devíti slabikách a dělí se do tří čtyřverší a kupletu (jako sonet shakespearovský), nebo dvou čtyřverší a dvou tercetů (jako sonet petrarkovský). Nabokovova báseň ilustruje metrum i rýmové schéma oněginské strofy. Český překlad činí totéž s výjimkou pravidelného střídání mužských a ženských rýmů.

Odrazy slov se pouze chvějí
jak zvlněný svit luceren
v zrcadle řeky, než se jejich
město z mlh noci probere.
Puškine, unikáš mi! Zase
s Evženem kdesi na cestách jsem,
zas Tat'áninu náušnici
do rukou беру, ve slovnících
přehmaty druhých zkoumám – a s tou
omamnou hudbou čtvrté sloky
osmého zpěvu trávím roky.
Jsem básníkem i scholiastou.
Výsledek mého podniku?
Ptačí trus na tvém pomníku.²

² Překlad posledního verše vychází z pozdější varianty Nabokovovy básně, publikované v knize *Poems and Problems* (Nabokov 1969, s. 175), neboť první verze posledního verše vyznívá uhlazeněji a méně sebeironicky: „Výsledek mého podniku? / Pouhý stín tvého pomníku.“ (Nabokov 1955, s. 34)

Předmluva (1963)¹

Evžen Oněgin, veršovaný román Alexandra Sergejeviče Puškina (1799–1837), začal vznikat v roce 1823 a byl dokončen v roce 1831. Vycházel po částech mezi únorem 1825 a lednem 1832. Tento ediční počín, zahrnující osm kapitol (z nichž první dvě se dočkaly dvou samostatných vydání), je považován za vydání *první*. Celé dílo v jednom svazku (vydání *druhé*) se objevilo v březnu 1833. Takzvané *editio optima* (vydání *třetí*) spatřilo světlo světa v lednu roku 1837, necelý měsíc před Puškinovým osudným duelem.

Je však rýmovaná poezie, ať už Puškinova nebo kterákoliv jiná, opravdu přeložitelná? Než se pokusím odpovědět, měl bych říci, jak rozumím pojmu *překlad*. Všechny pokusy převést verše do cizího jazyka spadají do jedné z následujících tří kategorií:

(1) *Překlad opisný*. Nabízí volnou verzi předlohy s vynechávkami a dodatky vynucenými formou básně, předpokládanými konvencemi čtenářů a neznalostí překladatele. Některé parafráze mohou okouzlovat brilantním stylem a schopností idiomatičké zkratky, avšak žádný badatel by neměl podlehnout stylovému manýrismu a žádný čtenář by se jím neměl nechat oklamat.

(2) *Překlad lexikální* (či *strukturní*). Poskytuje představu o základním významu slov (a jejich pořadí ve verši). Takový převod zvládne i stroj řízený inteligentním jedincem dokonale ovládajícím dva jazyky.

(3) *Překlad doslovný*. Zachycuje (nakolik to asociativní a syntaktické možnosti jazyka překladu dovolují) přesný kontextuální význam originálu. Pouze v tomto případě jde o překlad v pravém slova smyslu.

Každou z uvedených kategorií doložím příkladem. Úvodní čtyřverší *Evžena Oněgina*, přepsané do latinky a s vyznačením veršových přízvuků, zní takto:

¹ Nabokov 1964 (a), s. vii–xii.

Moj d'ád'a sámych čéstnych právil,
Kagdá ne v šútku zanemóg,
On uvažáť s**í**bjá zastávil,
I lúčše výdumat' ne móg...

Způsobů, jak předchozí verše parafrázovat, je bezpočet. Například:

| | |
|-------------------------------------|-----------------------------------|
| My uncle, in the best tradition, | Můj strýček, jak nám kážou zvyky, |
| By falling dangerously sick | když ochořel a k smrti zbled, |
| Won universal recognition | získal si respekt převeliký, |
| And could devise no better trick... | že sám bych to líp nedoved... |

Lexikální (strukturní) překlad zní následovně:

| | |
|---|--|
| My uncle [is] of most honest rules [:] | Můj strýc [je] muž nejčestnějších pravidel [:] |
| when not in jest [he] has been taken ill, | když nikoliv žertem ochořel, |
| he to respect him has forced [one], | k úctě vůči sobě přiměl [člověka] |
| and better invent could not... | a lépe [to] vymyslet nemohl... |

A překladatel dodržující literu předlohy? Nejspíš nebude chtít tak zdůrazňovat víceméně zřejmý přítomný čas uvedených veršů, a místo *now that he has been taken ill (ted', když ochořel)* řekne pouze *when [he] has been taken ill (když ochořel)*. Možná si pohraje s výrazy *honest (čestný)* a *honorable (počestný)*. Nejspíš také zaváhá, zda povahu strýcovy nemoci nevystihne lépe příslovcem *seriously (vážně)*, než slovy *not in jest (nikoliv žertem)*. Vymění *rules (pravidla)* za trochu představitelnější *principles (zásady)* a přeskupí pořadí slov tak, aby se příliš nezpronevěřil anglické stavbě věty a zachoval alespoň náznak původního rytmu. Načež dospěje k tomuto výsledku:

| | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| My uncle has most honest principles: | Můj strýc, muž zásad nejčestnějších, |
| when he was taken gravely ill, | když vskutku vážně ochořel, |
| he forced one to respect him | člověka přiměl k úctě vůči sobě |
| and nothing better could invent... | a líp to nemohl vymyslet... |

Pokud snad překladatel se svou verzí stále není spokojen, může se utěšovat nadějí, že vše zevrubně vysvětlí v komentáři.

Ted' se konečně můžeme zeptat přesněji. Lze báseň, jako je *Evžen Oněgin*, skutečně přeložit, aniž bychom obětovali její rýmy? Odpověď samozřejmě zní: nelze. Reprodukovat rýmy a zároveň přeložit celou Puškinovu báseň doslova se matematicky vylučuje. Ztrátou rýmů ovšem báseň přijde o své kvítky, které žádné vysvětlivky ani kouzla kritických komentářů nenahradí. Měli bychom se tedy spokojit s přesným zachycením obsahu a zcela zapomenout na formu? Nebo máme vzít zavděk nápodobou veršové struktury, kde tu a tam ulpěly útržky významů, a přesvědčovat sebe i čtenáře, že naše rýmování šprýmování na úkor obsahu vlastně umožňuje vylepšit nebo přeskočit suchopárné a obtížné pasáže? Vždycky mě rozesměje stereotypní lichotka recenzentů věnovaná tvůrci nového překladu. Prý se to *dobře čte*. Jinak řečeno, námezdní pisálek, neznalý originálu ani jeho jazyka, vychvaluje obyčejnou imitaci jako *čtivou*, protože v ní fráze nahradily původní spletité významy, o nichž dotyčný nemá tušení. *Čtivé*, ovšemže! Hrubky kdekterého školáka jsou menším výsměchem starověkým dílům než jejich poetizace, byť komerčně úspěšná. Právě ve chvíli, kdy se rozhodne předat *ducha*, a nikoliv *smysl* originálu, začíná překladatel svého autora hanobit.

Při převádění *Oněgina* z Puškinovy ruštiny do své angličtiny jsem významové úplnosti obětoval každý formální prvek kromě jambického temporytmu: jeho zachování věrnému překladu spíš pomáhalo, než bránilo. Smířil jsem se s větší mírou veršových přesahů, které takový postup vyžadoval, ale na několika místech, kde bych verš musel kvůli jambu přistípnout nebo naopak vypodložit, jsem rytmus bez výčitek obětoval smyslu. Kvůli ideálu doslovnosti jsem se vzdal v zásadě všeho (stylu, libozvučnosti, srozumitelnosti, dobrého vkusu, současného jazyka, dokonce i gramatiky), co obluzující napodobitel upřednostňuje před pravdou. Puškin sám o překladatelích řekl, že jsou to „poštovní herky civilizace“. Využijí-li tedy studenti ruské literatury mou práci jako svého poníka, bude to pro mě největší pocta.

Mezi verši překladu a týmiž verši předlohy se mi bohužel nepodařilo dosáhnout naprosté shody. Musel jsem se občas podříditi anglické větne stavbě, aby můj překlad vůbec dával smysl, což si vynutilo změny v podobě i pozici příslušné věty.

K nesnadným úkolům překladatele *Oněgina* patří také proud galicismů a výpůjček z francouzské poezie, jež do Puškinova románu pronikly. Chce-li autor překladu dostat originálu, musí si být vědom všech takových autorských odkazů, nápodob či přímých převodů

z jiného jazyka. Toto vědomí ho může nejen uchránit před rozličnými přehmaty nebo fušerským podáním stylových nuancí, nýbrž i vést při volbě nejlepšího možného slovosledu. Výrazy, které v ruštině zní pateticky či archaicky jsem s veškerou péčí převedl patetickou nebo archaickou angličtinou. Zejména mi záleželo na zachování stálých přívlastků (tolik typických pro chudou a opotřebovanou slovní zásobu ruských romantiků), pokud ovšem některý kontextuální významový odstín nevyžadoval užití synonyma.

Mnohé jsem se pokusil objasnit v komentáři.² Dílem se v něm odráží má středoškolská studia, absolvovaná před půlstoletím v Rusku, a částečně je výsledkem řady přívětivých odpolední strávených v nádherných knihovnách Cornellovy a Harvardovy univerzity a v knihovně města New York. Různým variantám Puškinových veršů jsem se naneštěstí nemohl věnovat zdaleka tak, jak by vyžadovala vyčerpávající studie. K tomu bych potřeboval fotokopie básnickových rukopisů, jež pro mne z pochopitelných důvodů zůstaly nedostupné.

K napsání knihy, kterou má čtenář před sebou, jsem se odhodlal kolem roku 1950 kvůli svým studentům v kurzu ruské literatury na Cornellově univerzitě v Ithace, stát New York, jakož i proto, že tehdy v angličtině neexistoval žádný skutečný překlad *Evžena Oněgina*. Knihu jsem pak stále rozšiřoval (ve chvílích volna a s řadou přestávek na jiné, obtížnější úkoly), takže nakonec vznikala celkem osm let (během nichž jsem získal roční finanční podporu od Guggenheimovy nadace). Od roku 1957, kdy byla tato kniha z většiny už hotová, jsem soudobá puškiniana *de facto* nesledoval.

² Míněn Nabokovův obsáhlý komentář k *Evženu Oněginovi*.

BORIS PASTERNAK

O překladech Shakespearových dramat (1946)¹

Společný cíl překladů

V různých letech jsem do ruštiny přeložil tyto Shakespearovy hry: *Hamleta*, *Romea a Julii*, *Antonia a Kleopatru*, *Othella*, *Jindřicha Čtvrtého* (první a druhý díl), *Macbetha* a *Krále Leara*.

Divadla i čtenáři velmi potřebují překlady, které jsou srozumitelné a dobře se čtou. Tak tomu je a vždy bude. Každý překladatel si přitom namlouvá, že zrovna on, lépe než kdo jiný, vyšel této potřebě vstříc. Sám v tom nejsem výjimkou.

Ani mé názory na podstatu a úkoly uměleckého překladu nejsou ničím výjimečné. Sdílím mínění mnohých, že doslovnost a zachování formy ještě nezaručují tu pravou věrnost předloze. Shody mezi překladem a originálem, podobně jako mezi obrazem a zobrazovaným, lze dosáhnout pomocí živého a přirozeného jazyka. Proto by se překladatel, tak jako původní autor, měl vyhýbat slovům, jež sám běžně nepoužívá, a rovněž literární přetvářce zvané stylizace. I překlad by měl působit jako život, a nikoli jen jako literatura.

Shakespearova poetika

Shakespearův styl se vyznačuje třemi zvláštnostmi. Jeho dramata jsou svým duchem hluboce realistická. Znějí stejně přirozeně jako mluvená řeč v pasážích psaných prózou i ve veršovaných dialozích spjatých s dějem nebo pohybem. V ostatních případech je proud jeho blankversu nápadně metaforický, někdy i zbytečně a na úkor věrohodnosti.

Shakespearova obrazná řeč má různorodou povahu. Někdy je to vrcholná poezie, a podle toho je k ní třeba přistupovat, jindy jde o ryzí rétoriku donekonečna kroužící kolem jediného výrazu, který měl autor už už na jazyku, ale nedokázal ho včas vyslovit. Vždy však, ať už vystihuje jádro věci, nebo zůstává pouhou rétorikou, ve svých vrcholech i propadech, je Shakespearův metaforický jazyk věrný podstatě každého jinotaje.

¹ Pasternak 1994, s. 342–358. Stať vyšla poprvé v roce 1956, doplněná o část věnovanou *Macbethovi*, avšak s vynucenými škrty, a v úplnosti pak v roce 1982 ve sborníku *Vozdušnyje puti* (česky *Vzdušné tratě*, 1986).

Metaforičnost je přirozený důsledek nedlouhého času, který byl člověku vyměřen, a nadlouho rozvržených, ohromných úkolů, jež před ním stojí. Pro tento rozpor musíme na svět hledět zrakem orla a vyjadřovat se bezprostředními, vmžiku srozumitelnými zkratkami. To je poezie. Metafory jsou stenogramem velké osobnosti, těsnopisem jejího ducha. Nezkrotnost štětce Rembrandtova, Michelangelova či Tizianova není výsledkem promyšleného rozhodnutí. V nenasytné touze zpodobit celý ten vesmír, který v nich rozpoutával bouře neklidu, neměli čas malovat jinak. Impresionismus patří k umění odnepaměti. Je vyjádřením duchovního bohatství sahajícího za hranice naší smrtelnosti.

Shakespeare je básník stylistických krajností, vzájemně protichůdných. Má jich v sobě tolik, jako by v něm žilo několik autorů současně. Jeho próza je uzavřená a propracovaná. Je dílem geniálního tvůrce komedií se smyslem pro detail, který ovládal umění zkratky a dovedl parodovat vše pozoruhodné a zvláštní.

Naprostým protikladem této prózy je Shakespearův blankvers, jehož vnitřní i vnější neuspořádanost dráždila Voltaira i Tolstého.

Shakespearovy postavy velmi často procházejí několika vývojovými etapami. Určitá figura se někdy objeví nejprve ve scénách psaných veršem, načež její řeč zničehonic ovládne próza. V takových případech verše působí jako příprava k prozaickým výstupům, kde se vývoj postavy dovrší a uzavře.

Verš byl pro Shakespeara nejrychlejší a nejpřímější formou vyjádření. Byl prostředkem, kterým nejpohotověji zachycoval své myšlenky. Tento zvyk dokonce způsobil, že v řadě jeho veršovaných scén lze rozpoznat náčrtky k próze, veršované zprvu jen proto, že to bylo nanečisto.

Síla Shakespearovy poezie spočívá v její mohutné skicovitosti, která nezná míru a je značně neučesaná.

Shakespearův rytmus

Rytmus je prazákladem Shakespearovy poezie. Napověděl alžbětinskému básníkovi některé myšlenky i slova jeho vět. Tvoří samu podstatu jeho textů, ale neuzavírá je do žádného

završujícího rámce. Jisté stylistické rozmary, které si Shakespeare dopřával, se dají vysvětlit potřebou prudkých rytmických zvrátů. Hybná síla rytmu předurčila sled i dynamiku otázek a odpovědí v jeho dialozích a rovněž to, jakou délku mají věty jeho monologů. Tento rytmus je přitom odrazem záviděníhodně lakonické angličtiny, umožňující vyjádřit jedním řádkem psaným v jambu dva i více protichůdných výroků naráz. Je to rytmus velkého, svobodného člověka, který se neklaněl žádným modlám, a mohl proto být upřímný a stručný.

Připravenost diváka

V Shakespearových dramatech z dějin Anglie se to hemží narážkami na aktuální témata jeho doby. Noviny tehdy ještě nebyly. Kdo chtěl vědět, co je nového, musel zajít do krčmy nebo do divadla, jak poznamenává George B. Harrison.² Postavy na jevišti sice mluvily v náznacích, ale jejich významné pomrkávání bez potíží chápal i prostý lid. Není divu. Týkalo se totiž věcí známých všem.

Politické pozadí alžbětinských časů tvořila vyčerpávající válka se Španělskem, která se po opadnutí prvotního nadšení Angličanům brzy zprotivila. Celých patnáct let vedli boje na moři i na souši, u portugalských břehů, v Nizozemí a v Irsku.

Omletými bojovými hesly obveseloval cynický Falstaf mírumilovné, prosté publikum, které výtečně rozumělo, kam jeho výsměch míří. Ještě větší smích pak budily scény, kdy tentýž Falstaff verbuje rekruty do armády a za úplatek je zase propouští, neboť diváci tyto situace sami velmi dobře znali.

Daleko překvapivější je ovšem jiný příklad chápavosti tehdejšího publika.

Stejně jako všichni alžbětinci, i Shakespeare hýří odkazy k historii, paralelami se starověkou literaturou, mytologickými jmény a názvy. My k jejich pochopení dnes potřebujeme encyklopedii, a navíc klasické vzdělání. Ale průměrný Londýňan alžbětinské doby sledující *Hamleta* či *Krále Leara* byl prý schopen všechny ty historismy co chvíli znějící z jeviště bleskurychle zachytit a úspěšně je zpracovat. Dá se tomu věřit?

² V knize *England in Shakespeare's Day*, vydané v Londýně v roce 1928.

Předně je bláhové si myslet, že umělecké dílo lze pochopit do všech podrobností a že pro požitky z něj je něco takového vůbec třeba. Umění se podobně jako život sám neobejde bez určité záhadnosti a neúplnosti. O to však nejde.

Alžbětinci měli docela jiné vědomosti než my. Latina, považovaná dnes za známku vysokoškolského vzdělání, byla společným prahem vzdělání základního, stejně jako církevní slovanština ve starém Rusku. V nejnižší, takzvané „gramatické“ škole, kam chodil i Shakespeare, mezi sebou děti mluvily latinsky. Historik Trevelyan uvádí, že školáci nesměli používat angličtinu, dokonce ani když si hráli venku. Pro londýnské učedníky a tovaryše, kteří uměli číst a psát, byli Fortuny, Herkulové a Nioby stejnou samozřejmostí, jakou pro dnešního městského kluka představuje zapalování v autě nebo základy elektřiny.

Shakespeare ještě zažil starý, staletý způsob života, který víceméně dospěl k určitému řádu. Zažil svět srozumitelný všem. V dějinách Anglie patřila jeho doba k těm nejšťastnějším. Už s nástupem dalšího panovníka byla stabilita věcí znovu narušena.

Pravost Shakespearova autorství

Shakespeare je autorem z jednoho kusu, vždy věrný sám sobě. Poznáte ho podle osobitého slovníku. Některé postavy nechává vystupovat pod různými jmény v různých hrách a zpívá tutéž písničku na mnoho různých způsobů. Mezi všemi těmito parafrázemi jsou nápadná zejména vnitřní opakování v rámci jednoho a téhož díla.

Hamlet říká Horatiovi, že ho pokládá za opravdového člověka, a ne za větrnou korouhvičku, a že na něj nelze hrát jako na flétnu. O pár stránek dál pak vyzývá Guildensterna ke hře na flétnu ve stejně alegorickém významu.

V tirádě prvního herce o kruté Fortuně, která dopustila vraždu Priamovu, jsou bohové vyzýváni, aby jí za trest odebrali kolo, symbol moci, rozbili ho na kusy a ty pak svrhli z nebes do bezedného Tartaru. O něco málo později Rosenkrantz v rozhovoru s králem přirovnává vládu monarchy k mohutnému kolesu připevněnému na vrchol strmé hory, které svým pádem zničí vše, co mu přijde do cesty, jsou-li otřeseny jeho základy.

Julie vytáhne dýku visící u boku mrtvého Romea a probodne si hrud' se slovy: „Sem patříš, dýko. Tam si rezavěj.“³ O několik řádků níž starý Kapulet zvolá totéž o dýce, jež neskončila za Romeovým opaskem, nýbrž v hrudi jeho dcery. A takto se autor opakuje pořád, skoro na každém kroku. Co z toho plyne?

Překládat Shakespeara je namáhavá práce, která chce svůj čas. Jestliže se do ní člověk pustí, musí se svému úkolu věnovat denně, vždy určité jeho části, dostatečně dlouhé, aby se práce neprotahovala. Toto každodenní zdolávání textu přináší dilemata, jaká kdysi musel řešit i autor. Překladatel den za dnem napodobuje myšlenkové pochody, díky nimž se jeho velký pravzor propracoval k svému dílu. Ne teoreticky, nýbrž reálně proniká do některých tajů básníkovy světa, je do nich nezprostředkovaně zasvěcován.

Když překladatel naráží na opakování, o nichž tu byla řeč, na vlastní oči vidí, s jakou bezprostředností po sobě následují táž slova i motivy, a s jistým údivem se ptá sám sebe: kdo a proč vlastně projevil takovou zapomnětlivost v průběhu několika dnů práce? A tu jaksi hmatatelně, jak to není dopřáno badateli ani životopisci, začíná překladatel vnímat, že kdysi žil člověk, který se jmenoval Shakespeare, a že to byl génius. Za dvacet let napsal třicet šest pětiaktových her, nemluvě o dvou poemách a sbírce sonetů.⁴ Pakliže tedy musel vytvořit v průměru dvě hry ročně, neměl zkrátka čas je po sobě průběžně číst, ustavičně zapomínal, co dopsal včera večer, a v tom kvaltování sám sebe opakoval.

Tehdy vás nepochopitelnost „baconovské“ teorie o původu Shakespeareových děl zarazí s ještě větší silou. Ještě víc se podíváte, proč bylo třeba básníkův prostý a pravděpodobný životopis nahradit galimatyášem smyšlených tajemství a podvrhů a jejich následných domnělých odhalení. Je myslitelné, zeptáte se mimoděk, aby se Rutland, Bacon a Southampton⁵ tak špatně maskovali? Skryli se snad za šifru či nastrčenou osobu před královnou Alžbětou I. a její dobou jen proto, aby pak na sebe tak neprozřetelně sami upozornili celé pozdější dějiny? A jakou postranní myšlenkou nebo lstí se dá vysvětlit ten vrchol zbrklosti ztělesněný

³ Shakespeare 1964, s. 136.

⁴ Shakespeareovský kánon dnes tvoří 38 her, 2 narativní básně (*Venuše a Adonis* a *Znásilnění Lukrécie*), 1 alegorická báseň (*Fénix a hrdlíčka*) a 154 sonetů.

⁵ Roger Manners (1576–1612), pátý hrabě z Rutlandu, Francis Bacon (1561–1626), anglický filozof a politik, a Henry Wriothesley, třetí hrabě ze Southamptonu (1573–1624), jsou tři nejčastěji zmiňovaní kandidáti na autorství Shakespeareových děl.

nepochybně existujícím člověkem, kterému bylo jedno, že se občas někde přepsal, který zíval únavou před tváří věků a sám sebe znal hůř, než ho znají dnešní gymnazisté? Slabiny odhalené v Shakespearových dílech jsou doprovodným projevem jeho síly.

Člověka však zarazí ještě jedna věc: proč se právě ti průměrní tak horlivě zabývají zákony duchovní velikosti? Průměrnost má o umělci svou vlastní představu, strnulou, líbivou a falešnou. Přitom ale předpokládá, že Shakespeare byl géniem v jejím pojetí, a přeměřuje ho svým metrem, který na něj nesedí.

Shakespearova životní pout' se zdá být příliš nezajímavá a všední na tak velké jméno. Jeho nositel neměl ani vlastní knihovnu a podpis pod závětí dotyčné osoby vypadá značně kostrbatě. Zdá se podezřelé, že by jeden a týž člověk mohl znát zemi, rostliny, zvěř a rovněž koloběh dnů a nocí tak dobře, jako je zná prostý lid, že by se s takovým přehledem orientoval v historii, právu i diplomacii a rozuměl dvoru a jeho mravům. A tak se pořád objevují nějací pochybovači, kterým uniklo, že umělec Shakespearova formátu je vším, co tvoří lidský svět, takříkajíc v jednom.

BELLA ACHMADULINOVÁ

Báseň určená k překladu... (1960)¹

Báseň určená k překladu má složitý, trojí život. Naplno žije ve svém rodném jazyce a pak, převedena do podstročnicku,² jakoby umírá. Zbavena bývalé ladnosti a melodie se zdá být němá a bezduchá. Tehdy nastane nejtěžší, nejkritičtější okamžik její existence. Co v té chvíli s básní udělá překladatel? Dokáže ji vzkřísit a darovat jí nový život, o nic chudší a neméně melodický, nebo zanechá její verše bez duše?

Vždy jsem měla pocit, že doslovný překlad působí jaksí obnaženě a bezbranně. Podobá se dítěti, které rodiče ponechali jeho osudu. A překladatel, cizí člověk, se musí rozhodnout: buď toto opuštěné dítě přijme za své a dá mu pocítit všechnu svou lásku a péči, nebo ho v cizím jazyce nechá žít jako ubohého sirotka.

Proto si myslím, že překlad je projevem veliké důvěry mezi dvěma básníky, kdy jeden zasvěcuje druhého do svého nejhlubšího tajemství. A ten druhý musí mít dost citlivosti, pronikavosti a fantazie, aby z kontur podstročnicku dovedl rekonstruovat skutečnou podobu básně, tak jako vědec podle tvaru lebky rekonstruuje rysy krásné tváře z dávných časů.

Smysl překladu lze patrně shrnout takto: přeložená báseň se nemá stát mlhavou připomínkou někdejších kvalit originálu, nýbrž rovnoprávnou součástí jiné poezie, sváteční chvílí jiného jazyka.

To vše je ale zřejmé na první pohled a jedině, o čem se lze přít, je míra překladatelské přesnosti, kterou zatím nikdo nestanovil.

Ráda bych popsala svoji zkušenost s překládáním gruzínských básníků. Ne proto, že bych ji považovala za tak poučnou. Jen se v této práci vyznám lépe než v jakékoliv jiné, třeba i zdařilejší.

¹ Achmadulina 1960, s. 104–105.

² *Podstročník* neboli *podřádkový překlad* označuje doslovný převod z cizího jazyka zpravidla doplněný poznámkami o stylovém rejstříku, významových konotacích, kulturních reáliích atp. Dříve byl vepisován přímo pod řádky originálu jako východisko pro ty, kdo na jeho základě měli vytvořit výsledný překlad.

Přiznám se, že jsem se nikdy nesnažila zachovat vnější známky básně, její metrum nebo rýmové schéma. Vycházím totiž z nepopíratelného faktu, že zákonitosti zvukového výrazu jsou v každém jazyce jiné. K veršům, které mi byly svěřeny, jsem přistupovala s láskou a pochopením a přála jim jedině: aby se staly současnými ruskými básněmi, blízkými současnému ruskému čtenáři.

Abych zachovala něžnou, nejistou a rozechvělou řeč Any Kalandadze³ a nádhernou osobitost jejích obrátů, uchýlila jsem se často k uvolněným, odlehčeným veršovým rozměrům. Vyšla jsem přitom z těch veršů originálu, jejichž celistvost jsem neměla právo narušit, a jim jsem pak celou báseň přizpůsobila – „ach, jsou věci, jež nezměrně nás nutí k zamyšlení“, „snesu se, šeríku, do tvých modrých snítek“. Pomalý rytmus citovaných veršů mi navíc umožnil zdůraznit básnířčinu zádušnost, vrozený neklid a podivuhodnou nespoutanost jejího srdce. A naopak: napětí vyvolané prudkým vlasteneckým či milostným citem jsem se snažila předat pomocí krátkých, energických veršů a výrazných rýmů.

Věrně jsem zachovávala zeměpisné názvy, které Ana Kalandadze v básních použila. Lásky ke Gruzii, to je další rys jejího básnického rukopisu.

Občas, když mne nějaká báseň uchvátila, jsem si dovolila jistou volnost – ale jen proto, abych nahradila ztráty, které jsou při překladu do cizího jazyka nevyhnutelné.

Gruzínský čtenář snadno odhalí, že v krásné básni Simona Čikovaniho⁴ *Cestou do Svanetie* nejsou verše, jež se následně objevily v mém překladu: „Teď váhám sám, tulák a podivín, zda byla to ta cesta, po které jsem šel.“ Nemyslím si však, že bych slovy „tulák a podivín“, doplněnými z vlastního rozhodnutí, klamala naše čtenáře. Chtěla jsem pouze znovu připomenout rozmarnost a osobitost vnitřního světa tohoto básníka.

Také báseň *Devět dubů* jsem musela trochu zjednodušit, abych ji přiblížila představivosti ruského čtenáře, v němž mystická devítka obvykle nevzbuzuje posvátnou úctu a o bájných dévech toho moc neví.

³ Ana Kalandadze (1924–2008), gruzínská básnířka.

⁴ Simon Čikovani (1902–1966), gruzínský básník.

Aby se náš čtenář nedal odradit spleťnými metaforami a nehledal v nich přesný odraz reality, přidala jsem v závěru uvedené básně verše evokující orientální pohádky a magii, kterou měl básník možnost poznat: „Do očí zázraků, plných světla, jsem hleděl celý život, neznaven nikdy tímto pohledem.“

Domnívám se ovšem, že překladatel si místy může dovolit i vynechat určitý detail, a to nejen s ohledem na rozdíly mezi jazyky, ale také kvůli rozdílům v básnické psychologii, v souboru představ a asociací, které se v jednotlivých národech ustálily.

V Čikovaniho básni *Svěř myšlenky oblakům* najdeme tyto verše: „Svou krásou jsi naplnila tabákové měšce mojí duše.“ Dík naprosté důvěře k básníkovi, jehož mám velmi ráda, jsem ani na vteřinu nezapochybovala, že v gruzínštině tento básnický obraz zní poeticky a přirozeně. Jeho doslovný překlad však působí hrubě až vulgárně, a proto jsem se mu snažila raději vyhnout. Kouzlo opěvované ženy i básnickovy city jsou beztak zjevné.

Autorovi tedy ze strany překladatele hrozí dvojí nebezpečí, dvojí druh volnosti: posílení, nebo naopak oslabení toho, co básník napsal. Do určité míry může obojí být v zájmu básně. Tuto míru se však sotva někomu podaří stanovit s matematickou přesností. Určit ji může patrně jen básník sám. Jednou se rozhodne tak, podruhé zase jinak. Spolehlivě, myslím, platí pouze jedno: svoboda překladatele končí tam, kde začíná narušovat svobodu autorovu. Celý básníkuv vnitřní svět, způsob jeho myšlení a stěžejní detaily jeho poetiky musejí v překladu zůstat nedotčeny.

Bylo by proto nepatřičné, a nakonec i zbytečné, měnit třeba tyto Čikovaniho verše: „А после – шаль висела у огня“ (a potom – šál visel poblíž ohně), „Колени я укрепил ходьбою“ (kolena jsem si zpevnil chůzí), „Изогнутою, около Двуречья тебя увидеть захотел я вдруг“ (schýlenou nedaleko nížiny Mezopotamské jsem tě chtěl spatřit náhle). Z básnické myšlenky ani z vědomě ruského znění těchto veršů se nic neztratí, zůstanou-li v překladu beze změny. Jde právě o ty případy, kdy gruzínská gramatika obohatila výsledný ruský text. Věřím, že báseň *Jeleni na humně* získala v překladu nezávisle ruský výraz, aniž by přestala být básní ve všem všudy gruzínskou – nejen pro svůj místopis, ale i díky tomuto na první pohled zvláštnímu, nicméně krásnému gruzínskému přirovnání: „А втом невеста, подобна

bažantovi, vyšla na zápraží.“ S podobnými projevy bohatého národního koloritu by měl překladatel, zdá se, nakládat co nejcitlivěji.

Do debaty o překládání jsem se zapojila jaksi mimoděk a žádné straně jsem, myslím, neoponovala.⁵ Chtěla jsem se s kolegy překladateli jen podělit o několik postřehů a úvah a stvrdit tak svůj vděk a lásku vůči gruzínské poezii, která mi přinesla tolik radosti.

⁵ Článek vyšel jako příspěvek k debatě o překladu poezie, která proběhla na stránkách literárně-uměleckého a společensko-politického měsíčníku *Literární Gruzie* (*Литературная Грузия*), vydávaného Svazem gruzínských spisovatelů.

SAMUIL MARŠAK

Psát je pořád stejně těžké... (1964)¹

Nejsem novinář a nemám žádné předem připravené otázky, na které by se dalo odpovědět ano či ne. Redakce našeho časopisu by se zkrátka ráda dozvěděla, co si myslíte o básnickém umění.

V literárních spolicích se zpravidla dozvíte, že mezi formální kvality verše patří hudebnost, obraznost a další snadno změřitelné vlastnosti. Počítají tam metafory, přirovnání, básnické obrazy a hodnotí bohatost rýmů. Velmi snadno tak určují, jaké verše jsou lepší a jaké naopak horší. Je však tento lákavě snadný přístup k poezii spolehlivý? Vždyť podle takových kritérií bude Balmont určitě *poetičtější* než Puškin a Severjanin rozhodně trumfne Lermontova.

Nelze nic namítat proti verlainovskému požadavku: „Především hudbu!“² ale není hudba jako hudba. Pokud spočívá ve vnější pestrosti aliterací a souzvuků, je to hudba povrchní a křiklavá. Stejně jako básnické obrazy imažinistů: je to přeslazená marmeláda, produkt rozkladu a úpadku poezie, projev dekadence.

Brzy mi vyjde kniha lyrických epigramů, kam jsem zařadil jedno čtyřverší – mimochodem, zrovna jsem ho dokončil:

Verš bez hudby? To Parnas nepromíjí!
Však tvůj verš, hochu, ten má jinou vadu –
zahustil jsi ho sladkou melodií
jak horou cukru řídkou marmeládu.

Radost a uchvácení pocítíme pouze z takových aliterací, které nám jakoby pootevívají básníkovu tvůrčí cestu. Vždycky jsou bezděčné, spontánní, předem nepřipravené.

V Puškinově básni *Znovu jsem navštívil...*³ jedné z jeho nejvyzrálejších a nejdokonalejších, uslyšíte ve více než osmdesáti procentech veršů (počítal jsem to) hlásku *p* a přízvučnou

¹ Maršak 1964, s. 46–54. Rozhovor vedl Stanislav Rassadin (1935–2012), ruský literární kritik a badatel.

² Z Verlainovy programové básně *Poetické umění*.

³ Puškin 1988, s. 349–350.

samohlásku *o*. Je jasné, že se Puškin speciálně nezabýval hledáním slov obsahujících *p* a *o*. Už jen ta představa je komická. Nejde však o žádnou nahodilost: když se nad těmi aliteracemi zamyslíte, napadne vás, že s hláskou *p* proniká do verše určité ztišení. Ta báseň je velmi tichá díky spojení *p* a *o* v ruském slově *покою* neboli poklid. A poklidem je prostoupen každý její verš.

V básni *Ne, mně se nelíbí smyslnost rozběsněná*,⁴ počínaje veršem „oč jsi mi milejší ty, moje tichounká“ až do konce (právě v té části, kde řeč už není o *mladé bakchantce*, ale o milované ženě), zazní desetkrát *m* a přes deset *l* – na ploše pouhých osmi veršů. Zdá se mi (a už jsem to i někde napsal), že ty opakované hlásky jsou ozvěnou ruského slova *мильи* neboli *milý* či *milovaný*, slova, které měl Puškin tak rád.

Hlásky *m* a *l* tvoří hudební téma básně. Ve verších opravdových básníků se hudební téma vždycky sblíží, ba prolíná se smyslem. Když sledujeme Puškinovy aliterace, je to jako bychom sledovali tahy jeho pera, jako by před námi ležel notový zápis autorových citů i myšlenek, stvrzující jejich upřímnost.

Kdežto okázalé, bezduché a hlavně umělé aliterace ve verších různých epigonů a eklektiků prozrazují pravý opak – svědčí o předstírání samotného prožitku, o vyprázdněnosti básnickovy myšlenky. To už není žádná tvorba, žádné umění, pouze jakési *veršotepectví*.

Shodují se tyto postřehy i s vaší básnickou praxí?

Ano, někdy si aliterace ve svých verších všimnu až dlouho po jejich vzniku. Když jsem například překládal Shakespearův sonet 146, kde se mluví o duši, proniklo mi do překladu mnoho hlásek *d*, které nejspíš souvisí se samotným pojmem *duše*. Posuďte sám:

Моя душа, ядро земли греховой,
Мятежным силам отдаваясь в плен,
Ты изнываешь от нужды духовной
И тратишься на роспись внешних стен,

Ubohá duše, v hříšném vězíš těle,
tělesné pudy se v něm vzpurně sváří,
proč uvnitř zmíráš, hladovíš jak v cele,
tvůj zevnějšek však nádherou jen září?

⁴ Puškin 1965, s. 83.

Недолгий гость, зачем такие средства
Расходуешь на свой наемный дом,
Чтобы слепым червям отдать в наследство
Имущество, добытое трудом?...

K čemu ten lesk, když zajde v krátké době?
Proč pouhá schránka má tě tolik stát?
Pro radost červů, co ji pozřou v hrobě?
Pro ně se pachtíš? Jim chceš všechno dát?⁵

A tak dále.

Vážně jste si té aliterace nevšiml hned?

Ne, asi až po roce. Totéž se mi stalo při překladu sonetu 116:

Мешать соединенью двух сердец
Я не намерен. Может ли измена
Любви безмерной положить конец?
Любовь не знает убыли и тлена.

Ne, neznám nic, co překážet by mělo
svazku dvou duší. Láska láskou není,
když zradou trestá zrádné křehké tělo
a změnu tím, že sama se hned mění.⁶

Slyšíte, jak se v ruštině opakuje slabika „mje“ (*ме*)?⁷ Stalo se to, samozřejmě, mimoděk, ale teď se mi zdá, že tento leitmotiv dodalo veršům ruské slovo *измена*, tedy *zrada* či *nevěra*, o které je v sonetu řeč.

Ale jak říkám, jsou to pouze domněnky. Ostatně kdo vám přesně řekne, jak se rodí melodie verše? To přece není možné vypočítat. Tak jako nelze, jak říkal Shelley, odhalit tajemství vůně fialky tím, že ji vhodíte do alchymistova tyglíku.⁸

Mohl bych uvést ještě spoustu dalších příkladů. V mojí dětské knížce *Cirkus* se velmi často objevuje *c*, *r* a *rc*. Například *srandy tři porce, nízké ceny, sukces zaručený* nebo *ring borce Váni Divotvorce*. I tady se slovo *cirkus* patrně stalo hudebním leitmotivem veršů, přestože jsem nic takového sám nezamýšlel.

Když jsem napsal báseň *Грянул гром, нежданно, наобум* (zahřmělo náhle, nazdařbůh), zpětně mi došlo, že to poslední slovo *наобум* (naobum) svým zněním jakoby potvrzuje

⁵ Shakespeare 2011, s. 1613.

⁶ Tamtéž, s. 1608.

⁷ V českém překladu se shodou okolností opakuje hláska *mě*.

⁸ Parafráze výroku z Shelleyho spisu *A Defence of Poetry* (Obrana básnictví) z roku 1821.

prostou zprávou, že zahřměl hrom. Dokonce napodobuje samotný úder hromu: *nao–bum–m*. To, co jsem říkal o aliteracích, ovšem platí i pro rýmové dvojice. Ani tady neexistuje nic horšího než kalkul.

Kdysi jsem v článku *O dobrých a špatných rýmech* napsal, že rým nelze hodnotit bez jeho významu pro danou sloku. Dovolte mi to trochu rozvést.

Bohatý rým je pochopitelně lepší než chudý, nový a originální je lepší než otřepaný, rým sestávající z několika souzvukných slabik předčí „kopějky přípon a koncovek ve vymetené pokladně skloňování a časování“.⁹ Tyto hodnotící soudy jsou ovšem – bez ohledu na sloku či verš – dost relativní. Který vojevůdce bude vojákům rozdávat medaile před bitvou? Tenhle má ramena jako vrata – dostane metál. Tamten s hrudí bohatýra dostane taky metál. Kdežto tenhleten střízlík nedostane nic. Široká ramena a herkulovská hrud' jsou jistě skvělá věc, ale není to ještě důvod k vyznamenání. O tom, kdo z těchto vojáků je opravdový hrdina, se rozhodne teprve na bojišti. A může se stát, že nejvíc obratnosti i odvahy nakonec projeví ten, do koho byste to vůbec neřekli.

Stejně tak rým vyjeví svoje přednosti teprve v celém šiku, v akci.

Nezřídka se stává, že i ten nejchudší slovesný rým se ukáže jako silnější (protože je nezbytnější) než rým bohatý a originální.

| | |
|-------------------------------------|---------------------------|
| Так весь день она рыдала, | Celý den jen naříkala, |
| Божий промысел кляла, | vůli Boží zlořečila, |
| Руки белые ломала, | bílé ruce zalomila, |
| Черны волосы рвала... ¹⁰ | černé vlasy sobě rvála... |

Není náhoda, že v těchto Katěninových verších jsou slovesné rýmy. I podle smyslu patří uvedená slovesa na konec verše; jako by jim bylo souzeno stát se rýmovou dvojicí už proto, že vyjadřují velmi aktivní děj: *рыдала* (naříkala), *кляла* (zlořečila), *ломала* (zalomila), *рвала*

⁹ Z Majakovského básně *Rozhovor s berním inspektorem o poezii*.

¹⁰ Z Katěninovy balady *Olga*, která je volným překladem básně *Lenora* německého spisovatele Gottfrieda Augusta Bürgera.

(rvala). Výsledkem jsou velice působivé verše, které upřímně a s prožitkem zachycují zoufalství mladé dívky.

U Puškina najdeme břitké, originální, zbrusu nové rýmy hlavně v jeho epigramech a satirických skladbách:

| | |
|---------------------|--------------------------------------|
| Благочестивая жена | Ta žena, ach, tak nábožná, |
| Душою богу предана, | je duší Bohu oddaná, |
| А грешной плотию | však hříšným tělem hoví |
| Архимандриту Фотию. | archimandritu Fotiovi. ¹¹ |

Zatímco ve *vážných* verších, například v *Prorokovi*, se Puškin občas neobejde bez těch nejjednodušších slovesných rýmů:

| | |
|---------------------------------|---|
| Духовной жаждою томим, | Hnán žízní ducha do pustin, |
| В пустыне мрачной я влачился, – | trmácel jsem se chmurnou zemí |
| И шестикрылый серафим | a šestikřídlý serafín |
| На перепутье мне явился... | uprostřed cesty zjevil se mi. |
| И он мне грудь рассек мечом, | I rozřal mečem hrud' mou v půl |
| И сердце трепетное вынул, | a vyňal srdce rozechvělé |
| И уголь, пылающий огнем, | a žhoucí uhel zasunul |
| Во грудь отверстую водвинул... | hluboko do rány v mém těle. ¹² |

Cítíte, jak je zde ta jednoduchost nezbytná? Jak by biblickou vznešenost veršů narušil rozpustilý nebo zkrátka příliš výrazný rým?

Jde hlavně o přirozenost.

Pěkné a bohaté rýmy má Majakovskij. Skutečným objevem byly jeho rýmové dvojice, kde se první část rýmu jakoby nekonečně vzdaluje konci verše, takže se nakonec rýmuje málem celý řádek.

¹¹ Z básně nadepsané *Hraběnce Orlovové-Česenské* (Puškin 1956, s. 347).

¹² Z básně *Prorok* (Puškin 1975, s. 68).

| | |
|-----------------|-----------------------------------|
| Лет до ста | Nám sto let |
| расти | nebude dosti, |
| нам | žít budem |
| без старости. | stáří prosti! |
| Год от года | Rok od roku |
| расти | růsti |
| нашей бодрости. | budem v chrabrosti. ¹³ |

Tyto rýmy jsou pěkné. Působí volně a lehce – nehledě na jejich složitost. Vryjí se člověku do paměti a mohou snadno zlidovět. Nicméně třetí rýmová dvojice z téže básně mi už připadá o dost slabší:

| | |
|------------------|----------------|
| Славьте, | Kladivo, |
| МОЛОТ | verši prostý, |
| и стих, | chval |
| землю молодости. | zemi mladosti! |

Tento rým je stejně bohatý a nápaditý jako ty předchozí, ale není už tak přirozený. Je z něj cítit určitá námaha, patrná hlavně ve srovnání s naprostou přirozeností těch prvních rýmových dvojic, které jako by se zrodily samy od sebe, bez básníkovy přičinění.

I u takového mistra rýmů, jakým byl Majakovskij, se cokoli *vymyšleného* hned pozná. A co teprv, když někdo potí krev, aby vymyslel rýmy až nadpřirozené – a přitom ani netuší, k čemu je vlastně potřebuje...

Pokud se nemýlím, právě takto uměl rýmovat Gumiljov:

| | |
|------------------------------------|--|
| Угар и чад. В огне ведро мадеры. | „Hoú!“ Klne mně sýček. Z tůně? |
| «Уга», – рычат во гневе дромадеры. | Houk! Ne, měsíček stůně! ¹⁴ |

Gumiljov si tu jen tak zadováděl. Jenomže nedávno jsem narazil na verše, kde se něco podobného děje zcela vážně a ambiciózně, ale bez sebemenšího opodstatnění. Něco jako:

¹³ Tyto a následující verše jsou z poemy *Správná věc* (Majakovskij 1977, s. 388–389).

¹⁴ Překlad zachovává pouze formu originálu.

Крыли крышу, забивали молотком.
Ели кашу, запивали молоком...
Pamatujete si, jak je to dál?

Chytří braši přibíjeli tašky střešní,
k žitné kaši připíjeli šťávu z třešní...

Ano, to napsal Jurij Pankratov:

*На отчаянной брочке прикатил
Измочаленный, небритый бригадир...*

*Strhaný, přepadlý zjevil se v osadě
na bryčce brigadýr – strniště na bradě...*

Vždyť u Puškina se také najde několik případů, kdy se rýmují prakticky celé verše:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут.

V modrém nebi hvězdy se blýskají,
v modrém moři vlny si výskají.¹⁵

Nebo:

Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет.

Oblak po obloze stoupá,
soudek po moři se houpá.

V tomto případě ale nejde o rým založený na náhodném souzvuku, rýmuje se totiž samotný smysl jednotlivých řádků. Jde o paralelu, která se týká jak stavby verše, tak i slovosledu. Ve všem je zde přítomen vnitřní smysl: *obloha* se rýmuje s *mořem*, *hvězdy* s *vlnami* a *oblak* se *soudkem*. Jako by se horní řádek odrážel v tom spodním jako v zrcadle.

Vidíte ten rozdíl?

Opravdový rým by neměl být jen jakási cetka nebo příkrasa. Řekl bych, že právě ve chvíli, kdy se změní v cetku, rým postupně odumírá, tak jako odumírají nefunkční orgány. Je nadbytečný, a proto hyne. Totéž platí o rozměru verše. Když určitý rozměr nefunguje, nenese žádný význam, když je pouze bezobsažnou formalitou, je rovněž odsouzen k zániku.

¹⁵ Tyto a následující verše jsou z Puškinovy *Pohádky o caru Saltánovi*.

Jestliže tedy ve volném verši rým zaniká, nahrazuje jeho funkce něco jiného? Obejde-li se báseň bez rýmů, něco je přece musí nahradit, ne?

Především je třeba říct, že psát volným veršem je očividně mnohem náročnější než veršem vázaným. Není divu, že pozoruhodných básní napsaných volným veršem je mnohem méně než těch rýmovaných.

Zapátrejme v paměti... Třeba u Puškina je to samozřejmě báseň *Znovu jsem navštívil...* Nebo začátek *Pohádky o medvědici*:

| | |
|------------------------------------|----------------------------------|
| Как весенней теплою порою | Za líbezného času jarního, |
| Из-под утренней белой зорюшки, | za bělostného svítáníčka |
| Что из лесу, из лесу из дремучего, | vyšla si z lesa, z lesa hustého |
| Выходила медведиха... | stará medvědice... ¹⁶ |

Dále jsou to monology a dialogy z *Borise Godunova*, několik básní psaných hexametrem nebo *Písně západních Slovanů*.

U Lermontova je to *Píseň o kupci Kalašnikovovi*, u Někrasova velká část poémy *Kdo žije šťastně na Rusi* a u Bloka třeba *Noční fialka*. A také verše z jeho sbírky *Вольные мысли* (Svobodné myšlenky). A u Tvardovského to jsou zase verše o matce.

Ty příklady si člověk nevybaví snadno, což není náhoda. Zato skvělých rýmovaných veršů bychom dovedli uvést spoustu.

To ale nejspíš souvisí s charakterem ruské poezie, pro kterou je rýmovaný verš mnohem typičtější.

Ano, ale jde také o to, že volný verš vyžaduje mnohem jemnější a náročnější hláskovou instrumentaci. Pro volný verš je třeba najít důstojnou náhradu za rýmy, jejichž systém je v ruské poezii velmi propracovaný. A to není jednoduché.

¹⁶ Puškin 1954, s. 17.

Mimochodem už díky tomu, jak obtížně se taková náhrada hledá, lze pochopit, jak cenným (byť nikoli nepostradatelným) prvkem poezie rým je. Samozřejmě pouze v případě, že je smysluplný a přirozený. V epigramu může rým skolit člověka jednou ranou nebo někoho či něco zesměšnit jediným souzvukem (vezměte si například *обирала – либерала / okrádala – liberála* ve verších Denise Davydova¹⁷). I v lyrice ale rým sblíží slova ze stejného okruhu významů, nebo naopak odhaluje rozpory mezi jednotlivými pojmy.

Těžko říct, jak se dál bude verš vyvíjet. Zdokonalí se rým, nebo zvítězí volný verš? Dost možná to druhé a mělo by to svou logiku. Tak jako na divadelních prknech se stále častěji setkáváme s požadavkem větší realističnosti, hovorovosti, jednoduchosti, i v poezii může dojít (a dokonce už dochází) k výraznému sblížení verše a hovorového jazyka. Vždyť i Puškin, který se v mládí vysmíval volnému verši Žukovského, ve zralém věku napsal *Já znovu navštívil...*

Jedno je však jisté: složitost volného verše musí být korunována jednoduchostí, ne však prostoduchostí. Volný verš vyžaduje přinejmenším stejnou, možná i větší míru uspořádanosti než verš vázaný. *Vers libre* by neměl vést ke ztrátě formy, ke zprimitivnění či chaosu.

Kdysi jsem napsal:

Útvar z volných veršů není vada,
buď však krajně stručný, dodrž řád:
kráčí-li verš v různě dlouhých řadách,
formace se nesmí rozpadat.¹⁸

Je nutné pochopit, že žádné inovace v poezii, žádné výtobytky v oblasti formy, žádné zdokonalování básnické techniky autorovi práci neulehčí, nezmenší potřebné duševní úsilí a rozhodně neudělají básníka z každého.

Psát verše je pořád stejně těžké jako v dobách Puškinových.

A jen skutečný talent pozná, jak moc těžké to je.

¹⁷ Denis Vasiljevič Davydov (1784–1839), ruský básník a voják.

¹⁸ Z básně *Tenkrát pluk veršů maširoval* (*Бывало, полк стихов машировал*).

Někdy si až trochu rozmrzele povzdechnu, jak nešťastným vynálezem bylo psací náčiní – pero, inkoust, psací stroj. Když se slova ještě tesala do kamene, to byl, panečku, lakonismus! Tehdy každé slovo vyšlo velmi draho.

Myslím to docela vážně. Básnické slovo má pro básníka znamenat tolik, jako kdyby ho musel vytesat do kamene.

Je třeba mít se na pozoru před zrádnou lehkostí, kdy pluh jenom klouže po povrchu. A musíme se přičinit o to, aby mladí básníci nedělali z volných pravidel básnického řemesla dogma, aby se neučili skládat verše mechanicky a bez námahy. Jak už jsem kdesi řekl, formální cvičení v psaní veršů je totéž jako učit se plavat na suchu.

Trefně to vyjádřil Jevgenij Vinokurov,¹⁹ když řekl, že veršová technika není způsob, jak vyrobit figurínu, nýbrž pomůcka, jak přivést na svět živé dítě.

Má naprostou pravdu. Mimochodem Vinokurov je právě tím typem básníka, který se v posledních letech blíží skutečnému mistrovství. Daří se mu nalézat vlastní hudbu, vlastní melodii. Myslím, že každý skutečný básník – jakkoli rozmanitá je jeho tvorba – by měl mít svou základní melodii, dokonce svůj základní rytmus. To je znamení, že učinil krok od řemesla k mistrovství.

Mluvil jste o hudbě verše, o rýmech přirozených a vyumělkovaných. Ale co cit pro samotné slovo? Jde jen o schopnost vnímat slova v rámci kontextu, v rámci celého útvaru, nebo také o vnímání slova jako takového, mimo kontext?

Dovolíte-li, odpovím trochu zeširoka.

Spousta lidí u nás pořádně nechápe, co je to banalita. Stal se z ní takový strašák. Mladí lidé si lámou hlavu, jak se vyjádřit co nejoriginálněji, nejosobitěji, a když z jedné nohy odstraní lepkavý nános banality, uvíznou v něm tou druhou. Vzniká tak pouze jiný druh banálnosti.

¹⁹ Jevgenij Vinokurov (1925–1983), ruský básník a pedagog.

Abyste vytvořil osobité a originální řečové obraty, musíte mít nejprve originální a osobité myšlenky a prožitky. Unylé myšlenky a nedostatek energie plodí unylý styl. Táž slova mohou vyznít šablonovitě, nebo mohou naopak ohromovat svou svěžestí a novotou.

Takže jen slovo v rámci kontextu?

Nepředbíhejme.

Básník tak jako filolog by měl vnímat stáří slova, měl by odlišovat původní slova od slov dočasných nebo slangových, slova zcela běžná od slov příznačných pro určitou skupinu lidí. Měl by mít cit pro jejich chuť a teplotu.

Když se člověk začte do popisu prvního sněhu v Čechovově povídce *Záchvat*, uvědomí si, jak básník (záměrně říkám *básník*) dává čtenáři pocítit sních všemi smysly – zrakem, sluchem, čichem, hmatem:

Nedlouho předtím napadl první sních a všechno v přírodě bylo pod vládou tohoto mladého sněhu. Sních voněl ve vzduchu, měkce chrupal pod nohama, země, střechy, stromy i lavičky na bulvárech – všechno bylo hebké, bílé a svěží, takže domy vypadaly jinak než včera, lucerny hořely jasněji, vzduch byl průzračnější, kočáry lomozily tlumeněji a do duše se vkrádal s čerstvým a lehkým mrazivým vzduchem pocit podobný tomu bílému, novému a kyprému sněhu.²⁰

Opravdové umělecké slovo má vyvolávat právě takové vjemy, musí být viditelné, hmatatelné a slyšitelné. Právě takto mohou slova působit i sama o sobě, vně kontextu. Když například řeknete *hoblovat* nebo *pilovat*, cítíte v rukou hoblík či pilu. Když se řekne *opracovávat dřevo*, necítíte nic. To hlavní je ale schopnost vnímat slovo především v rámci kontextu.

Když srovnáme opravdové spisovatele s pouhými pisálky, ukáže se, nakolik jsou díla velkých spisovatelů oduševnělejší a smyslovější. Dokonce to spolu souvisí: kdyby k nám Čechovův popis prvního sněhu nepromlouval skrze tolik vjemů, unikla by nám jeho oduševnělost.

²⁰ Z povídky *Záchvat* z roku 1888 (Čechov 1954, s. 273–274).

Když u Puškina čteme:

Pak k ústům mým se přimk a v mih
mně hříšný jazyk vyrval z nich –
lstný, zrádný, zvyklý pustým řečem...²¹

jako bychom byli svědky toho krvavého zákroku, úplně cítíme tu ušlechtilou bolest.

Tato puškinovská materiálnost stejně jako oduševnělost se zpravidla ztrácí, když poezie začne upadat. Slovo nelze vnímat ani chápat, pokud člověk necítí a nezná skutečnost. Pak se totiž verše mění v pouhá „slova, slova, slova“, o kterých mluví Hamlet.

Pokud jsme slovy nasyceni, přesněji přesyceni, dochází k jejich inflaci a naprostému znehodnocení. Básník by měl víc než kdo jiný bojovat za hodnotu a odpovědnost slova, za propojení světa a jazyka, za to, abychom pro hodnoty světa a jazyka nikdy nepřestali mít dost citu.

²¹ Z básně *Prorok* (*Z Puškinovy lyriky* 1920, s. 112).

Překlad jako překladatelův autoportrét (1964)¹

Pouhým jménem liší se překladatel od tvůrce

Vasilij Tredjakovskij²

I.

A o to právě jde: od uměleckého překladu požadujeme, aby nám zprostředkoval nejen básnické obrazy a myšlenky autora originálu, jeho syžetová schémata, ale také jeho literární rukopis, jeho tvůrčí osobnost, jeho styl. Jinak je totiž k ničemu a stane se pouhou lží a pomluvou – tím hanebnější, že se dotýčný autor skoro nikdy nemá možnost bránit.

Tato lež může mít mnoho podob. Nejčastěji je nám místo pravé autorovy osobnosti podsouvána jiná, která nejenže se té původní nepodobá, nýbrž ji doslova likviduje.

Když si Simon Čikovani³, věhlasný gruzínský básník, přečetl vlastní verše v ruštině, řekl svým překladatelům: „To mě raději nepřekládejte vůbec.“ Jinými slovy: nechci před ruskými čtenáři vystupovat v té nereálné podobě, kterou jste mě obdařili. Pokud nejste schopni v překladu zachovat moji skutečnou tvůrčí osobnost, nechte mé verše na pokoji.

„Jsem ze zásady proti exotizaci,“ říká Čikovani, „jsem proti romantizování gruzínské literatury, proti všem těm šašlikům a kinžálům. Ale v překladu se to šašlíky a koženými měchy s vínem jenom hemží, ačkoliv jsem o nich nikdy nepsal, ani psát nemohl, protože to nebylo třeba, a navíc to není můj styl.“⁴

Místo pravého Čikovaniho tedy překladatelé ruským čtenářům představili někoho docela jiného, kdo se autorovi nejen nepodobá, ale kým autor sám hluboce pohrdá: Kavkazana s kinžálem za pasem, který tančí lezginku někde na estrádě. Mimochodem přesně tuhle šašlikovou vidinu Kavkazu se Čikovani snažil svými verši vyvrátit.

¹ Čukovskij 2012, s. 19–48.

² Vasilij Kirillovič Tredjakovskij (1703–1769), ruský básník a překladatel.

³ Simon Čikovani (1902–1966), představitel gruzínského futuristického hnutí.

⁴ *Literaturnaja gazeta* (1933, č. 38, s. 2). – Pozn. K. Čukovského.

V tom tedy spočívá největší nebezpečí špatných překladů: překrucují nejen jednotlivá slova nebo výroky, ale také samu podstatu překládaného autora. Stává se to častěji, než si myslíme. Překladatel autorovi takříkajíc navleče vlastnoručně vyrobenou masku a tuto masku vydává za jeho pravou tvář.

Jelikož tu jde o styl, každý umělcův výtvar je vlastně jeho autoportrétem, neboť tvůrce do svého díla vkládá sám sebe. Vědomě i nevědomě. Totéž tvrdil už Tredjakovskij: „Obyčej spisovatelův⁵ veskrze shoduje se s barvou jeho vlasů, s pohyby jeho očí, jakož i jazyka, a rovněž tak s tlukotem jeho srdce.“

Stejně soudí i Walt Whitman: „Věz, že tvé řádky nemohou obsahovat žádný rys, který v sobě sám upřímně nemáš. Jsi-li zlý nebo povrchní, věz, že to na nich bude poznat. Necháváš-li se rád při večeri obsluhovat lokajem, tvé spisy to odhalí. Pohlížíš-li nemravně na ženy nebo v sobě nosíš závist, pochybuješ-li o nesmrtelnosti, projeví se to víc tím, co neřekneš, nežli napsanými řádky. Neexistuje žádná lest ani vychytralost, žádná dovednost ani recept, jak do slov zachycených na papíře dostat to, co v sobě sám nemáš.“⁶

Recenzenti překladů tedy zbytečně upozorňují pouze na chyby slovníkového charakteru. Mnohem podstatnější je rozpoznat zlovolné odchylky od předlohy, které v úhrnu odrážejí překladatelovu osobnost, jsou s ní organicky spjaty, a zastíňují tak překládaného autora. Mnohem důležitější je nalézt společného jmenovatele všech odchylek od originálu, jimiž překladatel čtenáři podsouvá své literární já.

Taková je osudová role překladatelů: z básníků, které překládají, se často stávají jejich dvojníci. Dokladem toho jsou třeba staré překlady Homéra. V Anglii překládali *Iliadu* básničtí velikáni jako George Chapman, Alexander Pope a William Cowper, ale když se člověk do jejich překladů začte, přesvědčí se, že kolik překladatelů, tolik Homérů. Chapmanův Homér je stejně květnatý jako Chapman, Popův naopak nabubřelý jako Pope a Cowperův zase stejně strohý a úsečný jako Cowper.

⁵ To jest *autorův styl*. – Pozn. K. Čukovského.

⁶ The Complete Writings of Walt Whitman. New York / London, 1902, vol. 9, p. 39 (napsáno v roce 1855, nebo 1856). – Pozn. K. Čukovského.

Totéž se stalo i s verši slavného anglického lyrika Percyho Bysshe Shelleyho v překladu Konstantina Balmonta, jehož osobnost je v přeloženém textu až příliš nápadná. Zarážející přitom nejsou jednotlivé chyby (a že jich není málo), nýbrž celý systém chyb, systém vlastních výmyslů, které Shelleyho podobu mění k nepoznání. Všechny Balmontovy výmysly tvoří ucelený soubor, všechny je spojuje tentýž přeslazený, sentimentální styl, což ve výsledku způsobuje tisíckrát víc škody než nahodilé slovníkové chyby.

U Shelleyho najdeme *loutnu*, u Balmonta *loutny čarodějky hlas* (619, 186).⁷

Shelley má *sen*, Balmont *líbeznou něhu* (623, 194).

Shelley má *ženu*, Balmont *ženu bohyni* (500, 213).

Shelley má *okvětní lístky*, Balmont *honosné kytice* (507, 179).

Shelley má *zvuk*, Balmont *živou souhru akordů* (505, 203).

Tak Balmont pozměňuje všechny Shelleyho verše, jeden po druhém, a dodává jim líbivost laciných popěvků. Téměř ke každému slovu navíc přidává nějaký stereotypní přívlastek:

Shelley má *hvězdy*, Balmont *jasné hvězdy* (532, 153),

Shelley má *oko*, Balmont *jasné oko* (532, 135),

Shelley má *smutek*, Balmont *krutá muka* (504, 191).

Kvůli uvedeným systematickým změnám textu se Shelley až podezřele podobá Balmontovi. Touto balmontizací překladatel britskému básníkovi podsouvá vlastní rozmáchlá gesta. Tam, kde má Shelley jedinou *ojíněnou větvičku*, nalezneme u Balmonta široširou krajinu:

Uprostřed háje (!) smrků (!) a bříz (!),
všude (!), kam (!) dohlédne (!) zrak (!),
chladný (!) sníh (!) pole (!) přikryl (!). (211)

⁷ První číslo v závorce označuje stránku anglického vydání „The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley with Memoir, Explanatory Notes etc“. London (James Finch and C^o.), druhé číslo pak stránku Balmontova překladu (Šelli. Polnoje sobranije sočiněnij v perevodě K. D. Balmonta, tom I. Sankt-Petěrburg: Znanije, 1903). – Pozn. K. Čukovského.

Vykřičníky v závorkách jsem označil slova, která u Shelleyho nenajdeme. Z jedné větvičky vyrostl celý háj a ze slova *ojíněný* se staly nekonečné sněhové (a zároveň ruské) roviny. Takto štědře rozmáchlá gesta jsou doslova na každé stránce Balmontova překladu.

Proto nás ani nepřekvapí, když tu nalezneme takové skvosty jako *něžný nach dne, povzdech touhy, štěstí sladká chvíle, nevýslovná radost bytí, mlhavá cesta žití, taje prchavých snů* a jim podobné kýčovitě cetky.

Vznikla zkrátka nová osobnost, napůl Shelley, napůl Balmont – jakýsi Shellmont.

Ještě poučnější jsou převody veršů amerického básníka Walta Whitmana pocházející rovněž od Balmonta. Dokonce i ten, kdo je nezná, snadno vytuší, že zkreslují Whitmanovu tvůrčí osobnost tím nejzrádnějším způsobem, neboť není na světě spisovatele, který by byl Whitmanovi vzdálenější než Balmont.

Vždyť Whitmanova tvorba je celoživotním bojem s košatou rétorikou, nabubřelou *hubbou slov* a vnější líbivostí. Dávno předtím, než se objevil Balmont, Whitman vyhlásil nesmiřitelný boj poetice tvořící základ balmontovštiny.

Balmontův převod vyústil v zápas překladatele s básníkem, v polemiku, která nebere konce. Jinak to ani dopadnout nemohlo, neboť Balmont amerického barda vlastně nenávidí, nedává mu šanci být tím, kým ve skutečnosti je, snaží se ho všemožně *vylepšit* a vnucuje mu svoje balmontismy, svou secesní dekorativnost.

Za nic na světě Whitmanovi nedovolí promluvit civilním jazykem a jeho prostá slova zatvrzele nahrazuje slovy církevněslovanskými a archaickými.

Whitman například mluví o *prsou*, zatímco Balmont o *lůně*,

Whitman mluví o *vlajce*, Balmont o *korouhvi*,

Whitman říká *zvedám*, Balmont *pozdvihuji*.⁸

⁸ Viz Uolt Uitmen [Walt Whitman]. *Pobegi travy*. Pevod s anglijskogo K. D. Balmonta. Moskva: Skorpion, 1911, s. 133, 136 a 139. V dalších odkazech k této knize jsou její stránky uvedeny číslicí za každou citací. – *Pozn. K. Čukovského*.

Zvláštní odpor v Balmontovi vzbuzuje Whitmanova realisticky věcná konkrétnost. Není divu, když Balmont sám pěstoval kult neurčitých, mlhavých obrazů. V originále například stojí přesně a jasně: má Mississippi, mé lány v Illinois, mé lány v Missouri. Balmont tento konkrétní místopis potlačuje, ba úmyslně zastírá: „A řeky a nivy a doliny.“ (136)

Zkrátka, kdyby Walt Whitman uměl rusky a mohl si Balmontův překlad přečíst, jistě by ruského básníka požádal, aby ho raději vůbec nepřekládal. Pochopil by, že jeho verše se dostaly do rukou jeho básnického protinožce, který mu pomocí celého arzenálu vlastních výmyslů zdeformoval tvář k obrazu svému.

Tento virus se šíří nepozorovaně, zato však zběsile: v jednom verši zdusí plamenné epiteton, v jiném umrtví živě pulzující rytmus a jinde zase pohltí teplé barvy – až z originálu nezůstane zhora nic. Od prvního do posledního verše se celý změní, jako by ho vytvořil jiný člověk, nemající s původním autorem nic společného.

A maloměšťáci si zatím náramně libují v recenzích odhalujících dílčí přehmaty toho či onoho překladatele. Jsou přesvědčeni, že na základě těchto přehmatů, víceméně náhodných, lze určit celkovou kvalitu překladu. Ve skutečnosti ale (opakuji znovu a znovu!) podstata oné pohromy netkví v jednotlivých chybách, nýbrž v celém systému výmyslů, v úhrnu měnících styl originálu.

II.

Překlady vynikajícího ruského překladatele Vasilije Andrejeviče Žukovského ve většině případů reprodukuje originál s obdivuhodnou přesností. Jeho jazyk je tak výmluvný a bohatý, že snad neexistuje obtíž, kterou by nedokázal překonat. Puškin o Žukovském prohlásil, že je to *génies překlada*. „V soubojích s obtížemi – pravý Herkules!“ napsal o něm v jednom svém dopise.⁹

Avšak systém odchylek od předlohy, kterých se Žukovskij dopustil, nás rovněž vede k závěru, že tvář překládaného autora je občas nahrazena tváří překladatelovou.

⁹ Dopis N. I. Gnědičovi z 27. září 1822. – A. S. Puškin. *Polnoje sobranije sočiněnij*, tom XIII. Moskva / Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR, 1937, s. 48. – *Pozn. K. Čukovského*.

Když například v překladu Schillerovy tragédie *Panna Orleánská* Žukovskij udělá z *čertice čarodějku* a z *d'áblice zrádnou odpadlici*, může to samozřejmě vypadat jako náhoda. Pokud ale budeme jeho převody zkoumat stránku po stránce, přesvědčíme se, že nejde o náhodu, nýbrž o základní tendenci.

Všechny verše přeložené Žukovským působí jako jeho původní poezie už proto, že se do nich promítla jeho neokázalá, ušlechtilá, majestátně krásná, sentimentálně-melancholická puritánská osobnost.

Puritánství, pro Žukovského tolik typické, se v jeho překladech odrazilo s nebývalou hmatatelností. Z *Panny Orleánské* vymýtil kupříkladu i takový obrat jako *láska k muži*, a tak místo věty *nedej své srdce ošálit láskou k muži* říká s cudnou mlhavostí: „Střez se nadějí, chraň se pozemské lásky.“

Pochopitelně, že nic z řečeného nemá být nějakou výhradou vůči Žukovskému, který díky svému mistrovství i múze patří k největším překladatelům, jaké světová literatura kdy měla. Nicméně právě proto, že jeho nejlepší překlady jsou tak přesné, působí ony nenáhodně odchytky od předlohy, tvořící dominantu jeho literárního stylu, obzvlášť nápadně.

I v Homérově *Odyseji* si Žukovskij jako překladatel povšiml melancholie, která byla jemu samotnému vlastní, což také zmiňuje v předmluvě ke svému překladu. Kritika, nadšená mimořádnými kvalitami tohoto překladu, ovšem nemohla přehlédnout jeho krajní subjektivitu: Homér v této ruské podobě se mnoha svými rysy začal pozoruhodně podobat Žukovskému. „Žukovskij,“ podle svědectví jednoho učeného kritika, „vložil do *Odyseje* mnoho mravního ponaučení i sentimentality a rovněž některé téměř křesťanské představy, autorovi pohanského eposu zcela neznámé.“ „Místy je v překladu znát romantický způsob myšlení, který je *Odyseji* naprosto cizí.“¹⁰

III.

K překladovým podvrhům někdy dochází i vlivem politické, ba stranické zaujatosti překladatele. V krajních případech se dokonce stává, že text je v překladu zkreslen záměrně.

¹⁰ P. Čerňajev. Kak cenili perevod „Odissei“ Žukovskogo sovremennyje i posledujuščije kritiki. „Filologičeskije zapiski“, vypusk II–III, 1902, s. 156 a 158. – Pozn. K. Čukovského.

V roce 1934 uvedlo pařížské divadlo Comédie-Française Shakespearovu tragédii *Koriolanus* v novém překladu francouzského nacionalisty René-Louise Piachauda. Četnými odchylkami od anglického originálu dodal překladatel Koriolanovi rysy idealizovaného reakčního diktátora, tragicky hynoucího v nerovném boji s demokracií. Stará anglická hra se tak stala bojovým praporem francouzské reakce, neboť touha po pevné, diktátorské ruce a porážce revolučního plebsu, kterou chová francouzský rentiér vyděšený *rudou hrozbou*, se v Piachaudově modernizovaném překladu Shakespeara projevila naplno.

Diváci *Koriolana* chápali jako pamflet na politickou situaci v soudobé Francii a po jeho prvním uvedení v divadle se rozdělili na dva zarytě znepřátelené tábory. Zatímco ti v parteru Koriolanovým kletbám na adresu lůzy bouřlivě tleskali, z galerie se ozýval zuřivý pískot. Hra přitom byla v překladu zkreslena vědomě, což překladatel ani nezastíral. Sám ji opatřil názvem „Tragédie o Koriolanovi, volně převedená ze Shakespearova anglického textu a upravená pro potřeby francouzského jeviště“.

Představme si ale, že by se tentýž překladatel rozhodl převést tuto hru doslova, bez jakýchkoli odchylek od originálu. I tehdy se může stát, že jeho ideová pozice se v překladu nakonec projeví, a to bez ohledu na jeho vědomí i vůli.

Ruský překladatel *Koriolana* Alexandr Vasiljevič Družinin¹¹ byl svědomitý muž a ve svém překladu usiloval o maximální přesnost. Za žádnou cenu by Shakespearův text nechtěl přizpůsobovat svým politickým názorům a vědomě ho tím mrzačit.

A přece má jeho *Koriolanus* velmi blízko k tomu, který ve Francii nadchl nepřátele demokracie. Družinin se nevědomky dopustil stejného zkreslení, jaké vědomě provedl René-Louis Piachaud. Jeho překlad přes veškerou svoji přesnost nakonec sehrál tutéž reakční úlohu.

Družinin přeložil *Koriolana* v roce 1858. Tehdy mezi sebou vedli boj liberální šlechtici a revoluční raznočinci, takzvaní nihilisté šedesátých let. Rozepře Koriolana se vzbouřenou lůzou proto doboví čtenáři vnímali s ohledem na události v tehdejším Rusku, a všechny Koriolanovy slovní výpady proti římským plebejcům tak v jejich očích mířily na mladé ruské demokraty.

¹¹ Alexandr Vasiljevič Družinin (1824–1864), ruský překladatel, spisovatel a literární kritik.

Historie s *Koriolanem* uvedeným v zimě roku 1934 ve francouzském divadle byla v podstatě opakováním toho, co se odehrálo v Rusku koncem padesátých let devatenáctého století kolem ruského překladu téže hry. V obou případech se překlad stal nástrojem propagandy a sloužil k šíření reakčních myšlenek, vyznávaných jeho původci. Oba překladatelé Shakespearově hře vnutili antidemokratické vyznění nezávisle na tom, zda usilovali o co nejpřesnější reprodukci předlohy, nebo tuto předlohu vědomě překroutili.

Společenské názory překladatele se někdy nečekaným způsobem odrazí v těch nejmenších a zdánlivě nahodilých detailech. V překladu *Krále Leara* se Družininovi obzvlášť povedly scény, kde vystupuje Kent, věrný služebník panovníka. Právě na Kentovu adresu Družinin dojatě zvolal: „Nikdy, ani za tisíce pokolení dosud nezrozených, nezhyne básnický obraz Shakespearova Kenta, zářný portrét oddaného sluhy a věrného urozeného poddaného.“¹²

Družininovo dojetí se nemohlo nepromítnout i do jeho překladu. Politický význam jeho slabosti pro Kenta velmi přesně a s pronikavostí sobě vlastní zformulovat Turgeněv. „Musím přiznat,“ napsal Turgeněv v dopise Družininovi, „že kdybyste nebyl konzervativcem, nikdy byste nemohl takto docenit právě Kenta, *věrného urozeného poddaného*. Vehnal mi slzy do očí.“¹³

Jinými slovy, otrockou oddanost Kenta vůči panovníkovi, zdůrazněnou s nevšedním zápalem v Družininově komentáři k jeho překladu *Krále Leara*, Turgeněv vnímal zejména v rovině sociálního boje.

Není bez zajímavosti, že první jevištní provedení *Krále Leara* v Rusku, které se odehrálo půlstoletí před vznikem Družininova překladu, mělo celé, od začátku do konce, jediný cíl: upevnit a oslavit věrnost poddaných vůči carským samovládcům. Básník Nikolaj Ivanovič Gnědič odstranil ze své verze *Krále Leara* dokonce i jeho šílenství, aby posílil sympatie diváků k monarchovi bojujícímu o svůj *zákonný trůn*.¹⁴

¹² Sobranije sočiněnij A. V. Družinina, tom III. Sankt-Petěrburg, 1865, s. 40. – *Pozn. K. Čukovského*.

¹³ I. S. Turgeněv. Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v 28-mi tomach. Pisma, tom 3. Moskva / Leningrad, 1961, s. 84. – *Pozn. K. Čukovského*.

¹⁴ Gnědič (1784–1833) vydal svoji ruskou verzi *Krále Leara* v roce 1808. Jeho převod vychází z francouzské learovské adaptace z roku 1783, kterou vytvořil Jean-François Ducis (1733–1816), francouzský dramatik a úpravce Shakespearových her.

Shakespearův Edmund pak v Gnědičově převodu pronáší úplné tirády: „Dát život za krajana hodno chvály, leč zemřít kvůli laskavému králi – ach! K tomu je třeba ještě jednoho života. Jen tak pocítíš slast takové smrti!“

„Gnědičův *Lear*,“ uvádí jeden ze současných badatelů, „v kontextu událostí, jež Rusko zažívalo v době, kdy se tento překlad objevil, cele odrážel myšlenkové naladění tehdejší šlechty a měl nepochybně agitační význam – hájit zájmy dané společenské třídy. Tragédie přestárlého otce, vyhnaného z domu nevděčnými dcerami, kterou Gnědič ve výsledku zredukoval na boj o trůn, o *zákonná* práva *zákonného* panovníka, měla divákům připomenout jiné *nezákonné* uchvácení trůnu (pravda, bez jeho předchozího dobrovolného opuštění), jež se odehrávalo v realitě tehdejší doby. V představách diváků vévodu z Cornwallu bezpochyby zosobňoval žijící *uzurpátor*, který otrásl základy mírového blahobytu Evropy a do celoevropského chaosu zavlekl i Rusko, totiž Napoleon Bonaparte, Learovy nevděčné dcery zase republikánská Francie, svrhnuvší vlastního krále, a samotného Leara pak *zákonný* nástupce francouzského trůnu, budoucí Ludvík Osmnáctý.

Posláním Gnědičova *Leara* bylo podnítit vlastenectví ruských občanů, nezbytné k boji s onou strašlivou hrozbou – k boji za znovuoobnovení práva a řádu v Evropě a v konečném důsledku za zachování celého feudálně-nevolnického režimu v Rusku. V *Learovi* Nikolaje Gnědiče, stoupence a hlasatele názorů ruské aristokracie, se překladatelovo patriotické naladění muselo nutně odrazit.

A tak se Shakespearova tragédie proměnila v prostředek agitace ve prospěch vládnoucí třídy.¹⁵

Dokonce i *Hamlet* byl při svém prvním uvedení na petrohradské scéně naplněn duchem ruského patriotismu. Ve veršované nápodobě Shakespearova dramatu nechává Stěpan Ivanovič Viskovatov¹⁶ zvolat krále (*sic*) Hamleta: „Vlasti má! Za tebe život dám!“ Stěžejním posláním tohoto ruského *Hamleta* bylo sloužit „zájmům sjednocení ruské společnosti kolem trůnu a cara za účelem boje s blízcími se napoleonskými vojsky.“¹⁷

¹⁵ A. S. Bulgakov. Ranněje znakomstvo s Šekspirom v Rossii. – „Teatralnoje nasledstvo“, sborník 1. Leningrad, 1934, s. 73–75. – Pozn. K. Čukovského.

¹⁶ Stěpan Ivanovič Viskovatov (1786–1831, kdy zmizel beze stopy) vydal svoji adaptaci *Hamleta* v roce 1811.

¹⁷ A. S. Bulgakov. Ranněje znakomstvo s Šekspirom v Rossii. – „Teatralnoje nasledstvo“, sborník 1. Leningrad, 1934, s. 78. – Pozn. K. Čukovského.

IV.

Cožpak ale dějiny literatury neznají takové překlady, které vynikají maximální věrností originálu, i když se duchovní svět překladatele zdaleka (a někdy vůbec) neshoduje s duchovním světem překládaného autora?

Kolik je na světě slavných spisovatelů, kteří nás dovedou nadchnout svou genialitou, a přitom jsou nekonečně vzdálení nejen naší duši, ale i našemu přesvědčení? To opravdu nebudeme překládat Xenofóna, Thúkydida, Petrarca, Apuleia, Chaucera, Boccaccia či Bena Jonsona jen proto, že je nám jejich světonázor v mnohém směru cizí, ba nepřátelský?

Samozřejmě, že ne. Tyto překlady jsou zcela v naší moci, ačkoli jsou nevýslovně těžké a vyžadují od překladatele nejen talent a cit, ale také ochotu vzdát se vlastních intelektuálních a duševních návyků. Takového umění mohou dosáhnout pouze velcí mistři překladu – ti, kdo mají vzácnou dovednost přemoci své ego a s hereckou bravurou se převtělit do překládaného autora. K tomu je však třeba nejenom nadání, ale i mimořádná obratnost, tvárnost a otevřená, obětavá mysl.

Taková otevřená a obětavá mysl byla vlastní například Puškinovi. Když Dostojevskij ve svém puškinovském projevu vyzdvihl jeho podivuhodnou schopnost proměňovat se v *génie cizích národů*, měl na mysli nejen Puškinovu původní tvorbu, ale také jeho překlady. „Ani největší z evropských básníků,“ prohlásil Dostojevskij, „nedokázali nikdy s takovou tvůrčí silou ztělesnit génia cizího [...] národa, jeho ducha, veškerou jeho skrytou duchovní hloubku.“¹⁸

Slavný překladatel *Iliady* Nikolaj Ivanovič Gnědič upozorňuje, že největší obtíž, která překladatele děl starověkého básníka čeká, je „nepřetržitý boj s vlastním duchem, s vlastní duševní silou, jejichž svobodu musí překladatel sám ustavičně krotit“.¹⁹ Onen *nepřetržitý boj s vlastním duchem*, překonání vlastní estetiky, je povinností všech překladatelů, zejména těch, kteří překládají velké básníky.

Kdysi jsem přeložil verše Walta Whitmana a od té doby své překlady pro každé nové vydání předělávám. Snažím se odstranit všechny slovní ozdoby a ornamenty, které jsem

¹⁸ F. M. Dostojevskij. Dněvník Pisatelja za 1880 god. Reč o Puškině. – Polnoje sobranije chudožestvennych proizveděnij, tom XII. Moskva / Leningrad, 1929, s. 387. – Pozn. K. Čukovského.

¹⁹ N. I. Gnědič. Stichtovorenija. Leningrad, 1956, s. 316. – Pozn. K. Čukovského.

z nezkušenosti vnesl do první verze svého překladu. Díky mnohaletému úsilí se tak postupně blíží ke stylové „obhroublosti“ příznačné pro originál. Obávám se však, že přes veškerou snahu se mi dosud nepodařilo zachovat divoký, neuhlazený charakter předlohy, neboť je nesrovnatelně snazší psát lépe a vytříbeněji než Whitman, nežli psát stejně „špatně“ jako on.

Člověku se tu opět vybaví Gnědičova slova: „Je povýtce snadné vyzdobit či lépe řečeno vylepšit Homérův verš barvami z naší palety. Bude pak elegantnější, velkolepější, bližší našemu vkusu. Avšak nesrovnatelně těžší je ponechat mu jeho homérskost, která ho činí tím, kým je, ani horším, ani lepším. Právě tím je překladatel autorovi povinován, a kdo si něco takového vyzkoušel, ví, že je to lopota. Dobře ji vystihl Quintilianus: ‚Facilius est plus facere, quam idem‘ neboli ‚snazší je činit víc nežli totéž‘.“²⁰

Podobně jako dobrý herec projevuje svoji individualitu nejvýrazněji tehdy, když se cele převtělí do ztvárňovaného Falstaffa, Chlestakova nebo Čackého a každým svým gestem naplní dramatikovu vůli, která by pro něj měla být svatá, tak i dobrý překladatel ukazuje svoji osobnost v plné míře zejména ve chvílích, kdy ji beze zbytku podřídí vůli překládaného Balzaka, Flauberta, Zoly, Hemingwaye, Salingera, Joyce nebo Kafky.

Takové překladatelské sebeovládání nebylo zdaleka vždy pokládáno za povinnost. Například za dob Puškinových hlásaly stránky časopisů stále dokola, že „převádět básníky do jazyka domácího znamená buďto převzít jejich základní myšlenku a tu pak zkrášlit bohatstvím řeči vlastní, anebo zachytiv působivost výrazů básníkůvých, předat tyto věrně v jazyce svém“.²¹ *Zkrášlit překládané texty bohatstvím řeči vlastní* bylo vnímáno jako zcela oprávněný postup, neboť překlad tehdy sledoval úplně jiné cíle. Doba zkrášlovacích překladů ovšem pominula. Dnes jsou záměrné odchylky od předlohy nepřijatelné už proto, že náš přístup k literaturám všech zemí je v první řadě poznávací.

Přitom není třeba se bát, že by snad takový přístup k překládání měl překladatele zbavit osobitosti a připravit ho o možnost projevit svůj tvůrčí talent. To se ještě nikdy nestalo. V *Hamletovi*, kterého přeložil Boris Pasternak, se ozývá hlas Pasternaka, v *Hamletovi*

²⁰ N. I. Gnědič. *Stichotvorenija*. Leningrad, 1956, s. 316. – *Pozn. K. Čukovského*.

²¹ „Moskovskij telegraf“, 1829, č. 21. Cituji podle článku G. D. Vladimírského „Puškin – perevodčik“ ve 4. – 5. svazku sborníku „Vremennik puškinskoj komissiji“ („Puškin“. Moskva / Leningrad, 1939, s. 303). – *Pozn. K. Čukovského*.

přeloženém Michaiilem Lozinským slyšíme hlas Lozinského, v *Hamletovi* převedeném Vlasem Koževnikovem zaznívá hlas Koževnikova, tak to prostě je a nic na tom nezměníme. Umělecké překlady jsou umělecké právě proto, že se v nich jako v každém artefaktu odráží mistr, který je vytvořil, ať chce, nebo nechce.

Jelikož se základní povaha lidské osobnosti odráží nejen v jejích vědomých, ale také nevědomých projevech, bude překladatelova osobnost dostatečně vyjádřena i bez jeho vůle. Usilovat o něco takového nemá smysl. Necht' se překladatel snaží hlavně o přesné a objektivní převedení originálu. Tím nejenže nijak neuškodí své tvůrčí osobnosti, ale naopak jí umožní co nejlépe vyniknout.

Oněgin v cizině (1969)¹

I.

Co říci k anglickým překladům *Evžena Oněgina*? Stránku za stránkou člověk s bolestí pozoruje, jak geniálně lakonickou, podmanivě zvukomalebnou řeč jednoho z největších mistrů ruského jazyka překladaťelé všelijak mění ve snůšku uhlažených, prázdných a otřepaných frází.

Stačí, aby Puškin řekl o Taťaně, že *pro slzy nic neviděla*, a americká překladaťelka Babette Deutschová, takřikajíc Puškinovi za zády, přispěchá s vlastním popisem Taťaniných očí, o kterých v předloze není ani čárka:

| | |
|--|--|
| And blinded by the tears that glistened Unheeded in her great dark eyes. ² | A oslepena slzami, které se třpytily slabounce v jejích velkých, tmavých očích. |
|--|--|

Když Puškin řekne o Oněginovi, že *si pročísl rukou vlasy*, překladaťelka začne zničehonic básníkovým jménem líčit Oněginovu ruku, o níž v originále rovněž není jediná zmínka:

| | |
|--|--|
| with his narrow White hand he swiftly smoothed his hair... ³ | úzkou, bílou rukou si rychle urovnal vlasy... |
|--|--|

Americká překladaťelka neúnavně obdařuje Puškina celými verši, které nikdy nenapsal. Ve druhé kapitole například nutí Taťanu každé ráno poslouchat zpěv smyšlených ptáků na smyšlených stromech. Puškin říká pouze:

| | |
|---|---|
| И, вестник утра, ветер веет, И всходит постепенно день. ⁴ | A, zvěstovatel jitra, vítr věje a přichází pomalu den. |
|---|---|

¹ Čukovskij 2012, s. 323–344. Podle svědectví Čukovského ženy Jeleny autor na této stati pracoval od roku 1964 do posledních dnů svého života (Čukovskaja 1988, s. 345–347). Zemřel 28. října 1969. Stať vyšla poprvé v roce 1988 jako příloha k novému vydání jeho knihy *Высокое искусство* (Vysoké umění), věnované umění překladu.

² Pushkin 1936, s. 188 (kapitola 4, sloka XVII).

³ Tamtéž, s. 124 (kapitola 1, sloka XXVIII).

⁴ Puškin 1995 (b), s. 56 (kapitola 2, sloka XXVIII).

Je vůbec možné v překladu zachovat magii několika *vě* a *t*, která ruskému čtenáři vnukají živou představu větru? Sotvaže překladatelka po básníkovi zopakuje, že *den se brzy vydá na pochod* (*day would soon be on the march*),⁵ začne hledat rým ke slovu *march* (pochod). Nenachází bohužel nic jiného než *larch*, což je, jako na potvoru, *modřín*. Co s modřínem? U Puškina není o modřínech ani slovo, nemluvě o tom, že v místech, kde se nachází panství Larinových, žádné nerostou. S tím si však překladatelka hlavu neláme a směle tam několik modřínů vysadí. A kromě nich i další, podobně nevhodné stromy – *buky*. A když už tu máme stromy, byla by škoda jich nevyužít. I s tím si Babette Deutschová snadno poradí: nechť vysázený háj poskytne úkryt ptákům. Tak v jejím podání čteme:

| | |
|---|---------------------------------------|
| When the cool messenger of morning, | když chladivý posel rána, |
| The wind, would enter, gently warning | vítr, vstoupí a vlídně varuje, |
| That day would soon be on the march, | že den se brzy vydá na pochod, |
| And wake the birds in beech and larch. ⁶ | a vzbudí ptáky na bucích a modřínech. |

Rýmová dvojice *march* (*pochod*) – *larch* (*modřín*, potažmo *modříny*) se povedla. Otázkou ovšem zůstává, co s tím má společného Puškin.

Nejde přitom o náhodu, nýbrž o celý systém. Když například Puškin o Taťáně prohlásí, že *na honěnou si nehrávala*, překladatelka za sebe dodá:

| | |
|---|-----------------------------|
| Tatyana stayed at home, | Taťána zůstávala doma, |
| By solitude nowise dejected... ⁷ | samotou nijak nesklíčená... |

Kdybychom posbírali ty desítky a stovky přívlastků, myšlenek a obrazů, které Babette Deutschová podsunula angloamerickým čtenářům coby Puškinovy nápady, vznikla by tím kniha úctyhodných rozměrů s příznačným názvem *Smyslenky*.

Co však na celé věci zaráží nejvíc? I když si Deutschová při překládání *Evžena Oněgina* musela už po první strofě všimnout, že svými výmysly klame čtenáře, pokračovala ve svém díle, a jako by se nechumelilo, přeložila strofu druhou, desátou, stou – a skončila až ve chvíli,

⁵ Pushkin 1936, s. 152 (kapitola 2, sloka XXVIII).

⁶ Tamtéž, s. 152.

⁷ Tamtéž, s. 152 (kapitola 2, sloka XXVII).

kdy svým překladatelským stylem celý román definitivně dodělala. Vynaložila vsutku nemalé a škodlivé úsilí, od začátku do konce mířící k Puškinově likvidaci.

A podobných překladů je věru hodně. Všechny přitom vznikly tímž způsobem, jakým postupovala Babette Deutschová: vezmete Puškinův text a naředíte ho tolika výmysly, že angloamerický čtenář, který takový slabý odvárek okusí, nemůže o Puškinovi smýšlet jinak než jako o nemastném neslaném spisovateli, daleko zaostávajícím za uznávanými evropskými génii.

Za nejlepší z anglojazyčných překladů je považován překlad Eugena Kaydena. Zdá se, že oprávněně. Kayden není žádný šejdíř, nýbrž poctivý pracant, upřímně oddaný Puškinovi. V předmluvě uvádí, že *Evžena Oněgina* překládal asi dvacet let, bezmála třikrát déle, než kolik Puškinovi trvalo jeho napsání.

Kaydenova ušlechtilá a houževnatá práce se nemohla obejít bez vytrvalého soustředění a přímo heroického sebezapření. A výsledek? Stále týž. I jeho překlad má k originálu na míle daleko.

Aby si překladatel zjednodušil práci, ponechal ze čtrnácti veršů oněginské strofy osm zcela bez rýmu. Z pružných a soudržných veršů se tak stala neforemná slovní hmota, řídká slovní kaše. Kayden by udělal lépe, kdyby se rýmů vzdal úplně a celého Oněgina přeložil prózou. Když totiž na čtenáře jen tu a tam vyskočí rýmová dvojice, je beztvorost celku o to nápadnější.

Americký tisk tento překlad přijal s laskavým pochopením. Například profesor Ernest Simmons, uznávaný odborník na ruskou literaturu, ve své pochvalné recenzi tvrdí, že Eugene Kayden *Oněgina* nezatěžuje prázdnými slovy a omšelými frázemi zdaleka tolik jako ostatní překladatelé. Kaydenovi se podle Simmonse obzvlášť povedla rýmovaná dvojverší, jimiž Puškin každou svou strofu uzavírá.⁸

⁸ „Russian in English Dress“ by Ernest J. Simmons. – „The New York Times Book Review“, 24. ledna 1965. – Pozn. K. Čukovského.

Skutečně? Myslím, že ne. Některá zakončení strof se překladateli sice velmi povedla, ale skvělé verše páté kapitoly:

nezbedovi mrzne prstík,
bolí ho to a má chuť se smát
a matka mu hrozí z okna

přeložil Kayden následovně:

| | |
|---|--|
| ... All stiff with cold, The scamp can at the window see His mother, scolding warningly. ⁹ | ... Celý ztuhlý zimou, ten dareba v okně vidí svou matku, jak ho hubuje varovně. |
|---|--|

Kam se poděl *mrznoucí prstík*? Kam se vytratil smích smíšený s bolestí? Neobjevuje se tu ani jeden z detailů, které má každý Rus na této zimní momentce tak rád.

A další příklad? Oněgin v originálu říká Tat'áně:

Považte sama, jaké růže
nám Hymén asi připraví
a možná i na mnoho dní!

V překladu není zmíněn ani Hymén, ani růže:

| | |
|---|--|
| What sort of love, to tell the truth, Our life for many years would be, And to what end – for you and me? ¹⁰ | Jakou láskou, řečeno popravdě, náš život po mnoho let by byl a k čemu – vám i mně? |
|---|--|

V předloze dále stojí:

Že by vám úděl takový
přisoudil krutý osud?

⁹ Pushkin 1964, s. 128 (kapitola 5, sloka II).

¹⁰ Tamtéž, s. 101 (kapitola 4, sloka XIV).

A v překladu se dočteme:

Shall such a life of grief and hate
Become your inevitable fate?¹¹

Má se takový život plný žalu a zášti
stát vaším nezvratným osudem?

Puškin nemluví o smutku ani o nenávisti, a už vůbec ne o *nezvratném osudu* (*inevitable fate*). Kdyby používal podobně zbytečné a naprosto nesmyslné básnické přívlastky, nebyl by to Puškin: osud je přece vždycky nezvratný.

Pokárat anglojazyčné překladatele za tu snůšku bohapustých výmyslů je samozřejmě velmi snadné. Je však otázka, co jiného mohli dělat. I kdyby byli Kayden a Deutschová sebegeniálnější, nepodařilo by se jim stylový půvab a libozvučnost Puškinova románu převést beze ztrát. Kterýkoliv rýmovaný překlad poezie, i ten nejlepší a nejtalentovanější, ve výsledku znamená dlouhou řadu odchylek od předlohy. Jinak to ani nejde: každý jazyk má své hláskové souzvučky, svůj syntaktický řád, svou estetiku i stylovou hierarchii slov. Co tedy po Babette Deutschové a Eugenu Kaydenovi můžeme chtít? Mohou snad za to, že nejsou geniální? Že pouze (soudě podle jejich překladů) jako obratní veršotepci dobře ovládají různé básnické stereotypy?

Představme si však na chvíli, že geniální jsou. V jejich překladech by ubylo výmyslů, stylově by se mnohem víc přiblížili Puškinovi, ale vytvořit adekvátní anglickou kopii *Evžena Oněgina* by stejně nedokázali. Lingvistické zákonitosti jsou neúprosné. Zachovat rýmy výchozího textu a současně vytvořit doslovný překlad jsou „dva matematicky neslučitelné procesy“, jak nedávno poznamenal Vladimír Nabokov, o němž ještě bude řeč.

Podle něj každý překladatel *Oněgina* řeší stejné dilema: buď se spokojí s přesnou reprodukcí příběhu a uměleckou formu hodí za hlavu, nebo napodobí formu a naplní ji překrouceným obsahem, načež začne čtenáře i sebe přesvědčovat, že významové posuny ve jménu rýmové libozvučnosti umožňují překladateli co nejvěrněji předat *ducha* originálu...

¹¹ Tamtéž, s. 101 (kapitola 4, sloka XV).

II.

A nyní jeden drobný, mikroskopicky jemný detail: Jaký odstín pleti měla Olga Larinová, nevěsta Vladimira Lenského? Puškin odpovídá jednoznačně. Oproti své bledolící sestře Olga vynikala tváří *ruměnou a svěží* (kapitola 2, sloka XXV). A jednou, když se trochu rozrušila, byla podle autorových slov *rudější než Aurora* (kapitola 5, sloka XXI). Prostě řečeno, zrudla jí tvář. Vždyť kdo by nevěděl, jak sytě září nach zimních červánků nad sněhovou plání?

Olga měla zkrátka tváře jako růžičky. Každému se jistě vybaví Oněginův pohrdavý výsměch:

kulatou, červenou má tvář
jako ta hloupá luna
na tom hloupém nebi.

Americký překladatel Puškinova románu Eugene Kayden použil ve verších, kde se mluví o Olžině zevnějšku, slovo *rosy* (růžová) v souladu s originálem: její tvář byla *růžovější než jitřní svit* (*rosier than morning light*).¹²

V jiné, starší americké verzi *Oněgina* od Dorothy Prall Radinové byla tvář Olgy shodně s předlohou popsána jako *kulatá a červená* (*round and red*). Tytéž přívlastky použil ve svém překladu i Oliver Elton: „Tvář má stejně kulatou a červenou“ (*her face is just as round and red*).

Proto mě v novém americkém převodu *Oněgina* tak udivily následující verše:

| | |
|-------------------------------------|---------------------------|
| she's round and fair of face | má kulatou a krásnou tvář |
| as is that silly moon | jako ta hloupá luna |
| up in that silly sky. ¹³ | na tom hloupém nebi. |

¹² Pushkin, Alexander S. Eugene Onegin. Translated from the Russian by Eugene M. Kayden. The Antioch Press, Ohio, 1964, s. 69 a 138. – *Pozn. K. Čukovského*.

¹³ Eugene Onegin. A Novel in Verse by Alexandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov in four volumes. Bollingen Series XXII, Pantheon Books, 1964, tom I, s. 155. Další odkazy k této čtyřsvazkové knize jsou uvedeny přímo v textu; římská číslice označuje svazek, arabská stránku. – *Pozn. K. Čukovského*.

Proč *krásnou*? Inu proto, že v Rusku čtrnáctého až šestnáctého století, jak v komentáři vysvětluje autor uvedeného překladu Vladimir Nabokov, slovo *красный*, které dnes označuje červenou barvu, znamenalo *krásný*. Z té doby pochází název *Красная площадь* neboli *Krásné náměstí*.¹⁴ Ne náhodou se v lidové řeči i ve folkloru používají spojení *красное солнышко* (krásné sluníčko), *красна девица* (krásná dívka), *красный угол* (*krásný* čili *svatý* koutek, tj. část venkovské jizby, kde jsou umístěny obrázky svatých). (II, 332–334)

Ale Oněgin není ani sedlák, ani poddaný Ivana Hrozného. V jeho slovní zásobě, tak jako ve slovní zásobě lidí obdobného vzdělání i postavení, ruské slovo *красный* označovalo v první řadě červenou, malinovou, nachovou či ruměnou barvu, a nikoli vzhled. Právě tak ho v daném případě vykládá respektovaný čtyřdílný *Slovník Puškinova jazyka*, vydaný Akademií věd SSSR v Moskvě roku 1957 (díl 2, s. 395).

Jsem si jist, že v devatenáctém století ani v dnešní době bychom nenašli jediného Rusa, který by Oněginův výraz *красна* pochopil tak, jak ho chápe zmíněný americký překladatel.

Aby obhájil své řešení, snaží se Nabokov přesvědčit sebe i ostatní, že Oněgin by o Olze nikdy neřekl něco tak urážlivého před Lenským, který je do ní zamilován. Slovo „červený“ nicméně nejlépe vystihuje snahu popuzeného Oněgina čelit vzletným iluzím mladého romantika *britkým, chladným rozumem*. Máme před sebou názorný příklad jedovaté zloby *pochmurných epigramů* titulního hrdiny, o kterých Puškin mluví už v prvních verších svého románu.

Po celých sto třicet sedm let existence *Evžena Oněgina* chápali Rusové jeho slova právě takto. Slovo *красный* ve smyslu *krásný* je pro nás mrtvý archaismus. V tomto významu se dnes používá už jen jako stálý přívlastek, odedávna spojený s omezeným počtem podstatných jmen: *красная горка* (sousloví označující první týden jarních slavností po pravoslavných Velikonocích), *красное крыльцо* (panský vchod), *красный зверь* (zvíře s hustou kožešinou). S výjimkou těchto a několika dalších ustálených obrátů by Oněgin, jak vyplývá z románu samotného, uvedené slovo nikdy nepoužil ve významu *krásný*. V jeho řeči žádné archaické prvky nenajdeme. Mluví jednoduchým, nenuceným jazykem vzdělaného ruského šlechtice, kterému jazyková stylizace ve slavjanofilském duchu není vůbec vlastní.

¹⁴ Vžitý český překlad *Rudé náměstí* odpovídá tradičnímu sovětskému výkladu daného názvu.

Ostatně i z psychologického hlediska je nepředstavitelné, že by žlučovitý Evžen ve snaze říci něco nepěkného o Olžině tuctovém zevnějšku zároveň opěvoval její krásu. To by odporovalo Puškinovu záměru: autor zde načrtává první z řady scén, které mají vyústit v souboj. Copak by se Lenského mohlo dotknout, kdyby Oněgin o Olze řekl, že je krásná?

Proč se tolik zabývám takovou maličkostí? Nedopouštějí se snad překladatelé všemožných jiných, často mnohem závažnějších chyb? V tom to právě vězí. Ona to totiž není maličkost. Pokud tyto řádky dočtete do konce, sami se, doufám, přesvědčíte, že jde o jeden z podstatných rysů Nabokovova překladu.

III.

Učený pan překladatel, bohužel, zarytě trvá na svém omylu a každého, kdo nesdílí jeho názor stran Oněginovy výše citované provokace, bez váhání prohlásí za idiota.

Když Nabokov například zjistí, že se jeho výklad rozchází s příslušným heslem ve *Slovníku Puškinova jazyka*, označí interpretaci uvedenou v této příručce „za čirou stupiditu, která nemá obdoby“. (II, 333)

Dojde i na libreto Čajkovského opery *Evžen Oněgin*, kde se o Olze rovněž mluví jako o růžolící. Něco takového je podle Nabokova *šilené a směšné*. (II, 333)

Musím přiznat, že pokud bych neznal jiná Nabokovova díla, byl bych autorovou kategoričností a prchlivostí ohromen. Jelikož jsem jich však svého času přečetl poměrně dost, věděl jsem, co od něj můžu čekat.

Zdálo by se, že psaní komentářů ke staré klasické literatuře je jednou z nejpoklidnějších a nejméně konfliktních činností. Komentář, který mám před sebou, je však bojovný, polemický a nesmiřitelně útočný. Obzvláštní pohoršení v Nabokovovi vzbuzují další překladatelé *Evžena Oněgina*. Jsou to prý *upachtění škůdci* (II, 325) a jejich překlady působí *absurdně, směšně, idiotsky*, ba dokonce *příšerně* (II, 112, 526; III, 187). Obecně pak Nabokov pokládá za *katastrofu*, jak překladatelé (každý po svém) překrucují slavný originál. Ve všech dosud vydaných francouzských, anglických a německých překladech *Oněgina* spatřuje cynický výsměch Puškinovi (III, 184–189).

Stejně nemilosrdně si Nabokov vyřizuje účty skoro se všemi autory komentářů k *Oněginovi*. V roce 1953 vydala Harvardova univerzita Puškinův veršovaný román s poznámkami tamějšího profesora Dmitrije Ivanoviče Čiževského.¹⁵ Ještě žádný jestřáb svou oběť netrhal s takovou krvelačností, s jakou Vladimir Nabokov cupuje tohoto nešťastníka. Jeho práci označuje za *fušerskou kompilaci* (II, 80), za *kompilaci nemající sebemenší hodnotu* (I, 60). A nešetří výroky typu *Čiževskij na pěti řádcích napáchá pět chyb* (III, 61), *Čiževského komická naivita* (II, 221) atp.

Čiževskij očividně neodvedl dobrou práci. Odkazuje například k neexistujícímu románu Samuela Richardsona a ubezpečuje nás, že v něm vystupuje hrdina, který je ve skutečnosti hrdinou jiného románu (II, 288 a 348). Jako autora jisté divadelní hry uvádí spisovatele, který tuto hru nikdy nenapsal (II, 80). Jindy zase příjmení autora vydává za název jeho knihy a tvrdí, že kniha vyšla jako anonym (III, 110). Nic z toho si jistě nezaslouží chválu. Nikdo by však nedovedl vyjádřit své rozhořčení s takovým pohrdáním a vražednou nenávisí jako Nabokov. Vůbec by mě proto nepřekvapilo, kdyby mě Vladimir Nabokov kvůli těmto mým skromným výhradám ohledně jediné chyby v jeho překladu nazval kreténem a pablmem.

IV.

První veršovaný anglický překlad *Evžena Oněgina* byl vydán v roce 1881 v Londýně. Vytvořil ho Henry Spalding. V roce 1904 vyšel tamtéž i druhý překlad Puškinova románu do angličtiny z pera Clivea Phillipse Wallyho. Angloameričtí čtenáři se tehdy o ruskou poezii ani kulturu příliš nezajímali. Uvedené překlady se tak ocitly v jakémsi vzduchoprázdnu a nedostalo se jim téměř žádné odezvy.

O půl století později se však ruská literatura stává středem zájmu angloamerického čtenářstva a veršované překlady *Evžena Oněgina* se začínají objevovat stále častěji.

Roku 1936 vyšel v New Yorku (v rámci třísvazkového puškinovského výboru) překlad Babetty Deutschové. Rok nato byl tamtéž publikován převod Olivera Eltona. A ve stejném roce vyšel v kalifornském Berkeley *Oněgin* v překladu Dorothy Prall Radinové a George Patricka.

¹⁵ Dmitrij Ivanovič Čiževskij (1894–1977), ukrajinský filozof a literární vědec.

V roce 1963 se v New Yorku objevilo další popularizující vydání *Evžena Oněgina*. Tentokrát byl překladatelem Walter Arndt. O rok později pak vyšly ve Spojených státech hned dva oněginovské překlady. První vytvořil Vladimir Nabokov (New York) a druhý Eugene M. Kayden (Ohio).

V roce 1965 nakladatelství Penguin Books ve velkém nákladu vydalo přepracovaný, nově pojatý překlad Babetty Deutschové.

Ať už si o kvalitě uvedených překladů myslíme cokoli, neměli bychom přehlédnout, že všechny jsou výsledkem mnohaleté, náročné práce. Veršovaný překlad *Evžena Oněgina*, čítajícího 5 540 veršů, nelze vytvořit za dva tři měsíce. Eugene Kayden v předmluvě ke svému překladu píše, že na něm pracoval dvacet let. Z Nabokovovy předmluvy k jeho vlastnímu převodu se dozvídáme, že překladatel se *Oněginem* zabýval od mládí, tedy přinejmenším pětáctyřicet roků, a svůj komentář k němu začal sestavovat už ve třicátých letech. Angloamerická kritika (v tom se časy změnily) přitom na každý nový překlad *Oněgina* reaguje nesčítaným množstvím článků a recenzí, jejichž autoři vášnivě a živě hodnotí míru jeho věrnosti vůči slavnému originálu. V tomto směru se poštěstilo zvláště Nabokovovi: v Anglii, ve Spojených státech ani v Kanadě bychom patrně nenašli jedině literární periodikum, které by jeho počin nekomentovalo alespoň několika řádky. Pro mne jako Rusa je potěšením sledovat, jak důvěrně blízkým se román mého geniálního krajana stal pro zámořské a zaoceánské národy.

Jako jeden z prvních zareagoval na Nabokovova *Oněgina* profesor Ernest Simmons, autor nejlepšího Puškinova životopisu, jaký kdy vznikl za hranicemi Ruska. Jeho článek nazvaný *Nabokovův průvodce Puškinovým světem (A Nabokov Guide Through the World of Alexander Pushkin)* vyšel v literární příloze listu *The New York Times* 28. června 1964. Brzy poté, 15. července 1965, se v newyorském časopise *The New York Review of Books* k Nabokovovu překladu vyjádřil i nejuznávanější americký kritik Edmund Wilson. Jeho vlivná slova způsobila obrovský rozruch a nezůstala pochopitelně bez patřičné odezvy. V jednom z dalších čísel zmíněného časopisu (z 26. srpna) Nabokov věhlasnému literátovi odpověděl svým povýšenecky jízlivým tónem. Wilson mu obratem odepsal, načež dala redakce časopisu prostor čtenářům, kteří Nabokovův překlad zahrnuli velmi různorodými, vždy však podobně vášnivými komentáři. Vedli spory o tom, jak vyslovovat ruskou hlásku *ě*, co znamená výraz

нету a jak přeložit sloveso *тянуться* v Puškinově věhlasném dvojverší: *Гусей крикливых караван / Тянулся к югу* (karavana štěbetavých hus / táhla k jihu). Polemiky se zúčastnil také profesor Ernest Simmons, překladatel David Magarshack a mnoho dalších.

Nás Rusy přitom musí těšit skutečnost, že Puškin, jehož genialita byla až donedávna skryta „hrdému zraku cizáků“, jak by řekl Ťutčev, se vposledu pro zahraniční čtenáře stal nesporným klasikem, kterého chtějí co nejdokonaleji poznat a pochopit. Potěšitelné je i to, že ruština, její podoby, vrtochy, odstíny a jemňůstky, jsou předmětem zkoumání tam, kde se tímto jazykem ještě nedávno zabývala nepatrná hrstka lidí.

Nabokov se však nespokojil pouze s překladem *Evžena Oněgina*. Opatřil ho akademickým komentářem, v němž s puntičkářskou pečlivostí rozebírá téměř každý řádek Puškinova románu. Tento komentář, čítající více než jedenáct set stran, představuje zdaleka největší část jeho práce. Odráží se v něm Nabokovova posvátná úcta k Puškinově genialitě i obrovská erudice v nejrůznějších oblastech oněginovského bádání.

Některým čtenářům se tato erudice může zdát přemrštěná. Mohou dokonce namítnout, že se dozvídají víc, než by chtěli vědět. Jistěže není špatné znát, jak Puškinem použité slovo *pedant* chápali 1) Montaigne, 2) Shakespeare, 3) Régnier, 4) Malebranche, 5) Addison, 6) Hazlitt, 7) Shenstone. Je však otázka, k čemu jsou čtenářům například všechny ty odkazy k Oněginově *chandře*. Poté, co si Nabokov v první kapitole románu přečte, že hlavního hrdinu

začala pomalu přepadat
ruská *chandra*,

ihned ke svému komentáři připojí desítky odkazů k dílům, kde se o *chandře* také mluví:

1. *Panna Orleánská*, Voltaire (1755)
2. *Občanská válka v Ženevě*, Voltaire (1767)
3. Báseň Alfreda de Musseta
4. Článek Jamese Boswella v *The London Magazine* (1777)
5. Další článek Jamese Boswella ve stejném časopise (1778)
6. Bajka Jeana de La Fontaina *Kočka proměněná v ženu*

7. *Lyceum* Jeana-Françoise de La Harpa (1799)
8. Verš z Parnyho
9. Úryvky z dopisu Charlese Nodiera (1799)
10. Citát ze Stendhalova deníku (1801)
11. Citát z Chateaubriandova *Reného* (1802)
12. Citát ze Senancourova *Obermana* (1804)
13. Citát z *Valérie* baronky von Krüdener (1803)
14. Citát z Lermontovova *Hrdiny naší doby*
15. Citát ze Sainte-Beuva
16. Další citát z Chateaubrianda
17. Citát z Byronova *Don Juana*
18. Citát z Marii Edgeworthové (1809)
19. Citát z pojednání George Fonsegriva ve francouzské *Velké encyklopedii* (okolo roku 1885) (II, 151–156)

A podobná nadílka nás čeká na každé straně. Když Puškin například napíše, že Oněgin ve svých petrohradských komnatách zimoval jako svišť, komentátor přispěchá s výčtem všech druhů svišťů žijících na východě i na západě Spojených států a poučí čtenáře, jak se těmto chlupáčům říká v Anglii, ve Francii a v Polsku (III, 231–232). I takové informace čtu se zájmem, třebaže k vysvětlení, co je to svišť, by stačilo pár slov. Dokonce jsem uvítal, že kromě zoologie Nabokov podnikl stejně obšírné exkurzy rovněž do botaniky – v souvislosti s brusinkovou šťávou, podávanou u Larinových (II, 324–326), do etnografie – když Puškin zmiňuje *gorelky*, ruskou hru na honěnou, kterou Taťána *nehrála* (II, 283–285), a do starofrancouzské poezie – v návaznosti na obrat *et cetera* (a tak dále), který Oněgin prohodil v rozverném rozhovoru s Vladimírem Lenským (II, 322–323).

Mohla by snad někomu vadit taková hojnost faktů, je-li řeč o *Evženu Oněginovi*? A pokud ta hojnost pramení z touhy vzdělaného autora ohromit čtenáře mimořádnou sečtělostí a erudicí, je to zcela omluvitelné a nemáme právo se tomu pošklebovat.

Nevšední erudici našeho komentátora nicméně provází jedna těžko pochopitelná zvláštnost. Zdá se, že pod náporem všemožných citátů a faktů mu hlava doslova praská ve švech a své nadměrné vědomosti nedokáže udržet v únosných mezích. Proto na *Oněgina* občas zapomene

a rozepíše se o věcech, které s Puškinem ani s jeho románem nemají pranic společného. Píše komentář, ale nevíme k čemu.

S *Oněginem* například určitě nesouvisí poznámka, že si spisovatel Charles Maturin při psaní *Poutníka Melmotha* lepil na čelo oplatku – na znamení, že ho v té době nikdo z rodiny nemá rušit (II, 353). Taková informace je samoúčelná a neopodstatněná, neboť Oněgin ani Puškin si žádné oplatky na čelo nelepili a nikde se o nich ani nezmiňují.

Podobné odbočky nám o Puškinovi neřeknou vůbec nic. Zato se toho hodně dozvíme o Nabokovovi. Místo aby se ukryl za kulisami, hlučně se dere na scénu, kde by měl dominovat Puškin.

Pokud někdo ještě pochybuje, že Nabokov svůj komentář k *Oněginovi* pojímá jako komentář k sobě samému, jako určitý druh autobiografie či literárního autoportrétu, nechť si nalistuje pasáž o petrohradské Letní zahradě, kam Oněgina vodil jeho guvernán. Čtenář se tu dozví, že i Nabokov, stejně jako Oněgin, žil v dětství v Petrohradě a že i on měl, tak jako Oněgin, domácího učitele, který ho, jako Oněgina jeho guvernán, bral do Letní zahrady na procházku (II, 41). A začne-li psát o admirálu Šiškovovi, nezapomene podotknout: „Admirál Alexandr Semjonovič Šiškov, prezident ruské Akademie věd a bratranec mojí prababičky.“ (II, 169)

Každým svým výrokem jako by Nabokov čtenářům říkal: Plebejci a nádeníci spisovatelského cechu ať si klidně píšou pouze o tom, co se věci přímo týká. Já, literární patricij, si mohu dovolit psát, o čem se mi zlíbí. Proč se mám omezovat daným tématem? Zachce-li se mi, povím vám, jak byl vzděláván Benjamin Constant nebo jaké anglické básně skládal Ivan Kozlov nebo která z Bulgarinových bezvýznamných povídek vyšla v kterémisi francouzském časopise. A budu-li chtít, povyprávím vám o sobě a o svých neobyčejných předcích.

V.

Zanechme však karikování. Nabokov má sice někdy sklon zastiňovat velkého básníka svou pozoruhodnou osobností a mluvit v komentáři k *Oněginovi* o podružných věcech, které nikdo neočekává ani nepožaduje, ale středem jeho zájmu přece jen zůstává Puškin.

A tu člověka napadne, co nového vlastně Nabokov přinesl do puškinovského bádání? O jaké myšlenky a poznatky obohatil naše představy o *Evženu Oněginovi*? Není přece možné, aby se v tak rozsáhlé a důkladné práci nevyskytovaly nějaké novinky, objevy či zjištění, která by se napříště měla stát běžnou součástí moderní puškinologie.

Znovu listuji Nabokovovým učeným komentářem a nacházím v něm nadmíru zajímavá fakta. Je například možné, že Puškinovo proslulé vlastenecké zvolání:

Moskva – tento zvuk v sobě
pro ruské srdce tolik spojil

bylo inspirováno obdobným výrokiem nepříliš známého anglického básníka Pierce Egana: „Londýne, ty slovo všeobjímající...“ (III, 113), třebaže k oslavení Moskvy Puškin asi sotva potřeboval napodobovat nějakého Londýňana.

Zde se však dostáváme k nejdůležitějšímu Nabokovovu objevu. Při čtení Puškinova románu zjistil, že téměř veškerou jeho frazeologii tvoří přejímky z cizojazyčných, především francouzských zdrojů. Dohledání těchto zdrojů náš komentátor považuje za jednu ze svých badatelských priorit. Například u Puškinova verše:

nevšimnou si ho, neztratí s ním slovo

Nabokov neopomene poznamenat, že celý uvedený obrat autor převzal od Francouzů, kteří to přesně takto říkají: „On ne le voit pas, on ne lui parle pas.“ (III, 217) Podobně i v případě Puškinem zmíněné *tajemné gondoly* Nabokov upozorňuje, že benátská loďka do Puškinova textu vplula rovnou z Byronovy poemy *Beppo*, s níž se náš básník seznámil ve francouzském překladu Amédée Pichota (II, 187).

Dále se dozvíme, že slovu gondolu mohl Puškin převzít nejen od Francouze Pichota, ale také z francouzského románu *Valérie* z pera baronky von Krüdener (II, 185). Nebo že obraty *krvavý rostbíf, smršť nečekaných epigramů, mládí bouřlivé, drahý miláček přírody, oblečen, svlečen a znovu oblečen* a desítky a desítky jiných vnikly ruskému básníkovi Francouzové (II, 16, 42, 49, 73 a 98).

Všechny tyto poznatky mne velmi zaujaly. Můj zájem o objevy amerického komentátora by však byl nesrovnatelně větší, kdybych totéž už nečetl v knihách a dizertacích ruských badatelů...¹⁶

¹⁶ Čukovskij zemřel dřív, než tuto stať stihl dokončit.

ANNA ACHMATOVOVÁ

O Michailu Lozinském (1965)¹

S Michaiem Leonidovičem Lozinským jsem se seznámila v roce 1911 na jednom z prvních setkání *Cechu básníků*.² Tehdy jsem ho poprvé slyšela číst verše.

Vážím si toho, že mne potkala tato hořká radost a že mohu přidat svůj střípek vzpomínky k obrazu jedinečného a krásného člověka, který v sobě spojoval podivuhodnou houževnatost, vytříbený důvtip, ušlechtilost a věrnost přátelům.

V práci byl Lozinskij neúnavný. I když ho pronásledovala těžká nemoc, jež by kohokoli jiného určitě zlomila, nepřestával pracovat a pomáhat druhým. Když jsem ho ještě ve třicátých letech navštívila v nemocnici, ukázal mi snímek své zvětšené hypofýzy a docela klidně pravil: „Tady mi řeknou, kdy umřu.“

Tehdy neumřel. Strašlivá nemoc, která ho tolik trýznila, byla při střetu s jeho nadlidskou vůlí nakonec bezmocná. Člověka přitom děsí pomyšlení, že právě tehdy Lozinskij vytvořil své životní dílo. Překlad Dantovy *Božské komedie*.

Řekl mi: „Chtěl bych, aby *Božská komedie* vyšla s velmi netypickými ilustracemi, kde budou vyobrazeny Dantovy slavné rozvité příměry, třeba návrat hazardního hráče obklopeného davem lichotníků. Nebo hospital v Benátkách a různé další.“ Když překládal, všechny ty výjevy mu dozajista běžely hlavou, uchvacovaly ho nehynoucí živostí a velkolepostí a bylo mu líto, že jeho čtenáři zůstanou ochuzeni o celkový dojem. Myslím, že ne všichni, kdo se tu sešli, vědí, co znamená překládat tercíny. Jde možná o nejtěžší překladatelskou práci. Když jsem to Michailu Leonidovičovi říkala, odpověděl: „Při pohledu na stránku musí člověk okamžitě pochopit, jak bude vypadat překlad. Jinak se s tercínami nevypořádá. Překládat je verš po verši, to zkrátka nejde.“

¹ Achmatova 1974, s. 195–197. Jde o promluvu, která zazněla v televizním pořadu k desátému výročí úmrtí Michaila L. Lozinského (1886–1955), jednoho z tvůrců sovětské školy básnického překladu.

² Skupina ruských literátů založená v roce 1911. Sdružovala básníky akmeisty, kteří polemizovali s klasickou symbolistickou estetikou.

Z překladatelských rad Michaila Lozinského bych chtěla uvést ještě jednu, pro něj samotného velmi příznačnou. Jednou mi řekl: „Pokud něco nepřekládáte jako první, nečtěte překlad svého předchůdce, dokud nedokončíte svůj vlastní. V opačném případě si s vámi může paměť ošklivě zahrát.“

Pouze ti, kdo vůbec nechápou, o co Lozinskému šlo, budou dokola opakovat, že jeho překlad *Hamleta* je temný, těžkopádný a nesrozumitelný. Michail Lozinskij chtěl v daném případě zachovat stáří Shakespearova jazyka, jeho nejednoduchost, na kterou si stěžují sami Angličané.

Ve stejné době, kdy překládal *Hamleta* a *Macbetha*, vznikaly i jeho překlady ze španělštiny, které jsou průzračné a čtou se lehce. Když jsme společně sledovali představení *Vdovy z Valencie*,³ vydechla jsem úžasem: „Michaile Leonidoviči, to je zázrak! Ani jeden otřepaný rým!“ Jen se usmál a řekl: „Asi máte pravdu.“ A člověk se nemohl zbavit dojmu, že ruština má víc rýmů, než se do té chvíle zdálo.

V náročném a ušlechtilém umění překladu znamenal Lozinskij pro dvacáté století to, co Žukovskij pro století devatenácté.

Svým přátelům byl Michail Lozinskij oddán po celý život. Vždy a ve všem byl připravený nabídnout lidem pomocnou ruku. Věrnost byla nejvlastnějším rysem jeho povahy.

Když se rodil akméismus a Lozinskij nám byl blízký jako nikdo druhý, nechtěl se zřící symbolismu, avšak dál zůstal redaktorem našeho časopisu *Hyperborejec*,⁴ předním členem *Cechu básníků* a přítelem nás všech.

Na závěr bych ráda vyjádřila naději, že dnešní shromáždění se stane mezníkem v poznávání velkého odkazu toho, koho si právem vážíme jako člověka, přítele, učitele, podporovatele a jedinečného básníka překladatele.

³ Veselohra Lope de Vegy z roku 1620.

⁴ *Měsíčník veršů a kritiky* (1912–1913). Lozinskij byl jeho vydavatelem a v jeho bytě také probíhaly redakční schůze.

Když na jaře čtyřicátého roku Michail Lozinskij pracoval na korektuře mé sbírky *Z šesti knih*, napsala jsem mu verše, kde už to vše zaznělo:

*Michailu Lozinskému*⁵

Z druhého břehu Léthé málem,
kdy hroutí se svět vezdejší,
přijměte dárek s novým jarem
za dary mnohem vzácnější,
ať nad střídáním ročních dob
přátelství věrné, nezločné,
které je zvláštní výsadou
lidského srdce, znovu mně
pokyne v něžném úsměvu
jak tenkrát před třiceti lety...
Letní park města nad Něvou
i jeho zimní siluety
ať vyvstanou pak v knize té
až z mlh zrcadel magických,
a náhle v tichu nad Léthé
ožije rákos šumící.

⁵ Verše vyšly rovněž samostatně pod názvem *Nápis na knize* a s datací „květen 1940“.

JOSIF BRODSKIJ

Chléb poezie v době chaosu (1981)¹

Zhruba od poloviny šedesátých let se prostřednictvím samizdatu v Sovětském svazu začala šířit vaše báseň Velká elegie pro Johna Donna.² V té době znal Donna málokterý sovětský čtenář. Jak jste se k němu dostal vy?

Objevil jsem ho stejně jako většina ostatních díky mottu k románu Ernesta Hemingwaye *Komu zvoní hrana*.³ Bůhvíproč jsem si myslel, že jde o překlad Donnových veršů, a snažil jsem se dohledat nějakou jeho sbírku. Marně. Až později mě napadlo, že půjde o úryvek z jeho kázání. Takže jsem se s Donnem seznámil podobně jako kdysi jeho anglické publikum, jeho současníci. Donne byl za svého života známý spíš jako kazatel než básník.

Nejzajímavější ale je, jak jsem získal knížku s jeho texty. Pátral jsem po nich nejdřív v různých antologiích. V šedesátém čtvrtém mě zatkli, vyfasoval jsem svých pět let⁴ a poslali mě do vyhnanství v Archangelské oblasti. A tam mi Lidija Kornějevna Čukovská⁵ poslala, nejspíš k narozeninám, výbor z díla Johna Donna, který vyšel v nakladatelství *Modern Library*. Zřejmě ho našla v knihovně svého otce. Tehdy jsem si poprvé soustředěně přečetl všechny Donnovy básně.

Když jste psal svoji Velkou elegii, co na vás mělo větší vliv – Donnova osobnost, nebo jeho poezie?

Na *Velké elegii* jsem pracoval, tuším, v šedesátém druhém roce. Tehdy jsem o Donnovi věděl strašně málo, lépe řečeno – prakticky nic. Četl jsem pár nějakých úryvků z jeho kázání a

¹ Brodskij 2000, s. 154–158. Překlad namnoze vychází z publikované verze rozhovoru, který vedl ruský spisovatel a novinář Igor Pomerancev v Londýně v roce 1981 (u příležitosti 350. výročí úmrtí Johna Donna), místy byl však zpřesněn podle zvukového záznamu odvysílaného stanicí *Радио Свобода* (Rádio Svoboda) 22. května 1990.

² John Donne (1572–1631), anglický básník a kněz. Brodského elegii, pocházející z roku 1963, do češtiny přeložil Václav Daněk (Brodskij 1997, s. 25–32) a rovněž Jiří Kovtun (Brodskij 1968, s. 56–62).

³ Název románu je citací z Donnovy 17. meditace z roku 1624: „Žádný člověk není ostrov, celý sám pro sebe, každý je kusem kontinentu, částí souše, a kdyby moře spláchno jedinou hroudou, Evropa by byla menší stejně jako nějaký mys nebo panství tvých přátel či tvé vlastní. Smrt každého člověka zmenšuje mne samého, protože jsem zahrnut v lidstvu, a proto nikdy neposílej někoho zjistit, komu zvoní hrana. Zvoní tobě.“ (Donne 2014, s. 9)

⁴ Brodskij byl sovětskou justicí ve vykonstruovaném soudním procesu odsouzen za příživnictví.

⁵ Dcera ruského spisovatele a překladatele Korněje Čukovského.

verše, které vyšly v různých antologiích.

To hlavní, co mě přimělo k psaní zmíněné básně, byla možnost (přínejmenším tehdy mi to možné připadalo), možnost odstředivého pohybu veršů... Tedy, ne tak docela odstředivého... Jako když kámen spadne do rybníka a na hladině se postupně vytvářejí stále širší kruhy... Šlo vlastně o filmovou metodu, jako když se kamera oddaluje od objektu. Abych tedy odpověděl na vaši otázku, řekl bych, že víc mě ovlivnila Donnova básnická osobnost, nebo spíš představa jeho fyzické existence ve světě. Donne je Angličan, žije na ostrově. Začínáme v jeho ložnici, načež se perspektiva pomalu rozšiřuje. Nejdřív jeho pokoj, pak městská čtvrť, potom Londýn, pak celý ostrov, moře, básníkovo místo v tomto světě... Pomalu se rozšiřující perspektiva. Naprosto mě to strhlo, když jsem elegii psal.

Jakmile jsem však dopsal její první polovinu, zůstal jsem bezradně stát na místě, protože dál už nebylo kam jít. Dospěl jsem až k momentu, kdy nešlo jen o svět, ale o pohled na svět zvnějšku... totiž k hvězdným sférám, k andělům. Donne byl kazatel, takže nebe a celá ta nebeská hierarchie se od jeho vnímání světa nedají oddělit. Tady jsem tedy uvíznul a nevěděl, jak dál.

Jde o to, že první část elegie tvoří řada otázek. Hrdina básně říká: „Kdo ke mně promlouvá? Jsi to ty, město? Jsi to ty, prostore? Ty, ostrove? Ty, moře? Ty, nebe? Jste to vy, andělé? Který z vás to je? Ty, Gabrieli?“ Nevěděl jsem, jak odpovědět. Chápal jsem, že člověk takové otázky, určené vlastně jemu samotnému, může uslyšet ve spánku v noci na lůžku. Ale kdo je jejich původcem, tomu jsem nerozuměl. A najednou mi všechno došlo a skvěle to zapadlo do pětistopého jambu, do jednoho jediného verše: „Ne, Johne Donne, slyš! Jsem duše tvá.“⁶ Tady začíná druhá polovina básně.

Moje další otázka se týká spíš vašeho překládání než vlastní poezie. Ještě v době, kdy jste žil v Leningradě, jste několik Donnových básní sám přeložil a své překlady jste později na Západě i vydal. Říká se, že překladatel je vždycky soupeřem autora, kterého překládá. Jak jste se cítil vy, když jste překládal Johna Donna – jako soupeř, spojenec, mistrův učeň nebo jako druh v básnickém řemesle?

⁶ Brodskij 1997, s. 29.

Určitě ne jako soupeř, to vůbec. Donnovy verše jsou tak dobré, že o nějakém soupeření ani nemůže být řeč. Patří k největším fenoménům v dějinách poezie... Byl jsem jeho překladatelem, pouze překladatelem, ne soupeřem. A také spojencem, protože překladatel je vždycky tak trochu spojenec... A jestli jsem se cítil jako učeň? To nesporně, protože jsem se při překládání Donnových básní hodně naučil. Jde o to, že veškerá ruská poezie je převážně strofická a pracuje s nesmírně jednoduchým strofickým útvarem – s kvartetem, čtyřverším. Kdežto u Donna jsem objevil nesrovnatelně zajímavější a poutavější formu. Strofická výstavba jeho básní je mimořádně složitá. Zaujala mě a já se naučil, jak na to. Ať už vědomě nebo nevědomě jsem začal dělat totéž, ale ne jako Donnův soupeř, nýbrž jako jeho žák. To je to hlavní, co jsem od něho pochytil.

A ještě jedna věc: když Johna Donna čtete, nebo dokonce překládáte, učíte se určitému vnímání věcí. Ne že bych to sám uměl, ale ohromně se mi na něm líbí, jak převádí jazyk nebeský do našeho pozemského... jak překládá to nekonečné do čehosi pomíjivého... Cvetajevová tomu říkala „hlas pravdy nebeské proti pravdě pozemské“.⁷ Ale nejde ani tak o protiklad jako spíš o překládání pravdy nebeské do jazyka pravdy pozemské, tedy čehosi nekonečného do jazyka, který je pomíjivý. Přitom obě ty sféry takovým překladem něco získávají. Jako když popíšete hierarchii andělů. Když anděly rozdělíte a pojmenujete jazykem, který v nebývalé míře podléhá smrti a zániku, stanou se skutečnějšími. A tento pozoruhodný vzájemný vztah je podstatou, je chlebem poezie.

Johna Donna někteří zejména sovětsí literární historikové obviňovali ze zpátečnictví, z odklonu od životního optimismu renesančního ducha. Má zpátečnictví nebo pokrokovost vůbec něco společného s poezií?

To jsou strašně naivní představy... Když říkáme *renesance*, není zřejmé, co máme vlastně na mysli. Vysloví-li někdo slovo *renesance*, zpravidla se nám hned vybaví obrazy plné obnažených těl, ustavičný pohyb, hojnost, nadbytek. Zkrátka určitá radost ze života. Ale renesance byla dobou krajně neradostnou. Byla to epocha obrovského chaosu: duchovního, myšlenkového, především ale politického. Renesance je v podstatě doba, kdy náboženská dogmata křesťanské církve, která po jedno tisíciletí ovládala lidské myšlení, přestala lidem

⁷ Doslovný překlad závěrečných veršů dvojdílné básnické skladby s názvem *Заводские* z roku 1922 (Cvetajeva 1994, s. 150–153). První část skladby vyšla pod názvem *Fabriky* (Cvetajevová 1996, s. 142–143).

vyhovovat. Stala se předmětem všemožného zkoumání, hledání a tázání. Souviselo to s rozmachem čistě světských nauk. John Donne žil v době, kdy například heliocentrický systém získal milostivé požehnání úřadů. Středem vesmíru už nebyla Země, nýbrž Slunce, což mocně zapůsobilo na nejširší vrstvy společnosti. Podobně silný dojem vyvolalo v naší éře rozštěpení atomového jádra.

Renesance, to je jedna obrovská informační exploze, která se odrazila i v Donnově tvorbě. Jeho texty jsou plné odkazů k vědeckým objevům, k astronomii a leccemu dalšímu. Neměli bychom ho však redukovat na pouhý obsah, na zásobárnu vědeckých a didaktických aluzí. Básník se v podstatě zabývá překladem z jednoho jazyka do jiného, jak jsem už řekl, a všechno, co obsáhne jeho zorného pole, je koneckonců matérie, se kterou pracuje. Jazyk není básníkovým nástrojem, básník sám je nástrojem jazyka. Jazyk se k životní materii staví s jistou lhostejností: z pohledu jazyka (a básník je služebníkem jazyka) v sobě realita jaksi nemá žádnou hierarchii. Jeden z nejpůsobivějších dojmů z četby Donnových veršů spočívá právě v této jejich vlastnosti, že totiž Donne je básník, který nepromlouvá jako jednotlivec, osobnost... není někým, kdo vám podsouvá nebo vykládá svůj názor na svět, ale jakoby skrze něho promlouvá sám jazyk.

Jak vlastně vysvětlit Rusovi, co znamená John Donne? Řekl bych, že z hlediska básnického stylu je Donne kombinací Lomonosova, Děržavina⁸ a ještě bych k nim přidal Hryhorije Skovorodu⁹ s jeho výrokem z jedné básně, nebo snad z překladu některého žalmu: „Ne v hvězdném nebi Koperníkově, v jeskyních ducha hledej odpověď.“ Nebo „v jeskyních duše hledej odpověď“, což je ještě výstižnější. S tím jediným rozdílem, že Donne byl, obávám se, mnohem větší básník než všichni tři jmenovaní dohromady.

Antagonismus pro něho neexistoval. Přesněji řečeno, v jeho vnímání byl antagonismus obecným principem světa, přírody, ale netýkal se konkrétních věcí... O Donnovi by se vůbec dalo říct ještě mnoho. Má například poněkud kostrbatý básnický styl. Coleridge kdysi pozoruhodně poznamenal, že když čteme Donnovy pokračovatele, kteří tvořili anglickou literaturu o století později, třeba Drydena¹⁰ nebo Popea,¹¹ počítáme hlavně slabiky a stopy,

⁸ Gavrila Romanovič Děržavin (1743–1816), ruský preromantický básník.

⁹ Hryhorij Skovoroda (1722–1794), ukrajinský básník a filozof.

¹⁰ John Dryden (1631–1700), anglický básník a překladatel.

¹¹ Alexander Pope (1688–1744), anglický básník a překladatel.

zatímco když čteme Donna, neměříme slabiky, ale čas. Něco podobného jako Donne dělal i Osip Mandelštam, když používal prodloužené césury, aby pozastavil okamžik, zadržel ho, jestliže mu z nějakého důvodu připadal krásný. Nebo když se naopak dopouštěl všelijakých neuhlazeností, přeskakoval, zkracoval stopy i metrum a horečnatě spěchal, tak jako ve sbírce *Voroněžské sešity*,¹² aby zkrátil nebo úplně potlačil okamžik, z něhož měl hrůzu.

Donnův básnický styl čtenáře zároveň přitahoval i odpuzoval. Kostrbatost jeho veršů pochopitelně odrazovala ty, kdo do omrzení vyznávali poetiku Edmunda Spensera¹³ a jeho předchůdců, která celá vznikla jako reakce na poetiku italských básníků, na všemožné podoby sonetu, na Petrarku a podobně... Ve srovnání s Donnem dokonce i Shakespeare působí uhlazeně. A poezie, která následovala po Donnovi, byla rovněž, abych tak řekl, výsledkem harmonického vývoje básnického jazyka. Zdá se mi, že pro dnešního Angličana nebo Angličana osmnáctého devatenáctého století je Donnova poezie čtenářsky stejně náročná a málo přívětivá, jako jsou pro Rusy verše Kantěmira¹⁴ nebo Tredjakovského.¹⁵ Protože my tyto básníky vnímáme optikou harmonizující básnické školy Alexandra Sergejeviče Puškina a všech dalších. Není nic hloupějšího než retrospekce prováděná ve světle pozdějšího pokroku.

Přesto však básníci dvacátých a třicátých let jako třeba Thomas Stearns Eliot dokázali v Donnovi objevit ducha své vlastní doby...

Rozhodně. Donne je totiž svými tématy, svými pochybami, rozpolceným, rozdvojeným nebo snad i roztrojeným vnímáním bezesporu básníkem současnosti. Jeho otázky jsou otázkami každého člověka, zvláště takového, který žije v době přesycenosti v důsledku informační, populační a nevímjaké další exploze.

¹² Mandelštamova sbírka veršů z let 1935–1937, poprvé vydaná v USA v roce 1966.

¹³ Edmund Spenser (1552–1599), anglický básník.

¹⁴ Antioch Dmitrijevič Kantěmir (1708–1744), ruský básník a diplomat.

¹⁵ Vasilij Kirillovič Tredjakovskij (1703–1769), ruský básník a překladatel.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Autor knihy konzultoval překlad některých cizojazyčných textů citovaných v *Interpretační studii a/nebo* zařazených do *Antologie* s těmito jazykovými odborníky: Michael Baugh (FF UK) – homérská řečtina; Šárka Belisová (FF UK), Tomáš Duběda (FF UK) a Jovanka Šotolová (FF UK) – francouzština; Běla Michálková (*Univerzita v Lipsku*, Německo), Wolfgang Schwarz (emeritní profesor *Univerzity v Lipsku*, Německo) a Astrid Winter (FF UK) – němčina; Maria Molchan (FF UK), Dmitrij Poljakov (*Ruská státní humanitní univerzita*, Rusko, a *Ruská akademie věd*, Rusko) a Sergej Skorvid (emeritní profesor *Moskevské státní univerzity M. V. Lomonosova*, Rusko, a *Ruské státní humanitní univerzity*, Rusko) – ruština. Všem jmenovaným kolegyním a kolegům patří autorovo velké poděkování.

Na prvoverzích šesti překladů zařazených do *Antologie* (J. Brodskij: *Chléb poezie v době chaosu*; M. Cvetajevová: *Drahý Rainere...*; M. Cvetajevová: *Vážený pane André Gide...*; N. Gumiljov: *O překládání veršů*; V. Nabokov: *Umění překladu*; V. Nabokov: *Předmluva*), které autor knihy nakonec nahradil překladem vlastním, a ve čtyřech případech rovněž na finální podobě těchto překladů (K. Čukovskij: *Oněgin v cizině*; F. M. Dostojevskij: *O výstavě*; S. Maršak: *Psát je pořád stejně těžké...*; B. Pasternak: *O překladech Shakespeareových dramát*) se podíleli následující studenti *Ústavu translatologie FF UK*: Filip Davydov, Anastasia Choporova, Světlana Karbyševa, Kateřina Lhotová, Agáta Lukášková, Lukáš Klimeš, Aneta Krausová, Irina Ruchkina, Zuzana Vaňková a Khrystyna Velychko (kteří pracovali pod vedením Anny Rosové a Stanislava Rubáše) a dále Magdaléna Černá, Jan Dvořák, Petra Fajtová, Kateřina Kudělová, Markéta Mašková, Jitka Mlčochová, Marie Šmilauerová, Adéla Špínová, Iveta Špryňarová, Petr Švahla, Kateřina Tichá a Šárka Zouzalíková (kteří pracovali pod vedením Zuzany Šťastné). Všem uvedeným studentům i kolegyním, které je vedly, autor knihy tímto rovněž vyjadřuje svůj nemalý dík.

Překladaatele cizojazyčných úryvků v rámci *Interpretační studie* najde čtenář v *Literatuře a pramenech*. Pokud dané dílo nebylo do češtiny přeloženo, nebo bylo třeba pořídit překlad nový, ujal se tohoto úkolu autor přítomné knihy.

Reflexe ruských spisovatelů pojaté do *Antologie* byly zkráceny, pokud se přímo netýkají umění překladu, nebo ukázky z překladů v nich použité nebylo možné přeložit do češtiny, aniž by se vytratila pisatelova argumentační linka. Krácení se týká rovněž některých pasáží, kde autor vrstvil další příklady téhož.

V případě textů I. S. Turgeněva a N. G. Černyševského jsme upravili rovněž jejich názvy, neboť původní ruské tituly obsahují nakladatelské údaje posuzovaných překladů, které jsou pro účely *Antologie* nadbytečné.

Obě stati K. Čukovského byly přeloženy včetně autorova poznámkového aparátu. Rovněž tak překlad obou dopisů M. Cvetajevové zahrnuje poznámky převzaté z příslušného ruského vydání (Cvetajeva 1995), jejichž autorem je editor svazku Lev Mnuchin.

V celé knize včetně citací jsme sjednotili přepis ruských jmen (např. „Baťuškov“, nikoli „Baťjuškov“) a rovněž psaní českých slov („poema“, nikoli „poéma“; „teorie“, nikoli „theorie“; „navždy“, nikoli „navzdy“ atp.) s výjimkou textů, kde je zachování archaického jazyka nezbytné pro pochopení dobové podmíněnosti autorových postojů a myšlenek (např. v překladech Lomonosovových textů se pokoušíme přiblížit jazyk ruského polyhistora pomocí prvků humanistické češtiny J. A. Komenského).

Vlastní jména a názvy původně psané azbukou všude transkribujeme. Název románu *Bratři Karamazovi*, který použil překladatel Prokop Voskovec (Dostojevskij 2004), upravujeme v *Interpretační studii* na gramaticky správnou variantu *Bratři Karamazovovi*.

LITERATURA A DALŠÍ ZDROJE

- ACHMADULINA, Bella. „Stichotvorenije, podležaščeje perevodu...“. *Litěraturnaja Gruzija*, roč. 4, č. 7, 1960, s. 104–105.
- ACHMATOVA, Anna Andrejevna. „Slovo o Lozinskom“. *Bagrovoje svetilo: Stichi zarubežnych poetov v perevodě Michaila Lozinskogo*. Ed. Jefim Etkind. Moskva: Progress, 1974, s. 195–197.
- *Sočinenija*, tom I. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1990.
- ACHMATOVOVÁ, Anna Andrejevna. „Rekvie“m“. In Táž. *Vestálka paměti*. Přeložila Hana Vrbová. Praha: Lidové nakladatelství, 1990, s. 221–233.
- „Slovo o Puškinovi“. In Alexandr Sergejevič Puškin. *Souboj o budoucnost*. Přeložila Hana Vrbová. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1988, s. 396–397.
- ALEKSEJEV, Michail Pavlovič. *Stichotvorenije Puškina „Ja pamjatnik sebe vozdvig“*. Leningrad: Nauka, 1967.
- ARNDT, Walter. *Pushkin Threefold: The Originals with Linear and Metric Translations*. New York: George Allen & Unwin Ltd, 1972.
- Auswahl von Freymäurerliedern*. Frankfurt an der Oder: [nakladatel neuveden], 1781.
- AUTENRIETH, Georg. *A Homeric Dictionary for Schools and Colleges*. New York: Harper and Brothers, 1891.
- Dostupné z: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0073>
- BAER, Brian James – OLSHANSKAYA, Natalia. „Introduction“. In *Russian Writers on Translation*. Eds Brian James Baer – Natalia Olshanskaya. Manchester: St. Jerome Publishing, 2013, s. iii–xiv.
- „Nikolai Liubimov (1912–1992)“. In *Russian Writers on Translation*. Eds Brian James Baer – Natalia Olshanskaya. Manchester: St. Jerome Publishing, 2013, s. 123.
- BAUDELAIRE, Charles. „Vyzvání na cestu“. Přeložil František Hrubín. In Týž. Praha: Mladá fronta, 2003, s. 99–100.
- BĚLINSKIJ, Vissarion Grigorjevič. „Ivan Andrejevič Krylov“. Přeložil Rudolf Lužík. In Týž. *Stati a recenze 1842–1845*. Praha: Odeon, 1970.
- „Několik slov o Gogolově poemě ‚Čičikovova dobrodružství aneb Mrtvé duše‘“. Přeložila Jasněna Kohoutová. In Týž. *Stati a recenze 1840–1842*. Praha: SNKLHU, 1959 (a), s. 769–780.
- *Polnoje sobranije sočiněnij*, tom V. Moskva: Izdatělstvo Akademii nauk SSSR, 1954.
- „Perevod sočiněnij Gogolja na francuzskij jazyk“. In Týž. *Polnoje sobranije sočiněnij*, tom IX. Moskva: Izdatělstvo Akademii nauk SSSR, 1955 (a).
- *Polnoje sobranije sočiněnij*, tom X. Moskva: Izdatělstvo Akademii nauk SSSR, 1956.

- „Ruská literatura v roce 1841“. Přeložila Stanislava Síbrtová. In Týž. *Stati a recenze 1840–1842*. Praha: SNKLHU, 1959 (b), s. 541–627.
- *Spisy Alexandra Puškina*. Přeložili Miloš Cibulka a Josef Pospíšil. Praha: SNKLHU, 1955 (b).
- BERĎAJEV, Nikolaj Alexandrovič. *Duše Ruska*. Přeložil Ivo Pospíšil. Brno: Petrov, 1992.
- *Ruská idea*. Přeložili V. Jůzová, K. Marková, H. Nykl, M. Olšovský, J. Šedivý, K. Vosmíková a F. Zachoval [křestní jména nerozepsána]. Praha: OIKOYMENH, 2003.
- *Sudba Rossii: Opyty po psichologii vojny i nacionalnosti*. Moskva: Filosofskoje občestvo SSSR, 1990.
- BESSČOTNOVA, Jelena Valerjevna. „Idėja ‚Tret’jego Rima‘ v jevropejskom kontěkstě“. In *Filosofija. Jazyk. Kultura*. Vypusk 3. Sankt-Petěrburg: Aletěja, 2012, s. 204–213.
- BESTUŽEV-MARLINSKIJ, Alexandr Alexandrovič. „Dopis doktoru Ermanovi“. Přeložil Luděk Kubišta. In *Modří husaři: Z díla děkabristů*. Eds Emanuel Frynta – Ervína Moisejkenková – Vladimír Svatoň. Praha: Odeon, 1967, s. 65–82.
- Bible*. Praha: Česká biblická společnost, 1996.
- BONDI, Sergej Michaljovič. „Puškin i ruskij gekzamet“. In Týž. *O Puškine: Stati i issledovanija*, Moskva: Chudožestvennaja litěratúra, 1978, s. 301–371.
- BOYD, Brian. „Foreword“. In Aleksandr Pushkin. *Eugene Onegin: A Novel in Verse*. Princeton / Oxford: Princeton University Press, 2018, s. ix–xxiv.
- BRAGINA, Natalja Georgijevna. *Pamjat’ v jazyke i kulture*. Moskva: Jazyki slavjanskich kultur, 2007.
- BRJUSOV, Valerij. „Fialki v tigele“. *Vesy*, č. 7, 1905, s. 9–17.
- BRODSKIJ, Iosif. „Chleb poezii v vek razbroda“. In Týž. *Bolšaja kniga intervju*. Moskva: Zacharov, 2000, s. 154–158.
- „Poezija – lučšaja škola neuverennosti“. Perevod Natalji Stroilovoj. In Týž. *Bolšaja kniga intervju*. Moskva: Zacharov, 2000, s. 55–73.
- *Poverch Barjerov* [rozhlasový pořad]. Radio Svoboda. 22. 5. 1990.
Dostupné z: <https://www.svoboda.org/a/27031209.html>
- BRODSKIJ, Josif. „Velká elegie – Johnu Donnovi“. Přeložil Jiří Kovtun. In Týž. *Velká elegie*. Paříž: Edice Svědectví, 1968, s. 56–62.
- „Velká elegie Johnu Donnovi“. Přeložil Václav Daněk. In Týž. *Konec krásné epochy*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 25–32.
- BRODSKIJ, Nikolaj Leont’jevič. *Kommentarij k Jevgeniju Oněginu*. Moskva: Mir, 1932.
- BUCHER, Gérard. „Rilke’s Poetry in the French Language: The Enigma of Mythopoeitic Reversal“. In *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*. Eds Erika A. Metzger – Michael M. Metzger. Rochester (NY), USA / Woodbridge, UK: Camden House, 2004, s. 236–261.
- BYKOV, Dmitrij. *Boris Pasternak*. Moskva: Molodaja gvardija, 2012.

- COOPER, Robert L. D. *Cracking the Freemason's Code: The Truth about Solomon's Key and the Brotherhood*. London / Sydney / Auckland / Johannesburg: Rider, 2006.
- CVETAJEVA, Marina. „Dorogoj Rajner...“. In Týž. *Sobranije sočiněnij v semi tomach*, tom 7. Moskva: Ellis Lak, 1995, s. 66–68.
- „Gospodin Andre Žid...“. In Týž. *Sobranije sočiněnij v semi tomach*, tom 7. Moskva: Ellis Lak, 1995, s. 640–645.
- *Sobranije sočiněnij v semi tomach*, tom 2. Moskva: Ellis Lak, 1994.
- CVETAJEVOVÁ, Marina. *Hodina duše*. Přeložila Jana Štroblová. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- CVĚTAJEVOVÁ, Marina. *Lichý střevíc*. Přeložila Hana Vrbová. Praha: Melantrich, 1996.
- ČAADAJEV, Petr Jakovlevič. *Filozofické listy / Apologie bláznova*. Přeložil Ladislav Zadražil. Praha: Odeon, 1987.
- ČAPEK, Karel. *Spisy*, svazek XIII. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- *Spisy*, svazek XXIII. Praha: Český spisovatel, 1993.
- ČECHOV, Anton Pavlovič. *Tři sestry*. Přeložil Leoš Suchařípa. Praha: ARTUR, 2001.
- „Záchvat“. Přeložil Vladimír Pravda. In Týž. *Spisy A. P. Čechova*, svazek 3. Praha: SNKLHU, 1954, s. 273–294.
- ČERNYŠEVSKIJ, Nikolaj Gavrilovič. „Šiller v perevodě russkich poetov“. In Týž. *Polnoje sobranije sočiněnij v pjatnadcati tomach*, tom IV. Moskva: Gosudarstvennoje izdatělstvo chudožestvennoj litěratyry, 1948, s. 502–507.
- ČUKOVSKAJA, Jelena. „Posleslovije k staťje ‚Oněgin na čužbině‘“. In Korněj Čukovskij. *Vysokoje iskusstvo*. Moskva: Sovetskij pisatel, 1988, s. 345–347.
- ČUKOVSKIJ, Korněj. „Oněgin na čužbině“. In Týž. *Sobranije sočiněnij v pjatnadcati tomach*, tom 3. Moskva: Agentstvo FTM, 2012, s. 323–344.
- „Perevod – eto avtoportret perevodčika“. In Týž. *Sobranije sočiněnij v pjatnadcati tomach*, tom 3. Moskva: Agentstvo FTM, 2012, s. 19–48.
- *Živoj kak žizň*. Moskva: Molodaja gvardija, 1962.
- DANILEVSKIJ, Rostislav Jurjevič. „O perevodach poezii i dramaturgii A. S. Puškina na německij jazyk“. In Aleksandr Sergejevič Puškin. *Izbrannaja poezija v perevodach na německij jazyk*. Moskva: Rudomino–Raduga, 1999.
- DEILE, Gotthold. *Freimaurerlieder als Quellen zu Schillers Lied ‚An die Freude‘*. Leipzig: Verlag von Adolf Weigel, 1907.
- Dějiny Ruska 20. století: 1894–1939*. Ed. Andrej Zubov. Praha: Argo, 2014.
- Dějiny Ruska 20. století: 1939–2007*. Ed. Andrej Zubov. Praha: Argo, 2015.
- DĚRŽAVIN, Gavrila Romanovič. *Stichotvorenija*. Leningrad: Sovetskij pisatel, 1957, s. 233.
- *Sočiněnja v proze*, tom 7. Sankt-Petěrburg: Izdatělstvo Imperatorskoj Akademii Nauk, 1872.

- DONNE, John. *Komu zvoní hrana*. Přeložil Zdeněk Hron. Praha: Prostor, 2014.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Bratři Karamazovi*. Přeložil Prokop Voskovec. Praha: Academia, 2004.
- *Deník spisovatele I*. Přeložil Ladislav Zadražil. Praha: Odeon, 1977 (a).
- *Deník spisovatele II*. Přeložil Ladislav Zadražil. Praha: Odeon, 1977 (b).
- Dněvník pisatelja za 1876 (maj – okťjabr). In Týž. *Polnoje sobranije sočiněnij v tridcati tomach*, tom XXIII. Leningrad: Nauka, 1981.
- *Dopisy*. Přeložil František Kautman. Praha: Odeon, 1966.
- „Po povodu vystavki“. In Týž. *Polnoje sobranije sočiněnij v tridcati tomach*, tom XXI. Leningrad: Nauka, 1980, s. 68–77.
- *Uražení a ponížení*. Přeložila Taťjana Hašková. Praha: Academia, 2004.
- EISNER, Pavel. *Chrám i tvrz: Kniha o češtině*. Praha: Lidové noviny, 1992.
- ELIOT, Thomas Stearns. „Jednota evropské kultury“. Přeložil Stanislav Rubáš. *Plav: Měsíčník pro světovou literaturu*, roč. 3, č. 11, 2007, s. 7–13.
- ETKIND, Jefim. *Russkije poety-perevodčiki ot Trediakovskogo do Puškina*, Leningrad: Nauka, 1973.
- FADĚJEV, Aleksandr. *Sobranije sočiněnij*, tom 5. Moskva: Chudožestvennaja litěratūra, 1971.
- FIGES, Orlando. *Natašin tanec: Kulturní dějiny Ruska*. Přeložila Daria Dvořáková. Praha / Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2004.
- *Šeptem: Soukromý život ve Stalinově Rusku*, Praha / Plzeň: Beta-Dobrovský – Ševčík, 2009.
- FJODOROV, Andrej Venediktovič. „Russkije pisateli i problemy perevoda“. In *Russkije pisateli o perevode*. Eds Venediktovič Fjodorov – Jurij Davidovič Levin. Leningrad: Sovetskij pisatel, 1960, s. 6–27.
- FRANCE, Anna Kay. *Boris Pasternak's Translations of Shakespeare*, Berkeley: University of California Press, 1978.
- GALIČ, Alexandr. *Kadiš: Písně, básně, prózy*. Přeložil Milan Dvořák. Praha: Ivo Železný, 2002.
- GALLAGHER, Aoife. „Pasternak's Hamlet: translation, censorship and indirect communication“. In *Translation and Censorship*. Eds Eilėan Ní Chuilleanáin – Cormac Ó Cuilleánáin – David Parris. Dublin / Portland: FourCourts Press, 2009, s. 119–131.
- „*Gamlet*“ *Borisa Pasternaka: Versii i varianty perevoda šekspirovskoj tragedii*. Ed. Vitalij Poplavskij. Moskva / Sankt-Petěrburg: Letnij sad, 2002.
- Gamlet: Spektakl Těatra na Taganke* [zvukový záznam v MP3]. Moskva: Gosteleradiofond, 2008.
- GASPAROV, Michail. „Brjusov i bukvalizm“. In *Mastěrstvo perevoda: Sbornik VIII*. Moskva: Sovetskij pisatel, 1971, s. 88–128.
- GIFFORD, Henry. *Pasternak: A critical study*, Cambridge / London / New York / Melbourne: Cambridge University Press, 1977.

- GLANC, Tomáš. *Host Lucie Výborné* [rozhlasový pořad]. ČRo 1 – Radiožurnál. 15. 1. 2018.
Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/cenzura-v-rusku-neni-presto-se-umelci-boji-perzekeuce-je-nahodna-a-zakerna-rika-7182038>
- GNĚDIČ, Nikolaj Ivanovič. „Iliada: Pesn I, Rasprja Vožděj: Otryvok iz pervoj pesni Iliady“.
Trudy Obščestva ljubiteľej rossijskoj slovesnosti pri Imperatorskom Moskovskom universitetě,
časť sedmaja: Stichotvorenija. Moskva: V Universitětskoj Tipografii, 1817, s. 3–21.
- „Rasprja Vožděj: Otryvok iz pervoj pesni Iliady (okončanie)“.
Syn otěčestva, č. II, 1818, s. 66–74.
- *Stichotvorenija*, Leningrad: Sovetskij pisatel, 1956.
- GOGOL, Nikolaj Vasiljevič. *Mrtvé duše*. Přeložila Naděžda Slabihoudová. Praha: Práce, 1985.
- „Ob Odisseje, perevodimoj Žukovskim: (Pismo k N. M. Jazykovu)“.
In Týž. *Polnoje sobranije sočiněnij v 14 tomach*, tom 8. Moskva / Leningrad: Izdatělstvo Akademii Nauk SSSR, 1952, s. 236–244.
- *O literatuře*. Přeložil Jaroslav Hulák. Praha: Československý spisovatel, 1953.
- *Petrohradské povídky*. Přeložila Anna Nováková. Praha: Nakladatelství PRIMUS, 2002.
- „Petrohradské zápisky z r. 1836“.
Přeložil Ladislav Zadražil. In *Záhadný Gogol*. Ed. Ladislav Zadražil. Praha: Odeon, 1973, s. 63.
- „Revizor“.
In Týž. *Polnoje sobranije sočiněnij*, tom 4. Moskva / Leningrad: Izdatělstvo Akademii Nauk SSSR, 1951, s. 5–95.
- „V čom že, nakonec, suščestvo russkoj poezii i v čom jejo osobennost“.
In Týž. *Sobranije sočiněnij*, tom 6. Moskva: Gosudarstvennoje izdatělstvo chudožestvennoj litěraty, 1950, s. 140–183.
- GOLDBERG, Alexandr Lvovič. „Tri ‚poslanija Filofeja‘ (Opyt těxtologičeskogo analiza)“.
In *Trudy Otděla drevněrusskoj literatury / Akademija nauk SSSR*, tom 29. Leningrad: Nauka, 1974, s. 68–97.
- GORKIJ, Maxim. *Istorija russkoj litěraty*. Moskva: Chudožestvennaja litěraty, 1939.
- GUMILJOV, Nikolaj. „Perevody stichotvornyje“.
In Korněj Čukovskij – Nikolaj Gumiljov. *Principy chudožestvennogo perevoda*. Petěrburg: Vsemirnaja litěraty, 1919, s. 25–30.
- HAVEL, Václav. *Spisy*, díl 6. Praha: Torst, 1999.
- HOMÉR. *Ílias*. Přeložil Rudolf Mertlík. Praha: Odeon, 1980.
- HOMÉR. *Odysseia*. Přeložil Vladimír Šrámek. Praha: Plzákovo nakladatelství, 1945.
- Homérova Ílias*. Přeložil Otmar Vaňorný. Praha: Jan Laichter, 1942.
- HORA, Josef. *Dech na skle*. Praha: František Borový, 1938.
- HUGO, Victor. „Funkce básníka“.
Přeložil Vladimír Mikeš. Praha: Odeon, 1985, s. 125–126.

- IVANKIN, Aleksandr – OKSANČENKO, Jurij – POVAROV, Sergej – KOZELKOV, Jurij. *Byť ili ně byť* [studentský dokumentární film]. Moskva: Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii, 1971–1972.
- JACKSON, John James. *The Iliad of Homer: A Parsed Interlinear Text* [online]. 2008.
Dostupné z: <http://johnstoniatexts.x10host.com/homer/jacksoniliad.htm>
- Jeruzalémská bible: Písmo svaté vydané Jeruzalémskou biblickou školou*. Přeložili František X. Halas a Dagmar Halasová. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2009.
- JEVTUŠENKO, Jevgenij Aleksandrovič. *Bratskaja GES*. Moskva: Sovetskij pisatel, 1967.
- KARAULOV, Jurij Nikolajevič – GINZBURG, Jefim Lejzerovič. „Jazyk i mysl Dostojevskogo v slovarnom otobraženii“. In *Slovar jazyka Dostojevskogo: Leksičeskij stroj idiolekta*. Ed. Jurij Nikolajevič Karaulov. Moskva: Azbukovnik, 2001, s. IX–XLVII.
- KAUTMAN, František. *Dostojevskij – věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy, 1992.
- KIRPIČNIKOV, Aleksandr Ivanovič. „Šiller i jeho proizveděnija“. In *Sobranije sočiněnij Šillera v perevodach russkich pisatelej*, tom 1. Ed. Semjon Afanasjevič Vengerov. Sankt-Petěrburg: Brokgauz-Jefron, 1901, s. 1–74.
- KOČNĚVA, Tamara. *Starec Filofej: III-ij Rim – jest, a IV-mu ně byvat* [online].
Dostupné z: <http://proza.ru/2016/10/31/523>
- KOMENSKÝ, Jan Amos. „Panglottia“. Přeložili Josef Hendrich, Jana Přívratská a Vladimír Přívratský. In Týž. *Obecná porada o nápravě věcí lidských*, III. svazek. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1992, 167–251.
- KORENĚVSKIJ, Andrej. „Kem i kogda byla ‚izobretěna‘ těorija ‚Moskva – tretij Rim‘?“ *Ab Imperio* 1–2, 2001, s. 87–124.
- KOŽINOV, Vadim. *Ťutčev*. Moskva: Molodaja gvardija, 1988.
- KUBÍN, Václav. „Schillerova neukončená pře“. In Friedrich Schiller. *Óda na radost*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 9–23.
- „Schillerův život a dílo v datech“. In Friedrich Schiller. *Óda na radost*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 105–126.
- KUKSIN, Ilja. „Špionskije istorii“. *Novyj Žurnal* [online]. 2008, č. 252.
Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/nj/2008/252>
- LAČINOVA, Anna Alexandrovna [pseudonym: VOLSKIJ, A.]. *Objasněnija i primečanja k romanu A. S. Puškina „Jevgenij Oněgin“*. Moskva: [vydavatel neuveden], 1877.
- LERMONTOV, Michail Jurjevič. *Hrdina naší doby*. Přeložili Bohuslav Ilek a Zdenka Bergrová. Praha: Mladá fronta, 1955.
- *Sobranije sočiněnij v čtyrjoch tomach*, tom IV. Moskva: Gosudarstvennoje izdatělstvo chudožestvennoj literatury, 1958.
- LEVÝ, Jiří. *České theorie překladu*, Praha: SNKLHU, 1957.

- „O překládání Máchova Máje“. In Týž. *Bude literární věda exaktní vědou?*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 158–167.
- LJUBIMOV, Nikolaj. „Perevod – iskusstvo“. In *Mastěrstvo perevoda: Sbornik 1963*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1964, s. 233–256.
- LOMONOSOV, Michail Vasiljevič. „Predislovijsje o polze knig cerkovnych v rossijskom jazyke“. In Týž. *Polnoje sobranije sočiněnij*, tom 7. Moskva / Leningrad: Akademija Nauk SSSR, 1952, s. 585–592.
- LOMONOSOV, Michajlo. „Presvetlejšemu gosudarju...“. In *Rossijskaja grammatika Michaila Lomonosova*. Sanktpetěrburg: Imperatorskaja Akadēmija Nauk, 1755, s. 3–10.
- LOSSKIJ, Nikolaj. *Dostojevskij i jeho christianskoje miroponimanije*. Ňju-Jork: Izdatelstvo imeni Čechova, 1953.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Roman A. S. Puškina Jevgenij Oněgin: Kommentarij*. Leningrad: Prosveščenijsje, 1983.
- *Puškin*. Přeložila Jiřina Zumrová. Praha: Lidové nakladatelství, 1987.
- LOZINSKIJ, Michail. „K perevodu ‚Gamleta‘“. In Uiljam Šekspir. *Romeo i Džuljetta / Gamlet, princ Datskij*. Sankt-Petěrburg: Vita Nova, 2013, s. 454–458.
- MACKEY, Albert G. *An Encyclopaedia of Freemasonry and its Kindred Sciences*, Vol. 1. New York / London: The Masonic History Company, 1914.
- *An Encyclopaedia of Freemasonry and its Kindred Sciences*, Vol. 2. New York / London: The Masonic History Company, 1916.
- MAETERLINCK, Maurice. *Patnáct písní*. Přeložil Petr Kopta. [Vydáno samizdatem jako PF], 1949.
- MAJAKOVSKIJ, Vladimir. *Spisy*, svazek 8. Přeložil Jiří Taufer. Praha: Odeon, 1977.
- MALININ, Vasilij Nikolajevič. *Starec Jeleazarova monastyrja Filofej i jeho poslanija: Istoriko-literaturnoje izsledovanije*. Kijev: Tipografija Kijevo-Pečerskoj Uspenskoj Lavry, 1901.
- MANDELŠTAM, Osip. „O perevodach“. In Týž. *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v trjoch tomach*, tom 3. Sankt-Petěrburg: Internet-izdanijsje, 2020, s. 217–223.
- „Potoki chaltury“. In Týž. *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v trjoch tomach*, tom 3. Sankt-Petěrburg: Internet-izdanijsje, 2020, s. 211–217.
- MARKOV, Vladimir. „An Unnoticed Aspect of Pasternak’s Translations“. *Slavic Review*, Vol. 20, No. 3, s. 503–508, 1961.
- MARŠAK, Samuil. „Pisať vsjo tak že trudno...“. *Voprosy literatury*, č. 9, 1964, s. 46–54.
- MARTIN, René et al. *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*. Praha: EWA Edition, 1993.
- MASARYK, Tomáš Garrigue. *Rusko a Evropa: Studie o duchovních proudech v Rusku*, díl I. a díl II., část 1. Praha: Ústav T. G. Masaryka, 1995.
- MEDVEĐEVA, Irina Nikolajevna. „N. I. Gnědič“. In Nikolaj Ivanovič Gnědič. *Stichotvorenija*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1956, s. 5–55.

- MÉRIMÉE, Prosper. *Jacquerie a jiné vybrané prosy*. Přeložil Václav Cibula. Praha: SNKLHU, 1960.
- MICKIEWICZ, Adam. *Dziady*. Přeložil František Halas. Praha: Melantrich, 1947.
- MICHALKOV, Sergej. *Stalin gimn odobril* [online].
Dostupné z: <https://www.kommersant.ru/doc/2298543>
- MILJUKOV, Pavel Nikolajevič. *Obrazy z dějin ruské vzdělanosti*, díl II. Přeložil Vavřinec Josef Dušek. Praha: Jan Laichter, 1903.
- Modří husaři: Z díla děkabristů*. Eds Emanuel Frynta – Ervína Moisejenková – Vladimír Svatoň. Praha: Odeon, 1967
- Molitva ikonopisca* [online]. Dostupné z: <http://teofos.com/molitva-ikonopista>
- NABOKOV, Vladimir. „Foreword“. In Aleksandr Pushkin. *Eugene Onegin*, Vol. I. Translated by Vladimir Nabokov. New York: Bollingen Foundation, 1964 (a), s. vii–xii.
- „Commentary“. In Aleksandr Pushkin. *Eugene Onegin*, Vol. II. Translated by Vladimir Nabokov. New York: Bollingen Foundation, 1964 (b), s. 3–547.
- „Commentary“. In Aleksandr Pushkin. *Eugene Onegin*, Vol. III. Translated by Vladimir Nabokov. New York: Bollingen Foundation, 1964 (c), s. 3–384.
- „On Translating ‚Eugene Onegin‘“. *The New Yorker*, January 8, 1955, s. 34.
- *Poems and Problems*. New York: McGraw-Hill, 1969, s. 175.
- „The Art of Translation“. *The New Republic*, August 4, 1941, s. 160–162.
- NAJMAN, Anatolij. *Rassказы o Anně Achmatovoj*. Moskva: EKSMO-Press, 2002.
- NEVRLÝ, Miloslav. *Chvály Zadní země*. Liberec: VESTRI, 2002.
- Nový zákon s výkladovými poznámkami*. Český ekumenický překlad. Praha: Evangelické nakladatelství, 1991.
- OTÁHAL, Milan – PITHART, Petr – PŘÍHODA, Petr. *Češi v dějinách nové doby: 1848–1939*. Beroun: Machart, 2020.
- Ot redakcii serii*. Dostupné z: <http://facetia.ru/node/5705>
- OVIDIUS. *Proměny*. Přeložil Ivan Bureš. Praha: Svoboda, 1974.
- PARSONS, James. „‘Deine Zauber binden wieder’: Beethoven, Schiller, and the Joyous Reconciliation of Opposites“. *Beethoven Forum*, 2002, č. 9, s. 1–53.
- PASTERNAK, Boris. „Anně Osipovně Naumovoj, 23. V. 1942“. In *K perevodam šekspirovskich dram (Iz perepiski Borisa Pasternaka)*. Ed. Jevgenij Pasternak. *Mastěrstvo perevoda: Sbornik VI*. Moskva: Sovetskij pisatel, 1970, s. 341–343.
- *Doktor Živago*. Přeložili Jan Zábrana [a Jiří Kovtun]. Praha: Lidové nakladatelství, 1990.
- „Ot perevodčika“. *Molodaja gvardija*, roč. 19, sv. 5–6, 1940, s. 15–16.
- „Zamečanija k perevodam iz Šekspira“. In Týž. *Sočiněnija v dvuch tomach*, tom 2. Tula: Filin, 1994, s. 342–358.

- „Zametki k perevodam šekspirovskich tragedij“. In *Litěraturnaja Moskva: Litěraturno-chudožestvennyj sbornik moskovskich pisatělej*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatělstvo chudožestvennoj litěraturny, 1956, s. 794–809.
- PASTERNAK, Jevgenij. „K istorii perevoda ‚Gamleta‘“. In *‚Gamlet‘ Borisa Pasternaka: Versii i varianty perevoda šekspirovskoj tragedii*. Ed. Vitalij Poplavskij. Moskva / Sankt-Petěrburg: Letnij sad, 2002, s. 5–11.
- POE, Marshall. „Moscow, the Third Rome: The Origins and Transformations of a ‚Pivotal Moment‘“. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, Neue Folge, Bd. 49, H. 3. 2001, s. 412–429.
- POLJAKOV, Dmitrij – SKORVID, Sergej. „Ohlas písni českých v Rusku dříve a dnes“. *Bohemica Olomucensia 2 – Symposiana*, 2009, s. 219–233.
- POPLAVSKIJ, Vitalij. „Gamlet, princ datskij“. In Uiljam Šekspir. *Velikije tragedii v russkich perevodach: Gamlet*. Moskva: PROZAIK, 2014, s. 5–24.
- „Ja sam ně znaju, kakuju iz etich versij vybrat...“. In *‚Gamlet‘ Borisa Pastěrnaka: Versii i varianty perevoda šekspirovskoj tragedii*. Ed. Vitalij Poplavskij. Moskva / Sankt-Petěrburg: Letnij sad, 2002, s. 12–22.
- POSPĚLOV, Nikolaj Ivanovič – ŠABLIOVSKIJ, Pavel Vladimirovič – ZERČANINOV, Alexandr Alexandrovič. *Dějiny ruské literatury: Od nejstarších dob do počátku XIX. století*, díl I. Přeložili Miroslav Kárný, Jaroslav Kohout a Eva Outratová. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1947.
- „Provokacionnaja vylazka meždunarodnoj reakcii“. *Litěraturnaja gazeta*, 25. října 1958, s. 2.
- PUSHKIN, Aleksandr. *Eugene Onegin: A Novel in Verse*. Translated and with an introduction by Vladimir Nabokov. Princeton / Oxford: Princeton University Press, 2018.
- PUSHKIN, Alexander. „Eugene Onegin, a novel in verse“. Translated by Babette Deutsch. In *The Poems, Prose and Plays of Alexander Pushkin*. Ed. Avrahm Yarmolinsky. New York: Random House, 1936, s. 111–303.
- *Eugene Onegin: A Novel in Verse*. Translated from the Russian by Eugene M. Kayden. Yellow Springs, Ohio: The Antioch Press, 1964.
- PUŠKIN, Aleksandr Sergejevič. „Gnědiču“. In Týž. *Sobranije sočiněnij v pjati tomach*, tom 1. Sankt-Petěrburg: Bibliopolis, 1995 (a), s. 481.
- *Sobranije sočiněnij v pjati tomach*, tom 1. Sankt-Petěrburg: Bibliopolis, 1995 (a).
- *Sobranije sočiněnij v pjati tomach*, tom 3. Sankt-Petěrburg: Bibliopolis, 1995 (b).
- *Sobranije sočiněnij v pjati tomach*, tom 5. Sankt-Petěrburg: Bibliopolis, 1994.
- PUŠKIN, Alexander Sergejevič. „Hraběnce Orlovové-Česenské“. Přeložil František Táborský. In *Spisy A. S. Puškina*, svazek 1. Praha: SNKLHU, 1956, s. 347.
- „Pohádka o medvědici (Torso)“. Přeložil Emanuel Frynta. In *Spisy A. S. Puškina*, svazek 3. Praha: SNKLHU, 1954, s. 17–20.

- *Spisy A. S. Puškina*, svazek 9. Přeložili Ervína Moisejkenková a Emanuel Frynta. Praha: SNKLHU, 1958.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. „A. P. Kernové“. Přeložil Emanuel Frynta. In Týž. *V bouři zrál můj hlas*. Praha: Mladá fronta, 1975, s. 62.
- [bez názvu]. Přeložil Emanuel Frynta. In Týž. *Arion: Výbor z lyriky*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 87.
- [bez názvu]. Přeložil Luděk Kubišta. In Týž. *Boldinské podzimy*. Praha: Odeon, 1986, s. 87–88.
- [bez názvu]. Přeložil Miroslav Červenka. In Týž. *Arion: Výbor z lyriky*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 83.
- „Prorok“. Přeložil Emanuel Frynta. In Týž. *V bouři zrál můj hlas*, Praha: Mladá fronta. 1975, s. 68.
- *Souboj o budoucnost*. Přeložila Hana Vrbová. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1988.
- PUŠKIN, Alexandr. *Výbor menších básní*. Přeložila Eliška Krásnohorská. Praha: J. Otto, [1894], s. 35.
- RADZINSKIJ, Edvard. *Poslední noc posledního cara* [rozhlasová hra]. Přeložili Jiří a Růžena Seydlerovi. Režie Lída Englová. ČRo 3 – Vltava. 17. 7. 2018.
- RAZUMOVSKY, Maria. *Marina Cvetajevová: Mýtus a skutečnost*. Přeložily Tereza Javornická a Jana Štroblová. Praha: Garamond, 2009.
- RILKE, Rainer Maria. „Sonety Orfeovi: První díl“. Přeložil Jindřich Pokorný. In Týž. ... *A na ochozech smrt si viděl stát*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 217–248.
- ROLLAND, Romain. *Beethoven III: Velká tvůrčí období – Nedokončená katedrála – Devátá symfonie*. Přeložil Josef Balcar. Praha: SNKLHU, 1959.
- RUBÁŠ, Stanislav. „In the Image of Their Muse: The Pinnacle of Czech Poetry with a Western and Eastern Touch“. *AUC Philologica 2/2011, Translatologica Pragensia VIII*, 2012, s. 167–187.
- *Já píši Vám: Evžen Oněgin v českých překladech*. Brno: Host, 2009.
- Russian Writers on Translation*. Eds Brian James Baer – Natalia Olshanskaya. Manchester: St. Jerome Publishing, 2013.
- Ruskije pisatěli o jazyke*. Eds Boris Viktorovič Tomaševskij – Jurij Davidovič Levin. Leningrad: Sovetskij pisatel, 1954.
- Ruskije pisatěli o jazyke: Chrestomatija*. Ed. Aleksandr Maximovič Dokusov. Leningrad: Gosudarstvennoje učebno-pedagogičeskoje izdatělstvo Ministerstva prosvěščenija RSFSR, 1954.
- Ruskije pisatěli o perevodě*. Eds Venědiktovič Fjodorov – Jurij Davidovič Levin. Leningrad: Sovetskij pisatěl, 1960.

- Římská lyrika. Přeložil Ferdinand Stiebitz a kolektiv překladatelů. Ed. Ferdinand Stiebitz. Praha: SNKLHU, 1957.
- SAVODNIK, Vladimir Fedorovič. „K voprosu o puškinskom slovare“. In *Izvestija Otdělenija ruskago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj akademii nauk*, toma IX-go knížka 1-ja. Sanktpetěrburg, 1904, s. 143–182.
- SERGIJEVSKIJ, Ivan Vasiljevič. „Světový význam ruské klasické literatury“. Přeložila Zdeňka Psůtková (verše Josef Hora). In *Kniha o velkých ruských spisovatelích*. Praha: Svět sovětů, 1954.
- SHAKESPEARE, William. *Dílo*. Přeložil Martin Hilský. Praha: Academia, 2011.
- *Hamlet*. Eds Ann Thompson and Neil Taylor. London: The Arden Shakespeare, 2006 (a).
- *Hamlet*. Ed. George Richard Hibbard. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- „Hamlet“. In Týž. *Romeo a Julie / Hamlet*. Přeložil Zdeněk Urbánek. Brno: Atlantis, 1992, s. 141–288.
- *Hamlet, králevic dánský*. Přeložil Josef Václav Sládek. Praha: František Růžička, 1946.
- *Hamlet, Prince of Denmark*. Ed. Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- „Hamlet“. Přeložil Zdeněk Urbánek. In Týž. *Romeo a Julie / Hamlet*. Brno: Atlantis, 1992, s. 141–288.
- *Macbeth*. Ed. Kenneth Muir. London: The Arden Shakespeare, 2006 (b).
- *Romeo a Julie*. Přeložil Josef Topol. Praha: Orbis, 1964.
- *Tragedie I*. Přeložil Erik Adolf Saudek. Praha: SNKLHU, 1958.
- SHAW, J. Thomas. „Translations of ‚Onegin‘“. *Russian Review*, Vol. 24, No. 2, 1965, s. 111–127.
- SHVABRIN, Stanislav. *Between Rhyme and Reason: Vladimir Nabokov, Translation, and Dialogue*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press, 2019.
- SCHILLER, Friedrich. [bez názvu]. [překladatel neuveden]. In Týž. *Óda na radost*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 37.
- *Nevěsta mesinská / Vilém Tell / Dimitrij / Poezie*. Přeložil Jiří Hájek. Praha: SNKLHU, 1963.
- *Schillers Werke: Nationalausgabe, Erster Band, Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776–1799*. Eds Julius Petersen – Friedrich Beißner. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1943.
- *Schillers Werke: Nationalausgabe, Zweiter Band, Teil 1, Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799–1805 – der geplanten Ausgabe letzter Hand (Prachtausgabe) – aus dem Nachlaß (Text)*. Ed. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1983.
- *Valdštejn / Marie Stuartovna / Panna Orleánská*. Přeložili Valter Feldstein a Vladimír Šrámek. Praha: SNKLHU, 1958.

- „Zpěv o zvonu“. Přeložil Valter Feldstein. In Týž. *Nevěsta mesinská / Vilém Tell / Dimitrij / Poezie*. Praha: SNKLHU, 1963, s. 456–469.
- Sobranije sočiněnij Šillera v perevodach russkich pisatel'ej*, tom 1. Ed. Semjon Afanasjevič Vengerov. Sankt-Petěrburg: Brokgauz-Efron, 1901.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005.
- STIEBITZ, Ferdinand. „Římská lyrika“. In *Římská lyrika*. Ed. Ferdinand Stiebitz. Praha: SNKLHU, 1957.
- „Vysvětlivky“. In *Římská lyrika*. Ed. Ferdinand Stiebitz. Praha: SNKLHU, 1957.
- STROGANOV, Michail Viktorovič – TRIFAŽENKOVA, Inna Anatolevna. „Povesa“. In *Oněginskaja enciklopedija v dvuch tomach*, tom II. Ed. Natalja Ivanovna Michajlova. Moskva: Russkij put', 2004, 298–299.
- ŠACHMURADOVIČ, Dagdži Timur. *Stalinskij genocid i etnocit krymskotatarskogo naroda* [online].
Dostupné z: http://www.hks.re/wiki/krymskie_tatary
- ŠALAMOV, Varlam. „Nacionalnyje granicy poezii i svobodnyj stich“. In Týž. *Sobranije sočiněnij v šesti tomach*, tom 5. Moskva: Knižnyj Klub Knigovek, 2013, s. 55–57.
- ŠALDA, František Xaver. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1955.
- ŠEKSPIR, Uiljam. *Velikije tragedii v russkich perevodach: Gamlet*. Moskva: PROZAIK, 2014.
- ŠEKSPIR, Viljam. „Gamlet, princ datskij“. *Molodaja gvardija*, roč. 19, sv. 5–6, 1940, s. 15–131.
- *Tragedii*. Moskva / Leningrad: Gosudarstvennoje Izdatěl'stvo Dětskoj Litěratyri Minister'stva Prosveščeniija RSFSR, 1951.
- *Tragedii / Sonety*. Moskva: Chudožestvennaja litěratyri, 1968.
- ŠENTALINSKIJ, Vitalij. *Donos na Sokrata*. Moskva: Progress-Plejada, 2011.
- ŠVARC, Jelena. *Něskolko soobraženij o perevodě russkich stichov* [online].
Dostupné z: <http://belyprize.ru/index.php?id=404>
- The Nobel Prize in Literature 1958* [online]. Dostupné z:
<http://www.nobelprize.org/prizes/literature/1958/pasternak/facts>
- The War Symphonies: Shostakovich against Stalin* [dokumentární film]. Režie Larry Weinstein.
Kanada / Německo / Nizozemsko, 1997.
- TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. „Několik slov na okraj knihy Vojna a mír“. Přel. Věra Jungmannová.
In Týž. *Nemohu mlčet: Jasnopoljanské epištoly*. Eds Věra Jungmannová a Miloslav Jehlička.
Praha: Odeon, 1990, s. 9–19.
- *Vojna a mír*, díl I. Přeložili Tamara a Vilém Sýkorovi. Praha: SNKLHU, 1959 (a).
- *Vojna a mír*, díl III. Přeložili Tamara a Vilém Sýkorovi. Praha: SNKLHU, 1959 (b).
- *Vojna a mír*, díl IV. Přeložili Tamara a Vilém Sýkorovi. Praha: SNKLHU, 1959 (c).
- TRUBIKHINA, Julia. „Literalness, Translation, and Commentary: Nabokov's *Eugene Onegin*“ [online].
Dostupné z: <http://www.aatseel.org/100111/pdf/program/2003/abstracts/Trubikhina.htm>

- TURGENĚV, Ivan Sergejevič. „Faust, tragedija. Sočiněnie Gjote. Perevod pervoj i izloženie vtoroj časti. M. Vrončenko. 1844. Sanktpetěrburg“. In Týž. *Sobranije sočiněnij v dvenadcati tomach*, tom 11. Moskva: Gosudarstvennoje izdatělstvo chudožestvennoj litěratyry, 1956, s. 14–54.
- „Vilgelm Tell, gramatičeskoje predstavlenie v pjati dějstvijach. Sočiněnie Šillera. Perevod F. Millera. Moskva. V Universitětskoj tipografii. 1843. V 8-ju d. l., 146 str.“. In Týž. *Sobranije sočiněnij v dvenadcati tomach*, tom 11. Moskva: Gosudarstvennoje izdatělstvo chudožestvennoj litěratyry, 1956, s. 7–13.
- ŤUTČEV, Fjodor Ivanovič. *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem: V 6 tomach*, tom 1. Moskva: Izdatělskij centr „Klassika“, 2002.
- *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem: V 6 tomach*, tom 2. Moskva: Izdatělskij centr „Klassika“, 2003 (a).
- *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem: V 6 tomach*, tom 3. Moskva: Izdatělskij centr „Klassika“, 2003 (b).
- *Větrná harfa*. Přeložil Jiří Mulač. Praha: Odeon, 1977.
- VAŇORNÝ, Otmar. „Poznámky“. In *Homérova Ílias*. Praha: Jan Laichter, 1942, s. 619–638.
- „Slovníček“. In *Homérova Ílias*. Praha: Jan Laichter, 1942, s. 639–681.
- VERESAJEV, Vikentij. *Puškin v žizni*. Moskva: Nědra, 1927.
- VERGILIUS. *Aeneis*. Přel. Otmar Vaňorný. Praha: Jan Laichter, 1933.
- *Zpěvy rolnické a pastýřské*. Přeložil Otmar Vaňorný. Praha: SNKLHU, 1959.
- VJAZEMSKIJ, Pjotr Andrejevič. *Stichotvorenija*. Leningrad: Sovetskij pisatel, 1958.
- VLADYOVÁ, Marina. *Vladimir aneb Zastavený let*. Přeložila Markéta Vinická. Praha: Albatros, 2005.
- Vlast' i chudožestvennaja intelligencija: Dokumenty CK RKP(b) – VKP(b) – VČK – OGPU – NKVD o kulturnoj politike (1917–1953 gg)*. Eds Andrej Artizov – Oleg Naumov. Moskva: Meždunarodnyj Fond DĚMOKRATIJA, 1999.
- VOGŮÉ, Eugène-Melchior. *Le Roman Russe*. Paris: Librairie Plon, 1886.
- VYSOCKIJ, Vladimir. *Kinochronika (izbrannoje): Koni priveredlivyje* [videozáznamy na DVD]. In Týž. Moskva: Kvaldro-disk, 2012.
- Z Puškinovy lyriky*. Přeložil Václav Alois Jung. Praha: Stanislav Minařík. 1920.
- ŽDANOV, Andrej Alexandrovič. „Zpráva sekretáře Ústředního výboru VKS (b) A. A. Ždanova o časopisech ‚Leningrad‘ a ‚Zvězda““. In *Případ Zoščenko – Achmatová*. Praha: Svět v obrazech, vydavatelství ministerstva informací, 1946, s. 7–29.
- ŽUKOVSKIJ, Vasilij Andrejevič. *Sobranije sočiněnij v čtyrjoch tomach*, tom IV. Moskva / Leningrad: Gosudarstvennoje izdatělstvo chudožestvennoj litěratyry, 1960.