

Dva české překlady Puškinova Měděného jezdce

Překlady z Puškina mají v Čechách starou tradici. Tomíčkův prozaický překlad Cikánů vyšel ještě za života básníkovy (1831). Bendlovy překlady (jež lze z dnešního estetického hlediska jistě kritizovat, ale jejichž historický význam je nesporný) vznikaly sice v průběhu 50. let minulého století, tedy v době nástupu májovské generace, avšak plnily dosud funkce v podstatě obrozenské: ještě nepřiliš pružná čeština zde byla podrobena drilu apollónsky jasné a prosté puškinské dikce a na ploše 5 464 veršů Jevgenije Oněgina zápolil překladatel s dosud nevyřešeným problémem českého jambu.

První český překlad Měděného jezdce - dosud pozoruhodné přetlumočení Elišky Krásnohorské - vznikl poměrně pozdě, již za zcela jiné literární situace - v osmdesátých letech minulého století. Druhý, již zcela moderní překlad poémy z pera Bohumila Mathesia byl pořízen padesát let nato, v roce 1938, u příležitosti puškinského jubilea. Jako v pořadí třetí pokus o ztlumočení této básně vyšel bibliofilsky roku 1948 (nákladem Bohuslava Durycha, v počtu 40 výtisků) překlad Rudolfa Havla.

Ponechme stranou starší překlad Elišky Krásnohorské a pokusme se blíže charakterizovat překlad Mathesiův a překlad Havlův. Oba překlady vznikly zhruba na stejném

stupni vývoje překladatelské techniky, avšak již při prvním čtení lze tušit, že pracovní metoda překladatelů nebyla totožná.

Předem budiž řečeno, že překlad Mathesiův patří nesporně mezi jeho nejlepší výkony v oblasti klasické ruské poezie. I nyní, po více než čtyřiceti letech, jej vnímáme jako překlad dnešní, v ničem neantikvovaný. Nalézáme v něm sice sporadické relikty staršího poetického lexika a stylistických manýr (on snul dumu'svou; volné po prostore; naručest; srdce dravé tluky), ale celkový dojem je jednoznačný: verš i jazyk jsou cítěny nesmírně moderně.

Mathesius byl zastáncem "expresionistického" překladatelského stylu, překladu zaměřeného na "výraz", a v mnoha ohledech ještě zradikalizoval teoretické postuláty průkopníka této orientace Otokara Fischera. Tyto tendence se projevují i v překladu Měděného jezdce, všechny složky původního textu - slovník, syntax, obrazy, eufonie - jsou s velkou cílevědomostí umocňovány směrem k maximální jasnosti, pádnosti, emocionální působivosti. Mathesius hledá slovo (zejména sloveso), které by žhnulo co největší významovou intenzitou, dokonce vrší na sebe silně expresivní synonyma (P.: Pleskaja šumnoju volnoj / V kraja svojej ogrady strojnoj; M.: V nábreží bily, hučely, / syčely, řvaly vodstva hory), sloveso původně neutrální je nahrazováno ekvivalentem psychologicky sugestivním (P.: I blednij děň už nastajot; M.: den bledý bojácně se plíží), neutrální data

originálu jsou v překladu rozváděna a konkretizována (P.: v to vremja; M.: v půlnoční syrou hodinu). I tam, kde jde o pouhou vycpávku, sahá Mathesius nejraději po výrazech emocionálně zabarvených (tak si např. pomáhá v rýmových pozicích interjekčními vsuvkami k zlosti, zatracený svět, u sta hromů). Nezalekne se samozřejmě ani parafráze (P.: Už bylo pozdno i těmno; / Serdito bilsja dožd v okno, / I vetěr dul, pečalno voja; M.: Déšť zoufale bil do oken / a plašil noc a trhal sen. / Skřípěly okenice domů.). A nalezneme i místa, kde Mathesius velmi radikálně (a z hlediska básnického účinu úspěšně) modernizuje původní básnický výraz (P.: ...Mjatežnyj šum / Nėvy i vetrov razdavaljsja / V jeho ušach. Užasnych dum / bezmolvno polon...; M.: ...Stále bije v sluch / mu hukot větru. Nėva proudí / bolavou hlavou. Hrůzy pluh / zoral mu duši...). Odvaha těchto obrazů je čerpána spíše z básníků symbolistních než romantických.

Na dějově exponovaných místech mění Mathesius perfectum originálu v emocionálně působivější prézens (např. v líčení Nėvy zaplavující rozbouřenými vodami Petrohrad). Ve scéně, v níž se Jevgenij utíká před zátopou na hřbet kamenného lva, mění Mathesius Puškinův indikativ perfekta (on nėslychal, / Kak podymalsja žadnyj val...) dokonce v tázací větu, jíž se obrací k hrdinovi (...Necítíš, / můj Jevgeniji, výš a výš / jak voda stoupá...), poté pokračuje v prézentu a v závěru pasáže převádí autorský text (Ili vo sně on eto vidit) v přímou promluvu hrdinovu

(Než možná vše to vůbec není / a nyní jenom zdá se mi?).

Se zmíněnými tendencemi je v souladu i Mathesiusův zájem o zvukovou expresivitu verše (M.: ...Něva celou noc / drala se k moři proti bouři, / rvala se, řvala v pěny kouři...; P.: kotlom klokoča i klubjas; M.: jak v kotli víří, vře a řve).

Pokud jde o rytmické řešení překladu, Mathesius podržel čtyřstopý jamb originálu, jeho jamb je ovšem chápán v duchu soudobé praxe, verš je budován z velké části jako tři trocheje s předsazeným daktylem a ve výjimečných případech se daktyl dokonce přesouvá na druhou stopu (s rukou do dálky napřaženou / modla na koni bronzovém).

Je možno shrnout. Mathesiovi (a spolu s ním všem překladatelům Fischerovy školy) lze adresovat akademickou výtku, že jejich překlady jsou vždy poněkud přexponovány. Tato výtku však ve své obecnosti ještě mnoho neříká. Je zřejmé, že Mathesiovy zásahy do textu nejsou svévolné, že jsou podloženy velmi promyšlenou překladatelskou koncepcí (a to už nelze říci o všech překladatelích, kteří se poučili na Fischerovi), že jsou vždy usměrňovány dokonalou znalostí překládaného básníka a interpretační jistotou, že Mathesiovy posuny jdou sice někdy nad původního básníka, ale zpravidla nikdy nejdou proti němu. Přibarvuje-li Mathesius originál, nepodává zato nikdy vybledlý obraz předlohy - a to je *nemalá ctnost*.

Již prvé letmé srovnání Mathesiova překladu s překladem Rudolfa Havla ukazuje, že Havlův překlad v této

tvrdé konkurenci obstojí. Třebaže Havel nežil v takové symbióze s ruskou literaturou jako Mathesius (nebyl ostatně překladatel profesionál, ale překladatel z libosti), tlu-
močí Puškinův text s velkou jistotou (lze mu vytknout
pouze drobná nedopatření, překládá-li např. prozvaňje
- zde příjmení - jako přezdívku nebo mostovaja jako mosty;
nejasné zůstává, proč z první části básně vypadlo 16 veršů
Evženova monologu). Ve srovnání s Mathesiem lpí ovšem
Havel mnohem více na liteře originálu. Tam, kde ruský
text přímo nabízí překladateli řešení, kde lze v podstatě
podržet původní rýmové schéma, je možno doložit, jak je
Mathesius takřka instinktivně puzen byt k minimálním
úpravám (třeba jen v zájmu plynulosti veršové dikce),
zatímco Havel takto pokoušen není, pietně respektuje
text, nepřidává a neubírá (P.: ...Bože, bože! tam - /
Uvy! blizechoňko k volnam, / Počti u samogo zaliva - /
Zabor někrašennyj, da iva / I vetchij domik; M.: ...Bože,
tam / blizounko k mořským hlubinám - / zří v duchu chatu
u zálivu, / prostičký plůtek, starou jívu...; H.: ...Bože,
bože, tam, / ach, běda, blízko hlubinám, / zří v dálce
těsně u zálivu / plot nenatřený, starou jívu / a vetchý
domek...). Přitom detailnější srovnání ukazuje, že tato
pieta k originálu nesvazuje překladateli ruce, nevede
k necitlivým doslovnostem, k prohřeškům proti jazyku nebo
verši - to vše je dokonale zvládnuto. Velmi citlivě je
tlumočen jak jemný lyrismus popisu petrohradských nocí
([mám rád] tvých nocí zádumčivou zář / a soumrak serý

luny ztmělé, / když sám v své jizbě skláním tvář / nad
písmem, knihou, osamělý, / a domy spí, snem zality, /
pod jehlou Admirality; / když v nočním čase tma se vyhne /
nebeské pláni zlatavé, / zář stíhá zář a noc se mihne /
jen v půlhodince prchavé), tak vzrušená, dramatická into-
nace popisu rozbouřené Něvy (Bouř mohutní a znovu sílí, /
řve Něva vzdmutá, vlny šílí, / vír syčí, víří, řve a věř, /
teď jako rozvzteklá zvěř / se vrhne na město. Před ní
v dál / vše mizí, orchá o závod; / kol pusto všechno,
přívál vod / se do podzemních sklepů žene, / stok mříže
nese vyražené / a Petropol jak mořský bůh / ční nad pěnící
vodní kruh).

Havel díky tomuto citlivému a úctyplnému
přístupu k Puskinově básni uchovává ve svém překladu
i určité jemné rysy předlohy, které Mathesius, pracující
velkoryseji a robustněji, nezaznamenává, buď že je pokládá
za nepodstatné, nebo že je posunuje jinam. Na počátku
básně stojí car Petr na mořském břehu a obzírá nehostinné
severské končiny. Puskin tu v několika ostrých verších
načrtává obraz chmurné přírodní scenérie, podaný - nepo-
chybně záměrně - bez lidské staříže; hovoří se sice o osa-
mělém člunu a čuchonských chatkách, ale člověka není na
tomto panoramatu vidět; teprve město, vyvzdorované Petrem
na nepřátelské přírodě, se stane kulisou lidského hemžení
(...Pred nim široko / reka něslasja; bednyj čoln / Po něj
stremilsja odinoko. / Po mšistym, topkim beregam / Černělis
izby zděs i tam, / Prijut ubogogo čuchonca...). Mathesius

zřejmě cítil popis jako statický a pokládal za účelné zesílit drsnou, pochmurnou atmosféru severských končin právě tím, že do nich zasadí lidský prvek; de facto nepochopil Puškinův záměr (...kde vlny širé řeky spěly / v náručí moře; vesloval / po nich jen rybák osamělý. / Na březích čnělo z rákosin / pár chatek, kde žil bédný Fin / uprostřed blat svých zdivočelý). Havel se ve svém překladu plně podřizuje autorské intenci: ...Široko v dálku / se nesla řeka. Prudce hnal / proud s sebou chatrnou bárku. / Jen z bahna břehu tu a tam / se černaly zdi chalupám / a obydleným chýsím Finů...

Vytčené rozdíly jsou jen zdánlivě příliš drobnohledné; jak známo, umělecký účín díla je často determinován ještě mikroskopičtějšími prvky. Lze však uvést další příklad. Puškinova báseň začíná mohutnou oslavnou apostrofou Petra a jeho díla. Zdá se, že právě toto bude základní tóninou a tématem básně; avšak poslední věta prologu signalizuje, že hlavní téma bude v rozporu s oslavným tónem úvodu. Tato věta zní: "Pečalen budět moj rasskaz." Skutečně: vlastním tématem povídky není Petr a velkolepost jeho činů, ale soukromý člověk, který je i se svými tužbami a nadějemi rozdrčen ve jménu veřejného blaha. Ve světle teze Vygotského, podle níž umělecký účín každého uměleckého díla je zakódován v působení dvou protichůdných afektivních řad vyvolávaných dílem k životu, se jeví citovaná věta, předznamenávající druhé téma, skutečné téma povídky, jako velmi důležitá z hlediska výstavby textu. Tento rafi-

novaný postup je v Mathesiově verzi rozostřen: závěrečná věta je změněna ve větu vztahnou a přesunuta na předposlední verš: ...povídku, na níž smutek leží, / začínám, braši, vykládat. V Havlově překladu je však tematický zlom vydělen velmi zřetelně: Vám, moji druzi, na počest / chci vypravovat, co se stalo. / Však smutnosmutná je to zvěst.

Havlova pieta k literě originálu nevede u něho k nezájmu o kvality, jež jsou realizovány nad slovem, o kvality eufonické a rytmické. Řeší tyto otázky velmi pozorně a samostatně. Již u výše citovaných veršů bylo možno si všimnout, jak pečlivě hledá český ekvivalent k Puškinovým zvukosledům (P.: kotlom klokoča i klubjas; H.: vír syčí, víří, řve a věř...). Zájem o zvukovou stránku verše lze však doložit i na místech, která nejsou v originálu tak výrazně exponována: ...Prudce hnal / proud s sebou chatrnou bárku. / Jen z bahna břehu tu a tam...; ...zde postavíme hrad a val, / ať výstrahu jim věčnou věstí.

K pozoruhodným zjištěním dospíváme při analýze rytmického charakteru Havlova překladu. Základním typem verše zůstává i zde čtyřstopý jamb. Ve srovnání s Mathesiem tu není tak zřetelná tendence k daktylským začátkům, verš je budován v duchu starší tradice jako trocheje s předdrážkou, tato předdrážka však může být zatížena přízvukem (verš pak začíná jakýmsi antibakchejem: V šat z žu-ly Něva oděna je, / břeh s břehem spojil smělý most).

Na počátku překladu je však rytmus instrumentován mnohem složitějším způsobem, způsobem, který svědčí spíše o osobitém přístupu nežli o překladatelových rozpacích. Počet stop tu zjevně není pokládán za absolutně závazný, Havel občas prokládá (velmi taktně a obratně) řadu čtyřstopých jambů verši, které jsou buď o jednu stopu nastaveny, nebo zkráceny: Sto přešlo let; nad lesů tmy / a bahna blat - div severu a krása - / teď pyšně mladé město třmí / a hrdě budoucnost svou hlásá. / Kde nevlastní syn přírody, / Fin, kdysi z nízkých břehů... Prvních pět veršů překladu dokonce vůbec nemá jambický charakter, lze je nejlépe charakterizovat jako daktylotrochej s předrážkou (ačkoli první dva verše lze interpretovat i jako velmi čisté třístopé amfibrachy): Zde na břehu pustém ON stál / a v myšlenky ponořen, v dál / se díval. Široko v dálku / se nesla řeka. Prudce hnal / proud s sebou chatrnou bárku.

K poměru ruského a českého jambu se velmi zásadně vyslovil Roman Jakobson ve statí O překladu veršů (1930), v níž dokazoval, že ruský jamb je verš v podstatě běžný, banální, ježž sám Puškin chce v Domku v Kolomně přenechat klukům pro zábavu, zatímco český jamb je verš artistní, spjatý ve svých počátcích s usilováním o vysokou poezii; a tudíž překládá-li se ruský jamb českým jambem, přesazuje se originál automaticky do verše se zcela rozdílnou sémantikou. Lze mít za to, že Havlův postup - na počátku

zřetelný, později opuštěný - modifikuje jamb v intencích Jakobsonovy úvahy: není důležité, že např. amfibrach je vers mnohem artistnější než samotný jamb, rozhodující je to, že kolizí veršů o různých rytmických tendencích se rytmická osnova básně přibližuje k (chaotické) rytmické rozmanitosti mluvené řeči a parádní elegance jambu je tím kompromitována. Havlov přístup (který bychom pro jeho silný funkční aspekt čekali spíše u Mathesia) svědčí vsutku o veliké samostatnosti, neboť je to přístup v českých puškinských překladech zcela ojedinělý, ponecháme-li stranou rytmické topornosti v překladech Ilji Barta a Kamila Bednáře (který překládá např. klasický alexandrín Puškinova Angela naprosto amorfním bezcezurovým veršem).

Zůstat stále v blízkosti originálu je Havlovi jedinou garancí, že podá přesnou, nezfalšovanou reprodukci textu. I Mathesiovi jde o přesnou reprodukci, ale míří k ní jinak, často oklikou: zvýrazňuje, umocňuje, konkretizuje, přetváří a dotváří původní text, aby zazářil v původní svěžesti, aby současnému čtenáři - jehož estetický cit vybrousily desítky rafinovaných básníků, kteří přišli po Puškinovi - zazněl v plné síle.

Překládání je činnost dvoudomá. Je to tvorba, její cíl je však reprodukční. Jednotlivé osobnosti, jednotlivé školy a epochy kladou důraz buď na tvůrčí složku translace (mezním bodem je např. požadavek Oldřicha Králíka: překlad musí vytvořit především českou báseň), nebo na věr-

nost reprodukce (mezním bodem této tendence je neutuchající a vědecky fundovaný nářek, že překlad není možný). Fischerovská škola, k níž překladatelským názorem patřil i Mathesius, se pokusila o teoreticky dosud nejsolidnější syntézu obou momentů: nešlo jí o filologický přepis původního textu, šlo jí ve smyslu funkční estetiky o "ekvivalenci účinu". Překladatel se měl v textu ztratit (Čapek: je třeba podat "originál tak, jako by vůbec neprošel dílnou cizí osobnosti a cizího překladu"); veškeré tvůrčí úsilí mělo sloužit právě dokonalé restituci autorova záměru. V praxi to ovšem znamenalo odpoutat se od litery předlohy a položit jednoznačný důraz na tvůrčí momenty překladu (Saudek: "musíme překládat tak volně, abychom mohli být věrni"). Tento přístup zjevně není bez rizika, znamená to, že překladatel nezřídka vstupuje do díla se svou vlastní poetikou (zcela v rozporu s požadavkem Čapkovým), a jak dokazuje případ Nezvalův, tato osobní poetika může velmi výrazně zdeformovat podobu originálu.

Na pozadí těchto tendencí - aniž jen na chvíli zpochybňujeme obrovská aktiva fischerovské překladatelské školy a osobní přínos Mathesiův - se nám ozřejmuje zřetelně pozitivní smysl na pohled neefektní práce oněch dělníků překladu, pro něž zůstává slovo originálu zákonem. Právě Havlův převod Měděného jezdce může posloužit jako příklad pokorné, avšak nediletantské a ve svých výsledcích neobyčejně cenné služby milovanému básníku.

J i ř í P e l á n