



Raný Mallarmé v českých překladech*

Jiřímu Pecharovi

Záviš Šuman

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav románských studií
zavis.suman@ff.cuni.cz

Catherine Ébert-Zeminová

Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, Katedra francouzského jazyka a literatury
catherine.ebert@pedf.cuni.cz

SYNOPSIS

Mallarmé's Early Poetry in Czech Translation

This article consists in a thorough analysis of various Czech translations of the early poems of French Symbolist poet Stéphane Mallarmé. The main difficulties arise from Mallarmé's omnipresence in Czech literary culture, together with a tendency to adapt his poetry to fit the mood of changing historical contexts and expectations. Many Czech poets — some of the most prominent — have dealt with Mallarmé's poetry, and its influence cannot be limited to a simple matter of translation. Among other things, it has thoroughly permeated Czech poetry in a specifically political way, as we see for example with Hrubín's historic address to the Convention of Writers in 1956. The overall aim of this paper however is to present a detailed examination of two Parnassian poems by Mallarmé as translated by F. Dohnal, E. Lešehrad, K. Čapek, V. Nezval, F. Hrubín, O. Nechutová, V. Mikeš and J. Pokorný. Based on a series of observations that have mainly to do with semantics, prosody and the translators' overarching strategies, the authors come to the conclusion that the early Czech translations depend too much (if not word-for-word) on the French originals, and on Parnassian poetical principals. A sensible change comes with K. Čapek. It is, however, F. Hrubín, himself an acclaimed poet, who offers the most convincing translation, at least if we take into consideration such traditional or conservative criteria as precision and accuracy.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Stéphane Mallarmé; symbolismus; francouzská poezie; literární překlad; adaptace / Stéphane Mallarmé; Symbolism; French poetry; translation of a literary text; adaptation.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2019.1.3>

* Předkládáme zde studii, jež vyšla ve značně zkrácené podobě v katalogu *Naše Francie*. Srov. Šuman — Ébert-Zeminová 2018. Tato práce vznikla za podpory projektu Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734 (výzkumný záměr Progres Q14 — Krize racionality a moderní myšlení) financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj. Při vzniku této studie byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).



Stéphana Mallarméa provázejí od nepaměti přídomek jako „temný“, „hermetický“, „nesrozumitelný“, „tajuplný“. Na tomto zakládajícím půdorysu „nejsymboličtějšího“ francouzského básníka, který u mnohých nabývá až kontur jakési kritické a nezpochybnitelné doxy, bychom mohli právem usoudit, že jde o tvůrce výsostně nepřelozitelného. Obhlédneme-li však v chronologické řadě jednotlivé pokusy o jeho počestění, upoutá na první pohled už jejich četnost. Věnoval-li se mu již romantismem a parnasismem odkojený Vrchlický spíše okrajově a navíc s neskryvanými rozpaky,¹ v úsilí pokračují s nebývalou vytrvalostí Arnošt Procházka a zejména Emanuel Lešetický z Lešehradu, který se k Mallarméovi vracel opakovaně. Pomyslný vrchol těchto raných pokusů pak na začátku třicátých let 20. století završuje polemicky Vítězslav Nezval, který dílo Stéphana Mallarméa vydal ve slavné Škeříkové ediční řadě Prokletí básníci. Lešehradovy překlady „prózou“ a Nezvalův převod, a zejména adaptační svévole (méličnost, princip volných asociací, rozumem nespoutaná a proteovskými nespoutatelná obrazotvornost atp.),² se kterou k překládání krystalicky cizelérského Mallarméa přistupoval, působily bezesporu jako rozbuška a podnítily později další pokusy.³ Zatímco Lešehrad se k Mallarméovi vrací i po válce, Nezval pružně reaguje

-
- 1 Srov. závěr mallarméovské studie v *Nových studiích a podobiznách*: „Sotva má [Mallarmé] však před sebou arch bílého papíru, stáčí se jeho myšlenka jako hlemýžď v svůj domek v obraz, v symbol, v kuklu neprostupnou. Kdyby v ní aspoň spala, jako v zlatém jantaru předpotopní hmyz — ale ne, kukla je příliš hustá a hlemýžď pro samou delikátnost, pro samý cud básnický, pro strach, aby nebyl vulgárním a banálním, nevystřčí rohy za žádnou cenu“ (Vrchlický 1897, s. 177). Vrchlický mluví o hádankovitosti, rébusech a přílišné exkluzivnosti Mallarméovy symbolistické poezie. Jistým a veskrze příjemným paradoxem však je, že navzdory občasným bonmotům, kterým ovšem — jak patrně — neschází ostrovtip, Vrchlický precizně pojednává o Mallarméových kompozičních postupech, jež lze bez obtíží zobecnit a vztáhnout na vývoj poezie od Baudelaira dál. Odmysleme si axiologické podloží Vrchlického kritických textů a budeme číst bezmála Friedrichovu *Strukturu moderní lyriky!* K Vrchlického komplikovanému vztahu k francouzskému parnasismu a symbolismu srov. Kannegiesser 2003.
 - 2 Nezvalův důraz na tyto vlastnosti, jež odrážejí estetické postuláty dobových poetik poetismu a surrealismu, je v příkré opozici k Mallarméově „hlubinně racionální konstrukční práci“, jak o tom velmi případně pojednal Jiří Pelán (2017). Ratio, záměrnost, kalkul, ba jistá rétoričnost (v původním smyslu rétorických *inventio* a *dispositio*, umělými a přísnými pravidly řízené kompozice, jež vyvažuje básnivě ingenium) přináležejí k neopomenutelným složkám Mallarméova básnického univerza a jeho rozvržení, a to jak v raných básních baudelairovské ražby, tak v pozdějších textech, kde se autor přiklání k parnasistickým principům. Poznamenejme rovněž, že dnes existuje řada zdařilých pokusů o rigorózní uchopení Mallarméovy racionality, a to i v dílech, jež jako *Vrh kostek* předjímají avantgardní postupy, k nimž se i hyperkritičtí a vůči rozmanitým druhům racionalizací podezřívaví surrealisté rádi a často hlásili. Viz např. Murat 2005; Meillassoux 2011.
 - 3 Svědčí o tom výmluvně sarkastický tón v korespondenci Černého s Hrubínem. Viz výše uvedenou studii J. Pelána a Černého rozbor Nezvalova překladu Mallarméovy básně „Zpěv svatého Jana“ (Černý 1993, s. 534–542). Na Nezvalovu obranu však podotkněme, že svůj adaptační přístup nezastírá, ba naopak. V „Poznámce“ ke svým mallarméovským překladům Nezval uvádí: „Poněvadž se rozcházejí názory v chápání Mallarméových některých temných básní, nezbyvá než dáti překladateli právo na vlastní pojetí a nečiniti mu výčitek, sledoval-li v některých sonetech celistvost myšlenky a formy a neřídil-li se principem



na dobovou poptávku a obrací se k Heinrichu Heinovi, Pablu Nerudovi a Mao Ce-tungovi. Z poválečných překladů si největší pozornosti zasluhují nesporně František Hrubín a Ota Nechutová, kteří se s Mallarméem potýkali pod egidou Václava Černého, později k nim přistupují ještě Jan Marius Tomeš (pořadatel výboru *Souhlas noci*), Jiří Pechar a Jiří Pelán. Z nejnovějších překladů zmiňme Zdeňka Hrona a Petra Krále, který v roce 2016 vydal překlad Mallarméovy rané filosofické povídky *Igitur čili Elbe-hnonovo šílenství*.⁴

Mallarméův vliv na českou literaturu a myšlení o ní však nelze poměřovat pouze překlady. Vrchlický, Šalda,⁵ Procházka, Karásek ze Lvovic, Nezval, O. Levý, Mukařovský, Černý, Teige, Effenberger, Chaloupecký, Pechar, Tomeš a Král⁶ (pomineme-li rozbujelý časopisecké klasobraní) věnují Mallarméovi ucelené úvahy, které se zakládají na solidní znalosti nejen díla básnického, ale rovněž jeho obsáhlé korespondence a tvorby esejistické, zejména na pozdně vydaných *Divagations*, v nichž nalezneme mimo jiné básníkovy úvahy a polemiky o poměru verše k hudbnosti či o problematice volného verše. Tyto příležitostné texty má český čtenář k dispozici toliko ve fragmentech (rozesetých navíc po různých studiích a antologiích)⁷ a jejich ucelený a komentovaný překlad — jakož i uspořádání komentované antologie již existujících

doslovnosti, který je nemyslitelným požadavkem při poesii Mallarméova rázu. Tak vedle básní, které budou patrně uznány za přebásněný překlad, jsou některé *ne víc než více méně samostatnými ohlasy z Mallarméa*“ (Mallarmé 1931, s. 138, naše zvýraznění).

4 Ke Královu překladu Mallarméova *Igitura* srov. Šuman 2017.

5 K mallarméovské inspiraci v Šaldově díle srov. Králík 1942.

6 Vrchlický např. ve *Studiích a podobiznách* (Vrchlický 1892), *Nových studiích a podobiznách* (1897) a v úvodu k antologii *Moderní básníci francouzští* (1893), Šalda zejména v nekrologu „Stéphane Mallarmé“ (Šalda 1950, s. 107–112; zde je podstatná především dichotomie „básník“ versus „umělec“, kterou Šalda poměřuje básníkův individuální vývoj), Procházka v „Panychidě“ S. Mallarméa (Procházka 1912, s. 133–138), Karásek ze Lvovic ve stati „Stéphane Mallarmé“ zařazené později do autorského souboru kritik *Renaissanční touhy v umění* (Karásek ze Lvovic 1926, s. 25–29), Nezval v „Doslovu“ k antologii svých překladů z Mallarméa (Mallarmé 1931, s. 132–137), O. Levý v monografii *Alfred de Vigny* (Levý b. d., s. 314–315; dozvuky romantického vzdoru u raného Mallarméa), Mukařovský v „Předmluvě k vydání Hlaváčkových *Žalmů*“ (Mukařovský 1941, s. 303–321), Černý v celé řadě studií, najmě ve statích „Mallarmé všemi směry“ (Černý 1993, s. 183–186) a „Máme přeloženého Mallarméa?“ (Černý 1993, s. 534–542), Teige soustavně ve stati „Stéphane Mallarmé“ (*ReD* 2, 1928, č. 1, s. 33–35; č. 2, s. 62–64) a okrajově v množství dalších textů (např. „Jan Zrzavý“, „Poezie románu“, „Charles Baudelaire“, „Manifest poetismu“, „Moderní typy“, „Guillaume Apollinaire a jeho doba“ (vše in: Teige 1966), Effenberger (1969, s. 26, 30, 35, 74, 136, 168), Konůpek ve svých rozborech francouzské poezie (2015, s. 87, 89, 98, 100–101, 125, 128, 139, 142), Chaloupecký v návaznosti na Teiga a Effenbergera (Chaloupecký 1999, s. 154, 207, 232, 240), Pechar v mistrných doslovecích (patří k tomu nejlepšímu, co kdy o poesii napsal!) k antologiím *Souhlas noci* (Mallarmé 1977, s. 9–34) a *Faunovo odpoledne a jiné básně* (Mallarmé 1996), Tomeš v životopisném pásmu „Lampa v Tournonu“ (definitivní verze Tomeš 2003, s. 227–268), Janovic v doprovodném textu k výboru *Ve věštné běli* (Mallarmé 2010, s. 114–117) a konečně Král ve stati „Mallarmého prázdný pokoj“ (Mallarmé 2016, s. 30–33). Tento suchý výčet není ani zdaleka vyčerpávající, při výběru jsme se řídili podnětností jednotlivých příspěvků.

7 Např. v antologiích *Francouzský symbolismus*, *Ve věštné běli* či v knize *Pokusy o renesanci Západu*. Viz závěrečnou bibliografii.



překladů — zůstává jedním z desiderat. Vždyť chceme-li zasvěceně proniknout do poetik takového Josefa Palivce či Jana Kameníka, básníků, kteří jsou oba tak silně ovlivněni mallarméovsko-valéryovskou linií, stává se toto desideratum takměř imperativem. Třebaže se o zásadním Mallarméově vlivu na vlastní poezii zmiňují nejen Nezval, nýbrž i Holan, bylo by jistě scestné tvrdit, že jsou Mallarméovy principy básnické tvorby pro české básnictví určující. V jistých dobách však i dílo básníka tak „nečeského“ do — alespoň — vnějších dějin českého básnictví zasáhlo! Je až s podivem, nakolik manifestačně zapůsobilo v Hrubínově diskusním příspěvku pro druhý Sjezd spisovatelů v roce 1956. Nejvíce apolitický a veškeré prodejné angažovanosti vzdálený básník⁸ Hrubínovým prizmatem jakoby paradoxně ztělesňuje žhavou politickou matérii. Licoměrná služebnost, jímavá, ale nebolezná či alespoň nevytrpěná krása a pozlátko pochlebovačné múzy, všechny tyto atributy stalinských či bezprostředně poststalinsky nabubřelých chvalo zpěvů, rozjásaných slavobran a slouhovského křepčení, zde dostávají mallarméovsky naléhavý výhost. Obraz ochromující tvůrčí nedostačivosti, omezenosti, ba nemohoucnosti, tak jak jej v náznacích a přejemných, symbolisticky rozpitých konturách sugestivně, ale zároveň krystalicky názorně podává slavný Mallarméův sonet o labuti, se v Hrubínově čtení, jež se dovolává Nerudy, Hory, Závady, Nezvala, ale i Koláře (!) a jež nevyznívá jako manifestační privatissimum, nýbrž spíše jako naléhavý apel, aktualizuje nejen coby alegorie palčivého prahnutí po svobodě, ale hlavně coby rázná apologie režimem ostrakizovaných a umlčovaných básníků, zejména Františka Halase:

Po týdny jsem byl ponořen do Mallarméova sonetu o labuti a marně jsem se jej pokoušel přeložit.⁹ Neškodilo, že jsem tolik dní a nocí prožil s básní tak odlehlou — jak zní fráze — dnešku a jeho úkolům a problémům. [...] Jaké drama je uzavřeno do čtrnácti veršů Mallarméova malého arcidíla: agonie labutě, která je odsouzena mezi ledovce a nemůže vytrhnout křídlo zamrzlé v ledu. Oč tragičtější jevil se mi obraz české poezie v nedávných letech: dědička Máchy, Nerudy a Bezruče byla též odkázána mezi ledovce. Octla se tam nikoli v podobě labutě, ale jako štvaná, určená laň; nikde nebylo stezek ani houští, krev rozproušená štvanicí netuhla, led se nerozpouštěl a poezie čelila zběsilé netečnosti ledového dogmatu. Oč tragičtější, ale oč slavnější obraz: poezie Halasova, Horova a jiných není naštěstí mallarméovskou labutí, neznehybněla v chladné pohrdání, ale vyrážela a vyráží z neužitečného exilia, jak je to v samé její podstatě. Ale kolika asi talentům přemrzla křídla, kolik jich zašlo v ledové skořápce! (Hrubín 2002, s. 432–440)

Než začneme blíže rozebírat mallarméovské překlady, upozorníme na jednu důležitou svízél. Mallarmé své texty často upravoval, zasahoval do nich, a mnohé básně,

8 Srov. též Teigovu polemiku s E. F. Burianem (srov. poznámkový aparát k Teigově stati „K českému překladu *Prokletých básníků*“, Teige 1994, s. 519–521). Zde je však namísto připomenout, že Mallarmé světskému kolotání a semotam mihotání zcela nesmlouvavě vzdálen nebyl. Viz příspěvky, které signoval mondénními ženskými pseudonymy, pro autorickou revue *Nejnovější móda* (*La dernière mode*).

9 František Hrubín překládal Mallarméa v úzké spolupráci s Václavem Černým. Srov. Hrubín — Černý 2004, s. 24, 145–146, 153, 164–166, 170, 196–199.



zejména ty rané, tak mají několik odlišných podob. Teprve Marchalovo vydání souborného díla v knižnici Pléiade¹⁰ uvádí precizní různocnění a je zřejmé, že řada českých překladatelů k těmto textům neměla či nemohla mít přístup.¹¹ Náš rozbor se proto opírá o rané a dobře známé „kanonické“ texty, které jsme zvolili nejen pro jejich reprezentativnost, ale též z pohnutek ryze praktických. Umožňují nám totiž na poměrně omezené ploše postihnout základní překladatelské postupy tak, jak vykrystalizovaly během 20. století.

Z původně širšího výběru se náš definitivní korpus ustálil na básních *Okna* a *Květiny*. Zkoumání překladatelských postupů skrze verze téhož výchozího textu je pochopitelně „čistší“ a skýtá výsledky, jež mají větší výpovědní hodnotu. *Okna* i *Květiny* tuto výhodu nabízejí: na obou textech měřili své síly Lešehrad, Léman, Nezval, Hrubín a Nechutová, přičemž z tohoto pětinasobného překryvu vyčnívá pouze Vrchlický, který nepřeložil *Okna*, a Čapek, který nepřeložil *Květiny*. Každá řada se pak liší ještě na svém konci: zatím naposled se s *Květinami* utkal Jindřich Pokorný a s *Okny* Vladimír Mikeš. Verze jsou časově rozprostřeny tak, že jejich analýzou projdeme v poměrně vyrovnaných intervalech období od sklonku 19. století do poslední čtvrtiny následujícího století. Budeme tak moci sledovat vývoj překladatelských strategií v uzlových bodech, jež od sebe dělí zhruba dvacet let, tj. perioda odpovídající generační výměně. Našemu přístupu nezůstává tedy cizí ani zřetel souměrnosti či nesouměrnosti historického pohybu a posunů spjatých s rytmem lidského života v společenském nebo profesně-skupinovém měřítku, tj. v pnutí mezi silami setrvačnosti a energiemi vynucujícími si změnu.

BÁSEŇ OKNA ANEB PRŮHLED DO NEKONEČNA

Okna patří k Mallarméovým nejčitelnějším, pozdějším hermetismem ještě nezasaženým básním. Text o deseti čtyřveršových strofách v alexandrinu se střídavým rýmem nás uvádí do nemocničního pokoje, kde umírá zesláblý stařec. Ten se z posledních sil dovléče k oknům a ožívá při pohledu, který se mu naskýtá. Jímavá krása lodí pohupujících se na vodní hladině v západu slunce se prolne se sladkou nostalgií vzpomínky na mládí, a dávajíc mu zapomenout na současná strádání, vyvolá v něm dokonce jakýsi vznět podobající se chvilkovému štěstí. Přesně v polovině, od šesté sloky, přechází třetí osoba v první a začíná paralela mezi oběma „postavami“. Stejně jako umírající si lyrický subjekt oškliví všednost a tělesnost se všemi jejich omezeními, pokusí se z nich vymanit a povznést k duchovní čistotě a tvůrčí velikosti a svobodě. Pokus se však nezdaří, v dramatu typicky symbolistického, již baudelairovského střetu mezi odpudivou vezdejší skutečností a ideálem vítězí pozemskost.

¹⁰ Srov. Mallarmé 1998 a 2003.

¹¹ Jakkoli jsou Lešehradovy poznámky a interpretace již úhrnem překonané, poskytují dodnes řadu cenných informací, zejména co se týče bibliografických údajů o českých mallarméovských překladech. Lešehrad ke svému celoživotnímu úsilí přistupoval s houževnatou svědomitostí, a nescházela mu ani odborná akribie. Jako jeden z mála totiž soustavně upozorňuje na odlišné znění některých básní. Srov. „Překladatelovy poznámky k básním“. In: Mallarmé 1948; a dále soupis překladů do češtiny (Mallarmé 1919, tedy stav k roku 1919, s. 116–118).



Prvenství v překladu *Oken* náleží Františku Lémanovi (vl. jm. Dohnal; 1899, s. 188–196). Pojal jej jako ukázkou ve studii o Mallarméovi a vzhledem k jeho ilustračnímu účelu tu předkládá filologický překlad, de facto podstročnik. Z *Oken* dokonce přeložil jen zlomek — třetí a čtvrtý verš čtvrté strofy a strofu pátou, aniž oba odlišné celky od-sadil. Jelikož se nemusel podřizovat omezením rytmickým, upoutá nás, že ze všech překladatelů jediný Léman chápe linie („lignes“, 5, 3)¹² jako dráhy, a ne jako kontury, obrysy, tvary... Coby významová nepřesnost zarazí „netečnost“ místo „nonchaloir“ (5, 4). Více se o Lémanově metodě dozvíme v *Květinách*, kde budeme moci dosavadní chudost látky vynahradiť.

V témže roce jako Léman překládá *Okna* Emanuel Lešehrad (Mallarmé 1899). Všechny jeho konkrétní postupy vypovídají o překladatelově ukotvení v prvním, parnasistně-dekadentním paradigmatu, které dnes už české převody „nejsymbolističtějšího“ francouzského básníka vytvářejí.

První posun by sám o sobě nemusel být příznačný, ale uvnitř celku, z něhož lze povšechnou Lešehradovu překladatelskou strategii vyvodit, se příznačným stává: Lešehrad rád intenzifikuje. Hned na začátku zesiluje „tristé“, smutný, na „běd“ (1, 1), přičemž zvýšení stupně spočívá za prvé ve volbě slova silnějšího významu a za druhé v tom, že význam smutku nese nikoli přídavné, nýbrž podstatné jméno. K téže transpozici se uchyluje vzápětí znovu, když „le mur vide“, prázdnou stěnu, změní na „prázdnost stěny“ (1, 3). Stejně prohodí slovnědruhovou kategorii příslušející podstatě a kategorii určenou vlastnostem ve skupině „le matin chaste“, cudné jitro, ze kterého se stává „cud jitrní“ (7, 4). Toto řešení lze posuzovat v dvojím směru. Nejprve se nabídne zcela prosté vysvětlení, že překladatel potřeboval dostat substantivum stěna do takového mluvnického tvaru, aby se rýmovalo se „zmdlený“ (1, 1). Ovšem jakmile si uvědomíme, že krom značného množství jiných možností, nevázaných na adjektivum v rýmu prvního verše, by byla stačila transpozice do plurálu — zmdlený/stěny, seznáme, že s tímto vysvětlením si nevystačíme. Jako lepší hypotéza se ukáže jiná domněnka: k příslušnému řešení vedla Lešehrada „běl záclon“ („la blancheur [...] des rideaux“, 1, 2), jíž se řídil netoliko jako případem ad hoc, ale proto, že strukturně představuje jedno z nejčastějších a nejtypičtějších jmenných symbolistických syntagmat, postup, z kterého se v pozdním symbolismu a u epigonů stává mnohdy tik a který také býval vděčným předmětem pastišů.¹³ Tato hypotéza se jeví jako o to užitečnější, že její pomocí lze vysvětlit i nejednu z dalších Lešehradových transpozic. Zvýšeným výskytem upoutají především deverbativní přídavná jména, jež Lešehrad používá v různých případech. Za prvé jimi převádí nejen původní, „čistá“ adjektiva („fétide“ > „páchnoucí“, 1, 2; „vieux“ > „stárnoucí“, 1, 4), nýbrž i substantiva („sa pourriture“ > „údy tlící“, 2, 1). V třetím případě se Lešehrad držel originálu, když deverbativním adjektivem převádí přítomné přičestí („allaitant“ > „kojící“, 6, 4), přičemž k typově obdobnému řešení můžeme za čtvrté přičíst převod původního participia

12 První číslice odkazuje ke sloce, druhá k verši. Znaménko > značí vztah mezi původním zněním a jeho převedenou podobou a velká iniciála v odkazech tam, kde je to potřebné, označuje autora (M) či překladatele.

13 Mallarmé ostatně patřil na přelomu století k nejčastěji pastišovaným autorům. Srov. Aron 2009.



přechodníkem („portant mon rêve en diadème“ > „jak čelenku sen maje“, 8, 3). Přebásňovatel jím však dokonce nahrazuje určité sloveso („je meurs“ > „umíraje“, 8, 1). Proto se v dané konstelaci postupů vyděluje jako postup nejen příznačný, ale, jak ještě uvidíme, přímo příznakový. Pro úplnost přehledu dodáváme, že některá adjektiva jsou v textu přebytečná („zářící“, 4, 4; „lačníci“, 6, 2). Mají tyto postupy, spočívající v různých poddruzích transpozice, a proto typologicky rozmanité, něco společného? Transpozice ať už podstatného nebo přídavného jména na slovesný tvar, byť neurčitý, obecně znamená samozřejmě dynamizaci, na druhou stranu však týž jev nemusí mít týž účín ani touž funkci v různých kontextech. Obhlédněme tedy celek Lešehradova přístupu a vyjděme z toho, že třetí a čtvrtý způsob, tj. převod přičestí deverbativním adjektivem nebo přechodníkem, neznamená jednoduše věrnost originálu, nýbrž gramatický kalk, neboť bývá vzhledem k systémovým odlišnostem obou jazyků užíván spíše v opačném směru, při překladu z češtiny do francouzštiny. Už tento typ posunu musíme tudíž vnímat jako do jisté míry zvláštní. Zda je příznačný, zjistíme poté, co si ujasníme povahu posledního Lešehradova postupu. Dát přednost transgresivu před indikativem v textu, jenž slovesy nehýří, znamená posilovat stavovou, málo dějovou povahu obou výjevů, ze kterých báseň sestává – scény v nemocničním pokoji a niterného dění subjektu, k jehož identitě se teprve dostaneme. Ve světle této „vnitrodruhové“ transpozice se převod přičestí deverbativním adjektivem či přechodníkem jeví jako příznačný v tom smyslu, že Lešehrad využil rozmanitých možností, jak utlumit dějovost. Proč potom převádí deverbativními adjektivy „čistá“ adjektiva a substantiva, když taková transpozice naopak text dynamizuje? Na tuto námitku je možno odpovědět opět poukazem na různost účinků a funkcí téhož jevu v různých konfiguracích. Jistě, dynamizace tu působí, vždyť příslušný význam je tu vyjádřen nikoli jako atribut (starý, 4, 1), nikoli jako vlastnost chápaná a vyjádřená coby substance, a proto substantivizovaná (hniloba, 2, 1), ale jako probíhající děj („stárnoucí“, „tlící“). Ovšem díky převaze postupů pohybovost utlumujících či zpomalujících jako by se příslušné dění rozprostřelo do klidné hladiny, do znehybnění, v němž se rozpouští do stavu.

Tato souvislost nám pomůže ve výkladu některých dalších Lešehradových postupů. Když původní „las“ > „zmdlený“ přebásňovatel rozšiřuje o „syť“ (1, 1), můžeme se domnívat, že ho k této amplifikaci vedly důvody nejen prozodické, ale právě také, ne-li přednostně, potřeba traktovat subjekt textu jako nositele stavu, v tomto případě stavů, které nakonec stejně splývají v jeden: Mallarméův subjekt je „las“ > „zmdlený“ nevábným prostředím a páchnoucím kadidlem. „Běd nemocnice syť“ se do této polohy naprosto hodí, neboť starcovu znavenost, mátožnost si můžeme představit i jako „přesycenost“ skličujícími okolnostmi a podněty. Rozvedením adjektiva však Lešehrad zdůrazňuje situaci, v níž subjekt prožívá sebe a svůj stav jako hříčku vnějších sil, před nimiž nemůže utéct. Na pocit bezmoci může pomocně či druhotně odkazovat i „crucifix *ennuyé* du mur vide“ > „ke kříži, jež nudí prázdno stěn“ (2, 3; naše zvýraznění), jehož znuďenost, projekce a další zpřesněný odstín vnitřního naladění promlouvajícího by bylo možno domýšlet směrem k pocitům bezútešnosti a bezvýchodnosti. Tak či tak překlad oproti Mallarméovi zvyšuje trpnost subjektu. Tuto interpretaci lze podepřít rozbořením dalšího překladatelského postupu, jenž v souhrě s ostatními zesiluje křehkost či oslabenost samé subjektivosti lyrického já.

Pokud jsme v Lešehradově zacházení se slovesem spatřovali nikoli postupy podmíněné úzkostlivou, místy přílišnou vázaností na originál, nýbrž příznačný, ba přízna-



kový rys jeho „překladatelské poetiky“, pak v případě, který ozřejmíme nyní, je překladač bezmála „francouzštější“ než autor. Syntagma „où fleurit la Beauté“ překládá Lešehrad jako „kde zřít je Krásu kvést“ (8, 4). Netřeba připomínat, že ve francouzštině častou vazbu voir + infinitiv by překládal doslova jen začátečník. Avšak právě proto, že ji tady Lešehrad sponte sua oproti originálu do textu vnáší, k ní musíme přistupovat jako ke specifiku — o to dalekosáhlejšímu, že má podle nás tři důsledky, z nichž první, nejvýraznější, dva další zahrnuje. Změna patrná na první pohled tkví v posunu od přímého vyjádření daného významu (kde kvete Krása) ke zprostředkovanému (zřít je Krásu kvést). S faktem, že Krása kvete, se čtenář nesetkává jakožto s „holým“ úkazem, který vystupuje ze skutečnosti sám za sebe a sám o sobě, který je na sebe omezen, který si vystačuje sám a který je v této přímosti také sám na sebe odkázán. U Lešehrada tento fakt k čtenáři dospívá již jako předpřipravený vjem, jako něco, co vidíme skrze pohled druhého, jenž coby prostředník náš vlastní pohled určuje. Tato zprostředkovanost zasahuje nejprve dějovost: přesun původního „kvete“ do infinitivu, navíc do postavení nominálního doplnění jiného slovesa, dějovou dynamiku stejně jako jiné výše vysvětlené básnickovy postupy tlumí — kvetení coby dění je vloženo do pohledu jako do jakési obroučky, rámečku oddělujícího prostor fotografie, navždy znehybnělý výjev, od okolní skutečnosti. Tak jako rámeček mimo jiné poukazuje na to, že snímek, třebaže zachycuje jakkoli bouřlivý, rychlý či převratný pohyb, zvrátil dění v nehybnost, tak tento pohled „navíc“ proměňuje děj ve stav.

Vedle dějovosti ovšem zprostředkovanost ovlivňuje rovněž poměr osobního a neosobního, jednotlivého a obecného. A to v paradoxu, který umožňuje chápat změnu dvěma protikladnými způsoby. Na jedné straně není jistě pomýlené vidět Lešehradovu formulaci tak, že v celkových modulacích osobního a neosobního, pro Mallarméa zásadních, posiluje podíl konkrétnosti, jelikož na rozdíl od originálu zavádí další vnímající instanci. Na druhé straně se nevyhneme zjištění, které zpochybňuje tento výklad, totiž že v onom „je zřít“ se skrývá „čidlo zraku“, jak je lze in extremis nazvat, skrz naskrz neosobní vzhledem k neurčitosti vazby. Šlo by o instanci tak rozlehlou a všeobecnou, že z ní tato neurčitost činí zprostředkovatele povýtce rozptýleného a neuchopitelného, ba neidentifikovatelného, a toto prizma bychom proto mohli označit za jakýsi nulový stupeň fokalizace. Leda bychom do ní zahrnuli subjekt textu, anebo šli ještě dál a shledali v ní zástupný výraz pro jeho pohled. Tuto perspektivu lze podepřít dosavadní logikou sémantické výstavby textu. V ní má lyrický subjekt status zcela nezpochybnitelně osobní, ať už vystupuje v prvních pěti strofách jako umírající stařec, anebo dál jako předpokládané Mallarméovo alter ego.¹⁴ Tuto interpretaci v celém textu podepírají četné prvky: od pojmenování, časoprostorových souřadnic a odpovídajících deiktik až po metaforiku, po kontrastivní, ba opoziční odlišování ústředního subjektu od jiných a po protiklad minulosti a budoucnosti atp. Vzdor této všudypřítomné logice, která u Mallarméa nemůže být jiná než vysoce vybroušená, však Lešehradova volba textový subjekt odosobňuje. Jeho „je zřít“ zaznívá echem k místu, kde Mallarmé převádí to, že x dělá y, do synekdochy:¹⁵ „son œil“ > „pohled jeho“ (4, 4 M, 4, 3 L). Pro pozdější shrnutí zdůrazňujeme, že prostředníkem je zde

14 Změnami časového průběhu se budeme zabírat později.

15 Jako by se autor již usadil ve fragmentujícím pohledu, neboť v předchozí sloce netřísni okenní tabuli stařec, ale jeho ústa.



zrak. Modulace typu *pars pro toto* ubírá subjektu svrchovanosti, když činnost nepřipisuje subjektu coby celku, ale přenáší ji na některou jeho část,¹⁶ jako by mu upírala střed, jenž in-dividuum sceluje a zajišťuje jeho soudržnost.¹⁷

U Lešehrada si zaslouhuje zevrubnější rozbor vlastnost, v níž jeho převod vyniká: hudebnost, především hlásková instrumentace.¹⁸ V první sloce napočítáme osmnáct i (po verších čtyři, čtyři, čtyři a šest), z toho sedm krátkých a jedenáct dlouhých. Pamětlivi míry, v jaké symbolisté hláskám připisovali svébytné zabarvení (R. Ghil), jež samo o sobě, bez opory v nejmenších sémantických jednotkách jazyka, navádí jejich percepci k základním významovým skupinám nebo polohám (libost versus nelibost, plynulost versus trhanost), zde můžeme poukázat na tuto souvztažnost: nejzavřenější samohláska, kterou zde Lešehrad rozesel v nebyvalém, vskutku působivém množství, navozuje stísněnost nemocničního pokoje. Nezapomeneme-li na jazykovou blízkost prostorového a emočního významu tísně, její zvukové navozování nám pak o to snadněji otevírá konotační pole, v němž nemocný vnímá omezený prostor svého života jako vězení a sebe jako bytost nesvobodnou, které věk a choroba sotva dovolí opustit lůžko, ale ne už pokoj sevřený čtyřmi neutěšnými stěnami. Vyjít do volného prostoru venku může jen — pohledem... Zvukosledy propracoval Lešehrad v dokonalé shodě se symbolistickým příkazem, aby básnický jazyk nikoli vyjadřoval a popisoval, nýbrž evokoval a sugeroval.

Epochálnost Čapkova vlivu na českou překladatelskou teorii i praxi je natolik známa, že k jeho *Oknům* lze přistupovat přímo s otázkou, jak se v nich projevuje revolučnost pravidel, jež formuluje.

Postupujeme však popořádku. V úvodní strofě Čapek nezachovává směřování vzhůru, jež ohlašuje směr ideálu. Kadidlo tu nestoupá („monte“, 1, 2), ale „vytrácí se“. Překladatel se dokonce dopouští dvojího pochybení: kadidlo se oním vytrácením rozptyluje stejnoměrně a „bezcílně“ do prostoru, kdežto v originále „stoupá ke kříži“ (1, 3). Než se vertikálnost pohybu u Mallarméa projeví jako spění k duchovně tvůrčímu ideálu, je výjevem poukazujícím k rituálnímu gestu provázána s katolickou liturgií. Tento spoj koření v biografických okolnostech doby, kdy se básník pokoušel vrátit k víře. Opominout toto spojení by tedy bylo pochybením už samo o sobě, avšak autor překladu jeho závažnost násobí. U Mallarméa je sice umírající „znaven kadidlem“, ale u Čapka se obrací ke kříži zády (1, 4). Tento posun pečeti kromě syntaxe interpunkce, kdy větný úsek „ke kříži [...] se potměšilý mroucí zády obrací“ (1, 3–1, 4) Čapek odděluje od předchozí části čárkou. Tu by přitom stačilo posunout o verš, aby oba syntakticko-významové celky odpovídaly rozložení, jaké mají v originále: nemocný je unaven nemocnicí a kadidlem a napřimuje stará záda, vstává — další ztráta motivu

16 Vzpomeňme na Nietzscheho slavný výrok, že zájmeno já je gramatická iluze.

17 Přesto, že se ve francouzštině synekdochy tohoto druhu používají daleko častěji než v češtině, bylo by možno, samozřejmě na podkladě analýzy četnějších případů, uvažovat o tom, zda dobové výskyty svědčí souběžně se změnou paradigmatu a nástupem moderního pojetí nejednotného jedince o decentraci, či dokonce fragmentarizaci subjektu.

18 Tento charakteristický rys Lešehradovy původní básnické tvorby zdůrazňovala kritika od počátku, srov.: „Myslím, že Verlainovo heslo *hudba především* nebylo v české poesii nikým tak důsledně realizováno jako Lešehradem“ (Barták 1937, s. 9).



stoupání (1, 1 a 1, 4); do této větné jednotky je vložena druhá, v níž kadidlo stoupá bělí záclon k velkému zrudlému kříži na prázdné stěně (1, 2 a 1, 3; možno číst i tak, jak četly některé verze, totiž že ukřížovaného nudí prázdná stěna). Čapek vnáší do textu pohyb opačný. Stařec vidí slunce ne na kamenech, ale „na kamenech tam dole“ (2, 2) a k oknům se sklání, místo aby se chystal rámu/příček (7, 1).

Vzhledem k typu Čapkova humanismu, který spočívá v étosu pokorné úcty i k tomu nejobyčejnějšímu, nejzaměnitelnějšímu a nejpřehlíženějšímu člověku, lze některé jeho postupy chápat příznakově. Máme na mysli konkretizace — např. „údy shnilé“ místo abstraktní „hniloby“ (2, 1), a „personifikaci“, když neosobní „on“ Čapek nahrazuje první osobou (7, 2), využívá možnosti, že toto neurčité zájmeno může v jistých případech zahrnovat podmětové já nebo my. Naopak překvapí poetizace („třísni“, 3, 3; „dáví“ užitě v řídkém významu chrilit, 9, 3; „bezperutné letky“, 10, 3).

Několikrát se Čapek dostává do nesouladu s celkovým vyzněním básně. Zatímco u Mallarméa subjekt „umírá“ (8, 1), u Čapka „umírá ukojen“ (8, 2); a zatímco u autora „nese svůj sen do nebe/k nebi“ (8, 3), u překladatele jej nese „v nebi“ (8, 4). Přitom začátek hned další strofy oznamuje, že pokus o únik skončil nezdarem a že pozemskost/přízemnost pronikla až do básníkovy úkrytu, kde jeho úsilí zmařila. Poslední sloka navíc klade otázku, v níž přebásňovatel ostatně opět volí osobnější tón, když neosobní „Est-il moyen“ mění na „Což nemohu...?“ (10, 1). V duchu mallarméovské nejednoznačnosti nabízí buď zápornou odpověď, pakliže bychom tuto otázku považovali za rétorickou, anebo budoucí naplnění nevyklučuje, jestliže bychom trvali na tom, že možnost zdaru zcela neuzavírá a že v přípustce posledního verše — ta je proto jakousi zaklínací či votivní formulí — („i kdybych za to snad po věčnost padat měl“, 10, 4) subjekt v logice magického myšlení jako by se takřka dožadoval trestu, jímž by za vyplnění svého přání dodatečně zaplatil, ale jímž si díky tomu, že jej navrhuje, božstvo zavazuje.

Nyní se lze vrátit k otázce, jíž jsme rozbor Čapkových převodů uvedli. U Čapka je nutno podtrhnout jeho práci s rytmem (důraz na kadence, daktylský spád atp.), bez přehánění přelomovou, tak jak ji před mnoha lety rozebral Jiří Levý (2012, s. 318–325). Čapkovo lpění na doslovnosti odůvodňuje cíl, jež si vytkl právě vzhledem k tehdejšímu stavu překladatelských norem, zejména co se týče oblasti metrické a prozodické. Čapek uspěl v reformě alexandrinu, neboť nově razil stanovisko, jak připomíná Levý odvolávaje se na Čapkovy teoretické úvahy ze začátku 20. let, že „rytmickou jednotkou alexandrinu není ani jamb, ani jakákoli stopa, nýbrž půlverš od cézury k cézuře“ (tamtéž, s. 319). To, co Levý ukazuje na Čapkově překladu Molièrova *Sganarella*, je patrné i v Čapkově Mallarméovi vzdor ne pouze žánrovému, ale druhovému rozdílu textů. Čapek všechny ostatní textové parametry podržuje tomu, aby se prozodická jednotka, ať už jde o verš či půlverš, shodovala s jednotkou sémanticko-syntaktickou (prozodickou frází).

Vítězslav Nezval si dopřává nejvíc svobody, kterou odůvodňuje Mallarméovou náročností,¹⁹ takže z dnešního pohledu nepřijatelných licencí tu najdeme zdaleka nejvíc.

19 Na tomto místě lze poukázat, že se Nezvalův přístup k literárnímu překladu mohl opírat i o následující Šaldovu reflexi z roku 1922: „Řeknu celou svou myšlenku: pokládáme jen takovýto zcela volný a zcela nevázaný způsob překladu nebo lépe přizpůsobení za opravdu



Text se hemží vynechávkami (běl, 1, 2; velký a prázdný, 1, 3; potměšilý, 1, 4; hubený, 2, 3; opilý, 4, 1; hodiny a čaje, 4, 2; krásné, 5, 1; hrubián/necita, 6, 1 atd. atd.) a příměty a vycpávky netoliko jednoslovné, ale i syntagmatické s nimi mohou množstvím směle soutěžit („studí“, 1, 1; „jde pomalu jak šnek“, 2, 2; „jíní“, 3, 1; „bez vůle“, 3, 2; „slintá“, 3, 3; „nuda hovorů“, 4, 2; „kalný“, 4, 4; i tento výčet by mohl pokračovat ještě dlouze...). Také posunům ve směru vyšší i nižší intenzity lze vesměs vytknout nevhodnost: „slína“ místo „zvracení“ (9, 3) pro příklad stačí. Některé amplifikace výchozí stylizaci rozměňují („kouzlo azuru“ místo „azur“, 9, 4).

Nezvalův celkový přístup lze snadno shrnout několika známými charakteristikami: ochota obětovat pro zpěvnost, meličnost a výraznost rýmu nejen maličkosti (co je však maličkost?), nýbrž i věci podstatnější a nelámat si hlavu s rýmovými vycpávkami: kvůli „paprsku“ sáhl Nezval po „šnekovi“ (2, 2) a spokojil se s ním, třebaže do textu vkládá přirovnání, které v něm není, a ke všemu obraz, který se komickou až groteskní hyperboličností s líčeným utrpením umírajícího a s následným kosmickým výjevem vůbec nesrovnává. Naopak v něm prokmitává poetistická hravost a u Nezvala dobře známá přemrštěná důvěra v princip volných asociací, jež se v rozletu takřka vždy vymknou kritickému posouzení, tj. postupy, jimž je Mallarmé na hony vzdálen. Některé amplifikace, které si vynutil rým, alespoň setrvávají v biblické symbolice („pád“ si vyžádal, aby netvora Nezval konkretizoval „hadem“, 10, 2 a 10, 4), což však nelze říci o vycpávkách v *Květinách*. V alexandrinu s jambickým spádem do-

tvůrčí, za činnost vpravdě uměleckou a básnickou. Zakladadlo, které stávalo a stává na titulním listě překladů jako zvláštní jejich doporučení, „formou a rozměrem originálu přeložil X nebo Y“, pokládám za pověru. Forma, a tedy i útvar rytmický a strofický, jest něco, co u pravého básníka souvisí zcela vnitřně, osudně a důsledně s obsahem, něco, več *jen jednou* se vyřešil ten který určitý jeho zážitek, něco, čím *jen jednou* se vyslovil, več *jen jednou* se vtělil — a tedy něco, co nemá ani nesmí být opakováno. Čím větší básník, tím doslovněji nutno bráti tuto jedinečnost, tuto neopakovatelnost. Pravému překladateli-básníkovi jest originál jen východiskem a podnětem samostatné tvorby: něco, co rozehrává jeho obraznost, aby nepřeložil cizí báseň, nýbrž stvořil k ní obdobu ve svém jazyku, obdobu ne obsahové věrnosti a spolehlivosti, nýbrž obdobu síly, jasu, krásy, výraznosti a ostatních ctností estetických. Jsem přesvědčen, že všech těch starých básní užijeme dokonale teprve tehdy, až pronikne tato zásada úplné nespoutanosti překladatelovy a až tedy místo převodů úzkostlivě vypiplaných, trpělivě usmolených na filologickém verpánku budou nám podávány jejich travestie nebo parodie, podnícené nevázanou tvořivostí a odvážnou podnikavostí. Pak se pochopí obecně, že překládat možno náklad z jednoho vozu na druhý, ale ne báseň z jednoho jazyka do druhého; že forma není nic vnějškového, co by bylo možno vystihnout mechanicky stejným počtem slabik nebo slov, nýbrž sám tvůrčí čin, kterému možno se přiblížit jen jiným tvůrčím činem — tedy něčím zcela samostatným a volně vynalézavým“ (Šalda 1936, s. 425–426). Podotkněme ovšem, že v tomto radikálně stylizovaném textu (srov. odkaz k travestií a k parodii) napsaném v souvislosti s novým Vaňorného překladem Homérovy *Odyseie* Šalda přemítá, zda je nosné „otrocky“ napodobovat antické metrum, tj. časomíru. Svou úvahu zasazuje navíc do svérázné charakterologické črty, kde porovnává postavu Odyssea coby loutku boží vůle, která jedná v zajetí vnějších určeností a ztělesňuje řecké fatum, s Donem Quijotem, jenž se v jeho očích řídí volním a aktivním přístupem k životu. Tato hojně citovaná a kontroverzně vnímaná pasáž měla pravděpodobně vliv i na rané překlady O. Fischera (A. Silesius, H. Heine). Srov. Čermák 2017 a Horálek 1953.

držuje cézuru po šesté slabice, střídání mužského a ženského veršového zakončení a vyhýbá se přesahům, takže se většinou sémanticko-syntaktická jednotka shoduje s jednotkou prozodickou.



Hrubín v první sloce formuluje a segmentuje tak, že není jasné, zda se „znuděný“ váže ke křucifixu, nebo k umírajícímu (1, 3). Tuto nejednoznačnost lze schválit ze dvou důvodů, které jsme ostatně ozřejmili už u Lešehrada: jednak souzní s obecně mallarméovskou snahou o mnohoznačnost, jednak lze citový stav připisovaný předmětu chápat coby do vnějšku promítnuté vyladění subjektu.

Hrubín zachovává „velký“ (kříž, 1, 2) a „holou“ (zdí, 1, 3) a i v dalších strofách znamenáváme v souběhu snahu nevynechávat atributy prvků, jež vytvářejí a dotvářejí emoční a existenciální ladění situace, a sklon k zesilování. Tak se „chtivá ústa“ stávají „ústy žravě chtivými“ (3, 1), „vdechovat“ ustoupilo smyslnějšímu „sát“ (3, 2), původní, velmi intenzivní „encrasser“ evokující přílnavou, mazlavou špínu nebylo oslabeno, neboť Hrubín velmi případně zvolil sloveso „mazat“ (3, 3), a neztratil se ani motiv času vhodně zdůrazněný tikáním (4, 2). V tomto směru lze za nikoli nemístný považovat posun z „velké“ na „královskou netečnost“ (jakkoli přesnější by byla „nedbalost“, 5, 4), jež vnuká představu nenucenosti vlastní panovníkům či vůbec jedincům uvyklým moci. Tento posun lze vlastně uvítat, neboť vyostřuje kontrast mezi počáteční skleslostí subjektu a vznícením, které v něm vyvolal pohled z okna prolínající se se vzpomínkou na erotické vzněty mládí.

Místy však Hrubín v citové intenzifikaci zachází příliš daleko. Když se jim (ústům) „zastesklo“ (3, 2) a „již (netečnost) opil blahý stesk“ (5, 4) jsou přídatky, k nimž překladatele vedly zřejmě potřeby rytmičké a rýmové, ale jež pramení z domýšlení původního textu a na tenkém rozmezí mezi porozuměním a vykládáním se vychylují příliš za hranici.

Jisté změny jsou daleko drobnější, ale nepatrně oslabují. Tak „choutky“, které se u Mallarméa „syť“, přesouvá Hrubín do předmětu — subjekt zde „jedině svou choutku sytit zná“ (6, 2). Výměna gramatické pozice sílu choutek snižuje, protože dokud jsou v podmětu, dotud jsou kladeny jako na subjektu nezávislejší, samostatný činitel, což lze chápat i tak, že je subjekt nedovede ovládnout. Přesun z postavení vykonavatele děje do postavení trpně objektového může tedy poukazovat k tomu, že lidské uvěznění v nízké pozemskosti není tak nepřekonatelné, ale na druhé straně sice implicitně, ale ve výmluvném dosahu neúprosné logiky mluvnické přisuzuje člověku možnost s vnějšími i vnitřními silami nakládat s určitou mírou svobody. Touž pasáž o hmotarství nízkého člověka překladatel oslabuje dvojím posunem. Vypadlo „s'entête à chercher cette ordure“ (6, 3), čili umanutost, s jakou se požitkářský omezenec honí za „špínou“, a ta se dočkala obráceného přemístění, než jaké potkala choutky — přešla z předmětu do podmětu, čímž se vytratil fakt, nakolik se průměrný člověk s bažením po pozemských požitcích ztotožňuje.

Celkově však u Hrubína ona pozemská nota zní velice naléhavě, až urputně — abstraktní hořkost převádí na smyslově konkrétní „hořké chuti“ (10, 2). Tím se vytrácí emoční a morální pendant chuťové vlastnosti, který tu figuroval samostatně, byť v propojení se smyslovou rovinou, a do něhož v závěrečné sloce Mallarmé zhuštěně vložil významy předtím uvedené výslovně či rozvedené — nechut a nechutnost, odpor, zklamání... — a je přítomen odvozeně poté, co hořkost, jakkoli má její nesmys-



lový význam původ ve smyslovém, byla perifrází stažena na význam smyslový a tím na něj v první významové rovině omezena.

Kromě toho, čeho jsme si výběrově všimli a co nás k takovému závěru vede, lze toto tvrzení doložit ještě jedním příkladem. U Mallarméa se subjekt „chytá“ oken/rámů, u Hrubína se k nim „přisává“ (7, 2). Již analyzovanou sekvenci, kde ústa „mažou polibkem sklo“ (3, 3 a 3, 4) a kde je překlad případný, ba velmi zdařilý, pouze připomínáme jako jeden z několika původních výskytů motivu smyslové zkušenosti asociované s ústy (další je vdechování ústy, 3, 2; „choutky/chtíče“, jež „se sytí“, 6, 2–6, 3; „zvracení“ — zde se Hrubín nebojí expresivního „bliti“, 9, 3). Připomínáme ji proto, že Hrubín výraznost „orální“ polohy zvyšuje — jednak také již oceněným převodem „ústa sála“ (3, 3) a tím, že úsek „l’horizon de lumière gorgé“, přísně vzato spjatý s hrdelem, překládá „na obzoru, jenž nasát je světlem“ (4, 4), a tak jej přemísťuje do „orality“. Protože však do obdobné intenzity vystoupá i důtklivé, roztoužené prahnutí po úniku z „hnusu“, není nutné extrapolaci zamítnout, neboť mezi oběma sférami antagonismu nedochází k asymetrii.

Hrubín dále citelně posiluje dějovou „hybnost“, což doložíme několika frekvenčními údaji. V šesté strofě má Hrubín stejný počet určitých sloves, ale v páté jedno navíc a ve čtvrté místo dvou šest! Slovesných tvarů využívá současně k tomu, aby syntax sladil s veršovým členěním a těmito postupy Mallarméa „zprehledňuje“. V čtyřstopém daktylu Hrubín velmi přesně střídá mužské a ženské verše, dává si záležet na bohatých rýmech, které nejsou jen gramatické („kouře“ — „mhouře“, 1, 1 a 1, 3; „zastesklo“ — „zlaté sklo“, 3, 2 a 3, 4), a na zpěvnosti. V úhrnu je tedy jeho Mallarmé „čitelnější“ a civilnější a tato ražba vynikne při srovnání s verzí Oty Nechutové, k níž přecházíme a jejíž rozbor právě komparací s Hrubínem uzavřeme.

Převod této životem těžce stíhané překladatelky (srov. Nechutová 2010, s. 106–112) se nabízí k srovnání s Hrubínovým nejen proto, že vznikaly zhruba v téže době, nýbrž i proto, že oba čerpali z rad Václava Černého. Nejprve si všimneme oslabování, na němž se značnou měrou podílejí vynechávky: atmosféru vyjádřenou Mallarméovým a zde nepřítomným „triste“ (1, 1) dostatečně vyvažuje „zkrušen“ (1, 1), ale „krásný“ (2, 4), „zpitý“ (4, 1), „hodiny“ (4, 2), s nimiž motivická síť ztrácí jeden z prvků, které nejsou téma času, a „cudné“ (7, 4) mizí bez náhrady. Nejzávažnějším opominutím je „věčnost“ (10, 4). Místo ní sice Nechutová dává „prostor“, ale přesto ji vnímáme jako závažnou ztrátu a ochuzení. Ano, lze si představit, že prostor může nekonečností zástupně vyjadřovat nekonečnost času, tedy věčnost, nicméně té Mallarmé vyhradil výsadní postavení posledního slova básně, které se vztahuje k trestu za touhu po úniku a které s velikou silou, časovou neohraničeností, otevírá veškerou hrůzu pádu, o který si subjekt takřka říká. A nejen proto považujeme danou změnu za ochuzení, nikoli za substituci. V třetí strofě Nechutová pokřivila obraz, v němž kdysi „ústa umírajícího vdechovala panenskou pleť tehdejší milenky“, protože v její verzi starcova ústa „špiní okenní tabuli“. V důsledku tohoto nepochopení překládá „panenskou“ jako „svěží“ (3, 3) a tak se dopouští oslabení jiným typem změny, náhradou, jíž ovšem významové pole nedotčenosti přichází o svou nosnou součást. Přitom jde o vlastnost, jejíž význam dokládá Mallarméův erbovní blankyt i jeho *Herodias* — netknutost transcendentální sféry, již si básník zpřístupňuje tvorbou, znamená její neposkvřněnost jakoukoli pozemskostí. Kromě toho kontrast mezi šťastným kdysi a trdným teď pozbývá plastičnosti.



Jak vidno, citelně se tak vytrácejí významy dvou polí nesoucích zásadní antagonismy — stáří versus mládí, smutek versus radost, nedotčenost versus špinavost, krása versus ošklivost atp. K vynechávkám přistupují četná oslabení: např. „bázeň“ místo „horreur“ (4, 1) a „tklivá“ místo „belle“ (5, 1).

Když Nechutová v páté sloce překládá „zří zlaté galéry [...] dřímotou houpat svůj [...] tvar“ (5, 1–5, 3), zajímavě se překrývá s Lešehradovým „kde zřít je Krásu kvést“ (8, 4). Vsadil-li by si čtenář u Lešehrada na lexikální a syntaktický galicismus spíše mylně, jak jsme viděli, u Nechutové by se nepletl. Jde podle nás jednoznačně o doklad překladatelčiny nezkušenosti.

Nečesky a zároveň nejasně působí i jiné formulace (např. „i já jdu za okny“, 7, 1); Mallarméovo „Est-il moyen...“ (10, 1) Nechutová zachovává zřejmě při vědomí, jak je neosobní vazba důležitá, ale uvázla v přílišné doslovnosti: „Ó zda je prostředek?“ A vzápětí úplně opomněla zrcadlové zdvojení, když se mluvčí naléhavým oslovením obrací na své já („ô Moi“), já, jehož oddělenost a samostatnost tu akcentuje počáteční velké písmeno. Ve srovnání s ostatními narušuje plynulost souvislostí, když v deváté sloce nepřekládá „Ici-bas“ a vpravuje do textu zájmeno „on“, u něhož vůbec není jasné, jaký podmět zastupuje. Porozumění tu uvízne, neboť čtenář se musí vrátit zpět, aby pochopil, že „on“ odkazuje na nízkého člověka z šesté sloky. Navíc tady Nechutová neosobní kategorii (pozemskost, svět vezdejší, vzhledem ke kontextu i přízemnost, nízkost) nahrazuje činitelem osobním, který má sice vzhledem k určitému členu platnost obecnou („l'homme à l'âme dure“, 6, 1), ale přesto znamená neústrojný zásah do mallarméovského světa tíhnoucího k abstraktním kategoriím.

Kalkováním některých vazeb („[le moribond] va [...] moins pour chauffer [...] que pour voir [...]“ > „jde [...] ne hrát [...] jen [...] uvidět“, 2, 1–2, 2), které znějí poněkud toporně a na každý pád vybočují z běžného úzu, mírnou archaizací („křížmo“, 4, 1), místy zvýšenou expresivitou („Krása vytryskla“ místo rozkvetla či kvete, 8, 4) a nakonec změnou prvního písmena z malého na velké u dvou slov, jimiž subjekt pojmenovává onen sotva dostupný prostor za okny, kam touží prchnout a jež mu odrazem prostředkují skla, totiž umění nebo spiritualita, vším tím Nechutová přibližuje text k jakési vážné slavnostnosti prodchnuté důstojenstvím toho, co se odehrává, a jíž se dotkne i závan mystiky nejen proto, že se v textu vyskytuje zcela nezahaleně a nezaumně jako slovo, ale i proto, že majuskule obě slova vydělují od ostatních a povyšují ne-li na výrazy posvátné, tedy na znaky, které jsou nositeli zvláštního, skrytého poselství, k jehož odhalení je nutno dospět podle hermetických pravidel. Vzhledem k tomu, že na druhou stranu Nechutová zachovává živočišné metafory v rýmu, lze tento posun k sakrální svátečnosti přijmout. Co se týče rytmu, postupuje Nechutová stejně jako Hrubín: volí čtyřstopý daktyl, který je ale méně přesný, a stejně jako on dbá na pravidelnou cézuru po šesté slabice a rovněž na pravidelné střídání mužských a ženských veršů.

Celkově se Nechutová liší od Hrubínova civilnějšiho, zdrženlivějšího tónu zvýšeným patosem, jehož míra však neškodí motivicko-tematické konfiguraci textu — naopak celkem harmonicky (i když bereme v potaz nečesky působící formulace) umocňuje jeho metafyzický rozměr.

Zatím posledním článkem naší řady je překlad Vladimíra Mikeše (1974). Toho, co si zaslouží ocenění, je méně, a proto začneme prvky, které se překladateli povedly a které



se ozřejmují zejména v porovnání s prohřešky některých jiných verzí. Mikešovi se zdařily určité básnické obrazy tím, jak ladí s mallarméovskou metaforikou a se symbolistickým důrazem na vztah označujícího a označovaného (např. „lačná lazurných jíní“, 3, 1), a některé zvukosledy (la-al-la-lo, 5, 1). Tam, kde ne jeden jeho předchůdce opomněl důležitý motiv uplývajícího života, jej Mikeš nepřešel („odtikávaný čas“ — „l'horloge“, 4, 2), místo nečesky znějícího „sevřít nozdry“ má „zacpat si nos“ (9, 4), jež slohovou bezpříznakovostí (či lépe běžnou uzuálností) odpovídá francouzskému „se boucher le nez“, a citlivěji než někteří jiní převedl poslední segment básně: Mikešovo „po věky“ uchovává představu věčného pádu („pendant l'éternité“, 10, 4), kde je trvání důležité tím, že přispívá k závažnosti důsledku či trestu, kterým by možná lyrický subjekt musel zaplatit za svůj únik či za opovážlivý, bezmála svatokrádežný pokus proniknout do nadzemské sféry, ale který by byl přesto ochoten podstoupit.

„Špitál“ místo nemocnice (1, 1) lze sice vnímat jako vyvážení afektivní intenzity za obětované „triste“, ale zároveň v samém incipitu vychyluje text k nižší stylové rovině. Kdyby šlo o jediný posun tohoto druhu, nebylo by nutno jej překladateli vytykat, avšak Mikeš z Mallarméova rejstříku vypadáva mnohokrát. Sloveso „zabzdít“ (1, 1) vyjadřuje sice čichový vjem, jenž je na škále intenzity v témže pásmu jako „fétide“, ale označuje jej takměř rabelaisovsky svatokrádežně skrze tělesný projev, který takto převedené adjektivum ani nekonotuje, natož aby jej denotovalo; navíc jde o tělesný projev kulturně stigmatizovaný tak, že kolektivní reprezentace jej skrze jeho olfaktivní nelibost zabarvila komičnem, které se přenáší na celou lidskou tělesnost. Ne třeba dodávat, že obě polohy se s Mallarméovou poetikou naprosto vylučují. Obdobnou stylovou výchylkou do hovorovosti je „vypiplává“ (6, 4). Nepatřičným přiblížením k všednosti jazykové i životní, zcivilněním jdoucím až k plebejství, působí dokonce celá pasáž: ustálená vazba „já s tím nechci nic mít“ (7, 1) navozuje postoj nechuti nebo nelibosti v běžných okolnostech patřících k životnímu provozu, nikoli metafyzickou naléhavost duchovní aspirace, jež záhy odhalí svůj tragický rub, možnost až osudově tíživého důsledku. Místa, kde Mikeš volí nečeské lexikum, mohou svědčit o různých pohnutkách a záměrech. Tam, kde jako významového ekvivalentu využil zdomácnělý, právě z francouzštiny převzatý výraz („banální“ za „banale“, 1, 2), je dost pravděpodobné, že chtěl textu dodat kolorit jeho původního jazykového prostředí. K této hypotéze vede fakt, že někdy dal přednost cizímu slovu před českým. Zatímco „stóry“ místo závěsů, záclon (1, 2) jsou přijatelné, „thé“ za „tisanes“ místo čaje, léku, lektvaru (4, 2) zní především strojeně a rovněž zavání jakousi měšťáckou hrou na vybranost, nejapným, poněkud trapným snobismem měšťanského salonu — opět všim, co neladí s ovzduším nemocnice, chudoby a se starcovou agoníí.

Někde čtenář klopýtne o přílišnou doslovnost („vypít poklad“ — „respirer son trésor“, 3, 2; „náklad vzpomínky“ — „chargé de souvenir“, 5, 4), jinde shledá vynechávky („vide“, 1, 3; „maître“, 9, 1 — „přízemnost, která vládne“), jinde zas veršové vycpávky: „nemocniční květ“ (1, 2) nemá v textu vůbec co dělat, „úšklebek“ (1, 3) zřejmě odpovídá adjektivu „sournois“ (potutelný), ale nehodí se, protože v mimickém projevu emocí pojímá velký pás spektra od nedůvěry přes zklamání a neuctu až k pohrdání. Sémantickou transpozicí, díky níž se „nudící se kříž“ stává „křížem nudným“ (1, 3), a také tím, že úšklebkem se umírající obrací ke kříži, překladatel podkládá subjektu odmítavý postoj vůči křesťanství, zatímco originál neskýtá pro takovýto starcův vztah ke krucifixu sebemenší oporu. Tak Mikeš vkládá do textu záporné vidění víry

a náboženství a dopouští se posunu, v kterém můžeme bez rizika dezinterpretace vidět bezmála až ideologizaci.

V úhrnu Mikešově verzi škodí prozaizace, až banalizace, jež pramení ze „zhovornění“ jazyka. Toto slohové zabarvení dává textu jinou polohu: místo metafyzické vzpoury, již u Mallarméa jako u většiny symbolistů nese novoplatónský dualismus mezi sensibilia a intelligibilia, a dramatu, jímž se proto zákonitě stává úděl nikoli obecně lidský, nýbrž úděl tvůrce a člověka ducha, se tu čtenář stává spíše adresátem osobní zpovědi o krizi, jejíž existenciální tón se vejde do souřadnic individuální konfese a nepůsobí přesvědčivě. Ve zmíněných rysech Mikešovy verze se rozpouští vzlet, vznešenost, abstraktnost, a proto se celek mívá s mallarméovskou ražbou.

BÁSEŇ KVĚTINY ANEB POKUŠENÍ SMRTI

Vzhledem k zevrubnému rozboru delších *Oken*, který jsme také dokládali v nejvyšší možné míře, se v každé verzi *Květin* omezíme na připomínku a užší vzorek postupů, jež jsou každému překladateli nejvlastnější a jejichž detailnější rozbor by spočíval převážně jen v opakování již řečeného. Výjimkou budou Jaroslav Vrchlický a Jindřich Pokorný, poněvadž, jak jsme předeslali, *Okna* nepřeložili.

Vrchlického překlad ze všech ostatních vybočuje nepřehlédnutelně — nápadně se vymyká už při prvním přečtení. Jako Pokorný vycházel nikoli z přepracované verze *Květin* začleněných do *Poésies* roku 1887, nýbrž z verze, jíž se Mallarmé podílel na prvním *Parnasse contemporain* roku 1866 (Mallarmé 1998, s. 121).

Většinu významových vynechávek a přídatků lze chápat jako dvě strany téhož postupu, či jako ve dvou postupech probíhající, ale k témuž cíli namířnou překladovou strategii. Zemi „netknutou pohromami“ (1, 4) vyměnil básník za zemi, „jež dýchala jen něhu“. Podobně v posledním verši druhé sloky zmizely „pošlapané (potupené/ pohaněné) rozbřesky“, z nichž Vrchlický zachoval jen červánkové zbarvení, „nach panenského vzduchu“, jímž „rdí se“ jeden z možných podmětů — serafové, jejich prsty, vavřín či, pokud bychom brali v úvahu od slovesa nejvzdálenější člen předchozích tří výčtových veršů, kosatce s labutí šíjí. Do třetice uveďme, že Vrchlický do svého převodu nepustil ani přesahem podepřenou „krutost“ růže, další symbolikou nejobdařenější květiny (2, 3 a 3, 3), která si uchovala pouze srovnání, až ztotožnění s Mallarméovou emblematickou Herodiadou. Básník tu, jak vidno, vymítá z textu významově záporné prvky. Jejich společné ladění — dramatickost, pocity strachu, úzkosti, nebezpečí, ohrožení, násilnost — jako by je v jeho očích stigmatizovalo.

Protějškem těchto vynechávek jsou jednak posuny, jednak přídávky, ale ty i ony jdou tímž směrem. Kromě země dýchající něhu zaznamenáváme přidání „šperk“ hyacintů a „sníh“ myrt (3, 1), navíc je také „nádhera“ květů (5, 1). Významové ochuzení tu spočívá nejprve v ohlazení a uhlazení, které ovšem probíhá dvojnásobně, neboť vyňatý prvek záporný je nahrazen nikoli prvkem neutrálním či alespoň takovým, jehož negativita by byla slabší, ale prvkem jednoznačně a veskrze kladným. Některé z přídatků (šperk, nádhera) je nutno připsat na vrub ještě jednomu sklonu, aniž lze rozhodnout, zda šlo ve Vrchlického případě o cílený posun, anebo o projev jeho básnické přirozenosti, jež se posilovala tím, že ho směřovala k esteticky příbuzným tvůrčím zjevům ukotveným v parnasismu: nelze říci, že Vrchlický text estetizuje,



ale rozhodně jej posouvá k větší zdobnosti. Na druhé straně však tato změna vychází vstříc symbolistické zálibě ve slučování umělého a přírodního.

Vrchlický volí pětistopý jamb (což je s podivem, protože je originál v alexandrinech) a střídá mužský a ženský verš. K inverzím, předrážkám a vycpávkám vedou potřeby rytmu a rýmu a přes převažující filologickou přesnost básník text citelně zjemňuje, přičemž ovšem — paradoxně — pointa u Vrchlického nezaostává v síle za originálem.

Lešehradovy *Květiny* charakterizuje tendence k doslovnosti, v níž jde autor tak daleko, že se nezříká lexikálních a syntaktických galicismů včetně hutných nominálních konstrukcí. Francouzskou předlohu kopíruje také strukturací verše a syntaktickým členěním. Filologická spolehlivost jeho konformního překladu je při srovnávání patrná hlavně v místech, která ostatní překladatelé zkreslili posuny: např. zachovává „prostou zmaru zlého“ (1, 4), nejvěrnější je ve vystižení stavu lyrického subjektu („mdlý“, „sláb“, „chřadnoucí“, 6, 4). Dává přednost českému výrazivu („blankyt“ místo „azur“, 1, 1; „předpekli“ místo „limby“, 5, 2; „vůně“ místo „balzám/balzamická“, 6, 3). Velké množství určitých sloves nahrazuje konstrukcí být s přídavným jménem a toto převádění děje na stav často umocní elipsou spony — zesiluje tak pocit neohraničenosti, jež se rozpíná do trvání.

Vedle nominalizace (včetně nominální syntaxe) a dějové petrifikace Lešehrad tíhne k velmi abstraktní slovní zásobě, k přemíře vztažných vět a k exotičnosti, jež občas působí artistně, k prvkům, jimiž text nejen upozorňuje na nečeský původ, ale jimiž cizokrajnost vystavuje na odiv. Hlásková instrumentace je mimořádně propracovaná a působivá, střídá se třinácti- a čtrnáctislabičný verš s jambickými klauzulemi. Zálibou v parnasistní zdobnosti se celek posouvá k básnické konvenčnosti. K té přispívají často i gramatické rýmy, kvůli nimž se Lešehrad smíruje s redundancemi, a apokopy příslovců (kdys) užitých jako předrážka. Lešehradova poetizace v důsledku (stejně jako ta Nezvalova) vyznívá jako bukolizace, je však chtěně výstřední a ostentativně a exkluzivně umělá.

Usiloval-li Léman o doslovný filologický překlad v *Oknech*, postupuje stejně i v *Květinách*. Zachovává proto původní modality, avšak pokud už oželí řád alexandrinu překládá raději prózou, proč chybují poetickými licencemi a inverzemi, které na rozdíl od Vrchlického neospravedlňují potřeby rytmu ani rýmu? I tady však doslovnost přestává být věrností a působí místy vysloveně rušivě („šlapané aurory“, 2, 4). Léman dost lpí na francouzském slovosledu, což mu umožňuje respektovat totožnost syntaktického a veršového členění. Někde se překlad stává podivnou směsí filologické přesnosti a náběhů k zachování určitých estetických rysů originálu.

Místo rýmu Léman např. vsune tu a tam alespoň nějakou asonanci, ale činí tak nedůsledně. Některé verše (např. 1, 5) jako by tíhly k jambickému spádu, ale mnohé jsou nepravidelné, takže čtenář tone v rozpacích, nemá-li je vnímat jako volný verš. Vposled totiž nelze rozhodnout mezi izometrií a heterometrií, a otázkou rovněž zůstává, proč Léman volil filologický překlad, když nevyužil svobody v mnoha formálních aspektech, již tato modalita převodu skýtá.

Také u Nezvala se překladatelská technika projevuje setrvale, takže lze zobecňovat s vědomím toho, že *Květiny*, jak záhy uvidíme, jsou ještě „nezvalovštější“ než *Okna*.



Přebásňovatel vynechává motivy spojené s hrozbou, strachem či nebezpečím („pohromy“, 1, 1; „pošlapané“, tj. pohaněné, poničené „úsvity“, 2, 4). Současně ale v jeho textu chybí nemálo adjektiv, jež se sdružují do významového pole velikosti, vznešenosti či mravních ctností („spravedlivý“ a „silný“, 6, 1; „velký“, 6, 3). Oslabuje barevnost (chybí „rumělkový“, 2, 3 a „modrý“, 4, 3) a některé významy tlumí či ředí („bledost“ místo „bělosti“, 4, 1; „mdlá“ místo „plačtivá“, 4, 1). Další posun spočívá v tom, že rytmické, rýmové či jinak podmíněné vycpávky sem vnášejí veskrze nepatřičný půvab, který klima textu místy takměř „oslazuje“, přinejmenším idylizuje („bílá ratolest“, 1, 1; „země“ nahrazená „stráněmi“, kde navíc Nezval neodolá a dodá jim „půvab“, 1, 4; děje vzbouzející dojem lenošivé libosti jako „houpá“, 2, 1, či „hýčká“, 3, 1). K atmosféře poněkud titěrné, líbezné idylky mohutně přispívá zdrobnělé oslovení („matičko“, 5, 1) a deminutivní vycpávka „ptáče“ (4, 2), které Nezval bezesporu potřeboval pro rým k „pláče“. Vrcholem veškerého takového zdrobnování gramatického a v důsledku představového a pocitového jsou „kalíšky“ (6, 1), na něž tato změna dopadá o to neodpustitelněji, že v závěru textu se stávají „nádobou“ připodobněnou k flakónu-fióle, jež básníka vábí svým obsahem, balzámem Smrti (6, 2–6, 3), a že se tu opakuje titulní slovo básně pozvednuté až k velebnosti přívlastkem „velký“ (6, 3), jež někteří přílehnavě přeložili jako vznešený.

Připomeňme, že Nezval dává přednost šestistopému jambu, že hledí na střídání mužských a ženských veršů a že lpí na zpěvnosti, jež pro něho stála na vrcholu estetických hodnot poezie. Postupy, které jsme právě zkoumali, se také na rytmických a melodických kvalitách podílejí, ale zároveň se všechny sbíhají k témuž důsledku, k rokokově působící apatnosti, přičemž vedle obvyklého nezvalovského plavného veršového toku tu lyrizace a zcitovnění dospívá dál než v *Oknech*. Nezval se nezdráhá sáhnout po mytologických reáliích, k nimž ho však nic neopravňuje. Naopak dovršuje všechny nevhodné posuny tím, že text přesazuje do bukolického žánru, což notně skřípe: „venuše“ (2, 4) a „dryáda“ (3, 1), rým k Herodiadě, popírají původní ladění básně i její autobiografické pozadí.²⁰

V Hrubínových *Květech* shledáme drobné posuny („plameny“ místo „rosení“, 3, 4), které oslabují významové pole tekutosti, v textu významné (krev, zalévat/rosit, moře a opakované kalichy), neboť vstupuje do doplňkového vztahu s motivem záře, světla (rozbřesk, blesk, jasný, třpyt...). I tady občas intenzifikuje (např. „drtí“ místo „étiole“, 6, 4 M a 6, 2 H: k této skladebné změně v mikrostruktuře se dostaneme vzápětí). Tíhne k plurálům („azury“, 1, 1; „gladioly“, 2, 1; „vavříny“, 2, 2; „zahrady“, 3, 3; „úplňky“, 4, 4), přičemž poslední z nich má vážnější dopad, neboť zasahuje pointu. Hrubín v ní jednak přesunul důraz z básníka na květy, když obsah čtvrtého verše přesadil už do druhého. Takový zásah do skladby zpřeházel hierarchii vztahu mezi květy, které přímo, takřka „věcně“ ohlašuje titul, a subjektem-básníkem: ač ho můžeme tušit za promlouvajícím, který oslovuje božskou instanci, jmenovitě vstupuje do textu právě až v posledním verši, kde se také ukáže jako příjemce darů, které ve všech předchozích slokách opěvuje a za které vyjadřuje vděk a božstvo velebí. Původně se tvůrce zjevuje teprve na závěr svého až hymnického chvalozpěvu, kde se slovo básník stává jakýmsi podpisem uzavírajícím zbožné a plamenné díkuvzdání, kdežto u Hrubína se nejprve

20 Srov. výše obdobné popření posvátného, až „desakralizaci“ u Čapka.



poněkud rozpustí přesunem mezi květy. Hrubín umísťuje do pointy Smrt, což se neprotiví logice — básník zemdlýný životem se bude moci napít z kalichů obsahujících balzám Smrti. Avšak představbu pointy dovršuje rozpuštění básníka v dalším plurálu, v básnících!²¹ Co se týče prozodie, Hrubín zůstává u alexandrinu s převahou čtyřstového daktylu a s pravidelným střídáním mužského a ženského verše.

U Nechutové zaráží, že v *Květinách* prohodila druhou a třetí strofu, ale tento fakt lze pouze konstatovat. Možná pod vlivem Hrubínovým táhne k množnému číslu („zralé azury“, 1, 2; „iridy“, 3, 1 atd.) a jedna z těchto pluralizací je stejně jako u Hrubína považlivá: žena figuruje u Mallarméa v čísle jednotném a s členem určitým — máme zde tedy co do činění s obecnou kategorií. Singulár se podobně jako růže váže k Herodiadě a jeho ztrátou je tato souvislost oslabena, avšak na druhé straně Nechutová zvýšila napětí mezi neohrožující a nebezpečnou krásou. Zrovna tak obohacuje synestezii (z původního „sistru“ na „harfy, loutny a citery“, 5, 1) a výrazně personalizuje (např. vyšší počet oslovení).

V *Květinách* stejně jako v *Oknech* dbá na pravidelnou cézuru po šesté slabice a rovněž na pravidelné střídání mužských a ženských veršů a nehřeší mnoha vycpávkami. Celkově její verze vyznívá méně smyslně než Mallarméova, místy až antisenzualisticky.

Připomínáme, že Jindřich Pokorný se jako jediný vedle Vrchlického opírá o verzi z *Parnasse contemporain* (1866). Prvý dojem, že se překladu zhostil velmi úspěšně, se po analytické práci potvrdí. Pokorný se bezpochyby poučil z předchozích verzí, kterýmžto tvrzením mu samozřejmě nemíníme upírat talent a citlivost. Opíráme se toliko o skutečnost, která vychází najevo po svědomitém srovnání jeho verze se všemi, které vznikly dříve. Pokorný se vystříhal některých vynechávek, jimiž pochybilo několik jeho předchůdců: neopomněl, že je země dosud „nepopleněná“ (1, 3), a zkratka nepřišla ani do jemných odstínů rozehraná barevnost („růměných“, 2, 3). Od počátku vsadil na vysoký rejstřík, kde občasně poetismy a mírná archaizace („Líchy limbu“, 5, 2) nepůsobí strojeně, a dokonce ani lehká konvenčnost některých obrazných vyjádření textu neškodí, ba prospívá mu (např. „říše hvězd“, 1, 1; „dávny“ místo „starý“, 1, 2). Některé básnické obrazy, jež navozují velebnost a vážnou, jímavě vznešenou krásu, souzní s originálem dokonale ve všech třech kontextuálních vrstvách — v nejširší rovině symbolistické poetiky, v středové rovině mallarméovského, k samé tresti, takřka k absolutnu dovedeného symbolismu i v nejužší rovině samotného textu. „Šlápěj rána“ (byť je potlačeno „foulées“ — pohaněný, poničený, 2, 4), kvazioxymorický „květ krutě zářící“ (3, 4) či „měsíc, jenž perlami slz hoří“ (4, 4): tyto obrazy jsou rovnocenným básnickým ekvivalentem metafor Mallarméových. Proč tomu tak je, lze doložit třemi příklady. „Stud rosy“ (2, 4) a „krví orosený“ (3, 4) se působivostí a vytríbeností mohou bez ostychu měřit s originálem proto, že v souladu s postupem jakéhosi významového moiré, u symbolistů oblíbeným, kdy určitý význam opakovaně proznívá na různých místech různou silou a proplétá se s významem blízkým až k splývání, se u Pokorného v jemných modulacích snoubí význam rosy, studu a červeně. Na významovém švu ve spojení rosy a studu se asociačně rodí představa růžové barvy, na jejímž vzniku se rovnoměrně podílejí oba členy syntagmatu. Když pocítujeme stud, zardí-

21 Význam singuláru dokládá i to, že přetrvává ve všech verzích *Květin*.



váme se; rosa asociuje růžovou zvukově, kterážto podobnost se zakládá v etymologii. „Růměná“ (2, 3) přechází do „rudé“ (2, 4) a tu ožíví v další strofě „růže“ (3, 2), jež nejspíše v tomto okamžiku vyvolá růžovou foneticky jako její paronymum, a pokud ji nenavodilo nepřímé spojení studu a rosy, obsazuje jí uvedené sousloví zpětně, a to tím spíše, že v dokonalém souladu s originálem Pokorný převádí „arrose“ tak, aby v něm rosa zvukově a významově zůstala přítomna — květ, o němž je řeč, je „krví orosený“ (3, 4; naše zvýraznění). V syntagmatu „bílý vzlyk“ („blancheur sanglotante des lys“, 4, 1) se překladateli podařilo spojit zjevné a skryté významy včetně synestetického uzlu, jenž se v celku verše podílí na opulentním eufonickém řetězci il-il-í-li-li-li-i.

Pokorný svědomitě dodržuje alexandrin včetně pečlivého střídání mužských a ženských veršů, verše člení převážně podle syntakticko-sémantického zřetele, a přitom k tomu nejen nepotřebuje inverze ani jinou krkolomnou slovoslednou akrobacii, ale navíc se ještě nejednou dokáže zařídit tak, aby obsadil rýmy významově klíčovými slovy buď přesně podle originálu, anebo tak, aby výraz v koncovém postavení patřil do nosných lexikálních polí textu („ženy“ — „orosený“, 3, 2; 3, 4; „citerey“ — „večery“, 5, 1; 5, 3). Rytmicky sice leccos pokulhává, převažuje značná uvolněnost a nejednoznačnost, ale i zde je patrná tendence k čtyřstopému daktylu.

Vložíme-li na misku vah drobné posuny (kromě již zmíněných vynechávek např. převedení a rozvedení adjektiva božský na „nadzemskost šperkovanou“, 2, 3; ne zcela ladné „jenž vzbouzí nadšení“ místo „adorable“, 3, 1; intenzifikace „ronge“ — užírá, hněte, rmoutí na „drť“, 6, 4) včetně výrazných odchylek pramenících z výkladu (např. věta „Bože, který jsi ve svém bohulibém úsilí nikoho neopomněl“ zní „Bože, jsi vtělená spravedlnost a moc“, 6, 1), zjišťujeme, že celkovou ražbu textu nenarušují a že nad změnami, k nimž by se z dílčího hlediska dala vznést námitka, bohatě převažují klady. Pokorného překlad coby zatím poslední musil soutěžit s více verzemi než jakýkoli předchozí. Ať už v této okolnosti spatřujeme výhodu či nevýhodu, jedno je jisté. Ze srovnání, jehož náročnost je dána rovněž a především formátem osobností, které se s Mallarméem potýkaly, Pokorný vychází se ctí. Ba co víc, celková jakost jeho překladu vyvěrající ze skloubení kladů dílčích opravňuje k soudu, že je také, jak jsme přesvědčeni, verzí po Hrubínovi alespoň zatím nejzdařilejší.

ZÁVĚR

Jaké zobecnění lze z našich rozborů vzdor omezenému korpusu vyvodit? První vrstva překladů zahrnuje převody od Vrchlického po Lešehradu, přičemž zvláštnost účelu u Lémána dovoluje nanejvýš shledat, nakolik jsou jeho metoda a verze nevyhraněné. Důsledkem vázanosti Vrchlického a Lešehradovy verze na povahu jazyka a domovskou kulturu originálu je konformní překlad, jehož princip zde poplatnost lexikálním a syntaktickým zákonitostem francouzštiny takřka staví na odív, protože na dobovou překladatelskou normu působí silná frankofilie, prestiž francouzské kultury a zároveň vysoké literatury. Vlastní autorská poetika překladatelů pak konkretizuje vliv obecného kulturního kontextu v parnasistně-lumírovské verzi Vrchlického a v parnasistně-dekadentní verzi Lešehradově, spojených důrazem na literárnost, vysokým rejstříkem a poetičností ve smyslu artistnosti. S Čapkem přichází přelomový posun k civilnosti, již zajišťují hlavně prostředky lexikální a prozodické, přiblížení k přiro-



zenému rytmickému spádu jazyka, nikoli však na úkor literárnosti. Zatímco Nezvalova nezkratná spontaneita vychyluje Mallarméa do nepřijatelně bukolické a poetické polohy, v Čapkově směru pokračuje Hrubín ražbou smyslovější a průzračnější. Do této linie vstupuje i Nechutová, byť posiluje patos a metafyzičnost, kdežto Mikeš naopak Mallarméa strhává k všednosti až trivializaci a ideově ho překrucuje, jako by zkoušel, kam až může zajít pragmatická orientace. Z celé řady tak nakonec vychází jako nejlepší Hrubín. Vývojové panorama překladatelských metod se tedy rýsuje coby pohyb od estetické výlučnosti k formě povšechně přístupnější.

Nakonec lze i na základě našich zákonitě omezených rozborů konstatovat, že česká překladová tradice poezie se udržuje v žádoucí a prospěšné rovnováze mezi lumírovským pravidlem zachovat rozměr originálu, které ani během více než stalet a vzdor občasným výchytkám a experimentům neztratilo své výsadní postavení, a mezi modernizačními zásahy, jež na ose historické — současné (či staré — nové v terminologii Lotmanové) vyrovnávají narůstající časovou vzdálenost mezi překládaným dílem a jeho překladem, jakkoli ji nelze vnímat v prosté linearitě. Jistě, i v Čechách si občas zoufáme nad ledabylostí překladatelů, na jejichž výplodech zanechává pečeť spěch a nevdělanost nebo nanejvýš polovzdělanost jazyková i kulturní.²² Nicméně krajnost představuje nejzazší hranici prostoru, jehož „vnitrozemí“ či středové pásmo vidí např. Jindřich Veselý vesměs kladně. Charakterizuje-li příslušnou tradici jako „zdravou a poctivou“ (Veselý 2003, s. 125), lze tuto její hodnotu vysvětlit tím, že se nezpronevňuje zásadě služebnosti. Fakt, že tento princip přímo podmiňuje některé požadavky překladatelské odbornosti, by se nám zejména dnes neměl ztrácet z dohledu.

LITERATURA

Aron, Paul: Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre. *Modèles linguistiques*, č. 60, 2009, s. 11–27.

Barták, Ludvík: *Hudební prvek v básnickém díle Emanuela Lešehrada*. Trigrav, Praha 1937.

Čapek, Karel: *Francouzská poesie a jiné překlady*. SNKLHU, Praha 1957.

Čermák, Josef: Šťastné spojení vědy a umění. Otokar Fischer jako překladatel německé literatury. In týž: „*I do daleka vede cesta má...*“

Vybrané studie z literární komparistiky a moderní německé literatury. FF UK, Praha 2017, s. 230–238.

Černý, Václav: *Tvorba a osobnost II*. Odeon, Praha 1993.

Ěbert, Catherine: Něžný a divoký Prévěrtův zázrak aneb dobrá slova poezie ve špatných slovech překladu. *Literární noviny*, č. 19, 3. 5. 2000, s. 8.

Effenberger, Vratislav: *Realita a poesie. K vývojové dialektice moderního umění*. Mladá fronta, Praha 1969.

²² V některých svých recenzích jsme na některá obzvláště závažná pochybení upozornili (srov. např. Ěbert 2000; Šuman 2017). Není bohužel výjimkou, že se jich dopouštějí i „etablovaní“ básníci. Nehledě na to, že se někdy v překladu zaskví takové ničemnosti, že je nemůže přehlédnout ani čtenář, který ve výchozím jazyku vůbec není doma: těžko lze zapomenout na Claudelův *Inzerát* (sic!) na Marii v Zweigově *Světě včerejška* (srov. Zweig 1994). Opravdu včerejší svět?!



- Fryčer, Jaroslav (ed.):** *Neznámý Parnas*, přel. Jindřich Pokorný. Odeon, Praha 1988.
- Horálek, Karel:** O překládání veršů. *Slovo a slovesnost* 14, 1953, č. 2, s. 49–62.
- Hron, Zdeněk (ed.):** *Plameny v zrcadle*. *Francouzské básně v próze*, přel. Zdeněk Hron. Petrkov, Havlíčkův Brod 2015.
- Hrubín, František:** *Torzo nocí. Setkání s francouzskou poezií*. Československý spisovatel, Praha 1967.
- Hrubín, František:** Diskusní příspěvek. In: Michal Příbáň (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře 2 (1948–1958)*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2002, s. 432–440.
- Hrubín, František — Černý, Václav:** *Vzájemná korespondence z let 1945–1953*, ed. Růžena Hamanová. Torst, Praha 2004.
- Chalupecký, Jindřich:** *Cestou necestou*, eds. Zina Trochová — Jan Rous. H&H, Jinočany 1999.
- Jelínek, Hanuš:** *Básnické překlady*. Odeon, Praha 1983.
- Kannegiesser, Janine Christine:** Mallarmé und Verlaine in der Lyrik Vrchlickýs. In: Herta Schmid (ed.): *Kapitel zur Poetik. Vrchlický und der tschechische Symbolismus*. Verlag Otto Sagner, München 2003, s. 83–99.
- Karásek ze Lvovic, Jiří:** *Renaissanční touhy v umění. Kritické studie*. Aventinum, Praha 1926.
- Konůpek, Jiří:** *Studie a stati o francouzské literatuře*. Pulchra, Praha 2015.
- Králík, Oldřich:** Šaldův stylový absolutismus. *Slovo a slovesnost* 8, 1942, č. 4, s. 181–194.
- Léman, František:** Stéphane Mallarmé. *Nový Život*, 1899, s. 94–95, 160–162, 188–196 (třetí část článku obsahuje překlad básní Světice, Zjevení, Květiny, Azur, část Oken, úryvek z Herodiady a Náhrobek Edgara Poea).
- Levý, Jiří:** Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše. In: Karel Čapek: *Francouzská poezie nové doby a jiné překlady*. SNKLHU, Praha 1957, s. 374–406.
- Levý, Jiří:** *Umění překladu*. Apostrof, Praha 2012.
- Levý, Otakar:** *Alfred de Vigny. Literární studie*. Alois Srdce, Praha b. d.
- Mallarmé, Stéphane:** *Vtipné příběhy*, přel. Emanuel Lešehrad. A. Hynek, Praha b. d.
- Mallarmé, Stéphane:** *Výbor z básní Stéphane Mallarmé*, prosou přel. Emanuel šl. z Lešehradu. Em. Stivín, Praha 1899.
- Mallarmé, Stéphane:** *Herodias. Scena*, přel. Lambert Lakosil (= Arnošt Procházka). *Moderní revue*, Praha 1909.
- Mallarmé, Stéphane:** *Anekdoty čili básně prósou*, přel. Alois Navrátil (= Arnošt Procházka). *Moderní revue*, Praha 1915.
- Mallarmé, Stéphane:** *Relikviář Stéphane Mallarmé*, přel. Emanuel Lešehrad. Alois Srdce, Praha 1919.
- Mallarmé, Stéphane:** *Herodias. Scena*, přel. Arnošt Procházka. *Moderní revue*, Praha 1922.
- Mallarmé, Stéphane:** *Odpoledne faunovo*. *Ekloga*, přel. Arnošt Procházka. *Moderní revue*, Praha 1922.
- Mallarmé, Stéphane:** *Poesie*, přel. Vítězslav Nezval. R. Škeřík, Praha 1931.
- Mallarmé, Stéphane:** *Dílo Stéphane Mallarmé. Verše a próza*, přebásnil a doprovod napsal Emanuel Lešehrad. J. Podroužek, Praha 1948.
- Mallarmé, Stéphane:** *Azur*, přel. František Hrubín. Československý spisovatel, Praha 1966.
- Mallarmé, Stéphane:** *Souhlas noci*, uspořádal Jan Tomeš, přel. Ota Nechutová, František Hrubín a Jan Tomeš, studii Zašifrovaný odkaz napsal Jiří Pechar. Odeon, Praha 1977.
- Mallarmé, Stéphane:** *Faunovo odpoledne a jiné básně*, přel. František Hrubín, Jiří Pechar, Jiří Pelán, studii Zašifrovaný odkaz napsal a soubor sestavil J. Pechar. Nakladatelství Svoboda, Praha 1996.
- Mallarmé, Stéphane:** *Œuvres complètes*, tome I, ed. Bertrand Marchal. Gallimard, Paris 1998.
- Mallarmé, Stéphane:** *Souhlas noci I*, uspořádal Jan Marius Tomeš, přel. Ota Nechutová, František Hrubín, Jan Marius Tomeš. BB art, Praha 2002a.
- Mallarmé, Stéphane:** *Souhlas noci II*, přel., uspořádal, studii Lampa v Tournonu a ed. poznámku napsal Jan Marius Tomeš. BB art, Praha 2002b.
- Mallarmé, Stéphane:** *Œuvres complètes*, tome II, ed. Bertrand Marchal. Gallimard, Paris 2003.
- Mallarmé, Stéphane:** *Ve věštné běli*, přebásnila Ota Nechutová, výbor sestavil a komentářem



- opatřil Vladimír Janovic, doslov Jana Nechutová. Nibiru, Praha 2010.
- Mallarmé, Stéphane:** *Igitur čili Elbehnonovo šílenství*, přel. a doslovem opatřil Petr Král. Spolek českých bibliofilů, Praha 2016.
- Meillassoux, Quentin:** *Le nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Fayard, Paris 2011.
- Mikeš, Vladimír (ed.):** *Francouzský symbolismus*, přel. Vladimír Mikeš. Československý spisovatel, Praha 1974.
- Mukařovský, Jan:** Předmluva k vydání Hlaváčkových *Žalmů*. In týž: *Kapitoly z české poetiky II*. Melantrich, Praha 1941, s. 303–321.
- Mukařovský, Jan:** Francouzská poezie Karla Čapka [1941]. In týž: *Kapitoly z české poetiky*. 2. vyd. Svoboda, Praha 1948, s. 265–269.
- Murat, Michel:** *Le coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*. Belin, Paris 2005.
- Nechutová, Jana:** O růži pohřížená do tmy. In Stéphane Mallarmé: *Ve věštné běli*. Nibiru, Praha 2010, s. 106–112.
- Pelán, Jirí:** Překlady Vítězslava Nezvala. Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé. *Česká literatura* 65, 2017, č. 1, s. 5–47.
- Procházka, Arnošt:** Panychida S. Mallarméa. In týž: *Francouzští autoři a jiné studie*. Moderní revue, Praha 1912, s. 133–138.
- Svatoň, Vladimír — Housková, Anna (eds.):** *Pokusy o renesanci Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století*. FF UK, Praha 2016, s. 655–657 (překlad úryvků Mallarméovy stati Verš v krizi, přel. Závíš Šuman).
- Šalda, František Xaver:** Nad starým Homérem neboli o svobodě básnické i lidské. I pro neliteráty. In týž: *Časové i nadčasové*. Melantrich, Praha 1936, s. 424–433.
- Šalda, František Xaver:** Stéphane Mallarmé. Nekrolog. In týž: *Soubor díla F. X. Šaldy. Kritické projevy IV*, Praha 1950, s. 107–112.
- Šuman, Závíš:** Igiturova katabáze. *Souvislosti*, 2017, č. 4, s. 264–271.
- Šuman, Závíš — Ébert-Zeminová, Catherine:** Náš Mallarmé. In: Antoine Marès — Tereza Riedlbauchová (eds.): *Naše Francie. Francouzská poezie v českých překladech a ilustracích 20. století*. Památník národního písemnictví, Praha 2018, s. 138–151.
- Teige, Karel:** *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Československý spisovatel, Praha 1966.
- Teige, Karel:** *Osvobozování života a poezie. Výbor z díla III. Studie ze 40. let*. Aurora, Praha 1994.
- Tomeš, Jan Marius:** *Slovo a tvar*. Torst, Praha 2003, s. 227–268.
- Veselý, Jindřich:** Věrnost a volnost v moderním českém básnickém překladu: 33 českých překladů Verlainovy básně „Chanson d’automne“. In: *Český překlad 1945–2003*. Ústav translátologie, FF UK, Praha 2003, s. 121–126.
- Vrchlický, Jaroslav:** *Studie a podobizny*. F. Šimáček, Praha 1892.
- Vrchlický, Jaroslav:** *Moderní básníci francouzští*. J. R. Vilímek, Praha 1893.
- Vrchlický, Jaroslav:** *Nové studie a podobizny*. F. Šimáček, Praha 1897.
- Zweig, Stefan:** *Svět věrejška*, přel. Eva Červinková. Torst, Praha 1994.