

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Lena Ogenesjanová

**Poezie Anny Achmatovové v překladech Hany Vrbové a Ivanky  
Jakubcové**

**Anna Akhmatova's Poetry in Czech Translations by Hana Vrbová  
and Ivanka Jakubcová**

Praha 2012

PhDr. Josef Peterka, CSc.

## **Poděkování**

Chtěla bych na tomto místě poděkovat vedoucímu bakalářské práce PhDr. Josefu Peterkovi, CSc. za pomoc při výběru tématu, vedení práce i dobré rady. Ráda bych poděkovala i Ing. Ivance Charvátové, CSc. za poskytnuté informace, týkající se jejího překladu.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V ..... dne .....

Podpis .....

## **Anotace**

Bakalářská práce obsahuje dvě části. V první je podána charakteristika tvorby Anny Achmatovové, orientovaná jak literárněhistorickým, tak literárněvědným směrem. Představeny jsou obě překladatelské osobnosti, Hana Vrbová a Ivanka Jakubcová, a jejich překladatelská tvorba. Druhou část představuje podrobná analýza originální básně spolu s analýzou obou překladů (a dalších charakteristických úryvků). Je charakterizována překladatelská poetika obou překladatelek a vyhodnocena zdařilost obou překladů.

Klíčová slova: Anna Achmatovová, poezie, překlad, národní a překladová literatura, překladatelská koncepce, překladatelský posun, funkční hledisko překladu, zastarávání překladu.

## **Abstract**

The bachelor thesis is divided into two parts. The first one deals with the characteristic of Anna Akhmatova's literary output. It is given both in the field of literary theory and history of literature. Both of the two personalities, Hana Vrbová and Ivanka Jakubcová, and their translation work are also introduced. The second one is represented by detailed analysis of the original Akhmatova's poem, along with thorough analysis of both of translations (and other distinctive extracts). The translation style of these two translators is then described there, along with assessment of the quality of each translation.

Key words: Anna Akhmatova, poetry, translation, national literature and translation as a part of national literature, approach to translation, translation shifts, aspect of „function“ in translation, problems of outdated in translation.

## Obsah

1 Úvod.....	7
1.1 Překlady poezie A. Achmatovové do češtiny.....	9
1.2 Volba překladů pro analýzu.....	11
1.3 Cíle a základní postupy.....	12
2 Autorka a její poetika.....	14
3 Autorky překladů.....	21
3.1 Překladatelka Hana Vrbová.....	21
3.2 Překladatelka Ivanka Jakubcová.....	22
4 Problematika uměleckého překladu.....	25
4.1 Základní definice překladu.....	25
4.2 Funkční hledisko překladu.....	27
4.3 Fáze překladatelského procesu.....	28
4.3.1 Pochopení předlohy.....	29
4.3.2 Interpretace předlohy.....	29
4.3.3 Překladatelská koncepce.....	30
4.3.4 Přestylizování předlohy.....	30
4.4 Základní překladatelské posuny.....	31
5 Báseň <i>Přízrak</i> .....	32
5.1 Analýza originálu.....	32
5.1.1 Název básně.....	33
5.1.2 Motivická struktura.....	33
5.1.3 Formální ztvárnění.....	35
5.1.4 Jazyková a stylová rovina.....	35

5. 2 Analýza překladů básně <i>Přízrak</i> .....	37
5.2.1 Formální ztvárnění.....	37
5.2.2 Motivická struktura.....	39
5.2.3 Jazykové a stylové aspekty.....	44
5.3 Obecné tendence překladů H. V. a I.J. ....	44
5.3.1 Dílčí analýzy.....	45
5.3.2 Překladatelský přístup H. Vrbové.....	48
5.3.3 Překladatelský přístup I. Jakubcové.....	50
6 Závěr.....	51
7 Resumé.....	52
8 Bibliografie.....	53
8.1 Primární literatura.....	53
8.2 Sekundární literatura.....	53
8.3 Slovníky a příručky.....	54
8.4 Elektronické zdroje.....	54

## 1 ÚVODEM

Oblastí, na niž se bakalářská práce zaměřuje, je problematika překladové literatury i překladu jako takového. Konkrétním předmětem jejího zájmu jsou poslední překlady poezie Anny Achmatovové z pera dvou autorek, přestože její poezii do češtiny přebásnilo více překladatelů. Hlavním cílem práce je jejich vzájemné porovnání, stanovení jejich zdařilosti a zároveň zamyšlení nad jejich vztahem a postavením v literárním životě. Avšak jednotlivé dílčí cíle a postupy, včetně zdůvodnění vybraného tématu práce, osvětlím v poněkud širěji pojatém úvodu.

Přesně před sto lety, v roce 1912, opublikovala svou první sbírku jedna z nejvýraznějších ruských básnických osobností dvacátého století. Tehdy triadvacetiletá autorka vstoupila na literární scénu pod pseudonymem Anna Achmatovová<sup>1</sup>. Její vystoupení nezůstalo stranou pozornosti čtenářů ani kritiky, dokázala publikum upoutat svébytným básnickým zřením i výrazem, kterými se vyjímal na pozadí zapadající hvězdy symbolistních ruských básníků. Během následujících deseti let vyšly dokonce čtyři autorčiny básnické sbírky<sup>2</sup> a Anna Achmatovová se stala jednou z předních postav ruské poezie tzv. *stříbrného věku*.

Literární úspěch a uznání se však během autorčina života převrátily i v hrubé odsouzení její poezie. V sovětském Rusku se na poezii Achmatovové pohlíželo jako na vadnou, myšlenkově cizorodou a pesimistickou, příčící se požadované estetice. K hlavnímu, z oficiálních míst vedenému útoku došlo v roce 1946<sup>3</sup>. Souvztažnost tragických okolností života Anny Achmatovové i samotného Ruska s její tvorbou je pak viditelná i z vnějšího, chronologického pohledu. Sbírka *Anno Domini MCMXXI*, již se pomalu uzavírá první období její tvorby, vychází v roce 1922. V době jejího vzniku je za „protisovětskou aktivitu“ zastřelen i manžel Achmatovové, básník Nikolaj Gumiljov<sup>4</sup>. Achmatovová se v bouřlivé době bolševického převratu a několikaleté občanské války rozhodla neodejít do emigrace, ačkoli světonázorově byla

---

<sup>1</sup> Za umělecké vyměnila však jenom své příjmení Gorenko. Ruské *Ахматова* bývá do češtiny převáděno tradičně přechylovacím formantem *-ová*, v některých případech se ale vyskytuje i pouze Achmatová s dlouhým á.

<sup>2</sup> sbírky *Večer, Růženeč, Bílé hejno, Jitrocel, Anno Domini MCMXXI*

<sup>3</sup> „Kampaň vyvrcholila ve známých událostech [...], kdy v referátu A. Ždanova na shromáždění leningradské inteligence byl satirik Michail Zoščenko spolu s A. Achmatovovou drtivým způsobem kritizován, což se rovnalo literární popravě.“ Cit. podle HRALA, M.: *Ruská moderní literatura, 1890–2000*. Karolinum: Praha 2007, s. 324.

<sup>4</sup> Gumiljov a Achmatovová se však jako manželé rozešli o několik let dříve.

vůči sovětskému režimu člověkem z „druhého břehu“. Zvolila tedy odchod jiného druhu, a to do ústraní z přítomného života sovětského Ruska. Až po poměrně dlouhé publikační (částečně i tvůrčí) odmlce začíná Achmatovová v těžké stalinské době, v polovině třicátých let, psát další významné dílo, poemu *Rekviem*. V témže roce byl také poprvé zatčen její syn. *Rekviem* vzniká celých pět let a je přímým odrazem stalinského teroru – rozsáhlých represí vůči domněle i skutečně „nepohodlným“ lidem, které zasáhly i její rodinu. V podstatě bez prodlevy po jeho dokončení pak začíná práci na dalším díle, nazvaném *Poema bez hrdiny*. Achmatovová na něm pracuje přes dvě desetiletí, téměř až do své smrti v roce 1966. Kromě těchto rozsáhlejších skladeb, kterými se vyznačuje druhé období její tvorby, píše dál i drobné lyrické básně. Alespoň částečného vydání poem i částečné rehabilitace své tvorby se v době „tání“ šedesátých let básnířka ještě dočkala.

Při letmém pohledu na tato fakta se tak v pozdějším období autorčiny tvorby (tzn. od poloviny let třicátých do poloviny let šedesátých) poměr dvou kvantit – objemu tvorby a času, jenž byl jejich napsání věnován – jakoby vůči období prvnímu převrátil. Tento postřeh nevypovídá nic o literární hodnotě tvorby vzniklé v prvním či pozdějším období, z obou povstala díla jedinečná. Je relativní už jen proto, že od dvacátých let po celý zbytek života se Achmatovová věnovala i překládání a práci literárněvědné<sup>5</sup>, a pochopitelně obě tvůrčí etapy byly podmíněny historickou situací Ruska a s ní těsně spjatými životními osudy autorky<sup>6</sup>.

Zmínila jsem, že tvorba Achmatovové na domácí půdě došla ohlasu v podstatě bezprostředně a její jméno s každou další vydanou sbírkou získávalo u literárního publika na váze. „Veřejné“ zahraniční odezvy na její tvorbu jsou spjaty až s pozdější dobou, šedesátými léty, kdy sama Achmatovová měla možnost ze Sovětského svazu vycestovat. Tak jí byla, stejně jako Vladimíru Holanovi o pár let později, udělena v roce 1964 v Itálii mezinárodní cena za básnickou tvorbu *Etna-Taormina*, v roce 1965 přebírá básnířka na Oxfordské univerzitě titul doktor honoris causa. Na Internetu je možné nalézt také informaci, podle níž byla Achmatovová v roce 1962 nominována na Nobelovu cenu. Zahraniční ohlasy na její literární tvorbu v soukromější rovině

---

<sup>5</sup> Mezi překlady Achmatovové najdeme i jména českých a slovenských básníků, podle J. Honzika překládala Máchu, Wolkera, Neumanna, Nezvala, Kraska, Mihálíka, Válka.

<sup>6</sup> V autobiografickém ohlédnutí za životem, napsaném rok před smrtí, přímo říká: „*Nikdy jsem nepřestala psát verše. V mých básních je pevný svazek s časem, s celým novým životem mého národa.*“ Cit. podle ACHMATOVOVÁ, A.: *Vestálka paměti*. Lidové nakladatelství: Praha 1990, s., 14, přel. Hana Vrbová.



souvisejí s jejími kontakty s uměleckými kruhy v Paříži ale i jinde, které se zrodily už počátkem desátých let dvacátého století<sup>7</sup>.

### 1.1 Překlady Anny Achmatovové do češtiny

Zaměříme ale pozornost ještě ke středu Evropy a podívejme se, jak pronikala tvorba Anny Achmatovové do českého prostředí. V zásadě se dá její cesta do našeho literárního světa vyslovit takto: oč bezprostředněji zazněl ohlas na první básnířčiny sbírky na domácí půdě, o to komplikovaněji se dostávala její poezie na půdu českou. První překladatelské péče se totiž básním Anny Achmatovové dostalo až na začátku třicátých let minulého století, a to zásluhou Marie Marčanové a Otty Františka Bablera<sup>8</sup>, kteří na překladech Achmatovové pracovali v podstatě souběžně. Taková „prodleva“ se může jevit jako zvláštní, když si uvědomíme, že ruská literární produkce se u nás těšila vnímavé pozornosti nejen od konce devatenáctého století (např. ve známé a rozsáhlé Ruské knihovně Ottově), ale i dřív, kdy zájem o překlad ruských autorů předjímal myšlenka slovanské vzájemnosti a – z perspektivy překladu obecně – i snaha o konstituování češtiny jako bohatého a funkčně rovnocenného jazyka s němčinou. Důvody pro ono zpoždění překladů poezie Achmatovové lze najít například takové:

*„Těžiště Ruské knihovny bylo v prozaicích, programově se hlásících ke kritickému realismu, se záběrem okrajových jevů včetně umělecké publicistiky. Redaktoři [...] zřejmě zcela záměrně pomíjeli ruskou modernu a avantgardu. Byla nejen cizí jejich estetickému cítění a vkusu, ale nevyhovovala ani čtenářské obci knihovny.“<sup>9</sup>* Avšak spolu s novými výboji v české poezii (a vůbec spolu se změnami politicko-společenské atmosféry jak v Rusku, tak u nás) si v průběhu dvacátých let získávali moderní i avantgardní ruští básníci větší pozornost českých překladatelů. Jistou úlohu v této orientaci mohla sehrát i skutečnost, že se meziválečné Československo stalo důležitým emigračním centrem ruské a ukrajinské inteligence včetně umělců.

Po válce a v padesátých letech, v návaznosti na válečné události a později z čistě ideologických příčin, zastínila zájem o ruskou poezii *stříbrného věku* jiná orientace literatury. Klád se důraz na popularizaci ruských klasiků kritického realismu a „*děl o*

---

<sup>7</sup> Zvlášť na Internetu se dají v hojném počtu najít více či méně seriózní informace o jejím blízkém vztahu s Amadeem Modigliani.

<sup>8</sup> HRALA, M. a kol.: *Kapitoly z dějin českého překladu*. Karolinum: Praha 2002, s. 220.

<sup>9</sup> *Kapitoly z dějin českého překladu*, s. 198

válce a životě v zázemí, napsaných pod vlivem vítězného konce, někdy i z konjunkturálních důvodů, později pak knih, při jejichž čtení ‚bolí ruce‘, a také nasládlých líčení vesnické kolchozní idyly.“<sup>10</sup> Milan Hrala k tomu vzápětí dodává, že „od tohoto bodu se odvíjí řetěz důležitých fakt pro překlad, k nimž patří v první řadě souhlas a přijetí zásad sovětské kulturní politiky právě v době, kdy ta se dostává do stadia nejhlubšího úpadku a kdy její realizace přináší kulturnímu životu nesmírné škody.“<sup>11</sup>

Plodnou půdu pro přípravu nových překladů děl autorů v předcházejícím desetiletí opomíjených, ba pranýřovaných (jako byla právě Achmatovová a s ní například satirik Zoščenko) vytvořilo až uvolnění celkové atmosféry v šedesátých letech. Jeho výsledkem v oblasti překladové literatury bylo například připravení obsáhlého výboru z tvorby Achmatovové, kterého se překladatelsky ujala Hana Vrbová, známá osobnost moderního českého překladatelství. Výbor i přes opětovné zúžení estetických norem vyšel začátkem sedmdesátých let a znovu pak v jejich průběhu. Přestože kulturní politika oné doby jméno Achmatovová jen těžce snášela, čtenářský úspěch byl nesporný. K dalšímu, doplněnému a upravenému vydání došlo v roce 1990 v Lidovém nakladatelství, v němž ostatně vycházely i předešlé překlady.

Právě v devadesátém roce ale vstoupil „do soutěže“ s překlady Vrbové reprezentativní výbor z básnířčiny tvorby, k jehož překladatelskému autorství se hlásí jméno Ivanka Jakubcová. Nakladatelsky ho zaštitil Odeon<sup>12</sup>. Od té doby se poezii Achmatovové další překladatel již nevěnoval (nebo alespoň své překlady nepublikoval). Avšak v roce 2002 byl znovu vydán výbor, který obsahoval básně, zařazené do posledního vydání překladů Vrbové<sup>13</sup>. Sestavovatelé se tu orientovali na její překlady jistě taky vzhledem k četnosti dřívějších vydání i renomé překladatelčina jména. Překlady Vrbové tak lze chápat jako „dominantní“ a v jistém smyslu klasické<sup>14</sup>. V relativně nedávné době se tedy zprostředkování poezie Anny Achmatovové českým příjemcům zhostily dvě ženy: Hana Vrbová, jejíž překlady jsou o trochu starší, zároveň ale fungují jako etablovanější, a Ivanka Jakubcová, jejíž překlady jsou sice novější, ale chybí jim zas jakási pomyslná „značka“ tradice, a tak jako by stály ve srovnání s překlady Vrbové v pozadí.

<sup>10</sup> *Kapitoly z dějin českého překladu*, s. 235

<sup>11</sup> Tamtéž.

<sup>12</sup> ACHMATOVÁ, A.: *Modrý večer*. Přel. Ivanka Jakubcová, Odeon: Praha 1990.

<sup>13</sup> ACHMATOVÁ, A.: *Černý anděl v závějích*. Přel. Hana Vrbová, Dokořán: Praha 2002.

<sup>14</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 102–104

## 1.2 Volba překladů pro analýzu

Právě jejich básnická přetlumočení se budou nacházet v centru pozornosti bakalářské práce. Vybízí k tomu několik okolností. Za prvé si myslím, že tvorba Anny Achmatovové, „ruské Sapphó“, jak ji nazval Jiří Honzík, je nadčasová, že pořád může nabídnout svým příjemcům prožitek a zamyšlení, a to i čtenářům českým. Má proto smysl se její poezií zabývat. Za druhé, protože vedle sebe existuje několikero moderních překladů do češtiny, bude zajímavé zjistit, do jaké míry a v čem vůbec se poslední překlady její lyriky od sebe liší, jak silně a zároveň rozpoznatelně se tvůrčí osobnost překladatele v textu projevuje, v čem se překladová varianta vzdaluje, a nebo naopak přibližuje samotnému originálu a je-li to dobře<sup>15</sup>. Umělecký překlad se významně dotýká jak lingvistiky, tak především literární vědy. Překladová literatura pak národní literaturu jako její součást výrazně obohacuje.

Jistě lze oba zmíněné překlady dobře srovnávat: především datem svého vzniku si nejsou natolik vzdálené, aby se při srovnávání dostávala bezprostředně do popředí jejich výrazně odlišná dobová jazyková norma. Půjde přirozeně o porovnání, které se bude odehrávat na pozadí originálu, a pokusí se, jak bylo už řečeno, rozpoznat přístupy obou překladatelek, jejich styl či „ruku“. Zároveň je cílem práce zhodnotit i jejich zdařilost. Provokující otázkou pak může být, jestli „zavedený“ překlad je taky překladem nejlepším, jak se dá logicky předpokládat.

K porovnání podněcuje koneckonců i jedna zajímavá skutečnost, totiž že obě překladatelky jsou vnějšími znaky do značné míry protikladné: v prvním případě jde o známou osobnost scény českého překladu, písnič i původní poezii, prózu a divadelní či rozhlasové hry pro děti a mládež<sup>16</sup>, v případě druhém o postavu zcela neznámou a do značné míry tajemnou – do stavu českého překladatelství zasáhla jenom svým překladem lyriky Achmatovové; je tak vlastně jakýmsi homo unius libri českého překladu a to je, zdá se, jev ne příliš častý.

Není špatné položit si už v samotném úvodu otázku, jaké možné důvody vůbec stojí za myšlenkou pořízení nového překladu. Se stručnou výstižností je shrnul Vratislav Slezák následovně:

---

<sup>15</sup> Do srovnání by stálo zahrnout ostatně i překlady O. F. Bablera a M. Marčanové, i když běžnému čtenáři se v knihovnách dostanou do rukou s největší pravděpodobností mladší překlady Vrbové, případně Jakubcové.

<sup>16</sup> Údaje uvádí databáze uměleckého překladu Obce překladatelů na [http://www.obecprekladatelu.cz/\\_ftp/DUP/V/VrbovaHana.htm](http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/V/VrbovaHana.htm)

1. dosavadní překlad je průkazně špatný/nevýhovující;
2. cílový jazyk se natolik proměnil, že překlad je zastaralý/těžko srozumitelný/až komický;
3. překladatel má sám k dílu takový vztah, že si je přeloží třeba jen pro svou potěchu znovu;
4. překlad si u něho z vlastních důvodů a na své riziko objedná nakladatel.<sup>17</sup>

V situaci, kdy vznikl nový překlad, přestože starší přetlumočení je považováno za stále funkční, je za úsilím nového překladatele možné vidět především poslední dva podněty. Můžeme k nim ale přiřadit i názor Ladislava Šenkyříka, který tvrdí, že překladatel „může“ přeložit dílo již přeložené, pokud má na jeho překlad výrazně odlišný názor než autor překladu publikovaného, pokud však je tento překlad kvalitní, vystavuje se tak velikému riziku, že nad ním řada kolegů bude kroutit hlavou, případně ho někteří budou podezírat ze zfamfrnělosti nebo dokonce ze zjištěných úmyslů.<sup>18</sup> Bližším okolnostem vzniku posledního překladu lyriky Achmatovové se budeme věnovat ještě na následujících stranách.

### 1.3 Cíle a základní postupy

Odhalení celkového rázu obou překladů lyriky Achmatovové zřejmě předpokládá předchozí kontrastivní analýzu více básní. Pro co nejvyšší průkaznost by v ideálním případě měla být porovnána většina či dokonce všechny básně, které výbor *Modrý večer* (překlady Jakubcové) obsahuje, a jejich odlišného překladu (překlady Vrbové), pokud tedy překlad existuje, a to spolu s analýzou originálního znění. Na prostoru bakalářské práce pochopitelně není možné detailně analyzovat a porovnat víc než jednu až dvě ne příliš rozsáhlé básně. Tuto potíž, která je spojena s výpovědní hodnotou sledovaného cíle práce, je možné vyřešit tak, že na základě předchozí analýzy a srovnání celé řady básní vybereme pro zvolené účely jednu báseň „reprezentativní“, na níž se zjištěné přístupy obou překladatelek dají velmi dobře demonstrovat. Pro plnější ilustraci budou uvedeny i další jednotlivé příklady či charakteristické výňatky.

---

<sup>17</sup> Anketa *Plav Revue* „Kdy, proč a jak překládat věci již přeložené?“, In: *Plav Revue. Překládání přeloženého*. Říjen 2004, č. 21, s. 2.

<sup>18</sup> Tamtéž.

Porovnávat více překladů je práce poněkud „na dlouhé lokty“, v konkrétním případě to znamenalo pracovat v nezákladnější rovině hned se třemi texty. Nejprve musela být věnována pozornost cizojazyčnému originálu, a proto pozornost zvlášť pečlivá a neuspěchaná. Poté prvnímu překladu jako celku („dělání si představy“), následně druhému překladu jako celku a nakonec všem třem zároveň při pomalém, „poslokovém“ nebo spíš „poveršovém“ čtení a porovnávání<sup>19</sup>.

Bakalářská práce tedy vyjde nejprve z charakteristiky autorčiny tvorby, přičemž se zaměří na její první tvůrčí období, kdy byla Achmatovová výraznou reprezentantkou akméistického básnického programu. Opírat se bude o literárněhistorické příručky, ale vzhledem k zaměření práce životopis Anny Achmatovové jako takový ponechá v podstatě stranou; stěžejní a základní údaje z autorčina života byly ostatně už zmíněny, jiné případně vyplynou ještě na dalších stranách (jsou ostatně velmi snadno dostupné, jak na Internetu, tak v tištěných publikacích). Naopak v rozsahově přiměřeném medailonu práce představí obě překladatelky.

Ve druhé části nejprve předešleme východiska pro analýzu a hodnocení překladů, která budou vycházet především z teoretických úvah Jiřího Levého. Vlastním pracovním postupem bude nejdřív rozbor originálu a jeho cílem v podstatě ideově-estetická interpretace vybraných veršů. Návazně obrátíme pozornost k jejich oběma českojazyčným podobám. Přitom spolu s vyhodnocením zdařilosti konkrétních řešení i překladů jako celku nás bude zároveň zajímat, řečeno slovy J. Vilikovského, i *system individuálnych odchýlok motivovaných výrazovými sklonmi či idiolektom prekladatel'a*<sup>20</sup>, jinak řečeno, budou nás dané překlady zajímat také jako určitý *projev nebo výraz tvůrčí individuality prekladatelovy*<sup>21</sup>, která se dá na pozadí více prekladatelových textů zřetelně rozpoznat.

---

<sup>19</sup> Není jistě nijak dané, že právě takový postup je tím nejlepším. Bylo by zajímavé porovnávat například mezi sebou nejdříve jen překlady a získaný „dojem“ z dvou českých A. A. konfrontovat se zněním originálu.

<sup>20</sup> VILIKOVSKÝ, J.: *Preklad ako tvorba*. Slovenský spisovateľ: Bratislava 1984, s. 43.

<sup>21</sup> Umění překladu, s. 33.

## 2 Autorka a její poetika

Anna Achmatovová (1889–1966) patřila v prvním období své tvorby k čelným postavám *akméismu*, ruského literárního hnutí, jehož počátky se vážou k roku 1910. Tehdy vyšla stať básníka Michaila Kuzmina nazvaná *O nádherné jasnosti*. V ní je možné se například dočíst:

*„Jste-li svědomitý umělec, modlete se, aby se váš chaos (jste-li chaotický) projasnil a časem rozplynul, a pokud se tak nestane, spoutejte ho jasnou formou [...] a naleznete tajemství té podivuhodné věci – nádherné jasnosti, kterou bych nazval klarismem.“<sup>22</sup>*

Přestože sám Kuzmin nikdy mezi akméisty nevstoupil a jeho článek nebyl vlastně akméistickým programovým prohlášením, vytvořil formujícímu se směru předpolí akcentem na důležitost jasné, tj. pevné a přesně budované formy, a také „logiky v záměru, ve stavbě díla, v syntaxi...“<sup>23</sup> Tím byla akméistům Kuzminova umělecká východiska blízká. Ostatně u nás v té době s Kuzminovými názory korelovala poetika novoklasicismu, který „kladl důraz na intelekt, na přísně vyváženou formu a na svébytný tvar uměleckého díla“.<sup>24</sup>

Samotný název hnutí, vytvořený z řeckého slova *akmé*, překládaného jako vrchol, rozkvět či dokonalost, je vlastně se snahou zdůraznit prvek logična a architektonického řádu, a tedy jasnosti a čistoty stylu souvztažný. Akméisté se ostatně už o rok později, v roce 1911, sdružili do uměleckého sdružení *Cech básníků*, jehož zakládajícími členy byli básníci Sergej Goroděckij a Nikolaj Gumiljov (do spolku vstupovali záhy další literáti, včetně samotné Achmatovové nebo například Osipa Mandelštama). Právě Goroděckij v roce 1913 vyjádřil tvůrčí principy akméismu takto:

*„Pro akméisty je růže opět krásná sama o sobě, svými okvětními plátky, vůní a barvou, a nikoli jako analogie mystické lásky či něčeho podobného. Hvězda Mair, existuje-li vůbec, je krásná jako hvězda na nebi, a nikoli jako nehmotný opěrný bod nehmotné tužby. Trojka letí tak směle a tak krásně díky cinkotu rolniček, vozkovi a koním, nikoli díky politickým heslům, která na ni někdo navěšel. A nejen růže, hvězda Mair, trojka jsou krásné, tj. krásné není jen to, co se za krásné považuje odevždy, ale ukazuje se, že*

<sup>22</sup> KUZMIN, M.: *O nádherné jasnosti*. In: *Ústa slunce. Básníci ruského akméismu*. Odeon, Praha 1985, s. 73–79, přel. J. Honzík.

<sup>23</sup> Tamtéž.

<sup>24</sup> LEHÁR, J. a kol.: *Česká literatura od počátků k dnešku*. NLN: Praha 1998, s. 508.

*krásná může být i ošklivost. Po období všemožných ‚odmítání‘ a ‚nesouhlasů‘ akmeisté světu bezvýhradně přitakávají v plném úhrnu jeho krásy a ohyzdnosti.“<sup>25</sup>*

V úryvku je čitelný odmítavý postoj vůči symbolismu a také jakémukoli povrchně estetickému umění, které umělecký náboj, uměleckou hodnotu ztotožňuje s konvenčním pojetím krásna jako líbivosti. Vůči symbolismu či novoromantismu se v té době (počítáno od nástupu akmeistů o něco málo později) vymezovala i další literární uskupení. Z nastupující ruské avantgardy to byli pochopitelně především futuristé, kteří v návaznosti na své západoevropské souputníky „odmítli nejen symbolismus, ale ve svých prvních manifestech a statích i veškerou ruskou literaturu – jako něco, co je třeba ‚svrhnout z parníku přítomnosti‘ a co patří nanejvýš do muzea“.<sup>26</sup> Je tu na druhou stranu třeba poznamenat, což nemusí samo o sobě hned vyplynout, že akmeismus, ač se proti symbolistickým postojům k tvorbě a životu důrazně ohrazoval, nepatří k ruské *avantgardě*. Naopak spolu se symbolismem je hodnocen jako literární směr ruské *moderny*<sup>27</sup>, na kterou avantgardní uskupení se svým nekompromisním prosazováním změny nejen v uměleckých východiscích, ale i v životě společnosti jako takové, polemicky navázala. Spolu s výboji avantgardy je potom celé období – od rozkvětu symbolistně-novoromantické literatury (i malířství a hudby) až do dvacátých let – označováno v ruských dějinách jako *stříbrný věk* ruské kultury.

Svou úvahou o vztahu akmeismu a symbolismu přispěl do dobové literární diskuze i Nikolaj Gumiljov (manžel Achmatovové). Svůj článek nazval *Dědictví symbolismu a akmeismus*. Podle Parolka a Honzika, obdobně jako Goroděckij, „ocenil sice výboje symbolistů ve sféře básnického jazyka, ale odmítl jejich mystickou filozofii, ‚překrásnou dámu Theologii‘ a celou symbolistickou dogmatiku. Vyzýval k návratu z mlhavých a abstraktních výšin poznávání nepoznaného do království tohoto světa, k poetizaci reálných předmětů přírody a živého současného člověka.“<sup>28</sup> Je tu zároveň opět možné najít paralelu k literárnímu životu u nás: „Kolem roku 1910 nastává nové období tvorby tomanovské generace. Díla jejich příslušníků se odvracejí od ‚buřičství‘ k předmětnému vnímání skutečnosti. Objevují se obrazy přírody, spojení člověka a země, lidský osud je

<sup>25</sup> GORODĚCKIJ, S.: *Některé proudy v současné ruské poezii*. In: *Ústa slunce*, s. 175–177, přel. J. Honzík

<sup>26</sup> HRALA, M.: *Moderní ruská literatura 1890-2000*. Karolinum: Praha 2007, s. 230.

<sup>27</sup> Například obsáhla antologie básníků ruské moderny s komentářem S. Chaguljana, kterou v r. 2009 vydalo nakladatelství *Novaja gazeta*, zahrnuje příznačně na oba směry, jak symbolismus, tak akmeismus.

<sup>28</sup> PAROLEK, R., HONZÍK, J.: *Ruská klasická literatura*. Nakladatelství Svoboda: Praha 1977, s. 464.

nahlížen v hlubších souvislostech. [...] Zvláště Neumann a Šrámek bývají přiřazováni k naturismu či vitalismu.<sup>29</sup>

Je zajímavé, že v souvislosti s akméismem se ale objevuje ještě jeden název, a to *adamismus*, odkazující na příchod nového člověka, nového Adama. Razil ho krom Goroděckého právě Gumiljov. Často se cituje jeho výrok: „*Jako adamisté jsme tak trochu lesní zvěř; v každém případě nevyměníme to, co je v nás od zvířat, za neurastenii.*“<sup>30</sup> Milan Hrala se domnívá, že „*myšlenka o ‚adamistických pocitech‘ dobře vystihla tendenci tvorby akméistů, totiž snahu o mužně přímý, jasný a nedvojsmyslný pohled na svět, jistým způsobem i tvrdý postoj, který nepřipouští kolísání, rozpaky, nejistotu. Zároveň je tím podpořen i odstín jisté živočišnosti, přirozenosti, prapůvodního zdroje a podstaty člověka [...], což dobře koresponduje s myšlenkou o vztahu akméistů ke světu, v celé jeho kráse a ohyzdnosti*“<sup>31</sup>

Je známo, že sama Achmatovová o sobě důsledně mluvila jako o *básníku* (rusky *poet*), přestože měla možnost nazývat se jeho přechýlenou analogií (*poetessa*). V takovém vztahu Achmatovové k sobě samé je možné tušit souvislost s citovanými uměleckými proklamacemi. A přestože se v prvním období tvorby pohybovala hlavně na poli milostné a reflexivní lyriky, a tam také si vydobyla uznání širokého publika, „*nikdy neměla nic společného s tím, čemu se říká ‚ženská‘ či dokonce ‚dámská‘ lyrika; a pokud občas přece jen z nedorozumění docházelo k pokusům ji v tomto smyslu vykládat, vždy se proti tomu rozhořčeně ohrazovala, stejně jako se vždy úzkostlivě stranila kdysi početného houfu svých sladkobolně unylých napodobítelek a rozmělnovatelek – takzvaných achmatovek. [...] Proto jen uvítala, když se o sobě již roku 1915 dočetla, že povahu má ‚spíše tvrdou než poddajnou, spíše krutou než slzavou a rozhodně vladařskou, nikoli utlačenou*“<sup>32</sup> Achmatovová proti takovým interpretacím navíc vyzbrojovala verše už od počátku ještě jedním rysem, a to ironií a sebeironií. Schopnost ironického a sebeironického odstupu jí byla vlastní i později, vlastně celoživotně jako jakási konstanta jejího charakteru. Korněj Čukovskij se ve svých vzpomínkách o tomto jejím povahovém rysu, který v podstatě velmi dobře koreluje s „nemysteriálním“ přístupem akméistů k umění, zmiňuje takto:

<sup>29</sup> Česká literatura od počátků k dnešku, s. 493.

<sup>30</sup> Ruská klasická literatura, s. 464.

<sup>31</sup> Ruská moderní literatura 1980–2000, s. 212.

<sup>32</sup> Doslov J. Honzika, *Vestálka paměti*, s. 451–452.



„Mezi literáty jsem se málokdy setkal s člověkem, který by vynikal takovou šíravou ironií, kousavostí, sarkasmem.“<sup>33</sup> Ovšem dál dodává: „Tato uštěpačnost se zvláštním způsobem snoubila s dobrotou a srdečností.“<sup>34</sup>

Například už v jedné z raných a známých milostných básní (Achmatovové bylo tehdy 22 let) je vypjatá situace mezi milenci příznačně pointována suchou replikou, kterou na rozjitřený afekt hrdinky reaguje mileneček v posledním verši „minidialogu“:

*Pod závojem ruce zalomila.  
„Co že jsi dnes bledá jako stín?“  
„To že jsem ho smutkem omámila,  
To že jsem ho zpila neštěstím.*

*Vidět budu po všechny dny příští  
jeho vratký krok a trpké rty.  
Vyběhla jsem za ním po schodišti,  
dohonila jsem ho před vraty.*

*Neodcházej! Umřu! – vykřikla jsem.  
Všechno bylo jenom žert a lež.  
Usmál se a strašným, zprahlým hlasem  
řekl klidně: Vrať se. Nastydneš.“  
[1911]<sup>35</sup>*

Jinde uvádí báseň autorčino lyrické já ironickou narážkou na „frázovitost“, s jakou se snaží dát vážnou hloubku vznikajícím veršům, a vzápětí s ironií hodnotí váhu vlastní osoby v milostné sféře:

*Je světská sláva jako dým.  
Ne tohleto jsem chtěla.  
Já jsem všem milovaným svým  
jen štěstí přinášela.*

<sup>33</sup> ČUKOVSKIJ, K.: *Anna Achmatovová*. In: *Modrý večer*. Odeon: Praha 1990, přel. J. Žák, s. 232.

<sup>34</sup> Tamtéž.

<sup>35</sup> Přel. H. Vrbová, *Vestálka paměti*, s. 23.

*Jeden i dnes je naživu,  
poutá ho láska k jiné ženě.  
Druhý je ulit do kovu  
na pláni zasněžené.  
[1916]<sup>36</sup>*

Zastavme se ale ještě u *Cechu básníků*, do kterého patřila i Achmatovová. Nebyl vlastně uzavřeným, výlučným uskupením akméistů a přes jeho přetržitou existenci<sup>37</sup> se v něm scházeli i další umělci, kteří se výslovně za akméisty neprohlašovali. Pro jejich postoje k tvorbě je ale název sdružení příznačný – je odvoláním na řemeslnou složku básnické práce, na to, že vyžaduje podle jejich představ jistou „úpornost“, soustavnost, cvik a promyšlení, nejen božský proud inspirace nebo extatické vytržení, jimiž z básníka vytryskne proud poezie... Důraz tedy kladli na onen řecký pojem *techné*, ve kterém se spojoval význam jak řemesla, tak i umění a tvůrčovy dovednosti. Příznačně pak, ostatně jako i Osip Mandelštam, usouvztažňovala Achmatovová svou tvorbu i s oblastí stavitelství. Čukovskij si všiml, že „*je pozoruhodné, že mezi věcmi zobrazenými Achmatovovou je mnoho budov a soch. Architektura a sochařství jsou jí vlastní. Sama ani tak nezpívá, jako spíš buduje. Četné její básně jsou budovy. Hojnost věcí odlišuje její lyriku od jinotajné lyriky takových abstraktních básníků, jako Baltrušaitis, Balmont a Gippiusová, u nichž se na celých desítkách stran neseťkáte se sukni ani s deštníkem. Všichni měli sklon k rozplývavým, chvějivým mlhavostem. [...] U Achmatovové i abstrakta nabývají na materiálnosti, zvěčňují se.*“<sup>38</sup> Dál tu cituje verše:

*A bylo pro mne toto téma  
jak rozšlápnutá chryzantéma  
na zemi, když s rakví jdou...*

Své tvůrčí ambice spojovala Achmatovová celoživotně s poezií. Ve svém životopisu, napsaném na sklonku života (je datován 1965), poznamenává:

<sup>36</sup> Přel. I. Jakubcová, *Modrý večer*, s. 87.

<sup>37</sup> Cech byl rozpouštěn a opět zakládán celkem třikrát, naposledy na začátku dvacátých let, kdy část jeho členů už působila v emigraci v Paříži a Berlíně. Nikdy kontinuálně neexistoval déle než 3 roky.

<sup>38</sup> ČUKOVSKIJ, K.: *Anna Achmatovová*. In: *Modrý večer*, s. 226–227.

*„Próza byla pro mne vždy tajemstvím a pokušením. O verších jsem věděla vše od samého počátku – o próze jsem nevěděla nikdy nic.“<sup>39</sup>*

Na druhou stranu je možné se o tvorbě Achmatovové, jejíž těžiště leží právě v lyrice, dočíst:

*„Lyrika Achmatovové je téměř vždy syžetová. Je v ní velmi málo abstrakt. Mimo vlohy hudebně lyrické básnička vyniká vzácným nadáním vypravěčským, talentem beletristy. Její básně nejsou jen písňemi, ale nezřídka novelami, s komplikovaným a obsažným dějem, který se před námi mihne jediným nezapomenutelným výsekem.“<sup>40</sup>*

Upozorňuje se tu na základní rysy její poezie: jednak na zmiňovaný protisymbolistický odvrát od metafyziky a orientaci na pozemský svět v jeho konkrétnosti, jenž je prožívaný smysly, ale v posledku i rozumem (ten pak vystupuje například jako ironický glosátor), jednak na jejich zvukovou stránku, se kterou taky souvisí pevnost formy a převážná pravidelnost v rýmu, a jednak, což je příznačné právě pro Achmatovovou, na skrytou „příběhovost“ jejích veršů. V nich autorka umí se zvláštní lehkostí vyvolat na malé ploše a zcela prostými slovy ve čtenáři pocit, že nahlíží do příběhu, který chce lyrický subjekt čtenáři poodkrýt, ne mu ho však převyprávět. Je na čtenáři, bude-li v něm sám hledat hlubší souvislosti, tázat se a domýšlet ho případně dál. V téhle strategii je vlastně kouzlo její milostné lyriky. A zvláště, jako v podstatě novum, vyniklo v kontextu soudobého básnictví:

*My se neumíme loučit,  
blízko sebe jdeme kdovíkam.  
Setmělo se, den už končí,  
zamlklý jsi, já nic neříkám.*

*Do kostela spolu jdeme,  
jsou tam svatby, křtiny, zádušní...  
Při odchodu nevzhledneme...  
Proč my dva jsme odlišní?*

*Nebo u hřbitovní branky*

<sup>39</sup> *Vestálka paměti*, přel. H. Vrbová, s. 14.

<sup>40</sup> ČUKOVSKIJ, K.: *Anna Achmatovová*. In: *Modrý večer*, s. 226.

*sedneme si na ulehlý sních.  
Ty mi hůlkou kreslíš zámky,  
říkáš, stále spolu budem v nich.  
[1917]<sup>41</sup>*

Často je taky výstižně zdůrazňováno, že Achmatovová „citové drama člověka dovede vyjádřit neuvěřitelně úsporně; stačí jí dva, tři tahy štětce, nepatrná scénka, výmluvný detail a někdy prostě – zámlka.“<sup>42</sup>

*Můj polštář horkem těla  
provlhl z obou stran.  
Už podruhé dohořela  
svíce. A skřeky vran  
probouzí spící sad.  
Dnes v noci jsem ani chvíli  
nespala. Nemohu spát.  
Na okně, k zbláznění bílý,  
chce závěs plápolat.  
... Milý!<sup>43</sup>*

Známé a hojně citované jsou verše, ve kterých Achmatovová duševní zmatek a roztržitost lyrické hrdinky vyjádřila nikoli popisem zakoušených emocí, ani metaforickým přirovnáním, ale prostě mimovolným konkrétním gestem:

*Bezmocně hrud' chladla ve vánici,  
lehkým krokem ale šla jsem tmou.  
Z levé ruky rukavici  
navlékla jsem na pravou.<sup>44</sup>*

Ačkoli, jak bylo řečeno, osa prvního období tvorby Anny Achmatovové leží tematicky v oblasti intimní, a to především milostné lyriky, autorka psala i verše

---

<sup>41</sup> Přel. I. Jakubcová, *Modrý večer*, s. 80.

<sup>42</sup> *Ruská klasická literatura*, s. 482.

<sup>43</sup> *Ruská klasická literatura*, s. 483.

<sup>44</sup> Přel. I. Jakubcová, *Modrý večer*, s. 27, první sloka básně z r. 1911.

orientované jiným směrem. Jde o poezii reflexivního charakteru, v níž se Achmatovová zamýšlí nad osudem umělce, Ruska i člověka vůbec. Do jejích veršů vstupuje často i téma války (jak obou světových válek, tak i občanské války v Rusku). Zvláště ve druhém tvůrčím období se milostná lyrika přesouvá do pozadí básniřčiny tvorby. Skladba *Rekviem* se potom biblickou motivikou a hlubokým existenciálním prožitkem přibližuje až k hranici duchovní poezie. Je nářkem a protestem Achmatovové proti zločinu páchaném nejen na vlastním synovi, ale proti utrpení všech nevinných lidí stalinské doby.

### 3 Autorky překladů

Jak zaznělo již v úvodu, obě překladatelky jsou vnějšími znaky do značné míry protikladné: v prvním případě jde o známou osobnost scény českého překladu, v případě druhém o postavu zcela neznámou a do značné míry tajemnou...

#### 3.1 Překladatelka Hana Vrbová

První autorkou poválečných překladů poezie Achmatovové je *Hana Vrbová* (1929–1995). Ačkoli se věnovala i vlastní tvorbě, působila především jako překladatelka. Studium češtiny a ruštiny na Filozofické fakultě UK ji předurčilo k překladatelské dráze zaměřené především na ruskou literaturu (pod heslem H. Vrbová<sup>45</sup> na webových stránkách Obce překladatelů je uveden soupis všech překladů Vrbové a ruské překlady, resp. překlady pořízené z ruštiny, tvoří zdaleka nejobsáhlejší položku). Překládala ale taky z němčiny, angličtiny, ukrajinštiny a slovenštiny.

Jak překladatelsky, tak ve své původní tvorbě se Vrbová věnovala i literatuře pro děti a mládež. V této souvislosti je možné se na stránkách Obce překladatelů dočíst, že psala původní poezii, prózu i divadelní a rozhlasové hry pro děti a mládež a spolupracovala na vytvoření jedné z nejzdařilejších variant školního slabikáře; ten vyšel ještě před autorčinou smrtí v roce 1993 v nakladatelství Fortuna. Na nedospělé čtenáře jsou zaměřené v podstatě její překlady z anglické, německé a slovenské literatury, zato překlady z ruštiny a ukrajinštiny se orientují spíše na čtenáře dospělé, i když ne výhradně. Překladatelka sama pak podle údajů, uvedených na stránkách Obce překladatelů, z asi 150 publikovaných přeložených titulů považovala za nejdůležitější

---

<sup>45</sup> [http://www.obceprekladatelu.cz/\\_ftp/DUP/V/VrbovaHana.htm](http://www.obceprekladatelu.cz/_ftp/DUP/V/VrbovaHana.htm)

kromě překladu *Slova o pluku Igorově* hlavně své překlady poezie Puškinovy, Lermontovovy, Krylovovy, Balmonta, Achmatovové, Cvetajevové a Tvardovského. Překladatelsky i editorsky se podílela i na obsáhlé antologii poezie ruské básnické moderny *Kolo inspirace*. V posledním údobí svého života pracovala na obsáhlém cyklu překladů ruských básníků, kteří po říjnovém převratu 1917 emigrovali z Ruska a z nichž početná část žila mimo jiné i v Praze. Ze staročeštiny přebásnila (za jazykové spolupráce Marie Krčmové) *Kroniku tak řečeného Dalimila*, která vyšla v roce 1977.

Na okraj zmiňme, že Hana Vrbová publikovala pod svým dívčím jménem. Byla provdaná za svého kolegu, překladatele a rusistu, Jaroslava Piskáčka, který se však zaměřoval na překlad prózy. Je to snad jediná věc, která Hanu Vrbovou spojuje s druhou překladatelkou (tedy kromě toho, že se obě zhostily právě překladu poezie Achmatovové). Ta jako překladatelka vystoupila pod dívčím jménem *Ivanka Jakubcová*.

### 3.2 Překladatelka Ivanka Jakubcová

V jejím případě bylo zpočátku velmi těžké vyhledávat informace o její překladatelské činnosti, dokonce o osobě, která se jménem Ivanka Jakubcová k překladům hlásí, vůbec něco bližšího zjistit. Po zadání jména do vyhledavače se objevovaly jen odkazy na její výběry z Achmatovové<sup>46</sup> nebo odkazy, které nakonec neměly s hledanou překladatelkou žádnou souvislost. Ani v obsáhlé databázi Obce překladatelů její jméno nefiguruje. Nepodařilo se mi zpočátku ani zjistit, jestli Jakubcová překládala i jiné dílo, ale nic tomu nenasvědčovalo, protože v elektronických vyhledávačích Národní i Slovanské knihovny se po zadání jména Ivanka (Ivana) Jakubcová opakovaly stále tytéž překlady Achmatovové.

Překladatelčina záhadná identita mě nakonec dovedla k myšlence, nekryje-li se za jménem Jakubcové někdo úplně jiný, třeba i známý překladatel, navíc opačného pohlaví. Takové zjištění by bylo malou senzací, a tak jsem se rozhodla po Jakubcové pátrat dál. Obrátila jsem se proto na hlavního editora současného Odeonu Mgr. Jindřicha Jůzla, který v bezprostřední reakci na můj e-mail odpověděl takto: „S Odeonem jsme nezdědili téměř nic, protože po těch letech už to všechno zmizelo, ale přeci jen jedno zůstalo – listkovnice, totiž seznam všech spolupracovníků a redaktorů,

---

<sup>46</sup> Konkrétně odeonský výbor z lyriky Achmatovové *Modrý večer* nebo antologie *Básníci ruského akméismu*, na kterém se kromě Jakubcové podíleli další překladatelé.

*překladatelů atd. Ing. Ivana Jakubcová je zde – provdaná Charvátová. Vítězná 12, Praha 1. Jenomže podle nkp.cz existuje jediný překlad (Modrý večer) - když hledáte pod oběma jmény - z čehož pravděpodobně vyplývá, že dále už nepřekládala. Což je trochu zvláštní.“* Ano, je to zvláštní. I překladatelčin inženýrský titul... A tak ve mně zrála myšlenka I. Jakubcovou-Charvátovou, pokud už náhodou není jako Hana Vrbová po smrti, zkontaktovat osobně.

Získat konkrétnější informace o hledané překladatelce bylo za pomoci J. Jůzla podstatně snazší. Dozvěděla jsem se, za prvé, že paní Jakubcová, resp. Charvátová dosud žije (narozena 1941), za druhé, že „*vystudovala na Stavební fakultě ČVUT geodetickou astronomii a geofyziku. Je vědeckou pracovnící Geofyzikálního ústavu AV ČR. Zabývá se pohybem Slunce kolem těžiště sluneční soustavy jako pravděpodobného zdroje proměnlivosti solárně-terestrických i klimatických jevů a jeho využitím k prognózám.*“<sup>47</sup>

Pohyb Slunce, solárně-terestrické jevy, klimatické procesy a... umělecký překlad? To je tedy opravdu rarita! Napsala jsem proto paní Charvátové e-mail, ve kterém jsem jí vyložila, že pátrám po překladatelce Ivance Jakubcové, o jejíchž překladech píšu diplomovou práci, i jak jsem se dostala ke kontaktu na ni, a je-li to skutečně ona. Svou totožnost s I. Jakubcovou paní Charvátová potvrdila. Navázaný kontakt jsem tedy alespoň využila k získání zajímavých informací, které se týkají vzniku jejích překladů, a nakonec jsem se s paní Charvátovou setkala i osobně. Je jen škoda, že stejně jsem nemohla postupovat i v případě Hany Vrbové, bylo by zajímavé, jak by na moje otázky odpověděla taky ona.

Náš rozhovor se nejdřív odehrával elektronickou cestou. Především mě zajímalo, jak se vzhledem ke své technicky a přírodovědně zaměřené profesi dostala k překladům poezie... Vyplývalo, že i jako člověk, který se profesně pohybuje v úplně jiné oblasti, má vztah ke kulturní a vůbec humanitní sféře... Překlad Achmatovové byl její jediný publikovaný, zkusila prý však přeložit například i pár básní Elisabeth Barrett Browningové, ale, jak píše, „*v Odeonu jsem zjistila, že už ji překládá matka Michaela Žantovského, a z překládání sešlo.*“

Pokud jde o básně Achmatovové, podle vlastních slov se s nimi I. Charvátová, snad pouhou náhodou poprvé setkala v jakémsi periodiku v překladu Marie Marčanové. Bylo

---

<sup>47</sup> <http://www.vesmir.cz/autor/ing-ivanka-charvatova-csc>

to na přelomu 70. a 80. let. Velmi se jí líbily, a když si pořídila originál, protože ji zajímalo jejich původní znění, byla doslova „ztracená“. Hlavním podnětem k vlastnímu překládání tedy pro překladatelku Ivanku Jakubcovou bylo samotné okouzlení verši Achmatovové. Přirozeně mě zajímalo, nakolik se seznámila, než začala překládat, s ostatními existujícími překlady. A zvláště mě zajímalo, jestli četla časově nejmladší překlad Hany Vrbové a jak na ni působil. I. Charvátová mi sdělila, že pracovala v podstatě na vlastní pěst, že se „vztahovala pouze k originálu“. Existujícími překlady se podrobně nezabývala, přestože věděla, že existují. Chtěla si přeložit Achmatovovou sama, aniž by „riskovala“ vliv předchozích překladů na svoje přetlumočení. K překladům Vrbové se ale nestaví nijak vstřícně, prý se jí z letmého pohledu příliš nelíbily a ve srovnání s překlady Marčanové by je hodnotila jako ne tak zdařilé.

Došlo i na otázku, kterou báseň přeložila jako první, podle čeho básně k překladu vybírala, s jakou nebo s jakým místem (pokud byly) si nejvíc nevěděla rady, která nebo které básně jsou jejímu srdci nejbližší. První přeloženou básně si I. Charvátová bohužel už nepamatuje, vybírala jednoduše podle toho, které se jí líbily, jsou jí ale „blízké i ty za mlada, i ty z pozdního věku“. Problémy měla především se složitým jazykem skladby *Rekviem* (například slangovými nebo jinými výrazy), z drobné lyriky jí pak nejvíc starostí prý přidělal překlad básně *Večer*. Svůj pracovní postup vyjádřila obecně takto: „*Jak mě to napadlo, jak to přišlo... Vzpomínám si, že se mi často v duchu vynořovala věta z pohádky Václava Čtvrťka „Ale ono se to dá říct ještě jinak!“*“

Zaujalo mě, že ve vzpomínkách se I. Charvátová zmiňovala, že ji od překladu Achmatovové zrazovali někteří překladatelé muži – prý se překládat dobře nedá. Je fakt, že ze čtyř překladatelů, kteří svoje překlady publikovali, tři byly skutečně ženy. Nad tím, proč podle slov poslední překladatelky připadá některým překladatelům silného pohlaví poezie Achmatovové těžko přeložitelná, se dá jen spekulovat – byť „genderový“ aspekt překladu by mohl nakonec být jako téma diplomové práce taky zajímavý a třeba i přínosný. I. Charvátová se ale nenechala jejich názorem odradit. Mimochodem v poezii Anny Achmatovové nacházel velké zalíbení i František Halas. Ten v roce 1942 napsal Janu Čepovi: „*Já zas nedávno koukal do Achmatové a to je pro mne největší básnička na světě.*“<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> KUNDERA, L.: *František Halas. O životě a díle*. Atlantis: Brno 1999, s. 32.



Překlady Jakubcové, přestože vznikaly (a ve valné většině vznikly) už během první poloviny osmdesátých let, provázely publikační těžkosti. Lidové nakladatelství, se kterým spolupracovala již Hana Vrbová, mělo totiž gesci na ruskou a sovětskou literaturu (i když gesci na literaturu světovou měl tradičně Odeon). V Odeonu tak vyšly překlady Jakubcové až v roce 1990. Do té doby se je podařilo vydat jen v Suprafonu pod názvem *Tvůj bílý dům* v roce 1985.

Ivanka Jakubcová se nakonec nevěnovala poezii Achmatovové jen překladatelsky, ale v osmdesátých letech se spolupodílela i na recitačních večerech její poezie v Divadle Lyra Pragensis, které organizačně vedla (viz poskytnutou fotografii v příloze).

#### 4 Problematika uměleckého překladu

Před vlastní analýzou vybraných ukázek a jejich překladů je nutné uvést základní poznatky z problematiky uměleckého překladu, z nichž by mohla tato druhá, a zároveň hlavní část práce vycházet. Vademekum snad každého, a zvláště začínajícího, českého překladatele představuje kniha Jiřího Levého, nazvaná *Umění překladu*. Od první publikace této Levého translátologické příručky v roce 1963 uplynula už poměrně dlouhá doba – v podstatě půl století. V předmluvě ke třetímu vydání z roku 1998 však Karel Hausenblas vyjadřuje přesvědčení, že „*obnovené a podle pozdější německé verze zčásti doplněné a upravené vydání práce Jiří Levého Umění překladu, díla, které znamenalo opravdu epochu – vlastně zakladatelskou – ve vývoji české nauky o uměleckém překladu, bude přijato i dnešními čtenáři se zájmem a že jim má co říci.*“<sup>49</sup> Budeme se pohledu Levého na problematiku překladu přidržovat tedy i my. Druhou publikací, jejíž poznatky z oblasti uměleckého překladu bakalářská práce využije, je kniha Jána Vilikovského *Preklad ako tvorba* z roku 1984.

##### 4.1 Základní definice překladu

Co vlastně překlad je? Na tuto otázku v rovině procesu, jehož je překladatel aktivním účastníkem, Levý odpovídá: „*Cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které nemělo předchůdce; cíl překladu je reprodukční. Pracovním postupem tohoto umění je náhrada jednoho jazykového materiálu jiným, a tudíž samostatné vytvoření všech uměleckých prostředků*

---

<sup>49</sup> *Umění překladu*, s. 14.

*vycházejících z jazyka; v jazykové oblasti, v níž se odehrává, je tedy původně tvůrčí.*<sup>50</sup> Podstatu překladu ve všech jeho rovinách pak Levý shrnuje slovy: „*Překlad jako dílo je umělecká reprodukce, překlad jako proces je původní tvoření, překlad jako umělecký druh je pomezí případ na rozhraní mezi uměním reprodukcí a původně tvůrčí.*“<sup>51</sup>

Levý v citovaných úryvcích vlastně mluví o překladu uměleckém, tedy literárním. Jeho specifika si můžeme stručně nastínit při letmém porovnání překladu uměleckého s neuměleckým.

Jde o to, že překlady různých druhů textů kladou na překladatele různé nároky. Podle Levého se obecně liší v požadavku, jaké „rysy“ originálu je potřeba zachovat (tzv. invariabilní prvky), a jaké by měly (nebo můžou) být nahrazeny prvky cílového jazyka (tzv. variabilní prvky). Předvedeno na jednoduchém srovnání – překlad odborné stati na jedné straně a básně s pravidelnou formou verše a rýmem na druhé se bude vyznačovat jiným poměrem toho, co je třeba zachovat, a toho, na co není nutné brát v překladu ohled. Odborný styl bude při překladu vyžadovat – a to velmi striktně – zachování denotativního významu, zatímco význam konotativní bude faktorem variantním, který v daném případě není nutné v překladu zachytit; stylistické zařazení slova v odborném textu ne vždy musí hrát tak zásadní roli jako věcný význam, roli ale hraje; avšak větná stavba, opakování zvukových kvalit (rytmus, rým), případně i další faktory jako je délka a výška samohlásek, nebo dokonce způsob artikulace, nemají v překladu odborného textu logicky žádnou významotvornou úlohu. Poslední faktory je třeba brát v úvahu při překladu dabingu, případně hudebního textu. Báseň s pevnou formou ovšem právě naopak zavazuje překladatele k zohlednění téměř všech předchozích faktorů, přičemž Levý navíc zdůrazňuje, že „*v poezii bývá nejednou důležitější zachovat význam konotativní než denotativní.*“<sup>52</sup> Překladatel poezie se tudíž soustředí na odlišné kvality textu než překladatel odborného článku.

Levý ale taky upozorňuje, že ne vždy mají zmíněné faktory v uměleckém překladu stejnou váhu, že existují širší kulturní a dobové normy překládání. Tak například ve francouzské překladové tradici není vůbec při překladu poezie běžné zachovávat případné rýmové schéma a rytmus originálu. Důraz je tu kladen na sdělení „samo o sobě“, forma je podružná. Takové „ochuzení“ překladu ve francouzské překladové

---

<sup>50</sup> *Umění překladu*, s. 85.

<sup>51</sup> Tamtéž.

<sup>52</sup> *Umění překladu*, s. 25.

tradici prostě není hodnoceno jako jeho slabina<sup>53</sup> – na rozdíl od naší překladatelské tradice, o níž Levý píše: „*Moderní české básnické překlady zpravidla zachovávají ty rysy, které se kdysi označovaly jako tzv. vnější forma: strofickou kompozici, pořadí rýmů a metrické schéma. Není to zásada samozřejmá: jak už bylo řečeno, některé západoevropské literatury ji nepřijímají.*“<sup>54</sup>

## 4.2 Funkční hledisko překladu

Jak píše Levý, „*za nejpodstatnější hledisko v teorii a praxi překladu považujeme hledisko funkční, které zkoumá, jaké sdělovací funkce mají jednotlivé jazykové prvky a které sdělovací prostředky ve vlastním jazyce mohou plnit stejnou funkci. Již r. 1913 formuloval jeden z pozdějších spoluzakladatelů Pražského lingvistického kroužku, Vilém Mathesius, funkční hledisko při překládání [...]. Druhý spoluzakladatel PLK, Roman Jakobson, končí např. svou studii o překládání veršů takto: „Přeloží-li se ruský výraz *čorstvyj chleb* českým *čerstvý chléb*, nebude sporu o tom, že je to překlad vadný, poněvadž ruské *čorstvyj*, přes shodné znění a společný původ s českým *čerstvý*, znamená *tvrký, tudíž pravý opak*““.<sup>55</sup> Překlad však nelze redukovat na pouhý „kontakt mezi dvěma jazyky“, problematika překladu je mnohem širší – zasahuje jak oblast úže jazykovou, tak stylistickou, literárněvědnou a naposled i kulturně-společenskou, jak vysvitlo při zmínce o tradici překladu poezie do francouzštiny. Pojem adekvátní, funkční nebo prostě dobrý překlad tak může dokonce znamenat v různých dobách a na různých místech i vzájemný opak.<sup>56</sup>*

Levý svou koncepci staví na tzv. *funkčnosti* překladu. Tento pojem souvisí s vlastním procesem vzniku díla v domácím prostředí a jeho následným vsazením pomocí překladu do jiného kulturního zázemí. Proces běžné literární komunikace se tady tak vlastně zdvojuje o jeden „dvojitý“ článek, jenž představuje překladatel jakožto příjemce originálu, a zároveň i produktor nového překladového díla. Překladatel tak stojí jakoby „dvojstranně“ na rozhraní zmnoženého komunikačního řetězu. Funkční hledisko překladatelské problematiky bere v úvahu fakt, že překladatel, stejně jako čtenář překladu (a ostatně i čtenář originálu), vždy „*chápe umělecké dílo pod zorným úhlem své doby, zvláštní intenzity pro něj nabývají ty hodnoty, které jsou mu ideově nebo*

<sup>53</sup> Viz blíže *Umění překladu*, s. 38–39.

<sup>54</sup> *Umění překladu*, s. 236.

<sup>55</sup> *Umění překladu*, s. 26–27.

<sup>56</sup> Viz blíže *Překlad jako tvorba*, s. 75 a násl.

*esteticky blízke.*<sup>57</sup> Funkční překlad by tak nikdy neměl usilovat o „mechanickou“, povrchně formální totožnost s originálem, protože pak by přeložené dílo (zdánlivě možná paradoxně) bylo pro publikum odlišného jazyka a odlišné kultury více či méně nesrozumitelné – tedy komunikačně nefunkční.

Levý dál v této souvislosti říká jasně:

*„Překladatel má překládat ideově estetický obsah, jehož je text nositelem. Text sám o sobě je totiž podmíněn jazykem, ve kterém je dílo stylizováno, a proto mnohé hodnoty je třeba vyjádřit v češtině prostředky jinými. [...] Učiníme-li si východiskem nikoliv text díla, ale jeho významovou a estetickou hodnotu, pak z toho vyplyne pro orientaci ve vztahu mezi formou a obsahem zásada: je třeba zachovávat ty formy, které mají nějakou sémantickou funkci, naopak nelze trvat na zachování forem jazykových. Pro básnický překlad to znamená, že pro překladatele by mělo být východiskem nikoliv metrum, ale rytmus originálu.“*<sup>58</sup>

Obdobně chápe funkční přístup v překladu i Ján Vilikovský:

*„Tak možno definitívne určiť podmienky, za ktorých preklad znamená to isté ako pôvodné oznámenie. Stáva sa tak vtedy, ak informácia obsiahnutá v pôvodnom oznámení sa reprodukuje prostriedkami iného jazyka tak, že sa zachová jej invariantnosť, pričom oznámenie spĺňa vzhľadom na komunikačnú situáciu tú istú funkciu.“* /s. 25/ Jinými Vilikovského slovy: *„Úlohou prekladateľa je reprodukovat' literárne dielo v inom jazyku tak, aby zachoval jeho estetický charakter a pôsobenie na čitateľa v odlišnom literárnom a kultúrnom kontexte.“*<sup>59</sup>

### 4.3 Fáze překladatelského procesu

Vlastní překladatelovu práci dělí Levý do tří fází: 1. *pochopení předlohy*; 2. *interpretace předlohy*; 3. *přestylizování předlohy*. Každá má v procesu překladu svou váhu a úspěšnost jednotlivé další fáze se vlastně odvíjí od úspěšného zvládnutí předcházející. Vilikovský se svým pojetím odlišuje od Levého jen tím, že mezi interpretaci a přestylizování předlohy vkládá ještě fázi formování *koncepce*. (Levý ji chápe jako součást fáze druhé, avšak Vilikovský argumentuje, že „*překladatelská*

---

<sup>57</sup> *Umění překladu*, s. 49.

<sup>58</sup> *Umění překladu*, s. 47–48.

<sup>59</sup> *Preklad ako tvorba*, s. 91.

*konceptia však zasahuje aj fázu reprodukčnú, pretože determinuje prostriedky použité v poslednej fáze procesu.*“<sup>60</sup>)

### 4.3.1 Pochopení předlohy

Pokud jde o první fázi, uskutečňuje se v ní pochopení textu, tj. porozumění filologické. „*Správné přečtení textu díla zprostředkuje čtenáři jeho ideově estetické hodnoty, tj. náladové ladění, ironické či tragické podbarvení, útočné zaměření na čtenáře či suché konstatování apod.*“<sup>61</sup> Levý tu dále upozorňuje na možná úskalí neporozumění, a to „*neschopnost překladatele představit si skutečnost nebo myšlenku autorovu a mylné významové spoje navozené jazykem originálu, ať už jsou navozeny náhodnými jazykovými obdobami, nebo skutečnou víceznačností textu.*“<sup>62</sup>

### 4.3.2 Interpretace předlohy

Tím už první fáze souvisí s fází druhou, interpretační, jíž je jazykově správné pochopení originálu předpokladem. Vilikovský definuje překladatelskou interpretaci jako „*súbor postupov, ktoré pomáhajú odhaľovať významový invariant pôvodného textu [tj. informáciu obecně srozumitelnou, nezávislou na kulturně-historickém kontextu, pozn. L. O.]. Dôležité je uvedomiť si dialektický a dvojstranný charakter tohto procesu. Východiskovým bodom je prirodzene originál vo svojej historickej a individuálnej podmienenosti; proti nemu však stojí ako druhý pól konkrétna situácia preberajúcej kultúry, ktorá nie je statická, ale vyvíja sa. Je teda zrejmé, že sa budú vyvíjať a meniť aj vlastnosti a výsledky prekladateľskej interpretácie.*“<sup>63</sup> V souvislosti s touto fází Levý varuje, že by se překladateli nemělo stát, že bude chápat „*umělecké skutečnosti díla*“ jednostranně, například když má sice „*jasnou představu o postavě díla, ale zapomene na to, že autor ji čtenáři odhaluje postupně, že po jistou dobu záměrně zatajuje svůj vztah k ní nebo vztahy mezi několika postavami, a neuvědomí si tedy celkový záměr autorův.*“<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> *Preklad ako tvorba*, s. 103.

<sup>61</sup> *Umění překlada*, s. 54.

<sup>62</sup> *Umění překlada*, s. 56.

<sup>63</sup> *Preklad ako tvorba*, s. 102–103.

<sup>64</sup> *Umění překlada*, s. 57.

### 4.3.3 Překladatelská koncepce

Při formování koncepce už do překladového procesu začíná přímo zasahovat cílová kultura: „*Překladateľ zvažuje možnosti preberajúcej literatúry, jej jazyka, odhaduje reakciu predpokladaného čitateľa.*“<sup>65</sup> Na druhou stranu tu Vilikovský upozorňuje, že překladatel „*musí vychádzať z ideových a estetických hodnôt obsáhnutých v samom diele.*“<sup>66</sup> V zápětí ale navíc dodává, že překladatel „*môže však určité aspekty vyzdvihnúť alebo zdôrazniť. Badať tu určité paralely s prácou divadelného režiséra, ktorý z daného textu určité pasáže vynecháva, kým iné zvýrazňuje inscenačnými prostriedkami.*“<sup>67</sup> I tím se právě může výrazně projevit překladatelův postoj k dílu, vzniklý na základě interpretace, a spolu s tím, ve větší či míře, i dobové kulturně-společenské názory na překlad i umění jako takové. Vilikovský tu uvádí, že „*je zřejmé, že individuálny prístup sa najsilnejšie prejaví u osobností s výrazne sformulovanou vlastnou poetikou, predovšetkým u prekladateľov, ktorí sú sami literárnymi tvorcami. [...] Neiekedy takáto osobná koncepcia môže pôsobiť priamo proti autorkému zámeru, alebo ho aspoň badateľne oslabovať.*“<sup>68</sup>

### 4.3.4 Přestylizování předlohy

Poslední fází překladatelovy práce je přestylizování předlohy. Tato fáze je pak podle slov Vilikovského přímo zodpovědná za výsledné znění díla. A právě tady podle Levého „*svůj talent může překladatel uplatnit především při jazykové stylizaci, proto potřebuje v první řadě nadání stylistické. [...] Překlad je tím obtížnější, čím větší je úloha jazyka v umělecké výstavbě textu; proto je u překladu poezie zapotřebí větší pružnosti i větší celkové volnosti.*“<sup>69</sup> I při tomto závěrečném překladatelském kroku – přestylizování předlohy – se ale překladatel stále potýká s jazykem originálu a ten může zasahovat do výsledného znění překladu. Levý vliv originálu na konečnou podobu překladu rozlišuje jednak jako přímý, jednak jako nepřímý: „*Přímý vliv původního textu se projevuje pozitivně i negativně, tj. přítomností neústrojných vazeb tvořených podle originálu i nepřítomností těch českých vyjadřovacích prostředků, jimiž jazyk předlohy nedisponoval. Nepřímý vliv jazyka originálu se projeví naopak v tom, jak se mnohdy překladatel snaží odlišit od stylistických rysů originálu, které pokládá za gramatické, a*

---

<sup>65</sup> *Preklad ako tvorba*, s. 103.

<sup>66</sup> Tamtéž.

<sup>67</sup> Tamtéž.

<sup>68</sup> *Preklad ako tvorba*, s. 111.

<sup>69</sup> *Umění překladu*, s. 68.

*tedy nepříznačkové. Zvláště překladatelé nadanější a teoreticky poučení o vyjadřovacích zvláštěnostech jazyka, z něhož překládají, se pak mnohdy přezkostlivě takovým prostředkům vyhýbají.*<sup>70</sup>

#### **4.4 Základní překladatelské posuny**

Vilikovský pak v souvislosti s výslednou podobou přeloženého textu upozorňuje na klasifikaci překladových *posunů*, kterou rozpracoval jiný slovenský translatolog, Anton Popovič. Ne každý posun (tedy vlastně změna) vůči originálu, ke kterému při přestylování předlohy dochází, je ale nenáležitý, nebo přímo vadný. Popovič rozlišuje celkem čtyři základní typy, vyjádřeno slovy Vilikovského jsou následující:

*1. Konstitučný posun je nevyhnutný posun, ku ktorému dochádza v dôsledku rozdielov medzi oboma jazykmi (originálu a prekladu), napr. reprodukcia anglického systému gramatických časov v slovenčine, alebo naopak vidových príznakov v angličtine.*

*2. Individuálny posun je systémom individuálnych odchýlok motivovaných výrazovými sklonmi či idiolektom prekladateľa.*

*3. Tematický posun vzniká náhradou reálií, výrazových spojení a idiómov originálu prvkami domácimi. Tento postup favorizuje konotáciu na úkor denotácie a spravidla se označuje ako substitúcia.*

*4. Negatívny posun vzniká v dôsledku nepochopenia originálu. Môže byť motivovaný neznalosťou jazyka alebo nerešpektovaním pravidiel ekvivalencie a prejavuje sa nesprávnym prekladom alebo štýlovým ochudobňovaním originálu.*<sup>71</sup>

Jako nenáležitý je tedy hodnocen až posun čtvrtý. V následující části bakalářské práce bude zajímavé sledovat, jaké typy překladatelských posunů se v analyzovaných překladech objeví, především ale jaké místo v nich zaujímá druhý typ, tedy posun individuální.

---

<sup>70</sup> *Umění překladu*, s. 74.

<sup>71</sup> *Překlad jako tvorba*, s. 43.

## 5 Báseň *Přízrak*

Tvůrčí devízou Anny Achmatovové, která vycházela z akméistických představ o umění a kterou se autorce dařilo mistrně naplňovat, byl – jak vyplynulo z předchozího výkladu – nerozvláčný, ale zvučný verš pevné formy, směřující ke konkrétnosti, až jakési „hutnosti“ výrazu, a s tím spojený důraz na detail, který plasticky evokuje atmosféru nebo situaci, v níž se lyrický subjekt nachází. Dál i schopnost využít obratně zkratky, která umožní vyniknout pointě. Vhodnou ukázkou takto založeného básnického stylu, který ale v konkrétním případě stojí stranou stěžejní tematiky prvního období tvorby Achmatovové, je například báseň *Přízrak*. Ta je nakonec zajímavá i z hlediska překladatelské problematiky.

### 5.1 Analýza originálu

Originál zní následovně (přikládám vlastní, co nejdoslovnější překlad, viz i přílohu):

#### *Призрак*

*Зажжѐнных рано фонареѝ  
Шары висячие скрежещут,  
Всѣ праздничнее, всѣ светлей  
Снежинки, пролетаѝ, блещут.*

*И, ускоряя ровный бѣг,  
Как бы в предчувствии погони,  
Сквозь мягко падающий снег  
Под синей сеткой мчатся кони.*

*И раззолоченный гайдук  
Стоит недвижно за санями,  
И странно царь глядит вокруг  
Пустыми светлыми глазами.*

#### *Přízrak*

*Rozsvícených časně luceren  
Skřípou visící koule,  
Stále svátečněji, stále světleji  
Se sněhové vločky v letu třpytí.*

*A zrychlující stejnoměrný běh,  
Jakoby v předtuše pronásledování  
Skrz měkce padající sníh  
Se pod temně modrou sítkou ženou koně*

*A pozlacený sluha  
Stojí nehybně za saněmi,  
A podivně se car rozhlíží okolo  
Prázdnýma světlýma očima.*



### 5.1.1 Název básně

Název básně vlastně zároveň odkrývá její téma, i když ne úplně zcela – je jím sice přízrak v podobě carských saní, který se zjevuje za zimního večera, ale až ze samotného konce (předposlední verš originálu) je pak zřejmé, o jaké spřežení se přesně jedná. Roli tu hraje okolnost jejího vzniku: báseň vznikla po popravě posledního ruského cara (1918) a to zanedlouho, v zimě roku 1919, kdy už v zemi zuřila občanská válka. Název *Přízrak* tak dává s ohledem na daný fakt konečný smysl. Předpokladem pro *naprosté* porozumění je jistě znalost této skutečnosti, myslím si ale, a to dělá báseň jaksí navíc zajímavou, že pro čtenářský prožitek je možné obejít se dokonce i bez ní. Báseň má jistou pointu, která odkazuje za text k historické události, ale má i další poetické kvality, které jsou schopny na čtenáře působit stejně silně, a naopak třeba otázky nebo napětí z ne zcela zřetelného významu víc podněcovat.

Zastavme se ještě krátce u názvu. Jestliže se autorka rozhodla pojmenovat báseň *Přízrak*, uvědomovala si, že takovým názvem vyvolá ve čtenáři pocit čehosi tajemného, smysly dobře nezachytitelného, až možná strašidelného. Vyvolané napětí by ztratilo na síle, kdyby hned v první sloce bylo „prozrazeno“, že jde o carské saně, ze kterých car vyhlíží *prázdnýma očima*. Podívejme se tedy nejdřív, jaké obrazy jednotlivé sloky vlastně obsahují.

### 5.1.2 Motivická struktura

Po přečtení první sloky se čtenáři pravděpodobně vybaví místo vzdálené městskému ruchu za časného zimního večera. Prostředí charakterizuje detail rozsvícených luceren. Zvláštní je, že vydávají skřípavý zvuk (zdá se, že pozornost je na něj soustředěna právě na pozadí ztichlého okolí). Zvuk na jednu stranu může evokovat představu kočáru, na němž jsou lucerny zavěšeny (mají kulovitý tvar, nejspíš se mírně pohybují, a proto právě poskřipují), může vyvolat i představu luceren lemujících ulici. Zaměření na konkrétní detail, kterým je zároveň jakoby vysloveno „vše“, je, jak vyplynulo, základní součástí poetické strategie Achmatovové, na tomto místě má ale funkci spíš opačnou, a to vytvořit spolu se zbylými dvěma verši jakousi tajemně zázračnou atmosféru: nastala doba časného zimního soumraku – není úplná tma, není již ani denní světlo, den a noc se mísí v tajemném mezidobí. Tmavnoucí krajinu přitom prozařuje třpytící se padající sních. Slova *svátečněji, světleji, třpytit se* navozují pocit zázračnosti tiché zimní krajiny a ten narůstá...

Druhá sloka posouvá, vlastně rozšiřuje, záběr od luceren na běžící koně. Je vůči první kontrastní v tom smyslu, že motivem pravidelným krokem běžících a stále zrychlujících koní vnáší do básně pohyb. I ten se stupňuje. V posledním verši je vyloženě napsáno *koně se ženou*. Tím druhá sloka vrcholí. Gradací prochází ale i napětí čtenáře, který za neurčitým srovnáním *jakoby v předtuše pronásledování* cítí cosi tragického a osudového. Přítomnost kontrastu je nakonec zřejmá nejen přes hranice slok, ale i v rámci druhé sloky samotné – opakující se obraz sněhu, měkce se snášejícího v mrazivém vzduchu (3. verš) tu ostře střídá, „prořezává“ obraz pádících koní.

Poslední verš druhé sloky je zvláště zajímavý. Píše se v něm *pod temně modrou sítkou se ženou koně*. Co měla autorka takovým vyjádřením na mysli? Jestliže píše *sítka*, může jít o metaforu hustě padajícího sněhu za soumraku. Velmi to tak vypadá. Ovšem když začneme srovnávat obrazy celé básně, vyplývá, že sníh hustě nepadal, nechumelilo – sníh padal *měkce* a vločky se v letu *třpytily* svátečně a *světle*. To nesedí. Možností, jak „záhadný“ verš interpretovat, je i považovat ho prostě za nemetaforický obraz koňské výstroje, za obdobný konkrétní detail jako v případě luceren. Dotvářel by pak vlastně podobu přeludného zjevení. Takovou výstroj jsem nemohla dohledat ani na fotografiích, ani obrazech, dala se těžko představit. V představách mi bezděčně vyvstával kůň se středověkou výstrojí a rytířem v sedle...

Po interpretačních nesnázích se mi nakonec povedlo význam verše rozluštit, když jsem po pátrání v psaných dokumentech objevila dva internetové zdroje, ve kterých se o takové výstroji ruských koní píše<sup>72</sup>. I časově oba texty zapadají do kontextu básně. Nešlo však o výstroj běžnou, ale o ozdobu patricijských spřežení, včetně spřežení carských. Že jde o konkrétní detail, a zároveň vlastně i symbol, bylo důležité zjištění. Svým způsobem vrhlo nakonec i jiné světlo na oba české překlady. Zároveň se tak potvrdilo, že poetika Achmatovové zřídka vychází z obrazného, natož košatě metaforického vidění. Je velmi střídá a konkrétní. To je ostatně možné doložit skoro na jakékoli její básni.

Třetí, závěrečná sloka tvoří jakési rozuzlení – přízrakem je carské spřežení, v němž sedí poslední ruský car Mikuláš a pátravě se rozhlíží *prázdnýma, světlýma očima*. Detail očí a podivného (= *nepokojného*) pohledu, kterým carovo zjevení vyhlíží ze saní do šera tichého (= *klidného*) zimního prostředí, vytváří mezi oběma obrazy znovu napětí. Silněji

---

<sup>72</sup> <http://emsu.ru/lm/cc/D3.htm>; <http://lib.rus.ec/b/278374/read>

se tím vyjeví tragika jakýchsi osudových událostí, které zjevení přivolaly. I kdyby tedy čtenář okolnosti smrti posledního ruského cara neznal, v jeho pocitech se přesto vystupňuje tušení čehosi fatálního a tajemně tragického.

I ve třetí sloce znovu snadno nalezneme kontrast, který vychází z dynamičnosti a statickosti motivů. Můžeme v ní ale odhalit i zajímavou paralelu motivů úvodní sloky. Obojí má ve významové stavbě básně své místo. První dva verše poslední sloky zachycují carského sluhu *nehybně stojícího* za saněmi, a charakterizují ho „zhušťujícím“ obrazným přívlastkem *zlatě vyzdobený* (doslova dokonce *pozlacený*) – pozornost je tu tedy soustředěna na barvu a ta je světlá. Můžeme si ji představit až jako zářivou. Na pozadí předcházejícího motivu *běžících, tmavě modrou sítkou pokrytých* koní se tedy vyjímá jednak strnulost, ale i jas následujícího obrazu. To posiluje, jak se domnívám, jeho přízračnost a jakousi „nadskutečnost“. Vytváří se tak paralela k úvodnímu obrazu svátečně tichého prostředí, která je prozařována třpytem vloček za zimního brzkého večera a která má schopnost otvírat se zjevením...

### 5.1.3 Formální ztvárnění

Po formální stránce má báseň pravidelnou stavbu. Všechny verše mají pravidelnou délku a vzestupný jambický rytmus: ani jedna lichá slabika nenese přízvuk, na druhou stranu některé sudé slabiky zůstávají nepřízvučné, metrum tak není naplněno absolutně a nepůsobí „kolovrátkově“ (viz tabulku). Stejně tak jsou všechny verše zakončeny střídavým rýmem (abab, cdcd, efef), přičemž v jednotlivých slokách každý první a třetí verš končí vždy rýmem mužským (8 slabik, poslední přízvučná), a každý druhý a čtvrtý rýmem ženským (9 slabik, poslední nepřízvučná). Rytmičká podoba básně podtrhuje motivickou stavbu a je významotvorná: podobně jako českému verši dává jamb i ruskému příznak vážnosti a svátečnosti. Co je na druhou stranu velmi rozdílné, je možnost realizace jambu v češtině a ruštině (viz dále rozbor překladů). V básni je využita i zvukomalba, dojem skřípavého zvuku ve druhém verši podtrhuje hláska r a sykavky. Plně symetrickou formou tak získává báseň řád, který ji činí přehlednou, ale i jaksi vznešenou a vážnou.

### 5.1.4 Jazyková a stylová rovina

S formální i významovou stavbou básně souvisí její jazyk. Jazyk je pro poezii a vůbec celou literární slovesnost materiál, bez kterého přirozeně nemůže existovat. Proto

si ještě všimneme, jak jsou jednotlivé motivy a zachycené obrazy vlastně jazykem vytvořeny.

Při rozboru básně, který si všímá především jejího jazyka, je možné klást si různé otázky: jaká slova jsou v básni užita a především proč právě ta? Proč jich je nebo není víc? Jaké významy slova obsahují? Jakou mají gramatickou formu a jakou mají stylistickou hodnotu, navíc z hlediska dané doby? Jaká je jejich zvuková stránka? Jaké konotace určitá slova nebo slovní spojení nesou (opět i z dobového hlediska)? Jaké vztahy vytvářejí slova ve verších mezi sebou? Jak slova fungují v rytmické a rýmové struktuře básně a jak jsou dlouhá? Jak to vše ovlivňuje její smysl? Podobných otázek by se nakonec dalo vymyslet jistě mnohem víc. Vkročili jsme jimi na pole složité a obsáhlé disciplíny – stylistiky. Přitom lapidárně by se základní definice stylu dala shrnout takto: styl je výběr slov a jejich vzájemné uspořádání, měníme-li jedno, nebo druhé (a nebo obojí zároveň), mění se i význam samotného textu.

V daném případě každá sloka, jak jsme viděli výše, vytváří jeden obraz a je vždy uzavřena tečkou, jakoby se nechtěla vzdát úplně platnosti věty. Přitom jednotlivá dvojverší zachycují pokaždé jeden dílčí vjem. Základ jeho slovního vyjádření tvoří určitý tvar slovesa (v druhé sloce je predikace prvního dvojverší ukryta v přechodníku), zbylý verš pak v podstatě zpřesňuje zachycený vjem o nějakou další okolnost. Báseň „ořezaná“ na takový holý základ říká vlastně toto: *1. Skřípou koule luceren, sněhové vločky se třpytí. 2. Zrychlují běh a ženou se koně. 3. Sluha stojí za saněmi, car se rozhlíží kolem.* Jak jsou pro výsledný účinek básně důležité zpřesňující „informace“ přidané k těmto strohým tvrzením, je při srovnání s originálem zřejmé. Důležité je, že autorka i syntakticky strukturuje verše velmi pravidelně a přehledně, a to na základě poměrně jednoduchého principu. Jediným momentem, který báseň z hlediska syntaxe komplikuje, ale na druhou stranu i poetizuje a umožňuje rytmus a rým, je slovosledná inverze, například hned v prvním dvojverší doslovně: *rozsvícených časně luceren/ koule visící skřípou.*

V básni narazí čtenář také dvakrát na přechodníkový tvar. Ten je v ruských psaných textech i v dnešní době poměrně běžný, a přestože má příznak knižnosti, nejedná se v žádném případě o archaicky znějící tvar. Jeho „starobylost“ je naopak mnohem méně výrazná než v češtině, a je tudíž v ruském textu, zvláště ve vyšších stylových oblastech,

úplně přirozený. V básni je nepochybně prvkem, který se podílí na vyvolání pocitu vážnosti.

I po lexikální stránce je báseň srozumitelná. Pracuje, až na dvě výjimky, se slovy běžné slovní zásoby, a to navíc slovy zcela konkrétními (i jejich použití, jak jsme viděli výš, je stejně konkrétní a téměř nemetaforické). Báseň neobsahuje slova expresivní, ani například slova vyskytující se v určitém dialektu, neobsahuje v podstatě ani slova archaická nebo výrazně knižní. Výjimka tu ovšem přesto je, a to slovo *кони* (koni), které je v ruštině klasickým poetismem, asi jako například české *vesna*. Zajímavé oproti tomu je, že metaforicky užitý tvar minulého participia *раззолоченный* (razzoločenyj, doslova *pozlacený*) je ve výkladovém slovníku ruského jazyka hodnocený naopak jako tvar hovorový<sup>73</sup>. Vyplývá z toho, že v textu básně působí zřejmě nestandardně, a tak ji taková forma tropu nečekaně osvěžuje, zvláště když tento výraz použila autorka bezprostředně za vzosným poetismem *кони*. Myslím si, že to není pouhá náhoda.

Druhé, běžné slovní zásobě se vymykající, slovo je dnešní historismus *гайдук* (gajduk). Jeho význam je v ruštině lokaj, carský sluha. V době, kdy vznikla báseň, tedy téměř před sto lety, však patřilo do oblasti běžných reálií spjatých s životem cara nebo nejvyšší aristokracie.

## 5.2 Analýza překladů básně *Přízrak*

### 5.2.1 Formální ztvárnění

Vnější podobou se analyzované překlady od originálu výrazně neliší: mají tři sloky o čtyřech verších, stejný rýmový vzorec, u obou překladů se střídá osmislabičný verš s devítislabičným. Zachovávají také víceméně jeho vzestupný rytmus (viz tabulky).

H. Vrbová

#### *Přízrak*

*Zářivá koule lucerny*

*na kandelábru vrže teskně.*

*Sváteční chvíle večerní.*

*Chumelí. Drobný sníh se leskne.*

I. Jakubcová

#### *Přízrak*

*Rozžatých časně luceren*

*kulatá světla poskřipují.*

*Svátečně světlým večerem*

*sněhové vločky třpytně plují.*

<sup>73</sup> *Bolšoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka*. Pod. red. S. A. Kuznecova, Norint: Sankt-Peterburg 2000.

*Splašené saně z ulice  
pádí, jak když je někdo honí,  
z modravé sítě vánice  
vynořují se hlavy koní.*

*A náhle rychle, rychleji  
jakoby pronásledováni  
lehounkým sněhem alejí  
jsou koně s modrou sítkou hnáni.*

*Na ustrnulém lokaji  
se blýská zlaté premování  
a prázdným okem potají  
car slídí po bělostné pláni.*

*V kabátě, na němž zlato plá,  
nehybně stojí v saních kočí.  
A divně hledí dokola  
carovy pusté, světlé oči.*

Pravidelný mužský rým ve verších s lichým počtem slabik je ale naplněn jen v jednom případě (1. verš 4. sloky, překlad Jakubcové), a to jednoslabičným slovem *plá*. S touto odlišností souvisí celkové odchylky v rytmu, které vyplývají především z toho, že oba jazyky mají jiný foneticko-fonologický systém. Provedení jambického metra je díky tomu výrazně snazší v ruštině. Čeština klade, jak známo, slovní přízvuk na první slabiku slova, zatímco ruština má přízvuk často na jiné než první slabice. Přízvuk ohebného ruského slova bývá navíc mnohdy pohyblivý, to znamená, že se přenáší při flexi slov na jiné slabiky. V tom ruština poskytuje básníkům velmi tvárný materiál.

Zajímavé jsou v tomto ohledu začátky veršů v českých překladech. Pro vytvoření vzestupného rytmu na počátku verše musí čeština využívat tzv. předrážku (anakruzi). Má podobu slabiky, která je rytmicky nedůrazná. Z pohledu jazykovědy může jít o tzv. předklonku (proklitikon) – převážně jednoslabičné slovo, které se s následujícím přízvučným pojí v jeden celek, důležité ovšem je, že v básnické dikci, tzn. s ohledem na rytmus verše, který je v konkrétním případě vzestupný, by se přízvuk při přednesu přenášel až na druhou slabiku celku: místo náležité výslovnosti *podnebem* bychom tedy „jambicky“ vyslovili *pod'nebem* apod. Hezkou ukázkou, jak může být předrážka v českém verši vytvořena, je například celá závěrečná sloka překladu Vrbové:

*Na **ustrnulém** lokaji  
se **blýská** zlaté premování  
a **prázdným** okem potají  
car **slídí** po bělostné pláni.*

Předrážku v daném případě vytváří předložka, zvrtné zájmeno, spojka, ale i jednoslabičné plnovýznamové slovo.

Překlad Vrbové je co do využití anakruze skutečně bohatší. Váhu má ale i celkové rozmístění silných a slabých dob ve verši. Aby rytmus působil jambicky, je nutné nevkládat na liché slabiky přízvuk, tedy viděno z opačné strany, těžká doba by měla být na slabice sudé, ovšem ta se ne vždy *musí* realizovat. (Viz tabulku originálu: přízvučná slabika jambického metra tu v některých místech není naplněna, přesto tím ale jambická podstata stop nezaniká.) Taková „nedokonalost“ v realizaci metra způsobuje, že rytmus básně neplyne jednotvárně, jakoby podle strojově přesného vzorce. Efekt takové odchylky, *moment zklamaného očekávání*<sup>74</sup>, spočívá tedy v tom, že rytmus nepůsobí mechanicky, a naopak živě.

Formální ztvárnění, které celkový smysl básně vždy zvýrazňuje, případně modifikuje, zvládly obě překladatelky dovedně, a to včetně onomatopoeie prvního dvojverší. O to bude zajímavější srovnat jejich překlady z jiných hledisek. Podívejme se nejdřív, jak se oba překlady vyrovnaly s motivickou strukturou původní básně.

### 5.2.2 Motivická struktura

V obou prvních slokách je na rozdíl od originálu slovně vyjádřen motiv večera. V překladu Vrbové *sváteční chvíle večerní*, v překladu Jakubcové *svátečně světlým večerem*. Báseň v původním znění pracuje totiž s motivem večera jen na asociativní úrovni. To ale překladateli nesvazuje ruce, a naopak mu skýtá možnost takovou asociaci, která zapadá do významové struktury originálu, využít. A to třeba jako rýmové slovo, jak ostatně učinily obě překladatelky: Vrbová *lucerny – večerní*, Jakubcová *luceren – večerem*.

Jiná věc je, že v první sloce překladu Vrbové zanikl drobný, podle mě ale nebezvýznamný detail. V originále je řečeno, že světla luceren jsou rozsvícena *časně*. Velmi pravděpodobné je, že ona sváteční a tajemná chvíle bude nejspíš, jak bylo řečeno výš, dobou soumraku – prolínání dne a noci. Je myslím škoda, že tento moment překlad Vrbové nezachytil.

---

<sup>74</sup> HRABÁK, J.: *Úvod do teorie verše*. SPN: Praha 1964, s. 8.

Na druhou stranu je v překladu Hany Vrbové cosi navíc. Ani to ale není jednoznačně ku prospěchu. Jednak její překlad obsahuje určité dovyslovení atmosféry, kterou první sloka před čtenářem otvírá: lucerna *vrže teskně*, a jak víme z rozboru originálu, je značně zdrženlivý v přímé reflexi zachycených motivů – nechce čtenáři určité pocity přímo slovně „servírovat“, ale pouze je v něm nenápadně vyvolá. Ale nehodnotila bych takový postup jako nedostatek, je jistě důkazem překladatelova interpretačního zamyšlení a pokud zůstane ojedinelý, nemusí celek básně narušit. Za druhé pak objevíme v překladu Vrbové zcela nový motiv ve slovu *chumelí*, pro který je už ale dost nesnadné najít interpretační oporu. Druhé dvojverší první sloky originálu totiž zdůrazňuje naopak *třpyt* a *světlost* vloček a představa chumelenice by se s takovými vlastnostmi padajícího sněhu jen těžko spojovala.<sup>75</sup>

Zajímavé je, že kontradiktorický je nejen tento motiv vůči originálu, ale že stejnou kontradikci obsahuje i samotný překlad, navíc v bezprostřední blízkosti na jedné veršové řádce: *Chumelí. Drobný sníh se leskne.*

Překlad první sloky z pera Jakubcové je „ukázněnější“, všechny motivy zachovává, jiné nepřidává. Pokud nebudeme pedanticky trvat na anakruzi a vyjádření rostoucí svátečnosti, s jakou první sloka originálu zachycuje atmosféru třpytivě se snášejících vloček (tento „intenzifikační“ moment neobsahuje ale ani překlad Vrbové), je druhý překlad úvodní sloky (tj. překlad Jakubcové) zdařilý.

Další sloka je rozhodně zajímavá. Už při porovnání samotných překladů vidíme značný rozdíl, narazíme tu totiž na dva obrazy víc odlišné než shodné. Shodují se vlastně jen druhým veršem, který hodnotí běh koní tíseň vzbuzujícím přirovnáním; to také odpovídá originálu: *jakoby v předtuše pronásledování*. Podívejme se ale na překlady popořadě a podrobněji.

První překlad, jehož autorkou je Hana Vrbová, uvádí druhou sloku ostrým, dramatickým stříhem. Do krajiny a její atmosféry, jak je zachycena úvodními verši, vjíždí v plném trysku *splašené saně z ulice*. Je to jeden z momentů, který „bije do očí“ a pro který (stejně jako v případě chumelenice) najít oporu ve významové struktuře původní básně lze dost těžko. Když se zaměříme na obraz, jenž obsahuje originál, vidíme, za prvé, že spřežení nepádí *splašeně* (význam tohoto slova zahrnuje

---

<sup>75</sup> Podle SSJČ (1971) znamená chumelit (se) *hustě padat, hustě sněžit*; chumelenice pak *husté sněžení, vánice, metelice*.



nekoordinovanou živelnost<sup>76</sup>), a za druhé, že do trysku se koně dostávají postupně. První verš originálu zní pouze *A zrychlující rovnoměrný běh*.

Podobně motivicky ale jaksi i významově, jak se mi zdá, vyčnívá dodaná okolnost z *ulice*. Je pravda, že originál se vyhýbá bližší specifikaci prostředí, ve kterém se výjevy odehrávají. Není v něm explicitně řečeno, že spřežení se ubírá předměstím, tichou zimní ulicí nebo například parkem carské rezidence, přesto ale silně navozuje představu velmi málo osídleného místa a zdá se, že když už by autorka pracovala s představou spřežení, které projíždí městskou zástavbou, víc by svou představu zdůraznila. Hlavní důvod, proč se Vrbová rozhodla pro danou konkretizaci, se zdá být nasnadě: spojení z *ulice* je v rýmové pozici a je zřejmé, že posloužilo jako vhodný rým ke slovu *vánice* ve třetí verši. Zároveň tady, tedy ve třetí verši, pak opět narazíme na motiv hustě padajícího sněhu, který odstín tajemné atmosféry přepíná do „akčnější“ polohy.

Koncretizaci z *ulice* můžeme vyhodnotit jako ne vysloveně chybné a (jak se domnívám) spíš sporné řešení, ale třetí verš druhé sloky je už jistou dezinterpretací originálu. Vrbová totiž interpretovala verš *pod temně modrou sítkou se ženou koně* jako metaforu sněhového živlu. Skutečně to je, jak jsme už viděli, místo, které mate. Nejedná se ovšem o obrazné vypočtení vánice, která se básnířčinu oku jeví jako *hustá modravá síť*, naopak jde o konkrétní detail se symbolickým významem. Ten má v ideálním případě čtenáři napovědět, jakému majiteli spřežení patří.

Stojí za to si ještě povšimnout, že od motivu vánice Vrbovou ani v tomto případě neodradil třetí verš originálu, který zní *skrz měkce padající sníh*. Jistěže vánice není krupobití a fyzikálně vzato sníh i ve vánici dopadává měkce. I tak si ale myslím, že taková interpretace je zavádějící. Báseň v hlubších vrstvách pracuje s jemnými, ale podstatnými kontrasty, které jsou důležité pro její konečný smysl. Takový výklad je v podstatě nivelizuje. Zároveň, čistě asociativně, spojení *skrz měkce padající sníh* evokuje podle mě víc klid a ticho, než fučivou metelici.

Ve druhé sloce překladu Vrbové jsme už tedy objevili skutečný překladatelský lapsus, a to natolik výrazný, že se v něm ztratí i podstata originálu nezkrslující a přitom nedoslovně přeložený čtvrtý verš, znějící *vynořují se hlavy koní*. To je škoda.

---

<sup>76</sup> Podle SSJČ 1. (o zvířatech) leknutím zdivočelý: s. kůň, beran, roj; běhal jako s. – potrhle, polekaně [...] 2. expr. jsoucí bez rozvahy; [...] zbrklý, ukvapený...

Jakou podobu dala v češtině druhé sloce Ivanka Jakubcová? Vidíme, že stejně jako v případě předcházející sloky se interpretačně od originálu tolik neodpoutává. Na jednom místě ovšem i ona postupovala odlišně. Jedná se o třetí verš. V něm pomocí nového motivu specifikuje prostor výjevu: koně jsou hnáni *lehounkým sněhem alejí*. Obdobně tedy jako Vrbová vkládá do básně novou „informaci“ o daném prostředí, které originál ponechává beze zmínky. Obdobně je pak toto slovo v rýmové pozici a zjevně bylo využito především jako vhodný rým ke slovu *rychleji*. Řešení Jakubcové se mi ale přeci jen zdá vhodnější a citlivější. Prostor aleje, byť součást krajiny pozměněné člověkem, bude asociativně bližší jisté lakoničnosti originálu spíš než motiv ulice.

Vidíme dál, že poslední verš druhé sloky byl v překladu Jakubcové správně rozpoznán jako nemetaforický, Jakubcová ho překládá téměř doslovně. Právě tady je ale na druhou stranu možné se ptát, nakolik a jestli vůbec je zrovna takový postup postupem *nejlepším*. Stojíme tu totiž u skutečného překladatelského problému. Překlad se tu potýká s cizí realitou, navíc dobově ukotvenou. Její srozumitelnost se postupem času přirozeně ztrácí a o její srozumitelnosti pro čtenáře z jiného kulturního prostředí ani nemluvě. Co tedy dělat? Jestliže takové místo v uměleckém textu zjevně už neplní funkci, jakou plnilo v době vzniku pro čtenáře originálu, je tolik důležité ho v překladu zachovat? Není nakonec, paradoxně, metaforická interpretace první překladatelky lepším nebo alespoň stejně schůdným řešením? Zdá se, že taková místa poněkud rozmývajíc hranice toho, co za vysloveně chybný a naopak náležitý převod považovat. Takový překladatelský oříšek by se sotva dal rozlousknout v jediném odstavci, pro naše účely si ale vystačíme: řešení Jakubcové v porovnání s řešením Vrbové můžeme přece jen považovat za lepší, a ob stojí z jednoho prostého důvodu – není v rozporu s autorčinou poetikou.

Bude však takové tvrzení („první z překladů se vzdaluje poetice originálu, a je tudíž méně zdařilý“) patřičné i po zhodnocení závěrečné sloky? Podívejme se tedy na podobu obou převodů blíž a srovnajme je znovu s původní básní.

Hned první verš originálu, na rozdíl od posledního verše druhé sloky, obsahuje výrazné obrazné pojmenování: *A **pozlacený** sluha/ stojí nehybně za saněmi*. Na pozadí předcházejících dvou slok se takový tropus vyjímá a přitahuje pozornost. Svou jednoslovnou formou ale neporušuje lakonický tvar básně.

Jakubcová v prvním dvojverší překladu obraznost sice také využívá: *zlato plá*, její překlad je však zároveň o stupeň popisnější. Podobně rozvedla sevřený obrazný přívlastek náležící sluhovi i Vrbová: *se blýská zlaté premování*. Vidíme, že řešení Vrbové je opět víc konkrétní než originál, že motivy rozvádí. To, že Jakubcová substituovala carského sluhu (gajduka), jakožto příznakový prvek, *kočím* (vlastně obdobně i Vrbová českým *sluhou*), nemá žádný zásadní dopad na význam básně. Byl tu vlastně proveden tematický posun podle Popovičovy klasifikace.<sup>77</sup> Důležité konec konců je, že obě překladatelky zachovaly motiv nehybnosti a jasu přeludu.

V závěrečném dvojverší využila Jakubcová synekdochickou formulaci – ne car, ale jeho oči jsou syntaktickým podmětem. Přesto je to opět Vrbová, kdo si s básní – na různých rovinách, včetně motivické – víc „pohrává“. Motiv *světých* carových očí se přesmykuje do motivu *bělostné* pláně. To je jistě přijatelné řešení, protože k zásadnímu ochuzení motivů nebo narušení jejich významového pole danou kompenzací nedochází. Ale stojí zato si povšimnout, že na stejném místě se děje další motivická konkretizace vůči originálu, a to v podobě spojení *bělostná pláň*. A právě tady bychom na určitou nesrovnalost upozornit mohli. Řečeno s nadsázkou: neklidný pohled, jakým car v překladu Vrbové „obhlíží“ *bělostnou pláň* (tedy místo pravděpodobně dost vzdálené lidským příbytkům), by s těžší mohl vrhat „o sloku dřív“ na domy lemující *ulici* a naopak... Báseň v pojetí Hany Vrbové, byť to z letmého přečtení nemusí být hned zřejmé, tak ztrácí motivickou a nakonec významovou celistvost.

Pochopitelně má překladatel možnost velmi citlivě, na základě významového potenciálu originálu a asociace, do svého pojetí básně konkretizaci zapojit – je však limitovaný celkovou poetikou překládaného díla, které se překladatelovo pojetí nesmí vysloveně přičít. V daném případě si dokonce myslím, že téměř nespecifikovat prostředí bylo autorčiným vědomým východiskem (vytváří se opozice: zcela konkrétní detaily spřežení nebo například detail zářivých vloček a z druhé strany *tušený, nejasný* tichý zimní prostor za doby smrákání). Autorka tedy kladla důraz na jiné motivy a zároveň záměrně o prostředí „pomlčela“, aby tak víc dráždila čtenářovu fantazii a zvýraznila jakousi mystickou atmosféru básně... To je velmi důležité.

---

<sup>77</sup> Viz k tomu i *Umění překladu*, s. 116.

S využitím logické argumentace („spřežení ujíždí ulicemi za město, kde je již pláň“) by bylo možné toto řešení Hany Vrbové obhájit, přesto ale jako celek působí její překlad neorganicky.

### 5.2.3 Jazykové a stylové aspekty

Podobně se její překlad chová i v jazykové a stylové rovině, kdy významovou strukturu básně narušuje nejen zmíněný přívlastek *splašení* (koně), ale například i sloveso *slídit* v posledním verši: (*svým okem*) *car slídí po bělostné pláni*. Jestliže se opět zaštitíme výkladem slovesa *slídit* v SSJČ, je evidentní, že přidává básni vůči originálnímu prostému vyjádření *dívá se, hledí* (*глядит*) na negativní konotaci a „akčním náboji“, s nimiž originál nepracuje. SSJČ tu o slovesu *slídit* říká následující: *usilovně hledat, pátrat, snažit se něco, někoho najít, vypátrat, vystopovat: ustavičně slídí (po bytě), slídí po půdách jako kuna, s. v něčí korespondenci, slídlil po jeho tajemství, kuřata slídí po hmyzu, skrýti se před slíděním policie, (nacisté) něco čuchají a slídí jako psi, s. po spiknutích* apod. Carův pohled je pravděpodobně neklidný (vysloveně je charakterizovaný jako podivný, zvláštní), car však očima jistě přímo neslídí...

### 5.3 Obecné tendence překladů H. V. a I. J.

Na analyzovaných překladech *Přízraku* je možné ukázat obecné tendence i ostatních zkoumaných překladů obou překladatelek. Pro přístup Vrbové platí schopnost odvážně „odstupovat za slova“, podřídít originál smělé interpretaci a tu pak dát v překladu zpětně plně najevo. Jako zkušená překladatelka se jistě držela zásady, že *překlad musí být do té míry volný, aby mohl být věrný*.<sup>78</sup> Ne za všech okolností je ale takový postup, jinak naprosto správný a těžko napadnutelný, zcela vhodný. Když si například překladatel neuvědomí, jak dílo, a to i třeba krátká báseň, funguje jako celek, může přijatelná interpretace jeho částí vést k dezinterpretaci díla jako celku. Poetika Achmatovové je svým způsobem prubířským kamenem tohoto překladatelského vztahu k dílu. Přes nemetaforickou konkrétnost velmi často zůstává za slovy kus tajemství. V této slovní „zdrženlivosti“ spočívá její kouzlo, ale i zrádnost při snaze o její překlad.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Výrok Otokara Fischera cituje Levý, *Umění překladu*, s. 87.

<sup>79</sup> Velmi tak připomíná poezii Karla Tomana, o níž se můžeme například dočíst, že „*se vzdaluje rozevlátosti starší poezie [...], je hutnější a sevřenější*.“ Jeho básně „*tíhnou ke koncentraci, zobečnění, ale přitom neztrácejí konkrétnost. [...] Citové uchvácení se střídá s věcným odstupem, a přece za textem stále zůstává cosi, co nelze pojmově uchopit – tajemství*.“ Česká literatura od počátků k dnešku, s. 467–468.

### 5.3.1 Dílčí analýzy

Tak například v básni *Novoroční balada* se v pojetí Vrbové docela mění vyznění druhé sloky tím, že mu překladatelka přidává autorkou nezamýšlený silný citový afekt. V originálu lyrický subjekt říká, ba se dokonce ptá:

<i>Это муж мой, и я, и друзья мои</i>	<i>To můj muž a já a přátelé moji</i>
<i>Встречаем новый год.</i>	<i>Vítáme nový rok.</i>
<i>Отчего мои пальцы словно в крови</i>	<i>Proč mám prsty jako od krve</i>
<i>И вино, как трава, жжет?</i>	<i>A víno, jak jed, pálí?</i>

#### **Vrbová**

*V novoroční noci já a muž  
S přáteli si máme připíjet.  
Na prstech mám krev a v srdci nůž  
Na rtu víno pálí jako jed.*

#### **Jakubcová**

*To můj muž, já a moji blízcí  
Nový rok vítáme.  
Jak v krvi mám prst na sklenici,  
proč víno jak jed šíří mne?*

Překlad Vrbové se tu (i na dalších místech dané básně) projevuje obdobně, jak jsme viděli výš při analýze *Přízraku*. Stejně postřehy by ale platily i pro převod Jakubcové. Jiné takové výrazně symptomatické místo představuje třeba i překlad už citovaných veršů, ve kterých rozháraná hrdinka v roztržitosti navlékne levou rukavičku na pravou ruku. Sloka, která obsahuje dané dvojverší, v originále zní:

<i>Так беспомощно грудь холодела,</i>	<i>Tak bezmocně hrud' chladla,</i>
<i>Но шаги мои были легки.</i>	<i>Ale kroky mé byly lehké.</i>
<i>Я на правую руку надела</i>	<i>Na pravou ruku jsem si navlékla</i>
<i>Перчатку с левой руки.</i>	<i>Rukavičku z levé ruky.</i>

#### **Vrbová**

*V prsou chlad a srdce zkrhlé mrazem  
Šla jsem lehce jako dítě.  
Rukavičku levou navlékla jsem  
Na svou pravou ruku roztržitě.*

#### **Jakubcová**

*Bezmocně hrud' chladla ve vánici,  
lehkým krokem ale šla jsem tmou.  
Z levé ruky rukavici  
navlékla jsem na pravou.*

Překlad Vrbové je tu opět mnohomluvný, to, co autorka jen naznačí pohledem „zvně“, a záměrně tak nechává na čtenáři, aby odhalil hlubší smysl za sporým vyjádřením, překladatelka před čtenářem odkrývá (rukavičku navlékla *roztržitě*). Rozmělňuje tak zvláštní náboj veršů Achmatovové. Podobných míst by se daly citovat desítky.

Ovšem přístup Jakubcové, která překládá ve srovnání s Vrbovou doslovněji a až jaksi „opatrně“, se stejně tak může potýkat (a taky na některých místech potýká) s dezinterpretací. Úskalí tu vlastně hrozí z opačné strany, kdy překlad svou úporností „držet se slov“ originál naopak *podinterpretovává* – neproniká za slova k jejich smyslu a působí pak někdy dojmem nepřirozené „prkennosti“ až nesrozumitelnosti. Místo, jež může českého čtenáře, neznalého ruštiny, zarážet, je třeba hned následující dvojverší po „rukavičkové scéně“ (záměrně tu uvádím na prvním místě překlad Jakubcové, vedle něj Vrbové a potom teprve originální znění):

<i>Mnoho stupňů ukázalo se mi,</i>	<i>Jak schodiště dlouhé je, se hrozím,</i>
<i>Že jsou jen tři, myslela jsem si.</i>	<i>Třebas jen tři schůdky vedou dolů.</i>
<i>Podzimní hlas tiše pod olšemi</i>	<i>V javorovém listí smutný podzim</i>
<i>„Se mnou umři!“ poprosil.</i>	<i>Žadonivě šeptá: „Umřem spolu.“</i>

<i>Показалось, что много ступеней,</i>	<i>Zdálo se mi, že schodů je mnoho</i>
<i>А я знала – их только три!</i>	<i>А věděla jsem – jsou jen tři!</i>
<i>Между кленов шопот осенний</i>	<i>Mezi javory šepot podzimní</i>
<i>Попросил: «Со мною умри!»</i>	<i>zaprosil: „Se mnou umři!“</i>

První dva verše v překladu Jakubcové opravdu nepůsobí nejsrozumitelněji, ani předchozí nebo následující kontext jejich význam zcela neozřejmuje. Jestliže se tu tedy mluví o *stupních*, musí být ze slova samého, nebo aspoň dvojverší, zřejmé, že jde o *schody*, což, jak si myslím, není. Tak se vlastně znovu vyjevuje rys lakonického stylu Achmatovové, který na jedné straně vyžaduje od překladatele střídmost, až spornost řeči, na druhé ale jasné a nemlhavé pojmenování skutečnosti. V daném případě by si snad český čtenář dokonce mohl myslet (nebo zaváhat), nemluví-li se najednou o stupních celsia a síle mrazu... Doslovnost Jakubcové tu tak projevila přímo křečovitou bezradnost a báseň zkresluje neméně, než rozvláčnost a emocionální přepjatost Vrbové.

Naopak její překlad je v tomto případě určitě lepší. Vystihla tu smysl i ho náležitě ztvárnila, přičemž nepřekládala doslovně.

Lapsus podobného druhu odhalíme i při srovnání překladů těchto dvou strof z básně *Večer*:

*Он мне сказал: «Я верный друг!»*

*И моего коснулся платья.*

*Как не похожи на объятия*

*Прикосновения этих рук.*

*Řekl mi: „Jsem věrný přítel!“*

*A dotkl se mých šatů.*

*Jak nepodobné jsou objetím*

*Dotyky jeho rukou.*

*Так глядят кошек или птиц,*

*Так на наездниц смотрят стройных...*

*Лишь смех в глазах его спокойных*

*Под легким золотом ресниц.*

*Tak se hladívají kočky nebo ptáci,*

*Tak se pohlíží na sličné jezdkyňě*

*Jen smích je v očích jeho klidných*

*Pod lehkým zlatovím řas.*

#### ***Jakubcová***

*Říká mi: „Já jsem věrný druh!“*

*A náhle se mých šatů dotkne.*

*Objetím tolik nepodobné*

*Je dotýkání těchto ruk.*

#### ***Vrbová***

*„Jsem věrný...“ Letmé polaskání.*

*jako když vánek proletí.*

*Málo však, málo objetí*

*se podobal stisk jeho dlaní.*

*Tak kočka, pták se hladívá,*

*za štíhlou jezdkyňi se točí...*

*Smích jenom ve svých klidných očích*

*pod lehkým zlatovím řas má.*

*Tak muži kočky hladívají,*

*takový pohled lichotí*

*snad cirkusačkám na pouti –*

*v pozlátku řas však výsměch tají.*

Znovu je tu na první pohled vidět bezmocná doslovnost Jakubcové, která, jestliže si odmyslíme ruský originál, bude na českého příjemce působit zřejmě podivně a nepřirozeně. Po lexikální stránce zarazí pravděpodobně slovo *druh*, po tvaroslovné nenormativní forma *ruk* místo *rukou*. V prvním dvojverší druhé sloky se český čtenář bude přirozeně ptát *kdo? Kdo se za jezdkyňi točí? Milenec hrdinky?* Sloka pak působí „zmateně“, ne úplně logicky a srozumitelně, což není případ originálu – a opět ani překladu Vrbové. Ta se tu naopak s ruskojazyčnou předlohou znovu velmi dobře vyrovnala, i když tu opět ve svém sklonu k explicitnosti zdůrazňuje, že v milencových

očíh se tají *výsměch*, ne méně jednoznačný *smích*. Vrbová od počátku nechce čtenáře nechat vůbec na pochybách už i tím, že situaci dokresluje hned v druhém verši přirovnáním *jako když vánek proletí*, originál si víc „počkal“, z jeho prvních dvou veršů nejsou pravé vztahy mezi hrdiny záměrně jasné...

Shrneme-li dosavadní poznatky o přístupu Vrbové a Jakubcové k překladu lyriky Achmatovové, vyplývá, že je u nich v podstatě protikladný. Dokonce lze styl obou překladatelek relativně lehce odlišit i při přímém srovnání samotných překladů, tj. nejen na pozadí originálu.

### 5.3.2 Překladatelský přístup H. Vrbové

Pro překlady Hany Vrbové je příznačné, že se v nich obecně objevuje snaha „dopovědět“ či podtrhnout to, co autorka explicitně neuvádí nebo co staví pouze jako možnost či otázku: autorka chce ve čtenáři probouzet vnitřní nepokoj a přemítání, překladatelka ho tohoto prožitku zbavuje. Jak už bylo zmíněno, takové „výrazové sklony“ souvisí s interpretačním záměrem, který chce jít cíleně do hloubky, a zřejmě velkou překladatelčinou zkušeností, která napovídá nepřekládat slova, ale smysl za nimi, třeba i slovy jinými. Myslím si ale, že svou roli v pojetí překladů Vrbové pravděpodobně sehrála i její přirozená „básnivost“, tvůrčí hravost, nejen dodržování překladatelské koncepce jako takové. Spolu s tím se tak oproti originálu její překlady vyznačují tendencí k větší citovosti a „poetizaci“. Ta je někdy ale příliš křiklavá a původní znění zkresluje. Zajímavé je, že obdobný případ jakéhosi básnického „vylepšování“ předlohy zaznamenává i Jiří Levý:

*„Nejúspěšnější český překlad po druhé světové válce bylo Fikarovo přebásnění Ščipačovových Slok lásky z r. 1952. Je to překlad až nebezpečně krásný, mnohdy líbivější než originál. [Levý dál rozebírá báseň a konkrétní verše.] To vede ke zlyričtění, zcitovnění Ščipačovovy lyriky, která je v originálu mužnější, citové vztahy zahalenější. Lyrický živel je posílen i tím, že Ščipačovova popisná konstatování nahrazuje překladatel obrazy [...], obrazy málo výrazné nahrazuje barvitějšími. [...] Výsledkem této metody byl překlad pro četbu okouzlující, svůdný.“<sup>80</sup>*

---

<sup>80</sup> Umění překladu, s. 93–95.



Zároveň ale Levý dodává, že „kritik neznalý historického kontextu bude mít k němu výhrady. Tento překlad však plnil svou kulturní funkci.“<sup>81</sup> Daný překlad vyšel tedy vstříc jistým požadavkům doby, její atmosféře a náladám. Je možné, že obdobně působily i překlady Vrbové, na kterých překladatelka pracovala v šedesátých letech. Přesto však „stylistický a citový exhibicionismus, předvádění vlastního jazykového umění a sentimentální zesilování citových efektů nelze pokládat za estetické hodnoty“.<sup>82</sup> Mnohá místa v překladech Vrbové by se za takový „exhibicionismus“ dala průkazně označit. Při zvažování celkového literárního kontextu doby, kdy překlady vznikaly, by však soud nad nimi pravděpodobně byl složitější.

U překladů Vrbové může navíc dnešní čtenář narazit na místa (byť ne četná), ve kterých se projevuje jejich jazykové zastarávání. Stává se dokonce, že se veršům v takových místech dostává nezamýšleného komického efektu, který působí až parodicky. Jako skutečnou perličku tohoto druhu uvádím báseň bez názvu z roku 1936, která v překladu Vrbové zní:

*Před tebou jsem skryla srdce  
jako kámen do hlubin.  
Domem vláčím křídla trpce,  
sotva s tebou promluví.  
A za nocí... praskot svíček,  
v cizím šeru šust a skřip.  
Šuká v síni domovníček?  
Šumí venku větve lip?  
To se tichem obezřetně  
krade černé neštěstí,  
horce na mě dýchá ve tmě,  
nic dobrého nevěstí.  
Drží se mě jako klíště,  
šklebí se a posmívá:  
„Hledala jsi útočiště –  
tak co chceš, ty bláznivá?“<sup>83</sup>*

---

<sup>81</sup> *Umění překladu*, s. 95.

<sup>82</sup> *Umění překladu*, s. 93.

<sup>83</sup> *Vestálka paměti*, s. 210.

### 5.3.3 Překladačský přístup I. Jakubcové

V případě Jakubcové, jak už vyplynulo z předchozích rozborů, trpí naopak překlady na mnohých místech neobratnou doslovností, přičemž, jak poznamenává Levý, „*ani blízkost předloze sama o sobě není měřítkem hodnoty překladu, nýbrž pouze ukazatelem metody. Pro hodnotu překladu, jako každého uměleckého díla, není rozhodující typ metody – ten je namnoze podmíněn materiálem a kulturní situací –, ale způsob, jak překladatel svou metodou dovede pracovat.*“<sup>84</sup> Jakubcová je pak dobrou ukázkou obou případů. Její překladačský přístup k lyrice Achmatovové se zdá být ve srovnání s přístupem Vrbové vhodnější, daří se jí lépe splynout s autorčinou poetikou, které není nic vzdálenějšího než citová „rozdychtěnost“ a rozvláčnost nebo přímočaré odhalování významu tam, kde je skrytější. Na druhou stranu není metoda Jakubcové na všech místech citlivě modifikována, překladačelka ji neumí vždy vhodně přizpůsobit, což může vyústit až do nesrozumitelnosti překladu. Přitom by myslím bylo možné zachovat lakonický styl originálu včetně jeho formální struktury a víc na potřebném místě „poodstoupit za slova.“ Je však jasné, že podávat kritiku překladu je nesrovnatelně jednodušší než dílo přeložit. Plno ukázek bychom naopak mohli uvádět jako příklad zajímavého a výstižného překladu, a to u obou překladaček.

---

<sup>84</sup> *Umění překladu*, s. 93.

## 6 ZÁVĚR

Na závěr zbývá však ještě odpovědět na otázku, která byla předeslána v úvodu, a to je-li zavedený a častěji vydávaný překlad určitého díla nutně lepší než překlady ostatní? Pokud zobecníme získané poznatky z provedené analýzy dvou překladů lyriky Anny Achmatovové, kupodivu tak zjišťujeme, že překlad, jemuž se dostává výsady být přijímán jako „klasický“, ještě není kvalitnější než jiné (a možná i jiná) existující přebásnění. A může být dokonce zdařilý i méně. Navíc se zdá, že životnost daného překladu bezpodmínečně nevychází ani z jeho jazykové aktuálnosti. A přestože dokonce takový překlad začíná zastarávat, má zřejmě své pevné místo v publikační tradici. Na druhou stranu ani tento poznatek nelze absolutizovat: lze si jen velmi těžko představit, že by citovaná báseň bez názvu z roku 1936 v překladu H. Vrbové dnes vyšla (ve výboru z roku 2002 pochopitelně mezi otištěné básně nezařazena není). Přesto však je zřetelné, jak výraznou roli v literárním životě hraje tradice. Dožadovat se zavedeného a známého překladu pak nakonec můžou i sami čtenáři. Problematika recepce existujících překladů ale už není náplní této práce.

## 7 RESUMÉ

Cílem bakalářské práce bylo zjistit odlišnosti mezi dvěma nejmladšími překlady lyriky Anny Achmatovové do češtiny, a to na základě jejich srovnání s originálem a jeho ideově-estetickými hodnotami. Na základě tohoto porovnání si pak práce kladla za cíl stanovit jejich zdařilost a postihnout typické rysy v přístupu obou překladatelek k překladu poezie Achmatovové. Ty jsou zřetelně odlišitelné i bez přímého srovnání s originálem.

Překvapivým zjištěním bylo, že i překlad, který prokazatelně není lepší, je z publikačního hlediska úspěšnější. Váhu tak mají pravděpodobně takové faktory jako je vydavatelská tradice i statut daného překladatele v oblasti překladové literatury.

## SUMMARY

The main goal of this bachelor thesis was to find out the differences between the two most recent Czech translations of Anna Akhmatova's lyric poetry by comparison with the original poem (along with other extracts) and its esthetic and ideological qualities. The second goal, but of the same importance, was to assess the quality of these two translations and to define the typical features that are connected with translation approach of each translator. These features are distinct even without comparing the translations with the original poem.

Surprisingly, even the more „established“ translation (i. e. that is more often published) objectively is not of better quality than the other one. It is most likely that there are some more factors that have considerable influence on success of a translation in literary life, such as tradition in publishing or the high status of a translator.

## **8 BIBLIOGRAFIE**

### **8.1 Primární literatura**

ACHMATOVA, A.: *Stichotvorenija*. Vsemirnaja bibloteka poezii, EKSMO: Moskva, 2004. ISBN 5-699-07565-8

ACHMATOVOVÁ, A.: *Vestálka paměti*. Z ruských originálů vybrala, uspořádala a přeložila Hana Vrbová. Lidové nakladatelství: Praha 1990. ISBN 80-7022-079-1

ACHMATOVOVÁ, A.: *Modrý večer*. Z ruských originálů uspořádala, přeložila a edičními poznámkami opatřila Ivanka Jakubcová. Odeon: Praha 1990. ISBN 80-207-0121-4

### **8.2 Sekundární literatura**

HRALA, M.: *Ruská moderní literatura 1890-2000*. Karolinum: Praha 2007. ISBN 978-80-246-1201-0

HRALA, M. a kol.: *Kapitoly z dějin českého překladu*. Karolinum: Praha 2002. ISBN 80-246-0386-1

PAROLEK, R., HONZÍK, J.: *Ruská klasická literatura*. Nakladatelství Svoboda: Praha 1977.

LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998. ISBN 80-237-3539-X

VILIKOVSKÝ, J.: *Preklad ako tvorba*. STUDIA LITTERARIA. Slovenský spisovateľ: Bratislava 1984.

HRABÁK, J.: *Úvod do teorie verše*. SPN: Praha 1964.

LEHÁR, J. a kol.: *Česká literatura od počátků k dnešku*. NLN: Praha 1998. ISBN 978-80-7106-963-8

CHANGULJAN, S.: *Serebrjanyj vek ruskoj poezii. Modernizm. Simvolizm, akmeizm*. Novaja gazeta: Moskva 2009. ISBN 978-5-91147-006-7

KUZMIN, M.: *O nádherné jasnosti*. In: *Ústa slunce. Básníci ruského akméismu*. Odeon: Praha 1985, přel. J. Honzík.

GORODĚCKIJ, S.: *Některé proudy v současné ruské poezii*. In: *Ústa slunce. Básníci ruského akméismu*. Odeon: Praha 1985, přel. J. Honzík.

*Kdy, proč a jak překládat věci již přeložené?*, In: *Plav Revue. Překládání přeloženého*. Říjen 2004, č. 21.

KUNDERA, L.: *František Halas. O životě a díle*. Atlantis: Brno 1999. ISBN 80-7108-191-4

### **8.3 Slovníky a příručky**

Boľšoj toľkovyj slovar' ruskogo jazyka. Hl. red. Kuznecov, S. A. Norint: Sant-Peterburg, 2000. ISBN 5-7711-0015-3

Rusko-český slovník. 2. vydání. LEDA: Beroun 2004. ISBN 978-80-7335-207-3

Slovník spisovného jazyka českého. Hl. red. B. Havránek. Academia: Praha 1971.

Nový akademický slovník cizích slov. Kol. autorů pod ved. J. Krause. Academia: Praha 2009. ISBN 978-80-200-1351-4

### **8.4 Elektronické zdroje**

<http://www.obecprekladatelu.cz/>

<http://www.vesmir.cz/>

<http://emsu.ru/lm/cc/D3.htm>

<http://lib.rus.ec/b/278374/read>