

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOSOFICKÁ FAKULTA**

ÚSTAV BOHEMISTICKÝCH STUDIÍ

**Možnosti překládání poezie.
Kritika překladu Skácelových básní do ruštiny.**

Bakalářská diplomová práce

Nastasya Shubina

Vedoucí práce:

PhDr. Ana Adamovičová

Praha 2015

Prohlašuji, že jsem
bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

podpis

Poděkování:

*Aně Adamovičové za pomoc při dohledávání materiálů
a za vstřícné a trpělivé vedení mé bakalářské diplomové práce.*

ABSTRAKT A KLÍČOVÁ SLOVA:

Příjmení a jméno autora: Nastasya Shubina

Název katedry a fakulty: Ústav bohemistických studií, Filozofická Fakulta

Název diplomové práce: Možností překládání poezie. Kritika překladu Skácelových básní do ruštiny

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Ana Adamovičová

Počet znaků:

Příloha:

Počet titulů použité literatury:

Abstrakt:

Bakalářská práce Možnosti překládání poezie se zabývá problematikou překladatelských teorií v současnosti, překladem poetických textů a konkrétně pak Skácelových básní do ruštiny. Cílem práce je podat kompletní přehled a kritický rozbor jednoho ze dvou doposud vydaných souborů přeložených básní a následně pak nabídnout vlastní překlad.

V první části bakalářská práce ve dvou kapitolách pojednává o stavu moderního překladatelství, zkoumá otázku překládání poezie a zvláště pak rýmovaných textů a řeší pojmy *adekvátnost* a *ekvivalentnost* překladu. Další praktická část představuje kritický rozbor ruského vydání výběru Skácelových básní v překladu A. Kušnera a A. Purina. Součástí práce je taktéž pokus o vlastní adekvátní překlad s komentáři a porovnání některých vybraných pasáží s oficiálním překladem. Vlastní překlad jako celek je součástí přílohy.

Abstrakt anglicky:

The Bachelor thesis The Possibilities of the Translation of Poetry deals with the current problems surrounding the theories of translation, with the translation of poetic texts and then specifically with the translation of the poetry of Skácel into Russian. The aim of this thesis is to provide a complete overview and a critical analysis of one of the two currently published collections of poems translated into Russian, and then to offer my own translation.

In the first section, the thesis in its first two chapters discusses the state of modern translation, analyses the issues surrounding the translation of poetry, and specifically of rhymed texts, and discusses the terms adequacy and equivalence in translation. The following practical section presents a critical analysis of the Russian edition of a collection of some poems by Skácel, translated by A. Kushner and A. Purin. My own attempt at an adequate translation is also presented as part of this thesis, complete with commentary and comparison of some selected key passages with the published translation. My complete translation itself is appended at the end.

Klíčová slova: překlad poezie, překlady české poezie do ruštiny, volný verš, rýmovaný verš, básně Jana Skácela.

Klíčová slova anglicky: the translation of poetry, translation Czech poetry into Russian, free verse, rhyme, Jan Skácel's poems

OBSAH:

Úvod.....	7
1. Překlad jako dialog kultur.....	9
1.1 Stav dnešní teorie překladu jako vědy a metodologické problémy v moderním překladatelství	10
2. Problematika překládání poezie a rýmovaných textů a způsoby dosažení ekvivalentnosti a adekvátnosti.....	13
2.1 Český a ruský prozodický systém.....	17
2.2 Specifika překladu z češtiny do ruštiny.....	21
2.3 Volný a rýmovaný verš.....	24
3. Básnický svět Jana Skácela.....	27
3.1 Literární odkaz Jana Skácela a stručný nástin jeho životní pouti	27
3.2 Přehled přeložených děl Jana Skácela do ruštiny.....	31
4. Ukázka a analýza překladů Skácelovy poezie do ruštiny. Kritika překladů s pokusem o vlastní překlad.....	32
Závěr.....	48
Seznam použité literatury	49
Příloha - Vlastní překlad.....	51

Úvod

Bakalářská práce *Možnosti překládání poezie. Kritika překladu Skácelových básní do ruštiny* se zabývá překladem Skácelových básní do ruštiny a nabízí přehled jednoho ze dvou doposud vydaných souborů přeložených básní tohoto básníka do ruského jazyka.

V první kapitole se práce věnuje problematice překladu z hlediska dialogu dvou kultur. Taky se zamýšlí nad stavem dnešní teorie překladu jako vědy a metodologickými problémy v moderním překladatelství.

Druhá kapitola je věnována problematice překládání poezie a rýmovaných textů a způsobům dosažení ekvivalentnosti a adekvátnosti. Rozebírají se český a ruský prozodický systém, možnosti překladu volného a rýmovaného verše a obecně specifika překladu z češtiny do ruštiny.

Další kapitola je zaměřena na tvorbu Jana Skácela a typické výrazové prostředky jeho básnického jazyka a světa.

Čtvrtá, ústřední kapitola práce, se zaměřuje na kritickou analýzu zmíněného překladu vydaného v ruštině doprovázenou též pokusem o vlastní překlad, který se místy objevuje v textu, jako celek je však součástí přílohy.

Výběr tématu této práce je odůvodněn několika skutečnostmi. Domnívám se, že je obecně naprosto opomíjen překlad českých básní do ruštiny, a tudíž i konkrétně básní Skácelových, a tak se dá říci, že ruský čtenář má velice omezené možnosti obeznámit se s kulturním a literárním děním v české společnosti. Při úvodním pojednání o překladatelství jako o dialogu kultur si nekladu jenom teoretické otázky, nýbrž také hledám pro sebe cestu, jak reálně zprostředkovat fenomén češství ruskému čtenáři. Otázka „jací jsou?“ je mi kladena víc než často, a co nejlépe na ni dokážu odpovědět pouze tehdy, pokusím-li se přiblížit neznalému člověku kulturní život národa. Ruská světová literatura je českému čtenáři poměrně dost dobře známá. Byla hojně překládána a objevují se i nové překlady, což se o literatuře české bohužel nedá říci. Považují za velký úspěch, pokud je v dnešní době ruský čtenář alespoň minimálně obeznámen s Hrabalem, Škvoreckým anebo Havlem. Jejich znalosti jsou však v tom lepším případě většinou omezeny jen na Kunderovy romány anebo na německy píšící pražské spisovatele. Považuji to za neodpustitelné opomenutí a byla bych ráda, kdyby se této problematice v budoucnu mnohém více věnovali kompetentní a nadaní

překladatelé.

Ne tak zcela zanedbatelným důvodem k výběru tématu mé bakalářské práce byl též můj zájem o Skácelovu osobnost a jeho jedinečnou tvorbu. Čím déle se ponořujete do Skácelova světa, tím více překvapivých sémantických vrstev a nekonečných možností interpretace nacházíte.

Teoretická část bakalářské práce se zabývá otázkou překladatelské činnosti, což je zajisté téma pořád aktuální. Teorie překladu je navíc jako obor sám o sobě velice zajímavý a relativně mladý, a tudíž má mnoho neznámých a nerozpracovaných odvětví, kam lze ještě směřovat. Nemůžeme opomenout ani další důležitý směr literární činnosti, kterým je kritika překladu. Čím dál se ubírají teoretická bádání o překladatelské činnosti, a čím víc se zvětšují požadavky čtenářů na vyšší kvalitu samotného překladu, tím víc se kritika překladu stává aktuální. Je nepostradatelným nástrojem kulturního osvojení a rozšíření kolektivní paměti lidstva, přičemž skutečnost, že je dobrých kritiků tak málo, je politováníhodná. Tím ovšem nijak neříkám, že by můj kritický rozbor měl být zcela profesionální a že je následný vlastní překlad preskriptivním znázorněním toho, „jak to má být“. Jak jsem již uvedla, je to jenom pokus, a mým cílem je upozornit na to, jak je kritika překladu nezbytná a zároveň přinést zajímavý podnět pro následnou překladatelskou práci.

Během zpracování materiálu jsem se opírala hlavně o odkaz Jiřího Levého, jehož stěžejní dílo *Umění překladu* má stále aktuální hodnotu. Další informace jsem čerpala z pramenů autorky Z. Kufnerové a kol. vydaných pro Filosofickou fakultu v Praze. Cenným přínosem při psaní mé práce byla též *Antologie teorie uměleckého překladu* (Výběr z prací českých a slovenských autorů), kterou sestavili M. Hrdlička a E. Gromová.

“neither the word, nor the text,
but the culture becomes the
operational 'unit' of translation”¹

1. Překlad jako dialog kultur.

Mezikulturní komunikace vždy byla a je hlavním faktorem a podmínkou pro rozvoj lidstva. V dnešní době rozrůstající se globalizace víc než kdy jindy je mezinárodní dialog kultur jedním z důležitých a nezbytných procesů, napomáhajících vzájemnému pochopení a omezení izolace a konfliktů mezi národy a zároveň vedoucí k pochopení a spoluutváření vlastní národní identity. Bez těchto interakcí by nebylo možné uskutečnění existence a vývoje národní kultury v plném rozsahu.

Mezikulturní interakce se uskutečňuje také skrze jazyk, literaturu a umění, a zvláště pak při analýze rozdílů ve vnímání literatury. Spoluvytváření a vzájemné působení různých literárních prostředí otevírá pro každou stranu nekonečné prostory pro obohacování vlastní poetiky prostřednictvím poetiky jiného druhu a charakteru, jiného způsobu estetické percepcie a odlišného zobrazování reality. V mezikulturním dialogu pak překladatelská činnost hraje jednu z hlavních rolí a především pak překlad beletrických a veršovaných textů. Tato práce je obzvláště složitá a specifická. Pokud dříve v překladatelské činnosti byl kladen důraz více na pragmatický nebo strategický aspekt² či otázky ekvivalence, současné zaměření na kulturní aspekt jako na základní předpoklad výměny informací, má čím dál větší význam. Radikální celosvětové změny, jako např. postupné otevření a mizení hranic, úzká spolupráce mezi státy a podílení se na společném rozvoji, sbližování kultur a tradic, bilingvismus, to vše postupně vytváří společné kulturní prostředí a hodnoty pro celé lidstvo.

Na překladatele se kladou vyšší nároky a ani ideální znalost jazyka není postačující pro kvalitní a efektivní mezikulturní komunikaci. Jazyk je úzce spjat s kulturními reáliemi a stejně

¹ Bassnett, Lefevere 1990:8

² Pokud mluvíme o pragmatickém aspektu překladu, máme na mysli otázku pragmatické hodnoty, úlohy a cíle překladu.

tak znalosti překladatelů se nesmějí omezovat jenom na schopnost plynule a bezchybně komunikovat. Profesionální komunikativní kultura překladatele předpokládá vytváření jeho mezikulturní kompetence zvláštního a osobitého charakteru. Jeho vzdělávání je trvalou prací a neustálým zdokonalováním se a poznáváním stále se měnících reálií. Překladatel se stává zprostředkovatelem, kontaktním bodem střetu dvou jazyků, jakýmsi mediátorem kultur, které dokonale zná a jež jsou mu vlastní. Má tu zvláštní a taky nebezpečnou moc je ovlivňovat a měnit. Nejlepší překladatel je jako ilusionista, kterému podléháme a věříme natolik, že vnímáme překlad jako neodlučitelnou část naší kultury.

1.1 Stav dnešní teorie překladu jako vědy a metodologické problémy v moderním překladatelství

Ke konci dvacátého století, když základy vědeckých teorií překladu již byly vypracovány, lingvisté museli radikálně změnit svůj postoj k translatologii. Bylo nutné zjistit, v čem spočívá jazyková povaha překladatelského procesu, a přehodnotit i podstatu překladu jako takového, stejně jako jeho účel a význam. Od druhé poloviny 90. let tak dochází k obrovskému rozvoji translatologie, o čemž svědčí i záplava trhu publikacemi, periodiky, slovníky a antologiemi, zabývajícími se teoretickými a praktickými otázkami v této oblasti.³ V současnosti teorie překladu sahá daleko za hranice oboru jazykovědného a literárněvědného a využívá komplexní přístup, který zahrnuje v sobě mimo lingvistické metody především komunikativní, psychologické, sémiotické a kulturně-antropologické přístupy a pokouší se nahlížet na překladatelské jevy ze všech zorných úhlů.

Kulturní vědecké paradigma chápe národní literaturu jako svérázný a zvláštní druh literárního systému. Vzniká a existuje v určitém prostředí, které je formováno úzce provázanými a navzájem působícími systémy sociálními a kulturními.⁴ Kromě toho celá překladová literatura je souhrnně interpretována jako zvláštní systém uvnitř systému národní literatury vzájemně s ní komunikující. O tom pojednává teorie polysystému, neboli deskriptivní teorie, koncepce, která je připisována I. Even-Zoharovi a která „má své kořeny v

³ M. Hrdlička et al. 2004:9

⁴ Lefevere 1992:14

ruských formalistech stejně tak jako v českých strukturalistech“.⁵ Je jednou z nejrozšířenějších škol, do které patří také stěžejní díla J. Levého a A. Popoviče. Podle modelu Even-Zohara je polysystém heterogenní a hierarchický uspořádaný konglomerát systémů, jejichž interakce vede k neustálému procesu vývoje. Literatura jako systém je pak vnímána v širokém kontextu, jako souhrn faktorů, které řídí vytváření, šíření a přijímání textů. Chápání překladu je tedy úzce spjato nejenom s pokrokem v oblasti lingvistiky, ale taky s mírou uvědomění jeho komplexního charakteru a taky s úrovní rozvoje řady souvisejících oborů.

Dalším modelem s vlastní teorií je manipulační škola a bývá spojována především se jmény A. Lefevere, S. Bassnettové, J. Lamberta a T. Hermanse. Pojednává o literatuře jako o systému ponořeném do kulturního, historického a sociálního kontextu, o systému, který v sobě zahrnuje nejenom překládané objekty, ale i ty, kdo o objektech píše, kdo je čte, překládá a interpretuje. Jedním z klíčových pojmů, jímž Lefevere operuje ve svém konceptu „přepisu“ (*re-creating, rewriting*) je pojem „refrakce“, „lomu“ (*refraction*), který obsahuje i překlady literárních děl, kritiku, komentáře, antologie, zfilmované předlohy, historiografii apod. Literární dílo, jež je vytvořeno mimo jeden systém díky překladům a kritickému přelomu, nachází své místo v novém systému. Pojmem „refrakce“ se tak myslí „adaptace literárního díla pro jiné publikum a to se záměrem ovlivnit způsob, jakým publikum čte a vnímá text“⁶ A tím nejzřejmějším způsobem je podle něj překlad. Spisovatelská práce se tak stává refrakcí, a „spisovatelé a jejich práce jsou vždy chápány a koncipovány na určitém pozadí, nebo, chcete-li, – lámou se určitým spektrem.“⁷ Překladatel nahlíží na výchozí text skrze svoje chápání, a už tím se uskutečňuje refrakce. „Lámání“ se pak uskutečňuje v nad-literárních strukturách, jako jsou kulturně-společenský a historický kontext, jejichž součástí je i sám překladatel.

Další teorie, teorie skoposu německé funkcionalistické školy se především spojuje se jmény K. Reissová a H. Vermeer. Teorie se zaměřuje hlavně na funkci a účel jak výchozího, tak cílového textu. V podstatě prohlásili, že „účel překladu světí prostředky“ a tím vyvolali největší kritickou vlnu u řady překladatelů. Originál je tak jen jakousi „informační nabídkou“, kterou pak překladatel interpretuje a zpracovává se zaměřením na cílové publikum.⁸

Dalo by se říct, že současná translologie prožívá jakousi „kulturní revoluci“ a překlad postupně přechází z jevu lingvistického k jevu kulturnímu. Přehodnocení v chápání podstaty a

⁵ Even-Zohar 1990: 11; cit. podle M. Hrdlička 2000:11

⁶ Lefevere 2000:235

⁷ tamtéž

⁸ M. Hrdlička et al. 2004:12

charakteru překladu dostalo v teorii translologie název „*cultural turn*“ (kulturní obrat).⁹ V podstatě tento termín zaznamenává posun a změny toho, co stojí v centru pozornosti a zdůrazňuje kulturní aspekt v překladatelství. Jinými slovy v rámci nového „kulturního“ přístupu proces překladu nelze vykládat jenom z hlediska „ekvivalentnosti“ a vnímat ho úzce jenom jako přechod z jednoho jazykového kódu do druhého. I ti nejlepší překladatelé nejsou schopni osvobodit své vědomí od příslušnosti ke kulturnímu kontextu, jemuž náleží, a přijmout kulturní kontext jiný. Vždycky dochází k prolnutí dvou kontextů anebo k překrývání jednoho kontextu druhým.¹⁰

„Současný stav svědčí o diverzifikaci a souvisí s jejím vývojem. [...] je znakem rozvoje disciplíny, metodologické a teoretické přístupy lze nazírat jako komplementární. Komplementárnost se pak může kladně projevit v empirickém výzkumu, ať už jde o kombinace metod nebo modelů. Co však vzejde či nevzejde ze současné revize klíčových pojmů jako je „překlad“ či „ekvivalence“, nejde předvídat.“¹¹

Nehledě na všechny výše zmíněné teoretizující návrhy, modely a závěry lze bezesporu říci, že literární překlad je přece jenom nejvíce kreativní a tvůrčí proces, a proto méně přístupný řízení, regulaci a systematizování.

⁹ Lefevre 1992:14.

¹⁰ Pod kulturním kontextem je pak pojímán osobitý pohled na svět, řada kulturních představ jako jsou náboženství, hodnoty, sociální hierarchie, pojetí času, a které mají hluboké kořeny ve vědomí člověka.

¹¹ M. Hrdlička et al. 2004:15

2. Problematika překládání poezie a rýmovaných textů, dosažení ekvivalentnosti a adekvátnosti

„Перевод стихов - высокое и трудное искусство.

Я выдвинул бы два - на вид парадоксальных,

но по существу верных - положения:

Первое. - Перевод стихов невозможен.

Второе. Каждый раз это исключение.“

(Překlad veršů je vysoké a náročné umění.

Předložil bych dvě na první pohled paradoxní,

ale ve své podstatě pravdivé téze:

za prvé překlad veršů je nemožný,

a za druhé je to pokaždé výjimka.)¹²

Překlad poezie je zcela specifickým odvětvím translatologie. Při překládání veršů se setkáváme spíše s uměním, což vyvolává řadu komplikací. U Levého, jehož propracované úvahy o versologii zaujímají větší část díla *Umění překládu*, najdeme pojednání o tom, čím se vlastně liší překládání veršů od prózy: „Speciální problematika překládání poezie se nejčastěji zužuje na úvahy o tom, jaké jsou české ekvivalenty cizích rytmických nebo rýmových forem. Rozdíl mezi veršem a prózou však zasahují hlouběji do jazykové stylizace díla: velmi zhruba řečeno jde o to, že v próze bývá stavební jednotkou spíše **rozvitější myšlenka** (vyjádřená bohatěji členěnou větou), ve verši spíše **dílčí motiv** (vyjádřený kupř. obrazem).“¹³

Před překladatelem tak stojí velké dilema, co má upřednostnit, co má přeložit, co má zachovat, a co má naopak obětovat, stejně tak má brát v úvahu neshodující se kulturně lingvistický pohled na svět. Jak upozorňuje Levý, „oblast literárních žánrů a témat tradičně zpracovávaných veršem se ve všech literaturách nekryje. Kupř. české i ruské děti již od nejtčetnějšího věku jsou zvyklé na veršovaná leporela a veršované knížky nejrůznějšího (i poučného) obsahu, až po vrcholná básnická díla, jako jsou básně S. Maršaka nebo F. Hrubína. [...] zato ve francouzské dětské literatuře je verš úplně výjimečný a těžko můžeme počítat se

¹² Překlad N. S. – pozn. Маршак С. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 6. - М.: Художественная литература, 1971. С. 371-375.

¹³ J. Levý 2012:203

živějším ohlasem našich dětských veršů ve francouzském překladu.“¹⁴

Dá se ale říct, že v porovnání s prozaickým překladem, překlad poetický má relativně volnější charakter. Přísná kompoziční a metrická pravidla poetického jazyka zřídka poskytlují možnost najít adekvátní ekvivalent, nemluvě o výběru identického rýmového systému. Hned v základní struktuře veršování můžeme vidět rozdíly odvíjející se od rozdílů samotného jazyka a jsou s ním těsně spjaté. Délka slov a specifika slovo tvorby, která vyrůstá z živého, reálného jazyka, charakter akcentace, rytmus, jehož vývoj se ztrácí někde na počátcích ústní národní tvorby – to všechno dává verši výrazné charakteristické rysy konkrétního národa. Pravidla veršování se tak pochopitelně odvíjejí od principů fungování živého jazyka, od jeho fonetického systému, od rytmických a intonačních prvků.

Mluvíme-li o fungování uměleckého jazyka, jedním z důležitých aspektů je taky jeho estetická funkčnost, která je sama o sobě proměnlivá jak v rámci různých národních kultur, tak i v rámci jednoho národa. U Mukařovského najdeme rozsáhlé pojednání o poetickém jazyku, jenž má jedinou stálou funkci – tj. funkci estetickou, neboli poetickou, která se ale projevuje a mění za určitých společenských okolností.¹⁵

Poetický jazyk, který je základem každého uměleckého textu, se vyznačuje specifickou organizací v rovině formální a zvukové. Estetický symbol či obraz se nám jeví jako sémanticky proměnlivý, mnohostranný, a právě to nutí čtenáře vnímat ho jako poetický. Nekonečné množství interpretací a sémantická vrstevnatost tak dělá překlad uměleckých textů a zvláště pak poetických jedním z nejnáročnějších druhů překladu.

Jak dodává Kufnerová, překladatelská práce je permanentním soupeřením s originálem „nejen po stránce jazykového zvládnutí jednotlivostí, ale i textu jako celku, jeho formální a sémantické výstavby. Zvláště výrazně vystupuje tento fakt do popředí u překládání poezie, kdy sám originál může být natolik zašifrovaný a mnohoznačný, že lze sice bez velkých obtíží přeložit jednotlivé básnické obrazy, ale celkový smysl textu může zůstat čtenáři originálu i překladateli neodhalený, záhadný.“¹⁶

Překladatel se musí vypořádat s takovými občas neřešitelnými problémy, jako zachování původní národní identity obsažené v poetickém díle, časové a historické

¹⁴ tamtéž, str. 204

¹⁵ J. Mukařovský: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, Úvahy a přednášky, sv. 4, F. Borový, Praha 1936

¹⁶ Z. Kufnerová et al. 1994:45

příznačnosti. Aby překladatel uvědoměle a řádně splnil svůj úkol, musí si umět jasně představit jak svoje cíle, tak způsoby jejich dosažení. Proto je výběr překladatelské strategie tak důležitý. Dřívější otázka – reprodukční přesnost, nebo překladatelská adaptace? – se teď jeví jako zastaralá. Současná norma klade požadavek maximálního přiblížení překladu k originálu a schopnost překladu tento originál plně nahradit jak vcelku, tak i v detailech a přitom plnit stejné cíle. Překlad konceptuální si dává za cíl postřehnout a uchytit hlavní myšlenku autora, „duši díla“, a tu se snaží interpretovat a přeložit. Opakem je tradiční klasický překlad, který se zabývá hlavně formou. O dvojí normě v překladu psal již Levý, který už tehdy dokázal nutnost sjednocení těchto dvou přístupů: „Obě kvality jsou nepostradatelné: překlad musí samozřejmě být pokud možno přesnou reprodukcí původního díla, ale především musí být hodnotným literárním dílem českým, jinak mu nepomůže sebevětší doslovnost.“¹⁷

Poetický překlad předpokládá vybudování nového poetického textu, který by byl ekvivalentní a adekvátní tomu výchozímu nejenom svým uspořádáním, konceptem a poetickou organizací, ale i estetickou hodnotou za použití naprosto odlišného jazykového systému a poetické formy. K tomu, aby překlad byl tudíž funkčně ekvivalentní na všech úrovních, překladatel musí zvládnout nejenom lexikálně-sémantickou, gramatickou a syntaktickou vrstvu, ale i komunikačně-pragmatickou.

Různé teorie překladu upřednostňují tu či jinou strategii, ale ani teorie skoposu¹⁸ nebo komunikačně-pragmatický či funkcionalistický přístup¹⁹ nebo také antiadaptační²⁰ si neodporují v zásadních formulacích. A totiž, že „výchozí text nese mj. informace o intencích autora a funkcích výchozího textu, ve výchozí kultuře, ve výchozí komunikační situaci – nebo je lze z textu analýzou odhalit; tyto informace bude profesionální překladatel (tj. zodpovědný a zkušený překladatel) v procesu překládání vnímat a podle cíle překladu respektovat, zohledňovat a využívat při realizaci cílového textu.“ Mezi jiné schopnosti kompetentního překladatele Fišer zahrnuje především „dovednost synchronizovat tyto recepčně-produkční činnosti ve vztahu k výchozímu i cílovému textu.“²¹

¹⁷ J. Levý 2012:82

¹⁸ K. Reiová, H. J. Vermeer 1991

¹⁹ Nordová 1988

²⁰ M. Hrdlička 2003

²¹ Z. Fišer 2009: 147

Polemiky mezi zastánci různých strategií zcela jistě vedou především ke zlepšení a zdokonalení překladatelské teorie, jak také výstižně podotýká Fišer, a „upozorňuje se tak nejen na mezery v teoretickém vymezení, nýbrž se také varuje před nezodpovědnou, nekvalitní překladatelskou praxí. Diskuze o překládání má přispět i k rozvoji didaktiky překladatelství a k posílení prestiže překladatelské profese.“²²

Zatím je ale jasné, že adekvátní překlad vzniká jenom za předpokladu důkladného a podrobného přenosu především obsahu výchozího textu, dále záměru autora a v neposlední řadě takového množství významů, relevantního pro danou komunikační situaci, do cílového jazyka. Pro ekvivalentní překlad není dostačující dosažení ekvivalence na lexikálně-sémantické a gramaticko-syntaktické úrovni, předpokládá se také dostačující ekvivalentnost na úrovni komunikačně-pragmatické. Překladatel musí docílit jednotného komunikativního dojmu a myšlenkové podstaty s výchozím textem. Je také důležité, aby výchozí a cílový text odpovídaly stejným komunikačním funkcím, v souladu s autorovým záměrem. Proto musí být výběr překladatelské strategie pečlivě zvážen.

K docílení ekvivalentnosti překladatel sahá k takovým strategiím, jakými jsou různorodé překladatelské transformace, četné jazykové změny, pomocí nichž může dosáhnout rovnocennosti i přes nepřekonatelné rozdíly v sémantických a formálních jazykových systémech. Nežřídky kdy použití lexikálně-sémantických (kalk, transkripce, konkretizace, generalizace, modulace, transliterace) a gramatických transformací (kondenzace, dělení větných konstrukcí, jiný slovosled, slovně druhové záměny) nebo spojení obou (antonymický překlad, rozšíření informačního základu, opisný překlad, různé kompenzace, celkové přehodnocení) jsou jedinou možností, jak dosáhnout ekvivalentního překladu. Díky těmto metodám nevyhnutelné ztráty na lexikálně-sémantické úrovni mohou být kompenzovány, i když každý překladatel řeší otázku nepřeložitelnosti a neekvivalentnosti po svém na základě svých zkušeností a jazykového citu. Tento problém je nicméně jedním z nejpůvodnějších a nejstarších problémů, jež existují snad od počátku vzniku překladatelství a vyskytuje se vždy, ať při samotném procesu překládání, anebo když se pokoušíme vymezit teoretické normy překladu.

Každý překlad koneckonců nutně poztrácí něco z toho, co obsahuje originál, je to nevyhnutelný výsledek kteréhokoliv přeloženého textu. To znamená, že ani jednotný překlad,

²² tamtéž

ani jednotný postup, jak překládat, neexistují. Je nemožné vytvořit překlad naprosto identický s originálem, v němž se ideálně spojí všechny sémantické, stylistické a pragmatické aspekty. Proto jsou překlady poezie tak náročné a vyžadují nejenom dokonalou znalost jazyka, ale též jeho cítění, vysokou profesionální úroveň a talent. Před překladatelem se otvírá poetický svět mnoha úrovní a musí se vypořádat se systémem zvuků, symbolů a obrazů, jež jsou příznačné pro každého autora a které musí nějakým způsobem nejenom najít a interpretovat, ale i předat a „vysvětlit“ je čtenáři. Překlad musí být „dvojčtem“ originálu a stává se tak aktivní dílčí součástí živého literárního procesu, historického dění, kulturních tradic a pamětí jazyka, do kterého se překládá.

2.1 Český a ruský prozodický systém

Jedinou věcí, která ve skutečnosti odlišuje verš od prozaického textu, je rytmus. Verš je rytmicky uspořádaná řeč a „při výkladu podstaty verše je třeba si především uvědomit, že při analýze verše sice uvažujeme o verši jako o samostatném celku a i uvnitř verše zjišťujeme menší celky (stopy), ale že z hlediska versologie verš nemůže existovat izolovaně, protože by vnímatel nebyl s to verš jako verš identifikovat. První vnímaný verš totiž přináší teprve *metrický impuls*, který se teprve dalšími verši potvrzuje, a tak je text vnímán jako rytmicky uspořádaný.“²³

Při uplatnění rytmického principu můžeme na základě ruského literárního slovníku versologický systém rozdělit na dvě základní skupiny: kvantitativní a kvalitativní versologie. K první skupině patří verše zpívané, rytmické celky měřené podle kvantity a délky opakujících se hudebních rytmických elementů. Naopak kvalitativní versologický systém je zcela zbaven izochronních prvků a hudebně výrazných prostředků. Rytmické celky jsou tu v první řadě měřeny podle pořadí, celistvostí a akcentů. Je jasné, že kvantitativní přístup založený na hudebním a hlasovém zvýraznění je víc archaický. Tak se uskutečňuje přechod od antických versologických systémů k versologii středověku, v níž kvantitativní princip byl vystřídán principem akcentů. Už od druhé poloviny 4. století autoři, kteří pojednávají o versologii (Diomedes a jeho „Ars Grammatica“, nebo Beda Venerabilis ve své „De metrica

²³ Petřů 2000: 119

arte“), porovnávají a staví proti sobě klasické metrické systémy a soudobé rytmické poetické texty, vybudované na harmonickém rozložení slov a důrazem na akcentaci. Protože se rytmus básně realizuje teprve v určitém slovesném, syntaktickém a intonačním systému, můžeme říct, že výše uvedené kvalitativní a kvantitativní typy veršování konkrétně existují jenom v nějakém specifickém jazyce a přijímají reálné znění a konkrétní charakter, jenom pokud vycházíme z charakteru daného jazyka. Prakticky ale můžeme mluvit o versologii ruské, francouzské, české atd., které jsou pak rozdělené do dalších odvětví, kupř. v rozmezích kvalitativního systému rozlišuje ruská versologie sylabický prozodický systém, sylabotonický a tonický. Skutečnost, že nositelem přízvuku je slovo a že se v některých jazycích slovo shoduje se slabikou, vede k tomu, že se v rámci jednoho jazykového systému vytvářejí různá odvětví versologie (kupř. východní, které je založeno na paralelismu).

Jak již bylo řečeno, ruská versologie rozlišuje tři základní skupiny prozodických systémů. V základě všech těchto skupin leží opakování určitých rytmických jednotek (slok), nezávisle na jejich kvantitativním podílu. Jejich expresivita je závislá na intonačním a syntaktickém uspořádání básní.

Do sylabické skupiny řadíme francouzský, polský, italský nebo španělský systém. Ruský a ukrajinský verš v 6.- 8. st. také patřily do sylabické skupiny. Teď ruský, ukrajinský a rovněž anglický, německý aj. systém patří do sylabotonické skupiny. Ve všech skupinách se jedná o přízvukový základ rytmu s různými variacemi. Jeden systém nezřídka kdy přechází z jednoho systému do druhého, a tak výše uvedená tradiční systematizace je do značné míry relativní.

Nejzákladnější formou je tonický verš, v němž je souměrnost slok založena na více méně stejném počtu přízvukových slabik (těžkých dob neboli tezí) a přijatelném počtu nepřívzvučných slabik (lehkých dob, neboli arzí) jak ve sloce, tak i mezi přízvuknými slabikami. Přesný počet přízvuků v každé sloce v praxi může být nezachován, ale rytmická šablona zůstává neměnná.

Sylabický verš má normovaný počet slabik ve verši a umístění některých přízvuků (na konci nebo uprostřed sloky) je fixované. Ostatní přízvuky na začátku každé sloky jsou nenormované a mohou být umístěné na kterékoliv slabice.

V metrickém verši, což je ruský ekvivalent pro verš časoměrný, je fixována jenom délka celé sloky, nezávisle na její slokové struktuře. Takový systém může existovat pouze v

takových jazykových systémech, kde existuje opozice krátkých a dlouhých slabik a melodický přízvuk. To znamená, že oproti dynamickému přízvuku (akcentovému), přízvuk metrického verše není faktorem, který formuje rytmus. Nejvíce se tento systém uplatnil v klasickém antickém veršování a v arabštině.

Sylabotonický verš kombinuje princip tonického a sylabického verše a je pak normovaný nejenom počtem slabik, ale i jejich umístěním. Přízvuky se pak střídají s jednou nepřízvukovou slokou (dvouslabičné stopy) nebo dvěma (třislabičné stopy). S propůjčením terminologie z antického verše nazýváme dvojslabičné stopy s přízvukem na lichých slabikách trochejskými, a přízvučnost slabik sudých – jambickými. (Porovnání přízvučné slabiky s dlouhou a nepřízvučné – s krátkou je ale dost relativní a nemá žádné opodstatnění v realitě a může být přijatelné jenom jako terminologická konvence.) Třislabičné stopy s přízvukem na první, čtvrté a sedmé slabice jsou pojmenovány jako daktylské, s přízvukem na druhé, páté, osmé atd. sloce – amfibrachové, na třetí, šesté, deváté atd. sloce – anapestové. Podle toho, kolik je přízvuků ve sloce, jsou metry označovány jako dvou, tři, čtyř atd. -stopy jamb, daktyl, amfibrach, anapest atd. Tahle terminologie se pevně zakořenila v běžném užívání a je v dostatečné míře pohodlná nehledě na svou relativnost.²⁴

Česká versologie je poměrně rozpracovaným oborem literární vědy a to i hluboko v minulosti, což „souvisí se snahami uplatnit postupy latinské prozodie na českém jazykovém materiálu, tj. s otázkou časomíry.“²⁵ Dlouhou diskusi o tom, zda je časomíra vhodná pro český jazykový systém či nikoliv, ukončila teprve bádání lingvistů 20. st.

Hrabák definuje prozodický systém jako: „soubor všech veršových norem zakládajících se na témž prozodickém principu, tj. využívajících týmž specifickým způsobem rytmických vlastností jazyka.“²⁶ Na základě těchto vlastností česká versologie rozlišuje většinou pět prozodických systémů: tonický, sylabický, sylabotonický, bezrozměrný a časoměrný. V některých poetikách se uvádí šestý, volný verš, jako další z prozodických systémů.

Podle Hrabáka je český slovní systém schopen používat všechny existující prozodické systémy a to díky následujícím jazykovým zvláštěm češtiny: „1. Slovní přízvuk je nefonologický, poměrně slabý a je vázán zpravidla na počátek slovního celku (slovní celek

²⁴ Informace je z Fundamentální elektronické knihovny: <http://feb-web.ru/>

²⁵ Petřů 2000: 118

²⁶ Hrabák 1978: 87

definují jako slovo se svými předklonkami a příklonkami); naproti tomu však má v češtině přízvuk významotvornou funkci ve větě souvislosti. 2. Nepřízvukné slabiky ve slově (na rozdíl např. od ruštiny) se neredukují. 3. Existuje fonologická kvantita.²⁷ Samozřejmě ale všechny prozodické systémy nejsou zastoupeny ve stejné míře. Nyní se podíváme na specifika používání těchto prozodických systémů v češtině.

Od konce minulého století je hodně rozšířený **volný verš**, který se díky svému členění nezávislému na syntaxi vyznačuje nekonečnými možnostmi. „Má-li však mít estetickou účinnost, „volné“ členění se nesmí stát libovolným, tj. z členění na verš musí vyplývat významové kvality.“ Občas se ruší interpunkce, a „tím se sugeruje představa, že verš z informačního hlediska stojí na úrovni věty. Někdy se ruší i psaní velkých písmen nebo se píše majuskule na začátku každého verše [...], tím se naznačuje významová ucelenost verše. Jindy se zase kladou sice majuskule na začátek větných celků, ale interpunkce schází, nenaznačuje se tedy další členění vět a jejich zakončení.“²⁸

Nejpoužívanějším a nejvlastnějším pro českou literaturu je **verš sylabotonický**. „Je to *klasický český verš*. Tím, že se v rozložení slovních přízvuků tolerují různé nepřesnosti a všechny těžké doby nemusí být podloženy přízvukem, blíží se sylabickému verši románskému.“²⁹

Co se týče **sylobického verše**, „v českém čtenářském povědomí splývá obyčejně s veršem sylabotonickým, majícím mnoho odchylek od metra. (V čistě sylabickém verši je normován pouze počet slabik, distribuce slovních přízvuků není prvkem metrickým, nýbrž stylistickým.)“³⁰

Čistě sylabický verš se v Čechách pěstoval v starší době, zhruba do konce 18. století. Dnešní čtenář vnímá čistě sylabický verš jako sylabotonický verš s četnými odchylkami od „správného“ rozložení přízvuku.

Verš (čistě) tonický v českém povědomí splývá obyčejně s veršem volným (pro proměnlivost své délky). Do české literatury jej uváděl F. L. Čelakovský a K. J. Erben, víc se pěstuje až ve 20. století, namnoze pod vlivem ruského básnictví.

²⁷ tamtéž

²⁸ Hrabák 1978: 98

²⁹ tamtéž, str. 99

³⁰ tamtéž, str. 99

Bezrozměrného verše se užívalo hlavně ve středověku, v dnešním povědomí by však byl pocíťován buď jako volný verš (pro proměnlivou délku) nebo jako rýmovaná próza (je pravidelně rýmován, a členění na verše a na syntaktické celky není v rozporu). Počet slabik, přízvuku ani místo přízvuku není normováno. Od volného verše se liší tím, že každý verš je syntaktickým celkem. Různě dlouhé syntaktické celky se tedy prezentují jako metricky rovnocenné jednotky.

Rytmus *časoměrného verše*, který má normovaný počet tzv. mór, což je doba potřebná k vyslovení krátké slabiky, dlouhé slabiky – dvě móry. „Z různých typů časoměrného verše má pro naši literaturu důležitost jen hexametř (šestiměr) a pentametř (pětiměr). Hexametř má šest úseků, tzv. stop, po 4 mórách. Pentametř má rovněž šest stop“, ale není to „verš samostatný, zpravidla se vyskytuje ve spojení s hexametřem a vytváří spolu s ním tzv. elegické dvojverší.“³¹

2.2 Specifika překladu z češtiny do ruštiny

Překlad z blízkých příbuzných jazyků se často chybně považuje za jednodušší, než ve skutečnosti je. Specifika literárního překladu z příbuzných slovanských jazyků se naopak vyznačují určitými omezeními a mnohdy způsobují ještě větší překladatelské potíže než při překladu ze vzdáleného jazyka. Podobnost slovní zásoby a frazeologií jakoby podmaňovala překladatele a nezdědka se stává, že ve snaze zachovat věrnost originálu překladatel kopíruje jenom schéma, přičemž může dojít ke ztrátě hlavní emocionální a občas i obsahové stránky díla. „Překladatel je vždy pod tlakem výrazové stránky jazyka originálu a tento tlak je zřejmě tím silnější, čím jsou si oba jazyky bližší; jeho síla může záviset i na tom, na jaké úrovni je právě teorie a praxe překládání a jakou tradici má překládání z daného jazyka. Některé rozdíly mezi východiskovým jazykem a češtinou bývají někdy záludné a nezkušený překladatel si je většinou neuvědomuje. Teprve po určité překladatelské praxi zjistí, že se pravidelně opakují a že jsou také podmíněny systémem.“³² Jak ukázala dlouholetá praxe překladu z příbuzných jazyků, je mechanický překlad zcela nepřijatelný a to právě proto, že slovo, jež má třeba i identický ekvivalent v příbuzném jazyku, má často naprosto jiné stylistické, lexikálně-

³¹ tamtéž, str. 200

³² Z. Kufnerová et al. 1994: 47

sémantické a gramatické odstíny. Taky Alois Jedlička přesně vystihl naši problematiku: „Blížkost obou jazyků má pro překladatele dvojí nebezpečí: buď bude příliš pod vlivem [...] originálu a setře leckterý osobitý rys českého vyjadřování, zvláště v rovině stylistické, nebo i poruší jeho zákonitosti [...], anebo z přílišné obavy, aby tyto osobitosti neporušil, bude se snažit o vyjádření odchylné od originálu i tam, kde by bylo zcela na místě vyjádření shodné s originálem.“³³

Příčinou toho je běžný vývoj jazyka, v jehož průběhu se rozešly sémantické cesty stejného lexému a to někdy do takové míry, že se staly polárními. Při překládání se tak často stane, a to ne vždy z důvodu neschopnosti překladatele, že se vyskytnou tzv. kvantitativní chyby, což jsou většinou chyby v „širokém slova smyslu“, mj. „neobratné zacházení s mateřštinou“, anebo ty, jež jsou „podmíněné využitím stejných (resp. obdobných) systémových prostředků v konkrétním textu různou měrou, ev. v odlišných situacích.“³⁴ A proto dochází k mezijazykové interferenci, kdy se sémantika jednoho jazyka mísí se sémantikou jiného jazyka.

„Kvantitativní chyby, jimiž rozumíme přejímání vazeb a výrazů, které v cílovém jazyce sice existují, avšak mají rozdílné stylistické uplatnění a frekvenci, ovlivňují paralelní varianty natolik, že mohou vést k tzv. relativním změnám, např. k oživení výrazů (vazeb), které jsou v češtině okrajové, nevýrazné, ustupující, archaické apod. Při této interferenci se překladatel nedopouští chyby v pravém smyslu slova, počíná si však stylisticky neobratně.“³⁵

Interference však nevypovídá vždy o překladatelově nekvalifikovanosti a neznalosti. Může se to stát komukoliv, kdo ovládá cizí jazyk na takové úrovni, kdy už začíná přemýšlet v cizím jazyce, a je s tímto jazykem ve styku dost dlouho na to, aby si přestal všimnout interferenčních chyb.

Dále často dochází k tomu, že jinak příbuzné jazyky mají různé veršové systémy. Kupříkladu stará ruská poezie, psaná tónickým veršem, anebo běžný pro polštinu sylabický verš, v češtině potkáme jenom v překladech. Charakteristický pro češtinu sylabotónický verš rozdělujeme podle toho, jak jsou umístěny různé typy veršových stop: trochej (přízvučná, nepřízvučná), daktyl (přízvučná, nepřízvučná, nepřízvučná), jamb (nepřízvučná, přízvučná),

³³ A. Jedlička 1961, Naše řeč, volume 44 (1961), issue 1-2

³⁴ Z. Kufnerová et al. 1994: 46, 47

³⁵ Z. Kufnerová et al. 1994: 46, 47

daktylotrochejské kombinace, ojedinělé v češtině anapest (nepřízvučná, nepřízvučná, přízvučná) a spondej (přízvučná, přízvučná) atd.

Poezie slovanských národů je psána převážně sylabotónickým veršem, a tak by se zdálo, že by překlady mezi příbuznými prozodickými systémy měly být uskutečněny bez výraznějších problémů. Avšak zde často dochází k „esteticky závaznému zkreslení, které vyplývá z toho, že v rytmickém řádu jednotlivých sylabotónických veršů jsou rozdíly.“³⁶ Záleží pak na tom, jestli dobou míry je slabika nebo přízvuk či takt, což má zásadní vliv na organizaci promluvy.³⁷

Je-li mírou doby slabika, jako například v češtině, délka intervalů je závislá na počtu nepřízvučných slabik mezi přízvučnými. „České slabiky přízvučné a nepřízvučné jsou kvantitativně rovnocenné, málo výrazný český přízvuk nemá na akustickou podobu slabiky podstatný vliv“, ale každá nepřízvučná slabika, která chybí nebo naopak je, navíc narušuje rytmus a je pocitována spíše jako volný verš. Na rozdíl od českého verše, jehož „základem rytmu je *izoslabismus* (tj. stejný počet slabik v odpovídajících si rytmických úsecích)“, mírou ruského verše je takt neboli „*izochronie taktů* (tj. zhruba stejné trvání taktů bez ohledu na jejich slabičný obsah)“.³⁸

Levý pak mluví o dvou základních faktech, jež mají význam pro básnické překlady, a sice o tom, že kdyby se zachovaly všechny odchylky „v počtu a rozložení nepřízvučných slabik při překladu tónických veršů, vedlo by to v českém verši ne k uvolnění, ale k rozrušení rytmu“, a dále pak také o nebezpečí změny tempa při přesném překladu anapestu a daktylu.

Intonační vnímání ruské řeči ve srovnání s českou je vždy spojeno s dojmem plynulosti a obecně se dá říct, že ruština je víc rozvleklá, „tekutá“, delší. Celý intonační systém založený na určitém uspořádání pauz, stoupajících anebo klesajících hlasových period, smyslových přízvucích, tempu řeči atd. má obrovský význam pro pochopení a emocionální percepci textu. Ve většině případů ale zůstává nepřeložitelný, nehledě na jeho velký podíl v organizaci celého intonačního náboje literárního díla. Aby byla zachována celá stavba textu, překladatel musí nejenom měnit gramatické konstrukce, ale snažit se o znovu vytváření rytmu. Co když ale věta, vyřčená v češtině, má odlišnou délku, než třeba věta vyslovená rusky? Odlišná sémantická hustota pak nutí překladatele k „významovým zkratkám, nebo

³⁶ J. Levý 2012:232

³⁷ Kenneth L. Pike, *The Intonation of American English*, 1946:35 cit. podle J. Levý 2012:232

³⁸ J. Levý 2012:234

naopak k „vatování“ – a to nezůstává bez vlivu na celkovou interpretaci básně.“ Například čeština, jak uvádí J. Levý,³⁹ má větší významovou hustotu než ruština, a to pak zvláště platí pro literaturu veršovanou, kde je myšlenka v podstatě zakódována a vtěsnána do krátké věty. Nutí to pak překladatele k hledání různých způsobů, jak vyrovnat jazykové rozdíly ve významové hustotě a dosáhnout potřebného zvukového ekvivalentu. Levý uvádí příklady, kde překladatelé volí kratší synonyma, „kondenzují několik významů do jediného výrazu“ nebo rozšiřují počet veršů a rozměr o několik slabik. „Různá sémantická hustota jazyků má vedle stránky kvantitativní [...] i svou stránku kvalitativní: vnitřní členění této myšlenky do větších nebo menších trsů. Syntetický jazyk člení do menšího počtu bohatších významových komplexů (slovo i se všemi gramatickými kvalifikacemi), a tím budí dojem větší významové kondenzace. [...] Vedle poměru množství informace ku počtu slabik hraje svou roli zřejmě i poměr slov významových ku slovům pomocným.“⁴⁰

Musíme ale přiznat, že překládání z příbuzných jazyků koneckonců nese také i jisté výhody, spojené především s tím, že určité morfologické, fonetické, syntaktické, slovo tvorné aj. vlastnosti jsou příznačné jak pro výchozí, tak i pro cílový jazyk.

2.3 Volný a rýmovaný verš

Levý si všímá zcela specifických obtíží a postupů při překládání veršů, kde „stylizace jazyka dosahuje ještě vyššího stupně a projevuje se v jednotlivých národních literaturách obdobnými prostředky.“⁴¹

Překladatel tak může zvolit různé strategie překládání řeči vázané a každá má své opodstatnění a je efektivní při těch či jiných okolnostech. Dalo by se zřejmě říct, že se prozaický způsob překladu zdá nejjednodušší zvolenou formou. Výchozí text pak maximálně zprostředkovává obsahovou, informační a estetickou rovinu, ale zcela opomíjí poetickou formu, mj. rým, rytmické a grafické uspořádání, což značně ubírá na básnickém emocionálním působení.

Zda-li je takový překlad akceptovatelný, anebo je zcela nepřijatelný, záleží na záměru

³⁹ tamtéž, str. 210

⁴⁰ tamtéž, str. 213

⁴¹ tamtéž, str. 205

překladatele a na předloze. Takový překlad má právo na existenci jedině tehdy, pokud jsou myšlenkové postupy a idea originálu natolik ojedinělé a zvláštní, že nepřipouštějí žádné sémantické ztráty a formální rovina je pak odsunuta do pozadí. Na druhou stranu je naprosto nezbytné zachovat poetickou formu tam, kde je hlavní hodnota verše založena na jeho poetické originalitě. Nicméně je třeba připustit, že nerýmovaný překlad má svůj specifický charakter, avšak není vždy vhodný pro všechny poetické žánry.

V poetickém rýmovaném překladu může překladatel zvolit různé postupy a přiklonit se jak k originálnímu prozodickému systému nebo pozměněnému či vůbec jinému. Změny se týkají většinou krácení nebo rozšíření rozměru, kondenzací významu atd. O významové hustotě už bylo pojednáno výše.

Překlad rýmovaný a zvláště pak překlad klasické poezie představuje největší překladatelský oříšek a ztráty jak sémantické, tak i v rovině formální, jsou nevyhnutelné. Pokud se stává rýmové schéma „funkčním estetickým prvkem [...] pak rým při překladu se dostává v hierarchii hodnot básně na čelné místo, jemuž se podřizují jiné prvky včetně sémantických.“ Je ale samozřejmé, že překladatel musí všechny tyto složky překládat komplexně, a že nejde řešit izolovaně rýmové schéma od metrického uspořádání, obsahových a formálních prvků, které tvoří jeden celek.⁴²

Podle Levého volnější vztah rýmu k myšlenkové kompozici básně je v překladové poezii nevyhnutelný. Najít dvojici rýmujících se slov, jež odpovídají volbě originálního textu, je nesmírně těžké, zvláště pak v nepříbuzných jazycích, a tak se objevují málo obsažná slova, tzv. vycpávky. Samozřejmě se v každém básnickém překladu občas vyskytne jisté procento „vycpávek“ a jejich počet je tím menší, čím je větší překladatelovo nadání, zkušenosti a umělecké cítění.⁴³

Soudobá poezie se vyznačuje svobodou forem a pravidel veršování. To však neznamená, že překládat volný verš je naprosto jednoduché. Ve skutečnosti je spíše opak pravdou. Ve volném verši spočívá smyslová a emocionální zátěž především v rytmickém uspořádání a jazykových prvcích, a výše uvedené dvě vlastnosti by tedy měly být precizně zváženy a měla by jim být věnována veškerá pozornost. Překladatel se musí snažit zapůsobit na city čtenáře stejně tak, jak na ně zapůsobilo dílo autora. Platí zase i to, že „při překladu

⁴² Kufnerová 1994:134

⁴³ Levý 2012:206

volného verše závažnější problémy, spjaté s rozdíly v sémantické hustotě většinou nevznikají, objevují se však tam, kde při odlišné sémantické hustotě verše musí překladatel dodržet jeho slabičný rozsah. Platí-li totiž zásada, že slabičný rozsah verše má vliv na jeho syntaktickou výstavbu a styl, pak v překladu vystupuje nutnost uplatnění této zásady ještě naléhavěji.⁴⁴

Přestože teoretická bádání obsahují množství názorů na to, jak překládat básně, přesný návod na to neexistuje. Existuje však zcela jasná všeobecná představa, jaké by měl takový ideální překlad splňovat požadavky, totiž měl by být „co nejuvěrnější, nejpřesnější a zároveň estetický působivý, aby splňoval maximum funkčních počinů. Aby byl tedy funkčně ekvivalentní.“⁴⁵

V každém případě překládání řeči vázané představuje jeden z největších problémů v překladatelské praxi a požaduje v mnohém větší míře dovednost udržovat vztah mezi obsahovou a formální stránkou, a schopnost zvážit, co lze či nikoli obětovat. „Překladatel tedy musí při interpretaci originálního textu budovat vlastní hierarchii jeho hodnot, jež je závislá na typu poesie. Aby však takovou hierarchii mohl vytvořit, musí posoudit prozodické zvláštnosti překládaného díla v kontextu poezie psané v témž jazyce a patřící k téže kultuře, musí srovnávat básnické tradice v literatuře východiskového jazyka a češtiny a taky prozodické možnosti obou jazyků.“⁴⁶

⁴⁴ Kufnerová 1994:124

⁴⁵ tamtéž, str. 124

⁴⁶ tamtéž, str. 135

3. Básnický svět Jana Skácela

„Každá báseň je tajemná.
Život mne naučil ctít tajemství lidí a tajemství básní.
Nemohu tu báseň nikomu vysvětlit,
protože ona sama pro mne byla vysvětlováním.
Vysvětlováním, nikoli vysvětlením.“⁴⁷

3.1 Literární odkaz Jana Skácela a stručný nástin jeho životní pouti

Specifika básnického světa Jana Skácela bohužel nebyla dost často středem pozornosti literárních kritiků. Knih a studií zkoumajících Skácelovo dílo není mnoho, natož překladů jeho básní, pravděpodobně kvůli tomu, že Skácel jako takový je básník nepatrný, tichý, básník, kterého je třeba nalézt, stejně tak, jako je třeba nalézt i svou, pro každého zcela ojedinělou cestu k němu. Každý se pokouší rozluštit hádanku jménem Skácel po svém, najít ale rovnováhu a pevnou půdu pro sebe tu není lehké, a tak náš pokus o interpretaci jeho básní zavede do spleti vrstvicích se významů a nekonečných možností výkladů, což velmi ztěžuje překladatelovu práci. Zdeněk Kožmín na závěr své knihy o Skácelovi to přesně vystihuje: „Fenomén SKÁCEL není ovšem vůbec jednorázově harmonický. Je to básník na první pohled až čirý a průzračný, avšak při hlubším průniku k němu užaseme, z jaké tmy se tato třpytivost vlastně vynořuje. Čím víc do Skácela pronikáme, tím se nám dál rozestupuje do nesčíslných souvislostí, tím se stává méně uchopitelný. Je to ovšem jen další důkaz toho, že jsme nablízku prostoru a času mýtu. Tento paradox je o to větší, že celý Skácelův čas a prostor je nám darován jakoby na dlani. Všecko je tu blizoučko. I dávno je na dosah. I nekonečno. [...] I když si už myslíme, že o Skácelovi to podstatné víme, vede i nás básník do samotného středu *nevědění*. Zářivost rosy v tmách vesmíru je blízkost zcela zvláštní: abychom se jí mohli zmocnit, musíme si ji vzít i s černí a prázdnotou, jíž je obestoupena.“⁴⁸ Právě tohle na Skácelovi nejvíc upoutává, stává se jakousi nití do středu objímajícího, jeho básně jsou

⁴⁷ Jan Skácel, v časopise Český jazyk a literatura 1963, knižně Třináctý černý kůň, připrav. J. Opelík 1993

⁴⁸ Kožmín 2000:203

vodítkem k tomu, co všichni chceme pochopit. Svou paradoxní jednoduchostí a otevřeností nám dává prostor a zároveň nás zanechává naprosto samotné a bezbranné před tím, kam až daleko se nám podařilo dojít v té temnotě a nevěděni. Asi právě proto Skácelovy básně představují pro každého čtenáře tak uzavřený a individuální prostor, tajemný pokoj, kam každý může vstoupit jen sám. Plná protikladů, protipólů a spodních proudů Skácelova tvorba se před námi rozprostírá jako miliony střepů, které ale představují jeden celek.

Zkoumání Skácelova odkazu v jeho celistvosti a spojitosti je už nad rámec bakalářské práce, pokusme se však nastínit hlavní životní události, které měly dopad hlavně na jeho literární dílo a vysledovat nejdůležitější tematické okruhy jeho tvorby.

Jan Skácel se narodil v pedagogické rodině, oba jeho rodiče působili jako učitelé na škole. Jeho otec, Emil Skácel napsal i řadu odborných a publicistických prací a též vydal i svou sbírku básní s vlastními ilustracemi *Byla vojna – bude?* (1936) pod pseudonymem E. Soryl. Jeho matka byla učitelkou z Lanžhotu a strýc, František Herites, spisovatelem. Mladší bratr se stal výtvarným pedagogem a malířem (1924-1994). Jan Skácel byl těsně spjat s moravskou kulturní tradicí a celé svoje dětství a pak gymnazijní léta prožil v Poštorné a v Břeclavi. V roce 1942 pak byl totálně nasazen jako stavební dělník v Rakousku. Po druhé světové válce studoval na Masarykově univerzitě ruštinu a češtinu (1945-1948). Studium pak nedokončil a téhož roku odešel pracovat do redakce brněnského deníku *Rovnost*. Do kulturní rubriky ho přivedl Oldřich Mikulášek. Po nuceném odchodu (1952) musel pracovat jako údržbář v Závodech přesného strojírenství a potom v Československém rozhlasu. Pak působil jako šéfredaktor časopisu *Host do domu* a po jeho zániku byl v období tzv. normalizace odsunut na okraj společenského a literárního dění a téměř přestal publikovat až do 80. let, mimo jiné taky nejprve v samizdatových a exilových nakladatelstvích.

Jeho debutní publikace vyšla v roce 1938, kdy v Studentském časopisu otiskl první verše a své studentské a poválečné pokusy publikoval pak také v periodikách *BLOK*, *Rovnost*, *Nový život*, *Host do domu*, *Český jazyk a literatura*, *Kultura*, *Kulturní tvorba*, *Plamen*, *Čs. fotografie*, *Čs. Voják*, *Orientace*, *Listy Klubu přátel poezie*, *Literární noviny (Literární listy, Listy)*, *Index*, *Trn*, *Věda a život*, *Brněnský večerník* a *ROK*. Svými texty přispěl do katalogů výstav mnoha výtvarníků (mj. Jan Steklík, 1982; Jaroslav Škarohlíd, 1985; Anna Poustová, 1986; Emanuel Ranný, 1989). Je autorem rozhlasových pásem *Old Shatterhand po padesáti*

letech (1962) a *Henri Rousseau z Ivančic* (1963, *Host do domu*) aj.⁴⁹

„Jednoho dne, hádám na předjaří 1947, stál v koutě přede dveřmi, kde se dělal „*BLOK, revue pro umění*“ – nechtěl jít dál, zamumlal, že ho posílá Oldřich Mikulášek, vrazil mi nasupěle do ruky pár básní, opět nechtěl jít dál a byl pryč. Jedna z těch básniček pak v *Bloku* – v konfrontaci soudobé lyriky – vskutku vyšla, jmenuje se Jarní motiv. Později se začal objevovat po Oldřichově boku v brněnských hospůdkách, zvláště když mezi nás zavítal František Halas, na rozdíl od Oldřicha, jenž už tehdy vévodil co jihomoravské velkokníže, seděl vždycky vzadu v nejzazším koutě a dokázal nepřetržitě mlčet i tři hodiny.“⁵⁰

Svou knižní prvotinu vydal v druhé polovině 50. let. Sbíрка *Kolik příležitostí má růže* (1957) „souzněla s obecnějším dobovým hledáním autenticity a prvotních hodnot ve všednodenním životě a v kulturní tradici. Zároveň však předznamenávala mnohé konstanty básnickovy poetiky: výrazovou úspornost a tvarovou sevřenost, objevnou metaforiku, zachycující atmosféru i obecný rozměr jedinečné situace.“⁵¹ Hned v první sbírce se projevuje pro Skácela tak příznačná moravská kulturní tradice, jeho venkovanství, které vyúsťuje v „neustálý dialog lidského subjektu s naléhavostí archetypálních přírodních dějů“⁵² Tragika individuálního lidského osudu zde splývá s přírodní dramatičností, a stejné motivy najdeme i ve sbírkách *Co zbylo z anděla* (1960) a *Hodina mezi psem a vlkem* (1962). Vytvářením spojitostí s folklorní tradicí a s Erbenovým světem tak propojuje „prostory a časy, kulturní a přírodní aspekty, osobní hodnoty s nadosobními.“⁵³

Doposud jsme se u básníka setkávali s volným veršem, což se mění ve sbírkách *Smuténka* (1965) a *Metličky* (1968), kde můžeme pozorovat tradiční formy verše. „Často tematizovaná Skácelova zdrženlivost ke zneužívání slova pak dává vzniknout gnómickým, až k elementaritě zjednodušeným básním, jejichž metafory gradují v ostrých pointách.“⁵⁴ Tematicky navazuje na předchozí sbírky motivy úzkostí, marnosti a propojujícího pocitu viny a vykoupení. Sbíрка *Metličky* byla poslední, a tak zůstává nejvlastnější Skácelova slovesná vyváženost, šetření slovy a ticho v pauzách i „později, kdy v souvislosti se společenskou situací 70. a 80. let a s básnickovým vynuceným mlčením zesilují v jeho verších motivy

⁴⁹ Informace je vzata z internetového slovníku české literatury:
<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=433>

⁵⁰ Kundera 1993

⁵¹ Slovník české literatury

⁵² Kožmín 1998: 94

⁵³ tamtéž, str. 94

⁵⁴ Slovník české literatury

existenciálních úzkostí.⁵⁵ Po dlouhém tichu Jan Skácel vydává *Dávné proso* (1981) a s obtížemi pak vydává dvě stovky čtyřverší *Naděje s bukovými křídly* (ve stejném svazku vyšly i dvě sbírky, které byly vydány ještě v roce 1975: *Chyba broskve* a *Oříšky pro černého papouška*). „Stal se uznávaným symbolem životní autenticity navzdory utlačovatelské a nivelizující politické moci. Jiří Opelík soudí, že i přes možnost opět publikovat se Skácelův život v literatuře nikdy nevrátil do starých kolejí. [...] Nelze však říci, že by se kontinuita Skácelovy poezie v 70. a 80. letech přerušila. Stále v ní narůstá zjevnější a otevřená polemičnost s degradujícími faktory života. Zesiluje odmítání ponuré a ničivé nivelizace všech individuálních a společenských hodnot. Jan Skácel je uznanou morální a uměleckou autoritou se stále větší specifickou vahou.“⁵⁶ V těchto sbírkách jsou stále slyšet lidové písně a mytické tóny, motivy dětství a moravské krajiny, lásky a pravdy. Jsou ale pojaté skrze kontext moderního dění a dialog mezi městskou utilitaritou a tradičním venkovem, a „nabývá rovněž podoby nostalgické revokace minulosti, interpretované jako protiklad k povrchnosti a uspěchané nevšímavosti soudobého života. Tato tematika je rovněž integrální součástí Skácelovy publicistiky. Prosadil se v ní zejména specifickým útvarem „malých recenzí“, které v 60. letech vznikaly pro Čs. rozhlas a časopis *Host do domu* (soubory *Jedenáctý bílý kůň* (1964), *Třináctý černý kůň*, (posmrtně 1993)⁵⁷

V této práci jsou pro nás důležité dvě sbírky z osmdesátých let – *Odlévání do ztraceného vosku* (1984) a *Kdo pije potmě víno* (1988), u nichž se zastavíme podrobněji. V první sbírce se Skácel zamýšlí nad údělem básníka a člověka ve světě. Kožmín o tom trefně říká: „Jan Skácel je stále nablízku místům, kde cosi prvotního a původního dosud trvá. Nelze ztratit spojení s tím, co má pro nás hluboký vnitřní význam, třebaže to může být v běžném řádu věcí něco vedlejšího či zbytečného.“ Snaha o vykoupení, motivy hluchoty a marnosti nalézt slova, nás znovu vrací v osobité syntéze celku k *Tiché sumě básnického umění*. Vkládá sem celý svůj etický koncept života. Jsou tu básně smutku a samoty, ticha a zapomnění, básně-verdikty, které místo ticha už mají jen prázdno. Kožmín konstatuje, že tato sbírka je víc, než kterákoli jiná Skácelova sbírka „naplněna Brnem“ a pak dodává, že „pokud si Skácel všímá historicity Brna, je to vždy konfese, vydávající počet z vlastních lásek a z vlastní filosofie. [...] A samotný titul sbírky přesně vyznačuje její časovou strukturu: vosk je ztracen, ale stále se do něj odlévá podoba života. Skácelův čas je tu jakoby vetkáván do dávná sice

⁵⁵ tamtéž

⁵⁶ Kožmín 2000: 192

⁵⁷ Slovník české literatury

ztraceného, ale životodárně přítomného. To není pro Skácela duchaplný paradox, nýbrž samotná podstata našeho lidského času.⁵⁸

Stejně tak i další sbírka *Kdo pije potmě víno (1988)*, je ohlédnutím za životem a otevírá jí citát z Blaise Pascala „Mohu dát za pravdu jen těm, kdo v úzkostech hledají.“ A tak jsme ponořeny do prostoru skrze úzkost a tmu. Jsme tu v „nejpřítomnějším opakovaném čase lítosti s descartovskou existenciální všeplatností.“ V této sbírce stejně tak jako dříve v prozaických textech se obrací ke groteskní formě a ironizované lyrice: „Tónem některých textů se sblíží Skácel se specifickými ironicko-poetickými postupy Oldřicha Mikuláška, zejména s jeho *Utrpením starého Werthera*. Ostatně i plánovaný titul pro sonety takto ironicky lyrické zněl pracovně *Sonety Neorfeovi*. [...] Zdá se, že Skácel ve své předposlední sbírce nejen zužitkoval nově své dosavadní postupy, ale že také hledal další renovace, které by mu umožnily navazovat na komickou rovinu, jež byla i z lyrického aspektu tak plodná v jeho někdejších prozaických textech.“⁵⁹

Posmrtně vydaná *A znovu láska (1991)* zůstává nedokončená a vstupuje naplno do postmoderní problematiky člověka a umění.

3.2 Přehled přeložených děl Jana Skácela do ruštiny

Skácelovy básně a malé recenze byly přeloženy do mnoha jazyku: angličtiny, francouzštiny, němčiny, italštiny, španělštiny, polštiny, aj. Mezi jeho překladatele patří i někteří velcí evropští básníci: německy píšící Reiner Kunze, švýcarský básník Philippe Jaccottet píšící francouzsky a rakouský spisovatel Peter Handke. Do ruštiny však byly přeloženy jenom dva výběry z jeho básní: *Стихи* (Перевод с чешского и послесловие Сергея Скорвида) // ImWerden, 2008. A dále pak překlady básní pořízené dvojicí autorů (Kušner a Purin), které byly vydány časopisecky: *Ян Скацел. Стихи* (Перевод с чешского А. Кушнера, А. Пурина. Вступление О. Малевича). Маленькие рецензии (Перевод с чешского В. Каменской) // Иностранная литература, 1990, № 11, 65- 77.

V další části práce se budeme zabývat starším překladem a přitom se pokusíme podat kritický rozbor přeložených básní.

⁵⁸ Kožmín 2000:130-141

⁵⁹ Kožmín 2000:142-157

4. Ukázka a analýza překladů Skácelovy poezie do ruštiny. Kritika překladů s pokusem o vlastní překlad

Mluvíme-li o překladatelské tradici a o tom, že celé překladatelské „plátno“ se skládá z mnoha jednotlivých osobitých produktů, je pak složité přijít s nějakým unitárním kritickým přístupem, shrnujícím všechny překladatelské pokusy. Originál je jeden, překladů je mnoho, ale každý je pak sám o sobě unikátním dílem. Je důležité si uvědomit, že kritika překladů vyžaduje vysoce individuální přístup. Jakékoli ukvapené zobecnění či generalizace jsou nebezpečné právě proto, že se do jediné tvůrčí osobnosti může vměstnat tolik protichůdností, specifických, nevysvětlitelných paradoxů a nečekaných zvrátů, a proto v každé konkrétní situaci každý detail vyžaduje zvážení. Na druhou stranu kritika je vždy spojena s uvědomováním si podstaty díla a pokus o vypracování komplexní analýzy překladu je naší povinností a nekonečným zdrojem bádání.

Sbírka *Odlévání do ztraceného vosku* má na začátku motto: „Čínští hrnčíři dokázali přemluvit sovu, aby se stala džbánem a starý básník napsal verš: Na horských cestách dosud neprší“. Zdeněk Kožmín si klade otázky, proč a jaké to má spojení a smysl a dospívá k odpovědi, že tkanivo přírody a člověka, mýtu a času se neustále proplétá a „tato tkáň vztahů, kterou se podařilo Skácelovi vtělit do složeného motta, je realizací samotného poetického principu Skácelovy poezie a její podoby v přítomné sbírce“.⁶⁰

Samotný název sbírky je přeložen Kušnerem (ve zpětném překladu do češtiny) jako *Otisky ve ztraceném vosku*. Tento název vyvolává dojem ukončeného dějového procesu, jelikož překladatel zvolil substantivum místo nedokonavého deverbativa *odlévání*, a tak před sebou máme hotový výsledek. Navíc, odlévání do ztraceného vosku je terminus technicus z kovolictví. Bylo by dobré tento termín dodržet i v překladu. K tomu je ještě nutno dodat, že Skácelovo pojetí času je jiné, má přesah – je to pradávny, prapůvodní čas, je v něm i jistá nadčasovost, která působí svou nekonečností a trvá doposud, což nedokonavé verbální substantivum *odlévání* přímo evokuje.

V další části práce se podíváme na překlad několika Skácelových básní z dílny Kušnera a Purina. Jde o komentovanou ilustraci různých překladatelských řešení včetně návrhů na jiný překlad některých veršů. V příloze jsou mé překlady celých básní uvedené ve stejném pořadí jako zde rozebírané básně.

⁶⁰ tamtéž, str. 130

Kdo se vejde na housle
(ze sb. *Odlévání do ztraceného vosku, 1984*)

Neboj se ničeho se neboj
a třeba bylo nejmí zle
vždycky se najde někde člověk
který se vejde na housle

A na světě jsou krásní dnové
a bývají i dnové zlí
nakonec všichni vejdem se
do hrobu jako do houslí

Housličky housle o dvou strunách
takové jak je z dětství známe
s kobylkou luční s petrklíčem
malinko málo polámané

Кто в скрипочку войдет
(*Отпечатки в утраченном воске», 1984*)

Не бойся ничего не бойся
душа невзгоду переждет
и человек всегда найдется
который в скрипочку войдет

Дни ясные на этом свете
сменяются ненастным днем
в конце концов мы успокоимся
все в гроб как в скрипочку войдем

Ах скрипка скрипочка такая
знакома с детства нам с тобой
смычком над примулой помятой
застыл кузнечик луговой

Перевод А. Кушнера

Vcelku je možno říci, že je před námi zdařilý překlad, který zachoval hlavní sémantické a formální zvláštnosti včetně rýmu a struktury básně. A. Kušner se rozhodl pro tak charakteristické v ruštině jambické schéma (použil čtyřstopý jamb) a zachoval střídání osmi a devítislabičných slok a rýmování osmislabičných slok. Sémantická rovina a celková emocionální hodnota je taky poměrně zachována, nepočítaje jenom některá nedoplnění. Skácelovo básnické řešení dvojice *na housle – do houslí* (konec 1. a 2. sloky) nese různou sémantickou hodnotu a záměr, který zůstal v překladu nezachován. Taky podle Z. Kožmína je tato prostorová polarita nezanedbatelná a propojuje v sobě významy jak obvyklého hudebního nástroje, tak i spojnice života a smrti. Tento překladatelský oříšek je možné vyřešit tím, že trochu pozměníme poslední verš: *тот, что на скрипочку войдет*.

Kušnerovi se nepodařilo zachovat prvotní význam prvních dvou veršů druhé sloky, které „ působí svou polaritní výstavbou i svou tvaroslovnou podobou (*krásní dnové x dnové zlí*) jako citace aforistické moudrosti či písňového refrénu. Podstatné je, že přejímají roli obecné lidské zkušenosti“, která je pak propojena s obecnou zkušeností každého člověka – enigmatickým motivem hrobu a smrti a prvotním osvobozujícím a šťastným motivem houslí.⁶¹ Proto jsem se ve svém překladu rozhodla tuto zvláštnost zachovat: *Ты много встретишь добрых дней/ но попадутся и лихие*.

Taky závěrečný verš, kde housle jsou *malinko málo polámané* je nejmí skácelovský. Je zakódovaným pojetím filozofie celé básně a přecházíme díky ní ze světa dětství do světa

⁶¹ Kožmín 2000:131

smutku a marnosti. Kušner však tento verš opomíjí ve prospěch metaforického obratu: *смычком над примулой помятой/ застыл кузнечик луговой*. Myslím, že je možné docílit překladu, ve kterém by se zachoval původní obraz: *О скрипка скрипка о двух струнах/ такие с детства помним мы/ в кузнечиках и первоцветах/ совсем немножко сломаны*.

Sto padesátý sonet o jaru
(ze sb. *Odlévání do ztraceného vosku, 1984*)

Jaro je tak křehké
až se světlo láme
pomalu
slimáčími růžky

se odhodlává tráva
listí má prsty
k zemi svěšené
a ráno nepřestává

po celý den
a trvá přes půlnoc
a do poslední chvíle

na větvi hlohu
zpívá v dešti kos
a šílený je

Стопятидесятый сонет о весне
(*Отпечатки в утраченном воске», 1984*)

Хрупкою весною
свет напоминает
ломок и непрочен
рожки улиток

травы так курчавы
листочки в кулечки
собраны тугие
утро бесконечно

целый день продлится
и до поздней ночи
на ветке зацветшей

черный дрозд меж капель
распекает громко
словно сумасшедший

Перевод А. Кушнера

Překladatel zde sice zachoval formální rovinu básně, má ale sémantické přesahy. Autorovo metaforické pojetí trávy, která „*se odhodlává slimáčími růžky*“ se u Kušnera přeměnilo v „*svjet napominajet/ lomok i neprochen/ rozhki ulitok*“, tj. je to světlo, co připomíná slimáčí růžky, nikoliv tráva. Tráva naproti tomu obrůstá zdobným přívlastkem „*kurchavyj*“, tj. *kudrnatý, kučeravý*, který u autora chybí. Nabízí se třeba takové řešení této sloky: *Весна так хрупка/ аж свет ломается/ медленно/ рожками улитки//трава отваживается/ у листьев кисти/ свешены к земле*. I nadále pak řeší překladatelské obtíže tím, že přidává epiteta nebo deminutiva, které už na první pohled rozředí koncentrovaný a na slova úsporný a šetrný Skácelův verš. Touto strategií však překladatel v některých slokách docílí zachování zvukomalebности: *se odhodlává tráva/ травы так курчавы; listí má prsty/ листочки в кулечки*. Otázkou pak je, nakolik je toto překladatelské řešení opodstatněné, tj. snažit se zachovat zvukomalebnost za cenu rozšíření počtu slabik.

Každou sloku překladatel vyrovnal do počtu šesti slabik, kromě jedné, pětislabičné: *ломок и непрочен/ рожки улиток* (což taky narušuje pravidelný rytmus), na rozdíl od

Skácela, který střídá sloky od tříslabičných do sedmislabičných. Překladatel se rozhodl nezachovat nepravidelný rým, který se vyskytuje u Skácela ve dvojicích: *tráva – přestává, chvíle – šílený je*, a má jenom jednu rýmovanou dvojici: *зацветшей – сумасшедший*. O zvukové realizaci, mj. rytmu a tempu se dá říct, že se celkem shoduje s originálem, slyšíme stejnou lehkost a zvonivost, jako bychom převalovali oblázky v dlani nebo slyšeli trylkování kosa (zde jsou nanejvýš vhodné zvukomalebné prvky). Občas ale pocítujeme narušení rytmu, které je jinak celé přeložené třístopým jambem. Například: *рожки улиток* – daktylská stopa, *листочку в кулечку* – amfibrach, *на ветке зацветшей* – také amfibrach. V ruské poezii se však obdobné narušení rytmu pocítuje jako rušivé a nevhodné.

Odměna

(ze sb. *Odlévání do ztraceného vosku, 1984*)

Každému z nás co jeho jest
a také to
co dávno není
co neprodá a nepromění
za lásku ani za bolest

Jsi cestář sametových cest
a svědek promeškané viny
podivný hejkal z úžlabiny
a musíš bez únavy nést
touhu jak nebe propast hvězd

nad palouky tvé domoviny

Награда

(*Отпечатки в утраченном воске», 1984*)

Любому все иметь позволь
и то
чего он не имеет
что променять он не посмеет
продать за ласку или боль

Должник просроченной вины
дорожник бархатной дороги
нелепый леший из берлоги
как небо звезды — свои сны
над долами родной страны

неси покуда держат ноги

Перевод А. Кушнера

Rytmus překladu velmi výstižně odpovídá originálnímu textu. Nehledě na to, že Skácel nemá jasné rozdělení na stopy (stejně tak jako v sylabickém systému), a že u Kušnera znovu vidíme jamb, obě varianty souzní a jsou si podobné. Obkročný rým navíc do překladu vnáší plynulost a plynulost. Hned první sloka ale vyvolává dotazy a to ohledně volby varianty „*все иметь*“ ve spojení s „*позволь*“ a následné „*чего он не имеет*“ místo „*co dávno není*“. Ke komu se obrací s dovolením všechno mít a také to, co doteď nemá? Myslím, že Skácelovo *Každému z nás co jeho jest* je hlubokým přesvědčením o tom, že každý z nás si bude muset *odžít svou vinu životem*. Každý si bude muset vše, co prožil a udělal, nést dál bez únavy a vyúčtovat sám se sebou, a nic z toho nebude moci proměnit ani za lásku ani za bolest, dva dominantní protipóly, které dávají člověku možnost prožít nějakou katarzi, projít tím a žít dál poznamenaný. Proto jsem zvolila při překládání variantu, která je sémanticky blíže k originálu:

Да будет каждому дано/ лишь то что истинно его/ и даже то что ты утратил/ чтоб не продал и не истратил/ ты за любовь или за боль.

Změny v umístění některých veršů vůbec neubírají na sémantickém nebo informačním dojmu, naopak ale umožnily překladateli najít rýmové dvojice a zajímavě vyřešit poslední sloku.

Осúны
(ze sb. *Odlévání do ztraceného vosku, 1984*)

Za řekou lesy v tichých mukách
svlékají potrháný šat
a chystají se odlétat

Бойíme се же осамíме
на стескем подмáченých лукáчх

Бývá nám úзко в онy дny
кды луžní háје jsou так сватé
а в трáвě rostou jedovaté

bledé a křehké ocúny

Бессмертники
(*Отпечатки в утраченном воске», 1984*)

Леса в мученьях за рекою
роняют порванный наряд
и скоро клином отлетят

Боймся словно быть одни мы
в лугах подмоченных тоскою

Бывает жутко нам увы
от пожней святостью повитых
и бледных хрупких ядовитых

бессмертников среди травы

Перевод А. Кушнера

Zde byl překladatel nucen občas použít „vycpávku“ za účelem zachování rytmu: *боймся СЛОВНО быть одни мы, бывает жутко нам УВЫ*. Působí to však rušivě a nemístně. Dá se tomu předejít například takto: *Боймся мы остаться сами/ в лугах подмоченных тоской/ И нам так жутко в эти дни*. Taký výběr ekvivalentu *lužních hájů* je zvolen poněkud nepřehledně. Lze připustit, že to koneckonců nemá tak velký vliv na pochopení básně, jestli jsou to *posekané louky – пожни*, nebo *podmáčený les* s vysokou hladinou podzemní vody, *lužní háje – тугайные леса (тугаи)*. Celkově ale to podle mě mění významovou hodnotu básně, a proto jsem ve svém překladu zvolila variantu, kde je dodržena sémantická rovina. *И нам так жутко в эти дни/ тугаи святостью умыты/ и где хрупки и ядовиты// безвременники среди травы*. Je též naprosto vyloučeno, aby na posekaných lukách rostly *осúны (безвременники)*, chybně přeložené jako *бессмертники* (česky *slatěnka* nebo *smil*), které nejsou ani bledé, ani křehké a už vůbec ne jedovaté.

Překlad další básně **Pouta** je též zdařilým překladem, co se týče formálního a rytmického uspořádání. Dovolím si ale nesouhlasit s variantou překladu: *Детство...воровато*

тянется...ждет, как веревочку оборвут. Neodráží původní význam, který autor vložil do věty: *jak provázek a zbytek pout/ jež lze i nelze rozetnout*. Adverbium *kradmo*, které užil překladatel, vnáší zcela jiné stylistické a emocionální zabarvení. Navíc nabývá dětství životnosti a čeká, jakým způsobem (*как*) někdo utrhne provázek, což u Skácela tak jednoduché právě není: *jež lze i nelze rozetnout*. Ve svém překladu jsem to vyřešila takto: *Давным – давно случилось детство/ из сна веревочки ведут/ ты можешь рвать обрывки пут/ их невозможно разомкнуть*. Druhá sloka je sémanticky vyřešena mnohém lépe. Rytmické uspořádání a zvukomalebnost jsou též sémanticky zatížené a Kušnerovi se povedlo, abychom cítili napětí chvíle a rychlé míjení času.

Pouta (ze sb. *Kdo pije potmě víno 1988*)

Dětství je to co dávno kdysi
bývalo a dnes ze sna visí
jak provázek a zbytek pout
jež lze i nelze rozetnout

Třeba nám život jinak káže
kdo moudrý je ten nerozváže
motouzek co nás s dětstvím spíná
a krásná pouta neroztíná

Путы (*Пьющий впотьмах вино, 1988*)

Детство что было моим когда-то
только из снов еще воровато
тянется словно обрывки пут
ждет: как веревочку оборвут

Мудрым осознанный опыт нажит
он ту веревочку не развяжет
он среди взрослых страстей и смут
не перерубит прекрасных пут

Перевод А. Кушнера

**Krátký popis léta
(ze sb. *Odlévání do ztraceného vosku*)**

Požáry Ze čtyř stran hoří léto

Omamně kvetou akátové háje
zelená duše vína doutná na vinicích
krvácí vlčí máky v obilí

Přichází tma
a po stříbrném mostě kráčí luna

Svět je jak chleba vytažený z pece
a noc ujídá

**Краткое описание лета
(*Отпечатки в утраченном воске, 1984*)**

Пожары Лето выжжено окрест

Дурманяще цветут акаций рощи
на виноградниках душа вина томится
и дикий мак в хлебах кровоточит

Приходит мрак
серебряным мостом луна крадется

Мир словно хлеб что вытасен из пе'чи
А ночь его съедает

Перевод А. Кушнера

Báseň *Krátký popis léta* napsaná volným veršem představuje podařený pokus přenést nás do rytmu pulzujícího hořícího léta a následně do pozvolna kráčejiícího šepícího se večera.

Překladatel užívá v třetí sloce sloveso *красться*, které zvukově sice připomíná české *kráčet*, má ale v češtině ekvivalent *plížit se*, což trochu ubírá na dojmu omámenosti horkou letní nocí a pomalu plynoucího času. Například by se dalo užít této varianty: *Приходит тьма/ луна ступила на мост из серебра*. Kušner používá přenos přízvuku standardního ruského „*из печи*“ na „*из не‘чи*“ ve snaze zachovat rytmické uspořádání, na druhou stranu to ale působí nezvykle. Také zvolená varianta překladu *съедать* – *jíst*, místo *ужинать* vnáší zcela jiný význam. Zdá se mi to neúčelné, navíc ruština má ekvivalent *объедать*, jehož jsem užila ve svém překladu: *А свет подобен хлебу вынутому из печи/ который объедает ночь*.

Bez názvu

(ze sb. *Odlévání do ztraceného vosku*)

Babího léta dlouhá nit
 bílá a za časného rána
 z obruby léta odpáraná
 nutí nás přemýšlet a snít

Ve chvíli žluté jako dým
 kdy léto naposledy klame
 do jehel ticho navlékáme
 do jehel s ouškem zlomeným

Без названия

(*Отпечатки в утраченном воске, 1984*)

И бабье лето словно нить
 седая долгая Ее ли
 с подола лета отпорол
 чтоб нас к раздумию склонить?

В просторах пахнущих дымком
 прощаясь с обманувшим летом
 мы тишину вдеваем эту
 в иглу со сломанным ушком

Перевод А. Пурина

Překladateli se zde podařilo přenést atmosféru melancholického a snivého podzimního dne, a ponechat stranou jenom časové vymezení, jež vidíme u Skácela – časné ráno. Na první pohled to vůbec není důležité, ale u Skácela cítíme sychravost bílého podzimního rána, zatímco ticho a mlha zaplavují prostor básně. To všechno přeložený text postrádá ve prospěch zachování rýmu. Ve svém překladu jsem zvolila jinou strategii, a dávám přednost sémantické rovině před dokonalým rýmovým uspořádáním: *Нить лета бабьего длинна/ бела и с раннего утра/ отпорота с подола лета/ ведет нас к думам и мечтам*. První verš druhé sloky zcela proměňuje emocionální náboj, který pocítujeme u Skácela – smutek, samota a marnost – *хвילה, жлуте jako дым* jsou najednou proměněné v prostory, vonící kouřem, který je navíc použit v deminutivní formě – *В просторах пахнущих дымком*. Deminutiv je tady použit kvůli rýmu *дымком* – *ушком*, ouško jehly však nevnímáme jako zdrobnělinu, kdežto *дымок* zeslabuje intenzitu Skácelova obrazu. Lepší variantou by bylo například: *В мгновеньи желтом словно дым/ обманы лета созерцаем/ в иглу безмолвие вдеваем/ в иглу со сломанным ушком*.

V případě básně *Slova* forma volného verše spolu s plynulým, rovnoměrným, klidným rytmem nás přenáší do melancholické, přemýšlivé nálady, kterou tak dobře zachytil překladatel. Není zcela jasný účel užití spojky *и* ve třetím verši *кажется нам и хватит*. Zní to přinejmenším podivně. Užití překladatelem sloveso *нотребует* je ale kontaminací z českého jazyka, v ruštině se význam přiklání spíše k ekvivalentu *выžadovat* a stylisticky zní jako administrativní lexikum. Například je vhodnější tato varianta: *Скажи сколько нужно стиху/ так чтобы не слишком много*. Dále pak řeší verš *aby HO neбыло příliš* jako *чтобы впору ему пришлось*, což mění sémantickou rovinu na trochu jinou: *aby to pro něj было akorát*.

Slova
(ze sb. *Odlévání do ztraceného vosku*)

Ta vyprošená na poslední chvíli
do mála zbývající
musí nám nyní stačit

Pověz mně
kolik jich potřebuje verš
aby ho neбыло příliš

A kolik kamínků se vejde na dlaň dítěte
a kolik do bolavých úst

Po celý den jsi zahazoval slova
aby ti zbylo večer na báseň

Někdo jde za námi a sbírá

Слова
(*Отпечатки в утраченном воске, 1984*)

Выпрошенных в последний момент
продержавшихся до конца
кажется нам и хватит

Скажи мне
сколько их потребует стих
чтобы впору ему пришлось

А сколько камешков ляжет в ладонь ребенка
и сколько в страждущий рот

Целый день разбрасывал ты слова
чтобы к вечеру хватило на стихотворенье

Кто-то идет следом и подбирает

Перевод А. Пурина

Překlad další básně *Пісеň* působí neurovnaně a neučesaně a rytmické schéma je na mnoha místech narušené. Například následující sloky jsou pocíťovány ruským čtenářem jako nerytmické: *львиные лапы, стародавняя, поет украдкой*, a verš o kukačce úplně ztrácí rytmus: *В лиственной роще/ к лета исходу/ кукушки/ считают годы*. Myslím, že tato varianta působí mnohem víc vyrovnaně: *В заросшей роще/ в конце лета/ кукушек песня/ мне пропета*. V další sloce *Дикие гуси / тянутся клином / крик растеряв / по долинам* – přeskakuje překladatel najednou z jambu na daktyl s cézurou, který pak trvá až do poslední sloky, která se pak znovu vrací k jambu. Je možné, že taková volba metrického uspořádání byla jen snahou o zachycení jakési útržkovitosti a odříkávání dětské říkanky, v ruském jazyce ale nezní jako říkanka, a na ruskou „Пісеň“ je rytmus příliš zlámaný a nemelodický. Trochu neobratně působí také věta *что речкой этой/нам говорится*, a obraz řeky, který nařiká,

mizí. Navíc šestá sloka v překladu nabývá jiného významu: místo vody nařiká člověk. Význam fráze v další sloce *под белой пылью* (*pod bílým prachem*) místo *dávného stesku* zůstává též nejasný. Myslím, že se mi podařilo v překladu zachovat jak původní sémantickou rovinu, tak i rytmickou strukturu básně a vyvarovat se tak významovým posunům a nepřesnostem: *Послушай / как вода поет / о боли той / что не пройдет.*

Пісеň
(*ze sb. Odlévání do ztraceného vosku, 1984*)

Šťovíky u cest
jaký věk
a vůně
vůně kamilek

Na nebi slunce
tlapa lva
a dálka plavá
odraná

A jak je dávná
paměť zdivá
když ve stodolách
vítr zpívá

V listnatém háji
z konce léta
žežulky
počítají léta

Divokých husí
táhnou klíny
křik hejna padá
do krajiny

A poslouchej
co voda říká
o bolesti
když nenařiká

Třeslice u cest
dávny stesk
a černá křídla
vlaštovek

Slova té písně
znáš ta slova
a místo
kde je pochovaná?

Je zakopaná
na rovině
pod křížem řek
a k naší vině

Песня
(*Отпечатки в утраченном воске», 1984*)

Щавель у тракта
вековой
ромашки
запах луговой

Дневного солнца
львиные лапы
и даль
ободранная как бы

И стародавняя
память кладки
где ветер в риге
поет украдкой

В лиственной роще
к лета исходу
кукушки
считают годы

Дикие гуси
тянутся клином
крик растеряв
по долинам

Ты лишь послушай
что речкой этой
нам говорится
и сам не сетуй

Кукушкины слезки
под белой пылью
и ласточек
черные крылья

Ты этой песни
знаешь слова
но где ту песню
скрыла трава?

Она зарыта
На скрещенье
двух рек
За наши прегрешенья

Перевод А. Кушнера

Rozestýlání

(ze sb. *Odlévání do ztraceného vosku*)

Vždycky když večer rozestýláš
zamlklý stojím v nohách postele
a ptám se v duchu kdo jednou nám dvěma
poslední postel ustele

tu celou z hlíny máme na ni právo
získané životem a žádná lidská lest
nás o ni nepřipraví říkám si to tiše
a opírám se loktem o pelest

Расстилая постель

(*Отпечатки в утраченном воске, 1984*)

Вечером когда кровать ты стелешь
молча я стою в ее ногах
думая кто нам постелет ложе
самое последнее впотьмах

есть у нас на глиняное право
горькая отрадна эта мысль
нас никто лишит его не может
думаю на спинку опершись

Перевод А. Кушнера

U básně **Rozestýlání** k formální stránce překladatelského výsledku celkem nejsou výhrady. Rytmičké a rýmové rozložení je zachováno stejně tak jako i sémantická rovina. Kušner se rozhodl při překládání názvu básně „upřesnit“ deverbativum *rozestýlání* substantivem *postel*. Zda-li je toto rozšíření opodstatněné vzhledem k celkové úspornosti a stručnosti Skácelova zacházení se slovem, je otázka (tato otázka se týká i překladu celé sbírky, viz výše s. 33). Pro Skácelovu poetiku je příznačné hojné užití anafory: *rozestýláš – postele – poslední – postel – ustele*, a překladateli se to podařilo zachovat jenom částečně: *стелешь – постелет*. Hned další sloka začíná větou, jež nemá v ruštině v podstatě žádný smysl: *есть у нас на глиняное право*, a to doslova, že *máme na hliněné právo*. Jestli je to právo hliněné, nebo lože, nebo máme právo na něco jiného hliněného, zde není jasné. Zkusila jsem zachovat sémantickou rovinu: *ту что из дерна вся ее мы заслужили всем прожитым/ пускай мир этот лжив/ ее нам не отнимут говорю я тихо/ на изголовье локоть положив*.

Ne náhodou se z **Modlitby za vodu** stála známá píseň, kterou složil Jiří Pavlica. Rytmem se opravdu podobá prastaré písni, zaklínadlu, či bylině. Překladateli se podařilo přenést pro ni charakteristicky melodický a plynoucí rytmus, aby čtenář přímo cítil a slyšel, jak stéká voda. Výhrady by však mohly vzniknout například u řešení slovního spojení *starodávná milá*, které přeložil trochu kostrbatě *красавица былых времен*, což může vyvolat asociace spíše s krásnou ženou, která zestárla a svou krásu poztrácela. Zvolila jsem proto variantu *красавица из старины*. Zastavme se podrobněji u anafory *voda má*, použité Skácelelem skoro v každé sloce. V češtině má toto spojení dvojí význam: přivlastňovací zájmeno *moje* a sloveso *mít*. Překladatel se sice snažil o zachování anafory, přenést dvojnásobnost do ruského překladu však není možné. Dále pak vyvolává otázku použití zájmena ve verši *кто к ней на дно теперь*

нырнет, doslova: *kdo se k ní (k vodě) na dno teď potopí*. Překladatel se rozhodl nezachovat epanastrofu, čili opakování slov na konci a na začátku dalšího verše *a kdo se potopí/ kdo potopí se* ve prospěch zdobného přívlastku *к пушистым звездам*, což je chundelaté. Mohla by být užitá jednodušší, ale originálu bližší varianta: *и кто до дна теперь достанет/ и кто нырнет сквозь звезды за кольцом*. Při překládání věty *voda si na nás stýská* sotva se komu podaří přeložit slovní hříčku a spojení dvou významů: *voda si na нас поматuje* a *водě се по нас стыска́*. Sice si v ruštině můžeme pohrát se slovními spojeními: *московать/ скучать по ком-то/ думать о ком-то* a dostaneme větu *вода о нас тоскует*, nejsou to ovšem pevná spojení jako je tomu v češtině.

Modlitba za vodu
(*ze sb. Odlévání do ztraceného vosku*)

Ubývá míst kam chodívala pro vodu
starodávná milá
kde laně tišily žízeň kde žila rosnička
a poutníci skláněli se nad hladinou
aby se napili z dlaní

Voda si na to vzpomíná
voda je krásná
voda má
voda má rozpuštěné vlasy
chraňte tu vodu
nedejte aby osleplo prastaré zrcadlo hvězd

A přiveďte k té vodě koníčka
přiveďte koně vraného jak tma
voda je smutná
voda má
voda má rozčuchané vlasy
a kdo se na samé dno potopí
kdo potopí se k hvězdám pro prstýnek

Voda je zarmoucená vdova
voda má
voda má popelem posypané vlasy
voda si na nás stýská

Молитва за воду
(*Отпечатки в утраченном воске, 1984*)

Все меньше мест куда ходила по□ воду
красавица былых времен
где лани пили где жила лягушка
где путники склонялись низко
чтобы напиться из ладоней

Вода об этом вспоминает
вода прекрасна
у воды
блестят распущенные волосы
храните воду не давайте
ослепнуть зеркалу старинному

К ней приведите жеребенка
коня как полночь вороного
вода печальна
у воды
блестят растрепанные волосы
кто к ней на дно теперь нырнет
к пушистым звездам за колечком

Вода печальна у воды
как у вдовы
посыпанные пеплом волосы
вода по нам истосковалась

Перевод А. Кушнера

Krátký název básně *Líto* je přeložen sémantický rozšířeným slovním spojením *pocítuji lítost*. Skácelová záliba ve významovém kondenzování občas nedává překladateli jinou možnost, v daném případě by se ale dalo užít ekvivalentu *жаль*. Místy jsou také patrná jistá narušení rytmu. Třístopý jamb se v určitých verších mění na dvoustopý: *на алтаре, зайчишек*

мокрых. Také hned první sloka začíná přízvučným slovem – *Дни*, cítíme ale, že podle rytmu musí být nepřízvučná. Takové narušení se pociťuje jako poněkud rušivé a matoucí. Rozhodla jsem se v překladu upustit od zachování opakující se dvojice *dny-dny*, čímž se mi podařilo zachovat rytmus: *Сентябрь иссяк/ хрупки сухие дни/ на алтаре золотом/ его святое тело*. Verš *jak je to dávno / co neslo spasitele* je přeložen významově opačně *похоже до сих пор / спасителя несет*, (do teď nese spasitele). Tento verš pro mě byl také obzvláště obtížný: *снова год истек / и как давно / спасителя он нес*.

Літо
(ze sb. *Kdo pije potmě víno 1988*)

Dny z konce září
ostré suché dny
a na oltáři
zlato s jeho tělem

Oslátko za listím
se skrývá o rok déle
jak je to dávno
co neslo spasitele

A vše je ticho

záhy spustí deště
a bude zima
mokrým králíčkům

střelná smrt vstává
z jamek za hrudami
bývá mi líto
ergo sum

Испытываю жалость
(*Пьющий впотьмах вино, 1988*)

Дни в сентябре
прозрачны и резки □
на алтаре
его золотое тело

И ослик за листвою
скрываясь на год целый
похоже до сих пор
спасителя несет

И всюду тишина

и дождь зарядит вскоре
зайчишек мокрых
дрождь возьмет в лесу

Грозит им пулей
борозда любая
испытываю жалость —
ergo sum

Перевод А. Кушнера

Další báseň ***Prolety*** je přeložena pěti a šestistopým jambem s občasným užitím takového jevu jako pyrichij, což je časoměrná stopa o dvou krátkých slabikách, například: *Ночи и дни, Дней страхолом*. Rušivě působí užití vycpávky ve sloce *противятся теченью ЭТИ (tyhle) утки*. Dalo by se tomu předejít například takto: *Как валуны на гладких плитах вод/ против теченья утки снят*. Ve třetí sloce je významová hustota vyřešena celkovým zkrácením verše a užitím deminutiva místo *nejmenší vítr*. Překladatel přitom sice částečně poztrácel útržkovitý rytmus sloky, celkem se mu ale podařilo zachovat sémantickou rovinu. Čtvrtá sloka je však sémanticky vyřešena nedbale a vyskytují se v ní neodůvodněné nepřesnosti v překladu: *stracholam snů* je zaměněn na *stracholam dnů, tma nepadá – tma taje*. V poslední sloce se u Skácela slovo *tma* anaforicky či epanastroficky opakuje až čtyřikrát a překladatel se je snaží

zachovat pouze v posledním verši *Tma roste z hlíny z hlíny roste tma* a volí variantu *Из глины тьма растет растет из глины тьма*. Je ale zřejmé, že se sémantickým jádrem u Skácela stává TMA a HLÍNA, kdežto u Kušnera je důraz kladen na Z HLÍNY a pak na ROSTE. Vzhledem k volnému uspořádání básně není překladatelova volba zcela jasná, a ve svém překladu jsem se snažila to zachovat: *А страхоламы снов твоих без цели без конца/ пересекают все окрест и тьма/ тьма не падёт/ Тьма из земли растет из глины всходит тьма*.

Prolety

(ze sb. Kdo pije potmě víno 1988)

Tak jako kameny na hladkých deskách vod
divoké kachny leží proti proudu
kapička koňské krve v polích zasychá

Zpáteční lety téměř započaly
a křehká křídla jsou k nám na cestě
To vnější ticho neváží už nic

Noci a dny Kdo zavře branku za tebou
až projdeš poslední a vítr na patách
nejmenší vítr bílý krutá lasice

Stracholam snů tvých dál a bez konce
křížuje krajinu a tma
tma nepadá
Tma roste z hlíny z hlíny roste tma

Перелеты

(Пьющий впотьмах вино, 1988)

Как будто валуны на гладких плитах вод
противятся течению эти утки
и капля конской крови в поле сохнет

Лишь начался обратный перелет
и на пути к нам трепетные крылья
И внешней тишины утрачен вес

Ночи и дни Калитку за тобой
кто затворит последнюю и лаской
шмыгнет по следу хищный ветерок

Дней страхолом не ведает конца
всю исчеркав окрестность
тьма не тает
Из глины тьма растет растет из глины тьма

Перевод А. Кушнера

Báseň *Ti kteří zakázali sami sebe* je velmi obtížná pro překlad, bez ohledu na to, že se jedná o volný verš. Složitost spočívá spíše v sémantické rovině, takže překladatel by si měl počínat opatrně. Překladatelovo řešení významově spojit, či spíše rytmicky rozdělit dva první řádky *Найдутся и такие кто расхочет/ быть узеньким* hned vyvolává otázku. Skácelem opomíjený konec věty: *už jenom přes klíčovou díрку*, je najednou nahlas vyřčeny a nabývá jiného významu: *někomu se odnechce být uzoučkým, jako klíčová díрка*. Zvolila jsem v tomto případě skoro doslovný překlad, a to z důvodů, že každé slovo podle mě má precizně zváženou polohu a důraz: *Найдутся те которым расхотелось быть / уж только скважиной замка*. Pokud přece jenom chceme víc otevřít čtenáři sémantickou hodnotu věty, můžeme ji dokončit slovesem *проходят*. V Purinově překladu bylo vynecháno přivlastňovací zájmeno ve verši o hruškách, přestože jsou u Skácela ještě navíc zvýrazněné: *svých vlastních hruškách*, a rozšiřuje verš přidáním dalšího podstatného jména: *jablka*. Chybně je také přeloženo adjektivum *nachystaní*, které se dá snadno splést se slovem *nachytaní* – *пойманы*

(může to být nedopatření, ale také překlep). Domnívám se, že lepší variantou by mohl být překlad bez dodatečných podrobností, ale se zachovaným sémantickým významem. Například je možné zvolit variantu: *и приготовленные на своих же грушах / вовсе уж несладких*.

Volba slovesa *отложится* ve čtvrté sloce podle mě také není vhodná. Vzpomínka bude vložena (někým) do nepaměti světa jako nějaký vzácný předmět, nikoliv vrytá. Užití této varianty dělá přirovnání jako *přísná vzácnost* málo pochopitelným pro čtenáře a obraz najednou ztrácí hodnotu. Pravděpodobně se jedná o návaznost na pohádky a folklor, což je pro Skácela příznačné. Na začátku básně zmíněný kdosi, kdo *už prochází klíčovou dírkou* (dalo by se říct uchem jehly), jehož život se stává vzpomínkou, vloženou do vejce, symbolizujícího svět, který ale nemá paměť a najednou jsme ztraceni v času, který požívá život a vzpomínky a jsme hozeni do nekonečného prostoru. Oproti překladateli jsem se snažila zachovat přesný význam: *Природоведение утрат однажды упомянет/ их с некоторым сожаленьем/ и строгой редкостью/ воспоминанье о воспоминаньи будет вложено/ в непамять света/ Мир есть яйцо/ И время выело желток как жадный хорь/ белком поклеплены усы двумя штрихами/ они щетинятся в пространство уходя.*

Ti kteří zakázali sami sebe
(ze sb. *Kdo pije potmě víno 1988*)

Najdou se takoví kterým odnechce se být
už jenom přes klíčovou díрку
a nachystaní na svých vlastních hruškách
ne příliš sladkých
odmítnou spasit se a přeskakovat plot

Neslezou ze stromu spíš zvrátí hlavu nazad
tak rozhodně že navždy uváznou
poněkud blíže k nevlastnímu nebi

A pohled na ně bude skrze větvoví
až kolem těla listí opadá

Přírodopis ztrat se o nich jednou zmíní
prý s jistou lítostí
a jako přísná vzácnost
vzpomínka na vzpomínku bude vložena
do nepaměti světa

A svět je vejce

Čas jako chtivý tchoř už žlutek vyjedl
a vousky polepené bílkemčerkami dvěma třetí do
prostoru

Те, кто запретил самих себя
(*Пьющий впотьмах вино, 1988*)

Найдутся и такие кто расхочет
быть узеньким как скважина замочная
и пойманы на яблонях и грушах
не слишком соблазнительных
через забор спастись не захотят

Не слезут с веток но закинув голову
на дереве застрянут навсегда
к чужому небу чуточку поближе

И можно будет видеть их сквозь ветки
когда листва с деревьев упадет

Естествознание утрат когда-нибудь
их упомянет как бы с сожаленьем
и строгой редкостью
воспоминанье о воспоминанье
отложится в беспамятстве вселенной

Мир есть яйцо

Желток в нем время выгрызло хорьком
и усики белком облепленные
двумя полосками свисают по бокам

Перевод А. Пурина

Zakázaný člověk
(ze sb. *Kdo pije potmě víno 1988*)

Všechno co mám je obráceno dovnitř
a je to z druhé strany jako kravaty
na zadní stěně dveří šatníku

Pomalu přivykám si na ticho a vůně

Dovedu z bláta zvednout peříčko
a zas je nezahodit

Někdy sám sobě vypravuji příběh
a jindy zazpívám si malou písničku
o tom že nohy máme jenom na bolení
a duši k tomu aby vydržela

A jsem zas neslyšný jak neslyšné je světlo

Tak dopodrobna zabývám se tichem
že podle hmatu podřezávám strach

Cizí i svůj

A proto když se slepí ohlédnou
jako bych patřil k nim

Spolu se provlékáme potmě uchem jehly

Запрещенный человек
(*Пьющий впотьмах вино, 1988*)

Все что имею
внутри обращено
как галстуки на дверце шкафа

Я привыкаю к тишине

Из грязи перышко подняв
не уроню

Рассказываю что-то сам себе
и песенку пою
о том что ночи созданы для боли
душа для испытаний

Неслышен я как свет

Подробностями занят тишины
и страх на ощупь подрезаю

Чужой и свой

А потому слепые оглянувшись
меня своим признают

Через угольное ушко во тьме пройдем

Перевод А. Кушнера

Rytmus básně *Zakázaný člověk* je znepokojivý, neklidný, dává možnost pocítit strach a nejistotu hrdiny. Některé verše jsou oddělené zvláště a nesou hlavní sémantickou zátěž. Myslím, že překlad v nás vyvolává pocity úzkosti stejně tak jako originál. Dá se říct, že jde o velmi povedený pokus, některá řešení by ale mohla být vylepšena. Hned v první sloce nás Skácel uvádí do vnitřního prostoru člověka, a třeba jsou to zbytečné podrobnosti, které v překladu pak chybí: *a je to z druhé strany, na zadní stěně*, ale připadá mi, že taková řeč, trochu kostrbatá a neuhlazená, všímající si maličností, zamýšlená, napodobuje řeč člověka, jemuž vzali jeho dosavadní život, člověka maličkého, utlačeného a „zakázaného“. Zdá se mi, že nemá smysl záměrně zkracovat autorovou myšlenku, a proto jsem zvolila tuto variantu: *Всё что имею внутри обращено/ как галстуки на задней стенке шкафа/ висит с обратной стороны двери*. I nadále pak překladatel volí kratší a úspornější věty a vynechává některé podrobnosti: *potalu (přivykám si na ticho) a vůni* – v překladu jsou vynechána slova *potalu* a *vůni*, atd. Je to patrné v každé sloce. Jak už bylo řečeno, ubírá to na dojmu řeči zamýšleného, ponořeného do sebe člověka. Též mi není jasný záměr překladatele, když

zaměňuje *nohy* ve větě *nohy máme jenom na bolení za noci: ночи созданы для боли*. Myslím, že není žádný důvod k takovým sémantickým posunům a mám pocit, že spíš jde o chybu vzniklou nedbalostí, špatným čtením, což je bohužel poměrně častým překladatelským prohřeškem.

Ve svém překladu jsem autorův záměr ponechala nepozměněný: *о том что ноги нам даны для боли/ и для несчастий нам дана душа*.

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo zamyslet se nad možnostmi překladu poezie jak v rovině teoretické, tak i praktické. Zaměřila jsem se na překlad jednoho ze dvou doposud vydaných souborů přeložených básní Jana Skácela do ruštiny – *Odlévání do ztraceného vosku*. V práci jsem se především pokusila na základě studia teoretické literatury a praktických zkušeností s překládáním poezie podat kritický rozbor přeložených básní s komentáři a poukázat tak na některá problematická místa, ať už se týkají lexikální či rytmické stránky básně a jejího metrického uspořádání, jednotlivostí, anebo jsou rázu obecného. Dílčím tedy a ne méně důležitým cílem mé práce byl pokus o vlastní překlad, v němž jsou po kritickém rozboru méně úspěšných míst z ruského překladu nabídnuta nová překladatelská řešení. Jednotlivá řešení jsou součástí textu, kompletní přehled všech přeložených básní je zařazen do přílohy.

Jsem si vědoma toho, že práce neobsahuje kompletní kritický rozbor všech básní z přeložené sbírky, což je též dáno omezeným rozsahem této práce. Uvedené básně jsou proto jenom výběrem z těch, které si dle mého názoru zaslouží jak z čtenářského, tak kritického pohledu největší pozornosti.

Dále jsem chtěla také poukázat na důležitost samotného literárněvědného oboru kritika překladu, jelikož se domnívám, že právě tento obor zajišťuje kvalitu překladatelské činnosti jako takové. Kritický pohled dává prostor dalším překladatelům a možnost vyhnout se dříve se vyskytujícím a často se opakujícím chybám. Myslím si také, že takové obory jako kritika překladu v žádném případě neztrácejí na aktualitě, ale naopak stojí v dnešní době v popředí zájmu literárněvědných badatelů.

V teoretické části bakalářské práce jsem se pokusila nastínit hlavní směry vývoje dnešní teorie překladu a podat přehled o stavu moderního teoretického bádání zaměřeného na překladatelskou činnost.

Práce na tomto tématu byla pro mě nejenom velkým přínosem, ale pevně věřím, že i začátkem mé další překladatelské činnosti. Také doufám, že se tím otevře široké pole pro další kritické zhodnocení překladu nejen Skácelových básní do ruštiny, ale i pro větší zastoupení současné české poezie v ruském jazyce a v ruské kultuře.

Seznam použité literatury:

Primární literatura:

1. BASSNETT, Susan. - LEFEVERE, André. (eds): Translation, History and Culture. – London and New York: Pinter. 1990.
2. HRDLIČKA, Milan. - GROMOVÁ, Edita.: Antologie teorie uměleckého překladu (Výběr z prací českých a slovenských autorů), Ostrava: Filosofická fakulta Ostravské univerzity, 2004
3. POPOVIČ, Anton: Poetika uměleckého překladu: Proces a text. Bratislava: Tatran 1971.
4. ФЕДОРОВ, А. В.: Основы общей теории перевода, Москва: Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002.
5. FISCHER, Otokar: O překládání básnických děl. In: Duše, slovo, svět. Praha, ČS 1965
6. HRALA, Milan: K některým otázkám teorie překladu v současnosti. In: Překlad včera a dnes. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1986
7. HRDLIČKA, Milan.: Literární překlad a komunikace, Praha 2003
8. JEDLIČKA, Alois: Jazyková problematika překladů ze slovenštiny do češtiny, Naše řeč, volume 44 (1961), issue 1-2)
9. JELÍNEK, Milan: O stylu poezie Jana Skácela. In Bila žízeň. Ed. Ranny, Emanuel. Třebíč: FiBox, 1993. s. 61 – 67
10. KOŽMÍN, Zdeněk: Interpretace básní, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986
11. KOŽMÍN, Zdeněk: Umění básně, Brno: K22a, 1990
12. KOŽMÍN, Zdeněk: Jan Skácel, Brno: Jota, 1994
13. KŘIVÁNEK, Vladimír: Kolik příležitostí má báseň, Brno: Host, 2007
14. KUNDERA, Ludvík: Řečiště, Brno: Rovnost, 1993
15. KUFNEROVÁ, Zlata; Povejšil Jaromír; Skoumalová Zdena; Straková Vlasta: Překládání a čeština, H&H, 1994
16. LEFEVERE, André: Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context. – New York: The Modern Language Association of America, 1992.
17. LEFEVERE, André: Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature, The Translation Studies Reader. London, 2000: Routledge.
18. LEVÝ, Jiří, ed.: Teorie verše. 1,2: Sborník brněnské versologické konference, 13.-16. května 1964, 18.-20. října 1966. 1. vyd. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1966., 1969 270 s., 194 s.
19. LEVÝ, Jiří.: Umění překladu, Praha: Apostrof, 2012
20. MUKAŘOVSKÝ, Jan: Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka (1938). In: Studie z estetiky. Praha 1982
21. MUKAŘOVSKÝ, Jan: O jazyce básnickém V. Významová dynamika kontextu (1940). In: Studie z poetiky. Praha 1982
22. PETRŮ, Eduard: Úvod do studia literární vědy, Olomouc, 2000
23. RICHTEROVÁ, Sylvie: Slova a ticho, Praha: Československý spisovatel, 1991

Internetové zdroje:

1. Slovník české literatury:
<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=433>
2. Фундаментальная электронная библиотека "Русская литература и фольклор" (ФЭБ), <http://feb-web.ru/>

Užité sbírky Skácela:

1. Kdo pije potmě víno, Blok 1988
2. Odlévání do ztraceného vosku, Blok, 1984

Sekundární literatura:

1. FUČÍK, Bedřich.: Čtrnáctero zastavení, Praha: Melantrich, 1992
2. OPELÍK, Jiří: Nenáviděné řemeslo, Praha: Československý spisovatel, 1969
3. OPELHK, Jiří a kol.: Jak číst poezii, ed. Jiří Opelík, Praha: Československý spisovatel, 1969
4. ПОЛЯКОВ М. Я.: Вопросы поэтики и художественной семантики. - М.: Сов. писатель, 1978
5. RICHTEREK, Oldřich, Dialog kultur v uměleckém překladu. Příspěvek k Česko-ruským kulturním vztahům. Pdf VŠP, nakl. Ma-Fy, Gaudeamus, Hradec Králové 1999

Пříloha⁶²

Vlastní překlad Skácelovy lyriky

Кто войдет на скрипку (Отливание по утраченному воску, 1984)

И самое худое было пусть
не бойся никогда и ничего
ведь человек всегда найдется
и место в скрипке для него

Ты много встретишь добрых дней
но попадутся и лихие
все вместе под конец войдем
в гробы как в скрипочки родные

О скрипка скрипка о двух струнах
такие с детства помним мы
в траве кузнечик, первоцветы
совсем чуть-чуть надломлены

Стоятидесятый сонет о весне (Отливание по утраченному воску, 1984)

Весна так хрупка
аж свет ломается
медленно
рожками улитки

травы отваживаются
у листьев кисти
свешены к земле
и утро тянется

день целый напролет
и длится аж за полночь
и до последней минуты

в боярышнике
под дождем
дрозд поет
безумен он

⁶² Poslední čtyři básně nebyly v textu analyzovány

Награда
(Отливание по утраченному воску, 1984)

Да будет каждому дано
лишь то что истинно его
и даже то что ты утратил
чтоб не продал и не истратил
ты за любовь или за боль

Упущенной вины свидетель
дорожник бархатных дорог
болотный леший из берлог
без устали несешь ты бремя жажды
как небо бездну звезд

над колыбелью луговой

Безвременники
(Отливание по утраченному воску, 1984)

Леса в томленьях за рекой
снимают равные покровы
и сняться в путь уже готовы

Боимся мы остаться сами
в лугах подмоченных тоской

И нам так жутко в эти дни
тугаи святостью умыты
когда хрупки и ядовиты

безвременники среди травы

Пути
(Пьющий впотьмах вино, 1988)

Давным – давно случилось детство
из сна веревочки ведут
ты можешь рвать обрывки пут
их невозможно разомкнуть

Иначе может жизнь укажет
но мудрый кто тот не развяжет
клубочек что нас с детством вяжет
и нить прекрасную не рвет

***Короткое описание лета
(Отливание по утраченному воску, 1984)***

Пожары Польша лет с четырех сторон

хмелеют буйные акаций рощи
зеленая душа вина на виноградниках дымится
в хлебах кровавится альпийский мак

Приходит тьма
луна ступила на мост из серебра

А свет подобен хлебу вынутому из печи
который объедает ночь

***Без названия
(Отливание по утраченному воску, 1984)***

Нить лета бабьего длинна
бела и с раннего утра
отпорота с подола лета
ведет нас к думам и мечтам

В мгновеньи желтом словно дым
обманы лета созерцаем
в иглу безмолвие вдеваем
в иглу со сломанным ушком

***Слова
(Отливание по утраченному воску, 1984)***

В последнюю минуту одолжены
среди немногих оставшихся
и нам их теперь достаточно

Скажи
сколько нужно стиху
так чтобы не слишком много

А сколько камешков войдет в ладонь ребенка
а сколько до больного рта

Ты целый день выбрасывал слова
чтоб вечером на стих осталось

А кто-то следом за тобой идет
и подбирает

Песня
(Отливание по утраченному воску, 1984)

За околицей щавель
сколько лет
хи запах
запах ромашек

На небе солнце
лапа льва
солому dalej
содрала

Сухая память
стен стара
в овине ветра
песнь тиха

В заросшей роще
в конце лета
кукушек песня
мне пропета.

И клинья дикие
гусей
роняют крики
меж полей
Послушай
как вода поет
о боли той,
что не пройдет

Кукушки слезки
грусть стара
и черны ласточек
крыла

Ты знаешь песни
той слова,
а место,
где схоронена?

Она закопана
в равнинах
под рек крестом
за наши вины

Расстиланье
(Отливание по утраченному воску, 1984)

Когда ты расстилаешь вечерами
стою безмолвно я в ногах постели
и думаю кто нам с тобой однажды
постель последнюю постелет

ту что из дерна вся ее мы заслужили
всем прожитым пускай мир этот лжив
ее нам не отнимут говорю я тихо
на изголовье локоть положив

Молитва за воду
(Отливание по утраченному воску, 1984)

Все меньше мест куда ходила по воду
красавица из старины
где лани жажду утоляли где жила древесница
и путники склонялись к отраженью
чтобы ладонью зачерпнуть воды

Вода все это помнит
вода красива
у воды
а у воды распущенные волосы
поберегите воду не позволяйте *soxranite!*
ослепнуть древнему зеркалу звезд

К воде той приведите жеребенка
коня враного будто тьма
вода грустна
а у воды
а у воды растрепанные волосы
и кто до дна теперь достанет
и кто нырнет сквозь звезды за кольцом

Вода скорбящая вдова
и у воды
и у воды посыпанные пеплом волосы
вода по нам тоскует

Жаль
(Пьющий впотьмах вино, 1988)

Сентябрь иссяк
хрупки сухие дни
на алтаре златом
его святое тело

в листве укрылся ослик
снова год истек
и как давно
спасителя он нес
И всюду тишь

дожди заладят скоро
и холод схватит
зайчиков промокших

за каждой кочкой
смерть встает за пулей
бывает жаль мне
ergo sum

Перелеты
(Пьющий впотьмах вино, 1988)

Как валуны на гладких плитах вод
против течения утки спят
на поле капля конской крови сохнет

Обратный перелет вот вот начнется
и крылья хрупкие домой спешат
И тишина снаружи ничего не весит

Те дни и ночи - кто закроет за тобой врата
когда пройдешь последние и белый ветер
по следу будет рыскать хищной лаской

А страхоламы снов твоих без цели без конца
пересекают все окрест и тьма
тьма не падёт
Тьма из земли растет из глины всходит тьма

***Те кто запретил самих себя
(Пьющий впотьмах вино, 1988)***

Найдутся те которым расхотелось быть
уже сквозь скважину замка проходят
и приготовленные на своих же грушах
вовсе уж несладких

вдруг отрекутся от спасенья бегством

Не слезут с дерева и запрокинут голову
да так решительно что навсегда увязнут
под близостью несобственных небес

И мы увидим их сквозь ветки
когда вокруг листва падет

Природоведенье утрат их упомянет
с жалостью известной
придирчивая необычайность –
память о воспоминаньи
закладкой будет вложена в непамять света

Мир есть яйцо

И время выело желток как жадный хорь
белком полеплены усы двумя штрихами –
они щетинятся в пространство уходя

***Запрещённый человек
(Пьющий впотьмах вино, 1988)***

Всё что имею внутри обращено
висит как галстуки
на двери платяного шкафа

Я привыкаю к тишине и запахам постигаю

Могу из грязи перышко поднять
не обронив

И временами сам себе рассказываю что-то
а иногда бывает песенку пою
о том что ноги нам даны для боли
и для несчастий нам дана душа

И снова я неслышен как неслышен свет

Я так подробно изучаю тишину
что подрезаю страх на ощупь

Чужой и свой

И потому, когда слепые оглянутся
я словно к ним принадлежу
И вместе
мы продеваемся впотьмах в игольное ушко

Пьющий впотьмах вино
(Пьющий впотьмах вино, 1988)

Всю ночь ожидает ангела
ждет что отмерит путь
верит что ангел поверит

Ангелы в это время
(трое по крайней мере)
мнутся снаружи у двери
выдумывают порог

Посещения
(Пьющий впотьмах вино, 1988)

На двор наш ходят злые лани
и в ожидании склонив красу голов

чужой вдыхают запах он наводит ужас
и лижут страх как камень соляной

и дышат нам на сны и их сердца трепещут
пылающее сено звезд с небес едят

И оставляют уходя в пыли дорожной
точеные следы крутых копыт

На двор наш ходит стадо ланей злых
прождут всю ночь к утру уходят

***Острова
(Пьющий впотьмах вино, 1988)***

Поддавшись жажде и не чуя ран
мы наизнанку выворачиваем ночь
под звёздным небом раздевая тьму

И даже если берега уйдут под воду
надежды уплывут
и всё пройдёт и даже вы немного

недолго лишь скорбите

После нас из времени морей
для новых робинзонов острова всплывут

***Сонет о смерти Дон Кихота
написанный оруженосцем Санчо Пансо***

Тоскует Санчо Дульцинея плачет
и смехом давится ополоумевший народ
О Господи Иисусе в нежные объятья
к тебе идет твой рыцарь дон Кихот

В небесный шкаф сложи его доспехи
о звездный небосвод пусть трёт седлом
храни от ржави мечь и шлем из золота —
когда-то брадобрею он служил тазом

Дрался за честь за птицу в клетке
Народ вздыхал однако ж вот дела
в тяжелой сече с ложью и насильем
за страх не прячась он погнал коня

И вот бедняга Росинант на скотобойне
поверженный руками мясника

***Сонет о плевании с моста в воду
написанный Псевдолом рабом***

Есть вещи о которых стыдно думать
тому кто честен уж совсем не до того
плевать с моста уж лучше в воду
чем паплевать себе в лицо

Так тихо над рекой несущей воды
и как приятно одному стоять
через перила наклоняться к отражению:
течешь ты но куда? – воде шептать

Я воспеваю мост и реку тоже
и за плечком малым я гляжу
как он плывет все устремляясь к морю

На воду нежно в тишине смотрю
пою ей песни ем свой хлеб
а песен мало хлеба тоже нет