

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV TRANSLATOLOGIE

STANISLAV R U B Á Š

EVŽEN ONĚGIN
V ČESKÝCH PŘEKLADECH

FILOLOGIE

VEDOUCÍ PRÁCE - PROF. PHDR. MILAN HRALA, DRSC.

2006

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal
samostatně s využitím uvedených pramenů a
literatury.

Stanislav Růžek

Génius odhaluje pravdu
na první pohled -
a pravda je mocnější než král.

A. S. PUŠKIN

O B S A H

TRADICE ČESKÝCH ONĚGINOVSKÝCH PŘEKLADŮ / 1

VZNIK A KOMPOZICE EVŽENA ONĚGINA / 22

ONĚGINSKÁ STROFA / 40

VÝZNAMOVÉ DĚNÍ UVNITŘ VERŠE / 46

ROMÁN JAKO ROZHOVOR / 54

VÁCLAV ČENĚK BENDL / 85

VÁCLAV ALOIS JUNG A JOSEF HORA / 116

OLGA MAŠKOVÁ A MILAN DVOŘÁK / 146

ZÁVĚREČNÁ BILANCE / 175

POZNÁMKY / 177

RESUMÉ / 226

SUMMARY / 228

LITERATURA A PRAMENY / 230

TRADICE ČESKÝCH ONĚGINOVSKÝCH PŘEKLADŮ

Evžen Oněgin, veršovaný román Alexandra Sergejeviče Puškina, je překladatelsky jedním z nejpritažlivějších textů světové literatury. I když čítá něco přes pět a půl tisíce veršů, dostal od roku 1833, kdy vyšel poprvé v úplnosti, - jen u nás - novou podobu v pěti kompletních a třech torzovitě vydaných překladech. Puškinův román vznikl - a z velké části se také odehrává - v době, kterou zpravidla pokládáme za uzavřenou kapitolu: generace čtenářů, běžných i těch „z profese“, však mají potřebu objevit si ho znovu, pro sebe, pro svoji dobu. V čem spočívá jeho přitažlivost?

Oněgina je možné objevovat stále znovu především díky jedné věci, příznačné pro většinu „nejednorázové“ literatury: je pozoruhodně nedoslovený, jakoby otevřený. Ne snad pouze proto, že mu chybí konec i některé další části, ať už kvůli cenzuře anebo z příčin známých pouze autorovi. Jeho otevřenost spočívá v čemsi podstatnějším: přestože Puškin v každém verši zabíhá do reality své doby - absolvuje s hlavním hrdinou jeho stylovou ranní toaletu, nahlédne do jeho knihovny a pádí s ním v bryčce na balet - nikdy nekončí u mechanického, do sebe uzavřeného popisu. Naopak. S lehce ironickým nadhledem vše komentuje, klade otázky, vyvolává pochyby, provokuje k přemýšlení - především nad tím, co samo sebe spoutalo konvencemi, zmechaničtělo, ustrnulo, co se však tváří jako jediný možný styl

a postoj, ať už v módě, literatuře nebo v životě vůbec.

„Už v samotné poetice hledejte Puškinovu velikost, tam, kde slovem a veršem zachycuje realitu s odvážnou a úzkostlivou láskou k pravdě,“¹ prohlásil jeden z oněginovských překladatelů a nepřímou tím poukázal k jedné z nejtěžších a současně nejzajímavějších otázek spojených s bytostně puškinovským vnímáním věcí: Jsou věci tak, jak „reálně“ vypadají navenek - nebo je všechno ještě trochu jinak?

Zdá se, že Puškin, jak ještě uvidíme v našich rozborech, vychází z jednoho v podstatě jednoduchého principu, umožňujícího komplikovaný vztah mezi realitou a pravdou zčásti nahlédnout: z principu života v jeho každodenních projevech, kterému ruština říká těžko přeložitelným slovem „быт“. Jednoduše řečeno, Puškinovi stačilo pozorně sledovat sebe a své okolí, aby zjistil, že projevy života - už jen to, jak čemu říkáme - často zdaleka není tak jednoznačné, jak se na první pohled zdá.

Jestliže Puškin v první kapitole svého románu například poznamená, že jeho hrdina trpí nemocí podobnou anglickému „splenu“, rusky nazývanou „chandra“, upozorňuje tím na něco, co vůbec není samo sebou. Ta dvě slova jsou si skutečně pouze podobná: každé můžeme vnímat jako odraz jiné národní mentality, jiného stavu duše. Zatímco spleen vyvolává představu osamělého poutníka v melancholické krajině starých anglických hradů a jezer, v chandře vane vítr z nekonečné stepi, připomíná vesnice ztracené v obrovském prostoru ruské říše, kde z jednoho konce na druhý nedojedeš

ani za měsíc.. Obě slova kotví v jiných kulturních dějinách, vzdálených přinejmenším tak jako Rusko a Anglie. Shoda navenek, rozdíl v podstatě.

Snaha přesně zachytit různé projevy života, jako je třeba lidská řeč, v jejich nejednoznačnosti, aniž bychom přitom ztráceli ze zřetele to podstatné a zůstávali stále v tomto „reálném“ světě, umožňuje Puškinovi přiblížit se k pravdivému zachycení skutečnosti.

Autor přitom musí vskutku projevit „odvahu“ i „úzkostlivost“. Odvahu v tom, jak usilovně se pokouší přesně pojmenovat to, co se ho dotýká, třeba nemoci své doby. A úzkostlivost, protože se neustále sám sebe musí ptát: Mluvím pořád k věci? Jsem ještě v kontaktu se svými hrdiny, kteří začali od chvíle, kdy jsem je pojmenoval, žít vlastním životem? Ba co víc: respektuju princip života ve všem, co a jak píšu?

Právě proto se Puškin udržuje vždy jakoby na hraně: kdyby začal trochu víc ironizovat, myšlenková otevřenost se rychle vytratí. Zvrtne se v zahořklou parodii, možná v moralizování. A typická puškinovská múza - lehkost, švih a přitom přesnost - budou pryč.

X Odvážné balancování na hraně, vedené snahou neustrnout v nějaké literární manýře, vede Puškina k rozehrání velké hry významů, často víceznačné, se spoustou náznaků, narážek, zámlk.

Do Puškinova obrazu doby, pro nás k nedohlédnutí vzdálené, se tak dostává něco nesmírně přitažlivého: perspektiva. Literatura, která si vystačí s pouhým popisem, nám připadá jaksí plochá. Ale obraz, do kterého z hloubky dobového myšlení a cítění vnikne perspektiva, přímo

vtahuje: jako bychom skrze něj vnímali samotný život. Puškinova schopnost vystihnout charakteristické detaily, myšlenky, nálady, postoje a poskládat je nikoli ploše, ale tak, aby se vzájemně propojily v trojrozměrný obraz, nezřídka provokativně rozporuplný, nám pak umožňuje nejen vstoupit třeba do Oněginovy knihovny, ale hlavně do jeho myšlení. Například v polovině sedmé kapitoly Puškin z toho, co si hlavní hrdina myslel, když četl tu kterou knihu, vyvodí sérii otázek, kterými Oněgina zkouší zachytit zevnitř, „zpod pláště“ všech rozporuplných vnějších projevů, jež v jeho chování mohl čtenář až dosud vnímat:

... kdo to je? Není snad něčí imitací,
nicotným přízrakem, nebo snad
Moskvanem v plášti Harolda?
Interpretací cizích výmyslů,
lexikonem plným módních slov?
Nebo dokonce nějakou parodií?

Čtenář, který pozorně sledoval Oněginův příběh až sem, do sedmé kapitoly, může právě skrze tyto otázky hlavního hrdinu poznat nějak pravdivěji - a spolu s ním i Rusko na přelomu a v první polovině dvacátých let devatenáctého století.

Takový obraz doby je ovšem pobídkou k přemýšlení, k domýšlení souvislostí. Proto na každém kroku Puškinova románu, od netradiční práce s románovou formou až po samotný příběh, cítíme především jedno: nesmírné zaujetí pro svobodnou myšlenku. „V čem tkví velikost člověka, ne-li v myšlení?“ prohlásil Puškin na adresu svých

cenzorů a s odvážnou nekompromisností dodal:
„Necht' je tedy svobodné, tak jako má být svobodný
člověk: v mezích zákona a za dodržování všech
podmínek, které stanoví společnost.“²

Přemýšliví čtenáři mohou znovu a nově Oněgina objevovat už bezmála dvě století. Ne všichni se přitom doberou stejně daleko. Jak - pokud vůbec - se s Oněginem potkají, vychází hlavně z jednoho předpokladu: nakolik vězí v předem nalinkovaných postojích a pohodlných pravdách. Jinými slovy, jak dokážou být vůči Oněginovi sami otevření. Míra takové otevřenosti se, samozřejmě, proměňuje s časem, místem, historickou zkušeností... Jinak otevření byli čtenáři v Rusku na počátku třicátých let devatenáctého století, kdy Oněgin vyšel poprvé, a jinak jsou v Čechách dnes, počátkem třetího tisíciletí.

Podívejme se tedy, kdy a v jaké duchovní atmosféře se s Oněginem potkali (případně nepotkali) ti z českých „profesionálních“ čtenářů, kteří by vůči němu měli být otevření možná nejvíc. Jeho překladatelé.

Vůbec první, i když neúplné stopy Evžena Oněgina v češtině vedou překvapivě daleko, zřejmě až do poloviny třicátých let devatenáctého století,³ do polské Wrocław, kde tehdy na místní univerzitě působil Jan Evangelista Purkyně, „vědec s duší básníka“.⁴ Právě mezi jeho rukopisy se dochoval také zlomek z překladu Oněgina.

První pokus o českého Oněgina tedy začal vznikat prakticky vzápětí po prvním úplném vydání Puškinova románu v Rusku. Purkyně, který sledoval Oněginovy kroky přesně do jedné třetiny první kapitoly, k jedné z nejvirtuóznějších pasáží, kde

se spolu s verši roztančí slavná petrohradská primabalerína Avdoťja Istominová, ještě mohl zažít stejnou atmosféru doby jako Puškin: mohl vidět tančit stejné baletky a dýchat stejný vzduch, který proudí na chodbách, v budoárech i pánských kabinetech Puškinova románu. Jeho pokus však neocení pouze čtenáři se sentimentálním smyslem pro antikvární patinu: jak ještě uvidíme v podrobnějším rozboru, jde - byť pouze ve zlomku - o odvážné nastínění budoucích možností oněginovského překládání.

Na první kompletní překlad Oněgina si čeští čtenáři ovšem museli počkat bezmála třicet let. Proč? Kdo z našich literátů se tehdy mohl s Oněginem potkat - a nepotkal se s ním?

Ve třicátých letech devatenáctého století překládal Puškina především František Ladislav Čelakovský. Překládal ale téměř výhradně Puškinovy básně s národními motivy, jakési „ruské lidové“. Proč se minul s Puškinovými dalšími texty, především těmi, které - tak jako Oněgin - nejrůznější stereotypy, včetně těch národních, přetvářely po svém?

Jisté vysvětlení Čelakovského postoje nacházíme v jeho dopisech z roku 1826. Odkazují k události ani ne rok staré, která představuje jeden z klíčů k porozumění celému Oněginovi:

„Z Rus trochu lítosti. V tom zpropadeném spiknutí též znamenití spisovatelé, Puškin a Muravjov-Apostol. Jak první nejlepší v básni, tak druhý v prose. Nepochybně oboum hlava dolů skočí. [...] Ubohý Alexandr, ale jak ze všeho poznávám, padl obětí těm šilencům. To morové povětrí

z Německa (!) tam převanulo - a již z té příčiny dvojnásob mi to hnusné."⁵

„Spiknutím“ rozumí Čelakovský povstání děkabristů v Petrohradě v prosinci roku 1825, nedlouho poté, co zemřel Alexandr I. Právě po smrti cara, kterému Puškin pro jeho neutuchající zálibu v inspekčních cestách přezdíval „kočující despota“, vycítili někteří šanci na změnu. Nezdařilo se. Vůdci povstání skončili na popravišti včetně zmíněného Sergeje Muravjova-Apostola, tehdy devěta-dvacetiletého, jen o tři roky staršího než Puškin.⁶ Další čekala Sibiř. Puškin sám se prosincového „spiknutí“ přímo nezúčastnil: když vypuklo, byl už ve vyhnanství v jižním Rusku. Jako autor sympatizující se vším pokrokovým a svobodomyšlným ale stejně následkům povstání neunikl: cenzurní a jiné tlaky, kterým ho vystavil carský režim, ho nepřestaly pronásledovat do konce života.

Pro nás je pak důležité, že v Oněginovi najdeme po myšlenkách děkabristů, Puškinových nejbližších přátel, celou řadu stop. I když Puškin začne v jedné z prvních strof románu mluvit o zdánlivě tak podružné věci, jakou je třeba dobová nemódnost latiny, souvisí to s děkabristy, kteří právě latinu měli ve velké oblibě. A děkabristické jsou rovněž Puškinovy ironické komentáře postojů hlavního hrdiny, o celkovém svobodném duchu románu ani nemluvě.

Vraťme se však k postojům Čelakovského, vyplývajícím z citovaného dopisu: zjevně se v nich odráží neznalost skutečných poměrů v Rusku, daná obtížnou dostupností informací, ale i jistou

setrvačností v myšlení, společnou takřka všem našim tehdejšími slavjanofilům. Ti chtěli v Rusku vidět oporu, „veliké dubisko“, které, jak prohlásil Kollár dikcí starozákonního proroka, „vzdoruje zhoubným až dosaváde časům“. ⁷ Ovšem představa Ruska, které „vzdoruje“ tím, že za každou cenu udržuje neudržitelné poměry, jak ho ve třicátých letech načrtl Puškin nejen v Oněginovi, naše slavjanofily zjevně nemohla uspokojovat. I kdyby se někdo z nich do překládání Puškinova románu pustil, patrně by ho – zatížen ustrnulými představami o všemocném „slovanském bratrovi“ – v mnoha ohledech zřejmě nemohl (a nechtěl) pochopit.

Převládající postoj k Puškinovi mezi tehdejšími českými literáty shrnuje právě Kollár v jednom ze svých německy psaných spisů: „Je politováníhodné, že se géníem vzájemnosti slovanské nenadchli tři vynikající slovanští básníci naší doby, jmenovitě ruský Puškin, srbský Milutinovič a polský Mickiewicz: stojíce na ruské, srbské a polské zemi, avšak s hlavou ve slovanském nebi, mohli být spatřeni veškerým národem slovanským.“ ⁸

Teprve postupně, s přibývajícím informovaností o skutečných poměrech v Rusku a rostoucí historickou zkušeností s Alexandrovým nástupcem, Mikulášem I., který rázně ukončil osvobozené snahy některých svých „slovanských bratrů“ (v letech 1830–1831 nejprve Poláků a v roce 1849 v rámci „nezištné pomoci“ Rakousku také Maďarů), se proti konzervativním českým slavjanofilům, reprezentovaným například Kollárem, formuje

mladší, poněkud pokrokovější a ovšem také bouřlivější básnická generace.

K této generaci patřil i kněz a jihočeský literát, kterého v roce 1853, po vyloučení z gymnázia,⁹ vyšetřovala rakousko-uherská policie kvůli vydávání nepovoleného studentského časopisu a který pět let předtím možná stál i na barikádách.¹⁰ Tehdy, v revolučním roce 1848, mu bylo teprve šestnáct. Václav Čeněk Bendl. Právě on se také pustil do překladu Oněgina, ještě jako alumnus bohosloveckého semináře v Českých Budějovicích. Překládal rovněž celou řadu jiných Puškinových děl. O autorovi Oněgina dokonce napsal několik životopisných pojednání, kde zdůraznil, že „jméno Puškin stalo se heslem všech nespokojenců“.¹¹ Už jen z této charakteristiky je patrné, že ruskému básníkovi rozuměl možná víc než většina jeho současníků.

Bendlův silný vztah k Puškinovi dokládá i několik vět z jeho dopisu adresovaného Boženě Němcové koncem roku 1856, krátce po vstupu do českobudějovického semináře: „Milostpaní, mám u Vás Puškina, zapomněl jsem ho - a tož bez něho přece nemohu být...“¹² V těch slovech je víc pravdy, než by se na první pohled mohlo zdát. Bendl, s kterým se život věru nemazlil, s Puškinem doslova žil i zemřel: nejenže pro něj ruský básník znamenal posilu v těžkých chvílích, jak dokazují mnohá svědectví, ale v den své smrti, poté, co přeložil několik tisíc Puškinových veršů, dosáhl na den stejného věku jako autor Oněgina.

Bendlův překlad Puškinova veršovaného románu - první kompletní - vyšel v březnu roku 1860, necelých třicet let po vzniku Purkyňova zlomku.

V myslích tehdejších čtenářů zanechal nesmazatelnou stopu. V době, kdy s výjimkou Máchova Máje neměla česká poezie v podstatě nic, co by mohlo stanovit nějaké měřítko, k čemu se básnická čeština vůbec může vzepnout, pomáhal formovat některé z našich budoucích literátů. Krom jiných zjevně inspiroval například Svatopluka Čecha, který se pod vlivem Bendlova překladu prý už jako student pokusil zpracovat hned dva oněginovské náměty.¹³

Ostatně, literárně (i jinak) nepřiliš zralé prostředí, do kterého Bendlův překlad vstoupil, můžeme velmi ostře zahlédnout v jednom pozoruhodném českém textu Oněginem rovněž silně inspirovaném, v pamfletu Jana Nerudy z roku 1858 s příznačným názvem U nás. Nerudův „pamfletový“ hrdina, začínající mladý básník, zkoumá, kde „u nás“, v Čechách, najít „látku pěknou pro hrdinu, / jenž by se rovnat mohl Oněginu,“ a po mnoha bezvysledných pokusech se mu nakonec dostane poučení od zkušeného dobového literáta:

Čet jsem ty vaše básně, jsou dost hezky,
dost hezky, pravím, avšak naneštěstí
přespříliš myšlének v těch básních jesti -
tak nesmí básnit žádný básník český!
Nač myšlének, jež v Evropě teď zrajou? [...]
Nač vůbec myšlének, když národ v plence? [...]
Nač novotami lid náš dobrý mučit,
vždyť měli bychom se pak sami učit
a vždycky užitek my větší máme,
když v hlouposti ho trochu ponecháme!

Brilantní ironií, odhalující demagogii jistých kolegů-literátů, se Neruda natolik přiblížil své ruské předloze, až nás zamrzí, že se do jejího překladu nepustil sám. I tak je ale jeho hledání českého Oněgina pozoruhodným příspěvkem k „českému“ chápání Puškinova románu.

Nerudův pamflet je navíc důležitou součástí dalšího významného fenoménu naší puškinovské tradice: tu totiž netvoří pouze překlady, ale také celá řada oněginovských nápodob. Pouze v době kolem vydání Bendlova překladu vznikly kromě Nerudova pamfletu ještě další dvě.¹⁴

Nicméně na tu pravou - přímo světovou - chvíli si původní, ruský Oněgin v českém prostředí musel počkat ještě další tři desetiletí.

Koncem roku 1888 uvedlo Národní divadlo premiéru nové Čajkovského opery zkomponované na oněginovský námět. Do Prahy přijíždí i sám skladatel. A česká premiéra je tak úspěšná, že opernímu Oněginovi pomáhá proniknout do Vídně, Drážďan i dalších operních domů. Praha se otevírá světu a svět se otevírá Praze - skrze Oněgina.

Necelé čtyři roky po slavné premiéře, v roce 1892, se objevil i jeho nový český překlad. Pochází z pera muže, který rovněž poznal kus světa: Václav Alois Jung svůj překlad Puškinova románu dokončil v Nebrasce, ve Spojených státech, kde působil téměř dvacet let, mimo jiné jako žurnalista. Jinak ovšem, jak ještě uvidíme, byl spíš typickou součástí našeho lumírovsko-ruchovského literárního záhumenku, jedním z představitelů „akademické doby našeho verše“.¹⁵ I jeho Oněgin se setkal s příznivým přijetím. Básník Otokar Březina prohlásil, že za tento

překlad veršovaného románu „jediného olympského z Rusů“ Jungovi „nelze od milovníků češtiny dost poděkovat“.¹⁶ Vyjádřil tak názor většiny čtenářů „z profese“. A lze předpokládat, že i mnohých běžných, neboť nadšení, které tehdy Oněgin vyvolal, vedlo nejen k četným reprízám Čajkovského opery, ale také ke stále novým knižním podobám Jungova překladu.

Jungův Oněgin, čtyřikrát přepracovaný, se dočkal celkem šesti vydání: vycházel v letech 1892–1937, tedy skoro půl století. Mezitím, v roce 1934, se na stránkách prvorepublikového tisku objevil jeden stěží přehlédnutelný novinový článek věnovaný rovněž oněginovským překladům. Dokládá ovšem poněkud méně slavnou kapitolu českých překladů ruské klasiky. Jeho autor, plzeňský středoškolský profesor Jindřich Najman, prohlašuje, že dosavadní překlady Oněgina „oplývají nejnehoráznějšími zrůdnostmi, ba přímo nesmysly“. Jako důkaz nabízí překlad vlastní, „dokonalejší“, současně však konstatuje: „Chovám oprávněnou obavu, že našimi rozhodujícími kulturními činiteli, kterým záleží na udržení nynějších mocenských poměrů, nejenže mi nebude dána příležitost [...], ale takový důkaz mi bude vůbec znemožněn prostým – umlčením.“¹⁷ Najmanův překlad nakonec vyšel. V roce 1935 se objevil v Topičově edici „souvislé četby školní“, nikdy ale nepronikl do širšího povědomí, protože – na rozdíl od překladu Bendlova a Jungova – vyšel pouze jednou a zkráceně, hlavně kvůli své nejednou zpochybněné kvalitě.¹⁸

Na skutečný překlad pro dvacáté století, odrážející nemalý vývoj, který urazilo české

básnictví od dob Jungových, tedy čeští čtenáři teprve čekali. V létě roku 1936, pár měsíců před puškinovským výročním rokem, požádalo nakladatelství Melantrich o nového Oněgina českého básníka, který podle Václava Černého vynikal „úžasnou hudebností svého slova, jež nemá sobě rovny od časů Hlaváčkových“ – Josefa Horu.¹⁹ A právě o slovu a jeho možnostech Hora přemýšlel nad překladem Puškina od samého počátku:

„Předem tu byla nedůvěra v básnickou ryzost jeho epické poezie, vzniklá kdysi v dávných letech, kdy jsme četli ruského klasika v překladech jazykově zavánějících antikvariátem. Bylo třeba vzít do ruky originál a zjistit, že antikvární ráz má jen překlad [...] Originál ‚Oněgina‘ zní jako dnešní báseň.“²⁰

Horův překlad vznikl za neuvěřitelně krátkou dobu – přibližně čtyři měsíce – a stal se velkou událostí. Ještě před vydáním však odstartoval událost stejně podnětnou, byť ze své podstaty poněkud pomíjivější: Emil František Burian na základě Horova rukopisu vytvořil scénář k divadelnímu představení Oněgina.

I Buriana na Puškinovi zaujalo hlavně to, jak promlouvá k dnešku. „Pravděpodobnost situací a pravdivost rozhovorů – toť skutečný zákon dramatu,“ cituje Burian z Puškinovy korespondence a dodává: „Jak se tu Puškin dotýká právě jednoho z nejožehavějších problémů současného divadelnictví! [...] Tak nám může sloužit k diskusi o úchylných v dramatickém umění k mechanickému popisování skutečnosti.“²¹ Burian zjevně našel

v Puškinovi stejného myšlenkového nespokojence, jakým byl sám.

Obě oněginské události, v lecčems zlomové, navíc přišly v době blížící se okupace a války. Dobovou atmosféru zachytil v červnu roku 1935, dva roky před vydáním svého překladu Oněgina, sám Hora v proslovu na výstavě, která při zpětném pohledu působí jako jedno z největších mement novodobých dějin Evropy. „Výstava spálené knihy“. Připomínala události roku 1933, kdy se na náměstích Německa konala velkolepá autodafé, při kterých hořely zvláštní hranice:

„Byly doby, kdy [...] se u nás šířily Havlíčkovy satiry jen v rukopisech, kdy v Rusku sám car cenzuroval verše odbojného Puškina, [...] ale to všechno byly speciální případy - a žádný absolutismus devatenáctého století nesestoupil k metodám známým z dob inkvizice. [...] Mnohé z těchto knih, které tady vidíte a které jsou všechny v Německu zakázány, byly spáleny na hranicích, za řevu zfanatizovaných tisíců [...] Přestaneme-li myslet na brutalitu, s jakou shladili z povrchu třetí říše haknkrajcleři všechny lidi cizích jim světových názorů, [...] napadne vás, jakou sílu asi má myšlenka vyslovená knihou...“²²

V takové situaci ovšem musel Oněgin promlouvat silněji než kdykoli předtím. Do jeho vnímání se - zřejmě nejsilněji po Nerudově pamfletu - dostává síla svobodné myšlenky. Už samotné pozadí vzniku Puškinova románu, psaného namnoze v různých vyhnanstvích a vystaveného bitvám s cenzory,

muselo probouzet bolestivě živé souvislosti. Ostatně, z básnického vyznání Puškinovi, které se našlo v Horově pozůstalosti, je víc než zřejmé, jak slovo pronásledovaného básníka působilo v době, kdy snad každý vedl nějaké bitvy, zatím třeba jen ty svoje, vnitřní, při kterých se však rozhodovalo, jak se kdo zachová v těch velkých, dějinných:

ty, jenž jsi volnost v stínu čel
nad celou Rusí rozezněl,
tvé slunce zpívá, tvůj sníh září
do našich bitev. Čaromoc
tvých slov nám svítí, blesk tvých tváří
před námi rozhrnuje noc [...]
Básníku blízký, vzdálený,
co znamenají všechna léta,
když píseň tvá, jež ruší čas,
v zdroj svobody své zvedá nás?²³

Za dalších třicet let, v polovině let šedesátých, ovšem přišel nový, v pořadí už čtvrtý kompletní překlad Oněgina. I tehdy síla svobodné myšlenky účinkovala víc než kdy jindy.

Dvacetiletí poválečného vývoje, kdy se ze země demokratické, ve které ještě žil Hora, stala země socialistická, přineslo, jak známo, opět jednu ideologii, tentokrát orientovanou na Východ. A Puškin jako reprezentant preferované východní kultury, paradoxně institucionalizovaný stejně despotickým režimem, na který sám po celý život narážel, nemohl zůstat stranou: „Puškin dovedl překročit hranice své třídy [...] Dnes, kdy také naše poezie stojí před úkolem změnit se v účinnou

sílu socialistického budování, může jí Puškinův příklad prospět při řešení otázek nejzákladnějších," napsal akademik Jan Mukařovský v roce 1949.²⁴ Podobné fráze, snad i upřímně míněné, se pak nadlouho staly součástí řady našich encyklopedií i učebnic literatury. Puškinův obraz zatuhl do neživé (a nežité) podoby oficiálního klasika.

Teprve „zlatá šedesátá“ přinesla šanci na změnu. Probudilo se intelektuální sebevědomí společnosti. A součástí nové duchovní atmosféry bylo také znovuobjevování a očišťování textů, které se staly takzvaně povinnou hodnotou - a paradoxně se tak ocitly mimo zájem lidí, třebaže dříve měly i v překladech obrovskou přitažlivost:

„Horův překlad byl za války pro nás, tehdejší středoškoláky, takřka nedostupný, opisovali jsme si jej a učili jsme se mu nazpaměť, stejně jako druhé ‚bibli našich prvních lásek‘, Rollandovu Petru a Lucii. Dnes je Oněgin v originále i v Horově překladu na střední škole povinná četba. Dost mladých lidí zná díky tomu jen Taťanin dopis, souboj, pár úryvků a děj. Dost starších se do Oněgina už řadu let nepodívalo, protože jsou přesvědčeni, že ho dokonale znají.“²⁵

To jsou slova Olgvy Maškové, autorky nového českého Oněgina, který poprvé vyšel v roce 1966. Vyvolal mnoho ohlasů, což se v době, kdy se v celé společnosti svobodně začínalo znovu diskutovat o všem, dalo očekávat téměř automaticky. V řadě našich tehdejších deníků a časopisů vyšly recenze, které si - některé dokonce v detailu - všímají

jazykové stránky nového překladu.²⁶ Místy jsou i poměrně polemické, ale všechny se přímo (či nepřímo) shodují v jednom: Mašková překládá takzvanou literární klasiku jinak, než jak se překládala dosud... Její překlad byl vnímán jako projev velké jazykové a interpretační odvahy.

V době prvního vydání svého překladu Mašková patrně ještě nemohla tušit, co její odvážné postoje - nikoli už jen literární - způsobí: po svobodně rozběhlé vlně šedesátých let, vrcholící v roce 1968 pražským jarem, se na dlouhých dvacet let ocitla na seznamu zakázaných překladatelů. Její verze Oněgina tak zůstala dodnes poměrně málo známá. Mohla vyjít pouze třikrát, podruhé v roce 1969 a potřetí (a naposled) v roce 1987, kdy ministerstvo kultury - poněkud nevyzpytatelně - zákaz vydávat překladatelčiny práce zrušilo. Symbolicky právě ke 150. výročí smrti autora, o kterém Mašková už v šedesátých letech řekla: „Jsem zamilovaná do jeho básnických i lidských vlastností, do jeho talentu, vzdělanosti, espritu.“ A vzápětí dodala něco, co muselo i na tehdejší poměry vyznít přinejmenším nekonvenčně: „Navíc mi připadá modernější, odvážnější a mladší než většina současných ruských básníků.“²⁷ Řeč byla, samozřejmě, o Puškinovi.

Překlad Maškové, jak ještě uvidíme v podrobném rozboru, je v jistém smyslu polemikou s celou dosavadní tradicí českého oněginovského překládání, především s kanonizovaným překladem Josefa Hory. Zřetelná potřeba vymezit se vůči něčemu tak ustálenému, že se tomu středoškoláci, generace za generací, „učili nazpaměť“, má ovšem i svoje nebezpečí: překladatel se může nechat

strhnout vlastním novátorským přístupem natolik, až vznikne otázka, nakolik vlastně jsou jeho řešení polemikou s předchůdci a nakolik skutečně pravdivým čtením předlohy.

A vskutku, když v polovině sedmdesátých let vyšly knižně úryvky z překladu nového, působily také jako reakce na vynalézavý překlad svobodomyšlné české překladatelky. Stojí přitom za zmínku, že autora těchto úryvků, Emanuela Fryntu, právě Mašková pokládala spolu s Horou za jediné dva básníky, kteří vytvořili „puškinovskou tradici našeho uměleckého překladu“.²⁸

Z Fryntovy verze Oněgina se, bohužel, zachovalo pouze torzo: autor řady uznávaných překladů, který z Oněgina údajně stihl přeložit poměrně velkou část (snad celých sedm kapitol),²⁹ většinu svého rukopisu spálil. Několik zlomků Fryntova překladu nicméně předznamenalo další vývoj našeho oněginovského překládání.

Autor nového českého Oněgina Milan Dvořák si získal pověst především svými překlady ruských bardů, písničkářů reflektujících mimo jiné nejružnější podoby občanské nesvobody. Puškinův veršovaný román začal Dvořák podle svých slov překládat „asi v polovině osmdesátých let“, ovšem „s dlouhými prodlevami“.³⁰ Po vydání své verze v roce 1999 řekl:

„V Horově překladu, k němuž předchozí generace s úctou vzhlížely, jsou podle mě jisté nepřesnosti, neporozumění a také trošku inklinuje k romantické stránce díla. V Oněginovi je na jedné straně romantický básnický duch, ale na straně druhé duch realisticko-ironický. Duch takového

vzdělaného intelektuála. To zase na můj vkus až příliš zdůrazňovala paní Mašková."³¹

Milan Dvořák se proto pokusil udržet obě polohy Oněgina v rovnováze. A v tom se mu stal nevědomým předchůdcem právě Frynta. K zvláštnímu souznění obou překladatelů poukazuje i jedna pozoruhodná souvislost. Týká se jednoho z čítankových míst Oněgina.

Taťána, dívka z typické provinční statkářské rodiny, odchovaná především módními romány, píše milostný dopis. Zpočátku ve stylu svých oblíbených autorů, poměrně konvenčně. Jak upozorňuje Vladimír Nabokov, její dopis se „velmi dobře poddává překladu do banální francouzštiny“. Obsahuje totiž spoustu obrátů častých ve francouzské literatuře Puškinovy doby.³² Místy ale Taťánino vyznání různé dobové literární šablony přerůstá. A její dopis se stává jedním z nejsilnějších osvobozujících gest celého románu. Je to patrné nejen ve formě, třeba v přechodu z vykání do tykání, ale především v celkovém nesmírně zaníceném tónu, v němž ponenáhlu – tak jak dopis spěje ke konci – zaslechneme Taťánin vlastní, autentický hlas:

„Místo, které jsem si vybavil jako první, když jsem byl požádán, abych se pustil znovu do Evžena Oněgina, byl verš, kterým končí Taťánin dopis Oněginovi v Horově překladu: ‚I končím! Hrůzno čísti psaní.‘ Originál přitom říká: ‚Кончаю! Страшно перечесть.‘ Tedy něco ve smyslu ‚končím a mám strach to po sobě číst‘. Po dokončení překladu se mi dostal do rukou překlad Fryntův, který jsem do té doby nečetl, a já zjistil, že konec Taťánina

dopisu v něm zní naprosto stejně jako v mém vlastním překladu: „Končím a bojím se to číst.“ Frynta dvacet let přede mnou překládal Oněgina tak, jak bych ho překládal já.“³³

Vzpomínka Milana Dvořáka, autora našeho zatím posledního oněginovského překladu, svým způsobem charakterizuje i všechna předchozí setkání českých překladatelů s Puškinovým románem: každá nová verze Oněgina je reakcí, více nebo méně vědomou, na tu předchozí. To není náhoda. Stačí si uvědomit, že jednotlivé překlady, včetně prvního kompletního, vznikaly zhruba po třiceti až čtyřiceti letech. Právě za tak dlouhou dobu stihne dorůst další básnická generace, přinášející odlišný postoj k poezii, jinou poetiku a s ní také obnovenou potřebu přeložit si znovu světovou klasiku.

Stejně tak není náhoda, že Oněgin byl do českého prostředí třikrát uveden v době velkých politických a společenských zlomů: na počátku šedesátých let devatenáctého století, kdy se začal hroutit policejní stát reprezentovaný jistým nechvalně proslulým rakousko-uherským ministrem, ve třicátých letech, před nacistickou okupací, a v letech šedesátých, před pražským jarem. Puškinův román se tak řadí k textům, které promlouvají k českým čtenářům ještě jinak než jen jako literatura: koncentruje se v něm spřízněnost se všemi, kdo se – tak jako Puškin a jeho druhové z řad děkabristů – nedali zastrašit státní mocí. A tím, co dělali, dodávali věrohodnost svým slovům.

Ve svědectvích většiny našich překladatelů Oněgina se to odráží velmi zřetelně. Z jejich

dopisů, rozhovorů a vzpomínek spojených s Puškinem je patrný vztah, důvěrný a silný: jako by mezi nimi a mrtvým básníkem došlo k setkání na dálku, které umožňuje, aby lidé, ukotvení v realitě své doby, mohli sdílet a v nových souvislostech domýšlet postřehy a city vyslovené dávno před nimi.

Všechny kompletně vydané verze Oněgina, kterým se v rozborech chceme věnovat především, nějak rezonovaly s dobou, kdy vznikly: jako by se překladatelům podařilo vystihnout z Puškinova románu něco, co zachycovalo podstatné momenty v myšlení a prožitcích jejich současníků. Bendl, Jung, Hora, Mašková i Dvořák nepřehlédnutelně zasáhli do vývoje českého oněginovského překládání. Každý po svém.

Ještě než se podíváme, jak přesně postupovali, pokusme se nastínit, s čím se vlastně museli překladatelsky utkat. Jak Oněgin vlastně vznikal? A co z toho plyne pro jeho kompozici, významy - a v konečném důsledku pro překlady samotné?

V Z N I K A K O M P O Z I C E

E V Ž E N A O N Ě G I N A

„Tady je začátek rozsáhlé básně, která podle všeho nebude nikdy dokončena. Několik zpěvů neboli hlav Evžena Oněgina už je hotových. Vznikly pod vlivem blahodárných okolností...“¹

Takto uvedl Puškin první kapitolu svého románu, když vyšla poprvé. Už samotná předmluva, přitahující pozornost svou tajuplností, má v sobě palčivě ironický rozměr: první části Oněgina začaly vznikat na jaře roku 1823 ve vyhnanství. „Blahodárnost“ vynuceného pobytu v jihoruské Besarábii se mohla projevit snad tím, že Puškin do jisté míry unikl z „víru velkého světa“, soustředěného do Petrohradu, tehdejšího carského sídla. Jinak ale mohl autor budoucího nejčtenějšího románu ve verších přirozeně zapochybovat, zda započaté dílo někdy dokončí: jako úředník, přidělený do kanceláře jihoruského místodržícího, si nemohl být nikdy jist shovívavostí svých nadřízených ani místy pobytu - obojí se měnilo prakticky ze dne na den.

Kišiněvo, Oděsa, Michajlovskoje, Moskva, Petrohrad, Malinniki, Pavlovskoje, Boldino - všechna města a vesnice, kde Puškin během psaní svého románu sloužil, zpravidla v různých kancelářích carské administrativy, měla svoje charakteristické ovzduší. Řada z nich byla křižovatkami velkých politických událostí tehdejšího Ruska i Evropy a zanechala v Oněginovi zřetelné stopy: ať už jsou v románu názvy jednotlivých míst přímo zmíněny nebo ne, vytvářejí

pozoruhodný místopis, který překladatel musí vnímat nejen zeměpisně, ale také z hlediska podtextu: je třeba mít se na pozoru, jak Puškin charakteristiky různých prostředí, kde se jeho román odehrává, vlastně myslí. Téměř vždy jsou totiž stejně význačné jako „blahodárné okolnosti“, o nichž byla řeč v citované předmluvě k první kapitole. Znalost poměrů v Puškinově Rusku i okolností básnickova života je neodmyslitelnou součástí pravdivého čtení (a překládání) Oněgina.

V Boldinu, na podzim roku 1830, po více než sedmi letech práce, Puškin dopsal poslední, devátou kapitolu svého románu. Později, v roce 1831, k němu však připsal ještě jeden románový dopis, tentokrát od Oněgina Taťáně, z kapitoly deváté udělal osmou a z osmé dodatek, který nadepsal Úryvky z Oněginova putování. Tento dodatek končí veršem naznačujícím začátek zcela nové části vyprávění: „Итак, я жил тогда в Одессе...” - „Tak jsem žil tehdy v Oděse...”

Román tedy - podle Puškinovy předpovědi - vlastně nekončí. Přesto však má konec: v závěru poslední kapitoly se autor se svým hrdinou, výrazně jiným, než s jakým seznamoval čtenáře před více než sedmi lety, výslovně loučí. Přesněji řečeno, loučením končí první kompletní vydání Oněgina z roku 1933.

Zvláště, se zvláštní předmluvou Puškin publikoval ještě zmíněné Úryvky z Oněginova putování, z prvního kompletního vydání románu vypuštěné. I když bez „putování“, jak uznává i sám autor, se s románovými hrdiny stěží mohla odehrát ta nepřehlédnutelná proměna, pozorovatelná snad

nejvíc v dodatečně připsaném Oněginově dopise Taťáně a v Taťánině reakci na něj:

„Katěnin [...] nás upozornil, že uvedená výpustka, pro čtenáře možná i výhodná, narušuje kompozici celé skladby, neboť proměna Taťány-provinční slečny v Taťánu-významnou dámu je tím pádem příliš nečekaná a nejasná. [...] Autor sám pociťoval oprávněnost podobné výhrady, ale přesto se rozhodl kapitolu vypustit z příčin závažných pro něj, nikoli pro veřejnost.“²

Od roku 1823, kdy Puškin začal psát první části Oněgina, do roku 1831, kdy dokončil poslední, se ovšem proměnily nejen románové postavy. Měnila se také doba.

Různé proměny spojené se vznikem Oněgina se snad nejvíc odrážejí v mnohoznačném dění jeho významů. Součástí významového podtextu, dodávajícího románu kvalitu třírozměrného obrazu, o které byla řeč na samém počátku našich úvah, je především nesčetné množství nejrůznějších narážek.

Jejich krajním příkladem - dokreslujícím, kam až Puškin v nepřímých charakteristikách doby dokázal zajít - představují verše, které rovněž měly tvořit součást Oněgina: „Panovník slabý, záludný, / plešatý švihák, nepřítel práce, / jemuž sláva spadla do klína, / panoval tehdy nad námi.“³

Tyto a další řádky, které se podle původního záměru měly stát úvodem k takzvané desáté hlavě románu, Puškin v roce 1830 nakonec spálil v obavě před domovní prohlídkou. Zpětně pak začátky některých strof znovu zapsal v šifrách, jež se badatelům podařilo rozluštit teprve v roce 1922.

Nejsou sice kanonizovanou součástí ruských ani českých vydání Oněgina, ale vydány a přeloženy byly: hlavně pro svoji dokumentární hodnotu.⁴

Pro nás je nejpodstatnější především krajní míra otevřenosti citované narážky z fragmentární desáté kapitoly: Puškin zjevně odkazuje k Alexandrovi I. Ten, jak vyplývá z veršů samotných, už sice nesedí na carském trůnu, ale autor ještě mohl zažít jeho panování, stejně jako „slávu“, která právě Alexandrovi po vítězství nad Napoleonem - jakoby bez zásluhy - „spadla do klína“.

Otevřená carská narážka poměrně výrazně kontrastuje s velkou částí narážek z kanonizovaných částí románu. Ty jsou totiž - podobně jako v Puškinově předmluvě - poněkud skrytější. V jedné z úvodních strof Oněgina, psaných ve vyhnanství na jihu Ruska, Puškin líčí, jak se hrdina jeho příběhu toulá po severoruském Petrohradu, kde se „kdysi toulával“ i on sám:

Там некогда гулял и я:

Но вреден север для меня.

V předchozích verších Puškin naráží na skutečnost, že car ho v květnu roku 1820 vypověděl z Petrohradu na jih údajně s poukazem na potřebu „změny povětrí“. Důležitá ovšem není ani tak konkrétní carova poznámka, reflektovaná ve druhém verši slovy „sever mi ovšem škodí“,⁵ jako spíš jistá ironie vyplývající z dvojznačnosti takového konstatování. Není bez významu, jestli překladatel zmíněný verš přeloží „však sever na mě zlý má vliv“ (Hora) nebo „sever mi ale uškodil“ (Dvořák).

Oba překlady akcentují něco jiného. V prvním básník otevřeně připouští, že se choval, jak neměl. Ve druhém upozorňuje spíš na příkoří, které ho postihlo. A ozývá se v něm jistá křivda.

Srozumitelnost jednotlivých narážek, samozřejmě, úzce souvisí s událostmi a atmosférou doby, ve které Puškin Oněgina psal. Všechny přitom vycházejí ze starého principu, který je podstatou každé narážky - „rozumí ti, kdo rozumět mají“. Ani ostatní však nejsou vyloučeni ze hry: mohou mít sice občas pocit, že poslouchají cosi soukromého, co není určeno jejich uším, ale Puškin s těmito „nezasvěcenými“ počítá. I proto připojil za svůj text různé poznámky a vysvětlivky.

Autor Oněgina zjevně podával svým románem také zprávu o sobě - přesně ve smyslu, jak to zformuloval puškinovský badatel Jurij Lotman: „Puškin měl zvyk sledovat vlastní duchovní vývoj a zaznamenávat jeho mezníky. Po této stránce se vůbec nepodobal básníkům jako Byron nebo Lermontov, jejichž duchovní ideál se neměnil a kteří sami utvářeli svou vnitřní podobu jako něco neměnného.“⁶

Každý, kdo chtěl Puškinovým narážkám porozumět, mohl - a dodnes může - poznat i kus jeho osudu. Puškin se přitom mohl spolehnout, že z jeho současníků mu budou chtít rozumět mnozí. Přitahoval nemalou pozornost prakticky celé ruské veřejnosti. O počátečních kapitolách Oněgina píše v roce 1828 Moskevský věstník: „Jsou všeobecným předmětem hovorů, ženy a dívky, literáti a světáci se na setkání ptají jeden druhého: Znáte Oněgina? Jak se vám líbí nové zpěvy?“⁷ Takový zájem nemohl vyvolat začátečník. Puškin měl za sebou řadu

úspěšných děl včetně slavného Ruslana a Ludmily, které svým čtenářům v úvodu Oněgina také výslovně připomíná.

Máme tu co do činění s literární popularitou, která do té doby (a ovšem ani dnes) nemá obdoby: čtenáři čekali na každý nový Puškinův text – a autor si tak mohl dovolit vytvářet kontinuitu svého myšlenkového úsilí vnitřními odkazy na to, co napsal dřív, i na to, čím zrovna žije.

Puškinova popularita navíc umožňovala něco, s čím se v dnešní vydavatelské praxi, přinejmenším pokud jde o poezii, rovněž běžně nesetkáme: Oněgin mohl vycházet postupně, po částech, tak, jak vznikal, aniž by se autor musel obávat nezájmu o další pokračování.

A přece se později publikované části jeho románu ve verších dočkaly trochu jiného čtenářského přijetí: „První nepříznivé články se začaly objevovat, pokud si vzpomínám, po uveřejnění čtvrtého a pátého zpěvu,“ píše Puškin v roce 1830.⁸ Poměrně častou výhradou čtenářů „z profese“ i těch běžných byl autorův jazyk: „Dá se říci sklenice šumí místo víno šumí ve sklenici?“ pochyboval jeden z recenzentů.⁹ Především ale prvním čtenářům románu vadila nedořečenost a jistá myšlenková neustálenost Puškinova textu: „Dělá to na mě dojem, že jeho poema Oněgin mu působí takové potíže, že člověk stále vidí, jak píše bez plánu, bez cíle, bez určité ustálené myšlenky.“¹⁰

K takovým výhradám Puškinovy první čtenáře vedla hlavně jistá unáhlenost proměn hlavních hrdinů. Ostatně, právě o ní Puškin sám mluví v poznámce o příliš nečekané proměně Taťány.

S tím, že „sám pocítoval oprávněnost podobné výhrady“. Proč ale takovou „nedokonalost“ připouštěl?

Podívejme se na kompozici nejslavnějšího románu ve verších ještě trochu podrobněji. V poslední Puškinově redakci z roku 1837, takzvané editio optima, Oněgin čítá celkem pět tisíc pět set čtyřicet jedna veršů. Ty jsou rozděleny do osmi kapitol, uvedených celkovým věnováním a jednotlivými mottý, a jednoho dodatku, přičemž k celému románu autor připojuje ještě Oněginovo album s hrdinovými epigramy a glosami a úplně na závěr vysvětlující poznámky. Samostatné vydání první kapitoly bylo uvedeno ještě satirickými verši Rozmluva nakladatele s básníkem, které - stejně jako zmiňované zlomky desáté kapitoly - nebývají součástí ruských ani českých vydání Oněgina, ale v češtině existují (dokonce hned v několika překladech).¹¹

Jednotlivé kapitoly románu jsou rozděleny do očíslovaných strof po čtrnácti verších (s třemi výjimkami: dvou dopisů, o kterých už byla řeč, a jedné nápodoby lidové písně). Počet strof v jednotlivých hlavách - soudě podle číslic posledních strof každé kapitoly - kolísá od čtyřiceti do šedesáti, tedy čistě numericky až o jednu třetinu.

Když se ale do Oněgina začteme, zjistíme, že hned v první kapitole šest strof chybí, respektive místo nich najdeme v textu pouze čísla. Podobné vynechávky pak objevíme i v dalších zpěvech. Stejně tak chybí i celé kusy jednotlivých strof - místo slov jsou v nich pouze tečky.

Některé strofy, případně jednotlivé verše románu přitom můžeme dohledat (v rukopise nebo v jeho prvních vydáních), jiné jsou pouze fiktivní. Jejich čísla „visí zcela ve vzducho-prázdně“, ¹² odkazují k něčemu, co neexistuje. Představují jednu z bytostně puškinovských hádanek - posilují nedořečenost textu a mnohé čtenáře provokují k domýšlení autorova kompozičního záměru.

S trefným postřehem ohledně chybějících pasáží přišel především Jurij Tyňanov, když s odkazem k verši, na kterém zničehonic přestávají Úryvky z Oněginova putování (a s nimi i román samotný), poznamenal: „Zajímavé je přitom, že Puškin měl hotovou celou strofu [...], ale nakonec se rozhodl ukončit Oněgina pouhým úryvkem, prvním řádkem strofy. V tomto kulminačním bodě celého románu realizoval Puškin to, co naznačil v LI. (poslední) strofě osmé hlavy: ‚A v nejlepším vstal od vína/ jako já od Oněgina.‘“ ¹³

Z Tyňanovovy poznámky jasně vyplývá, že vypuštěné strofy jsou především součástí Puškinovy hry s významy.

Hravý kompoziční detail, kterého si ruský badatel povšiml, má ovšem podstatnější důsledky, než by se na první pohled mohlo zdát: je vlastně - tak jako všechny další vynechávky - vyjádřením jisté distance autora od jeho díla. Puškin naznačuje, že kromě literatury samotné je tu ještě něco, bez čeho žádný verš nemůže vzniknout: běžný nerománový život, ve kterém je potřeba občas vstát od psaní a dělat něco docela jiného, aby verš měl z čeho žít. Proto Puškin přímo fyzicky rozrušuje

plynulý tok svého textu a upozorňuje nás na jeho nesamozřejmost.

Vraťme se však ještě k jedné důležité věci spojené s proměnami, kterými Puškinův román prošel. Měnila se doba, místopis, postavy - a také autorův postoj k nim. Snad nejvíc je to patrné na Puškinově vztahu k Oněginovi. Oba, autor i jeho hrdina, museli zažít podobné věci, každý z nich je ale vnímal jinak. Z Puškinových poznámek a textových narážek vyplývá, že děj románu začíná koncem roku 1819 a končí v roce 1825, několik měsíců před povstáním děkabristů. Čas Oněgina se zjevně překrývá s časem, kdy ho Puškin psal.

Tak jako se Puškin v srpnu roku 1824 musel uchýlit do rodného domu v Michajlovském, stěhuje se také Oněgin na rodinný statek, ležící kus od Moskvy, stejně jako Michajlovskoje. Shoda v místopise, jakkoli skrytá, napovídá jednu z nesčetných souvislostí, které nám mohou pomoci hlouběji proniknout do Oněginova příběhu.

Zatímco pro Puškina se rodný dům paradoxně stal dalším místem vynuceného pobytu, kde ho zastihla zpráva o povstání děkabristů, možná nejzávažnější událost celého jeho života, Oněgin přesunem na venkov řeší svoji finanční situaci - a nudu. Shoda na povrchu, rozdíl v podstatě. Puškin podobné shody i rozdíly v textu románu sám hojně komentuje: často ovšem pouze v narážce, kterou musíme umět rozkrýt.

Puškinův postoj k Oněginovi přitom není dán předem, nějakým předběžně promyšleným záměrem, který by autor v průběhu psaní už jenom naplňoval. I autor, stejně jako čtenář, svého hrdinu postupně objevuje. Klíčovým okamžikem v Puškinově hledání

Oněgina se stala sedmá kapitola, hlavně její střední část. Puškin nám tu dává nahlédnout do Oněginovy knihovny a formuluje, jak už víme z úvodní kapitoly našich úvah, řadu otázek mířících k podstatě Oněginovy osobnosti...

Rukopisné náčrtky dané pasáže svědčí o velkém váhání: existují celkem tři varianty popisu Oněginovy knihovny. Podle první měly na policích stát svazky Rousseaua, Voltaira, Locka, Diderota, Horátia, Cice^{on}na a dalších, samé filozofické a historické práce, žádná beletrie... V další variantě Puškin zaplnil Oněginovu knihovnu Byronem, Chateaubriandem, Walterem Scottem. A v poslední variantě zůstala neurčitá zmínka o Byronově Džaurovi a Donu Juanovi a bibliograficky ještě neurčitější, a přece velmi výstižný odkaz na „dva tři romány,/ ve kterých se dost věrně odrazilo naše století,/ a náš současník s jeho nemravnou duší,/ sobeckou a vyprahlou,/ propadlou neustálému přemítání,/ s jeho sršatým rozumem,/ který se vybíjí v plané činnosti.“

Původní varianta tedy měla Oněgina zjevně vypodobnit jako někoho, kdo víc než se svou dobou je spjat s rozumem minulých století, hlavně s osvíceným osmnáctým a antickou. To mělo podtrhnout také Oněginovo album, které chtěl Puškin zařadit bezprostředně po popisu knihovny¹⁴ - jako doklad hrdinova zdravě kritického rozumu. Zatímco podle původní varianty se měl Oněgin ostře odklonit od dobové módy a trendů, a jak se Puškin údajně sám vyslovil, „buď umřít na Kavkaze, nebo se dát k děkabristům“,¹⁵ v poslední variantě je Oněgin typickým dítětem svého věku - s příznačnou

nevyhraněností a neurčitostí, projevující se nejen obsahem jeho knihovny...

Vždyť ještě v poslední kapitole románu, poté, co jsme sledovali notný kus Oněginova osudu, se Puškin tak trochu provokativně zeptá: „Знаком он вам?“ - „Znáte ho?“ Načež si ještě provokativněji sám odpoví: „И да и нет.“ - „Ano i ne.“

V první kapitole Oněgin tráví spoustu času svojí toaletou, jezdí na balet, okouzluje dámy při společenské konverzaci - a při tom všem se „ušlechtilé“ nudí. Svou rezignací na jakýkoli angažovaný život popírá to, co souviselo s životním postojem Puškinovi nejbližším - s činorodým nadšením děkabristů, kteří chtěli měnit stávající dusivé společenské poměry. Je tedy Oněginův život přímým protikladem života Puškinova? „Ano i ne.“

Věci jsou, jak už to v životě bývá, trochu složitější. Ani Puškin se nedokázal, s tím jak se stupňoval jeho úděl psance, vyhnout jisté rezignaci. Ta měla jistě poněkud hlubší příčiny než Oněginova nuda, ale navenek se projevovala podobně: psaním lehkovážných epigramů, satirickými glosami na adresu těch, kdo se z titulu svého úřadu tváří, že něco znamenají, i jistým vzdorným samotářstvím. Na rozdíl od Oněgina ovšem Puškin v konfrontaci s omezeností svých nadřízených včetně samotného panovníka zakoušel to, co představuje zřejmě nejtěžší zkoušku pro každou geniálně myslící bytost: bezútěšné poměry v jeho zemi mu dávaly ostře pocítit hranice kritického rozumu. Ani nejpronikavější nazvání věci nebylo k ničemu, když přes něj cenzor udělal škrt. Není divu, že v Puškinově postoji najdeme okamžiky, kdy

by nejraději na všechno rezignoval, stejně jako Oněgin.

Kdesi v hloubce Puškinovy všudypřítomné ironie objevíme také odvrácenou, temnou polohu jeho myšlení - Démona, který, jak básník říká ve stejnojmenné básni, jedné z nehlubších sond do vlastního nitra, mu byl v patách od chvíle, kdy začal brát rozum:

[...] začal se za mnou tajně ploužit
jakýsi temný génius
a tam, kde chtěl jsem radost prožít,
zaséval tesknotu a hnus. [...]
Pokoušel prozřetelnost samu,
rouhal se jí a pomlouval;
svoboda ničím nebyla mu
a všemu nadšení se smál.
Lásce a kráse říkal zdání,
pohrdal životem a dnem -
a odpíral své přitakání
i vesmíru i všemu v něm.¹⁶

„Temný génius“, odraz Goethova „ducha negace“, je v přímém protikladu k děkabristicky nadšené čínorodosti. Obě tyto krajní polohy Puškinova kritického rozumu našly v Oněginovi nebývale silný odraz.

Vnitřních rozporů, které z Puškinova života pronikly do Oněgina, si překladatel nemůže nevšimnout. Aby je pochopil a dokázal pro ně nalézt slova, musí hledat: v Puškinových textech i v poznámkách jeho životopisců. Nesmíme přitom zapomenout, že každý neměl (a nemohl) mít k dispozici výsledky badatelského úsilí desítek

puškinologů, jež máme k dispozici my. A předem tedy počítejme s tím, že v různých etapách vývoje našeho oněginovského překládání se míra proniknutí do hlubších vrstev textu bude nutně různit už podle doby, kdy se na jednotlivých verzích Oněgina pracovalo.

V sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století, tedy - s výjimkou Dvořákova Oněgina - vlastně až po vydání všech kompletních českých oněginovských překladů, přišel s vůbec nejhlubšími postřehy na téma nejednoduché proměnlivosti Puškinova myšlení především Jurij Lotman. Ten, na rozdíl od řady svých formalisticky, marxisticky a jinak vnějškově se vymezujících předchůdců, zkoumal proměny Puškinovy osobnosti a tvorby zevnitř, sledováním běžného, každodenního života jeho doby. Tento přístup mu umožnil trochu „autentičtěji“ porozumět duchovní náladě puškinovské epochy, od jejího způsobu oblékání přes různé názory na politiku až po „vytříbenou kulturu citů a milostných prožitků“.¹⁷

Oněgina Lotman zkoumá v mnoha pozoruhodných souvislostech. Jednou z nich je takzvaný Svaz blaha, jeden z tajných spolků, ze kterých vzešli děkabristé. A další Čackij, literární hrdina, který se zrodil ve stejné době jako první částí Puškinova románu a který má typický profil děkabristy - důsledně používá svůj zdravý rozum, zajímá se o literaturu i dějiny a především o věci politiky:

„Puškin v době, kdy začínal pracovat na první hlavě Evžena Oněgina, plně sdílel tyto názory děkabristů. [...] Pak se však autorův záměr změnil.

[...] Zesílení reakce, tísnivá atmosféra politického rozkladu [...], to všechno dolehlo na Puškina velice tíživě. [...] Léto a podzim roku 1823, tj. období, kdy básník dopsal první hlavu a začal pracovat na druhé, je v jeho tvorbě období složité ideové proměny. [...] Krize a rozpad Svazu blaha ovlivnil další ideový a organizační vývoj děkabristického hnutí. Jeho celkový směr souvisel s tím, jak se vyhraňovalo vědomí, že tak či onak je nevyhnutelná revoluce. [...] Přechod [...] k přípravě vojenské revoluce [...] lekal umírněné členy, kteří houfně odpadali. [...] Vědomí, že [...] ,národy chtějí jenom klid', neopouštělo nejlevicovější děkabristy ani v období nejhrošlivější politické aktivity. [...] Tento vývoj byl přerován 14. prosincem 1825 [...] Ve světle těchto zkušeností se pak už představa ,moudrého' člověka nespojovala s postavou nadšence Čackého, nýbrž s figurkou pochybuujícího Démona. Nového zdůvodnění se dostalo i tématu nudy. Na jaře 1825 napsal Puškin Rylejevovi: ,Nuda je jedna z nutných stránek myslící bytosti...''¹⁸

Ve světle Lotmanova postřehu Oněgin není pouze člověkem, který z nedostatku lepší zábavy promarňuje život: jeho „nuda“ je typickou nemocí nemocné společnosti, se kterou se - na rozdíl od Oněgina nikoli bez boje - musel vypořádat i Puškin.

Pochyby, kterými si během psaní svého románu prošel, není samozřejmě možné jednou provždy vysvětlit sebehlubším vhledem do jeho života. Při čtení Oněgina na ně však budeme narážet často a v různých podobách. Projevují se nesčetnými narážkami. Ale odraz nacházejí i navenek:

v otevřených přiznáních, „jak jinak by se dalo vyprávění vystavět“.¹⁹ Například v závěru první kapitoly Puškin vypichuje - jako vědomý kompoziční princip - různé protimluvy, které v textu můžeme objevit: „Dokončil jsem první kapitolu;/ všechno jsem kriticky přehlédl:/ našel jsem spoustu protimluvů,/ ale nechci je odstraňovat.“

Puškinovu postoji můžeme porozumět opět pouze v souvislosti s tím, co už bylo řečeno o jeho snaze narušit samozřejmost vyprávění: i autor je někdo, kdo se ve svém odhadu věcí a lidí, byť jsou jeho literárním výtvozem, může mýlit.

Stejně tak se ovšem může mýlit čtenář. Zvláště takový, který nebude pochybovačně přemýšlet nad každým - třeba i zdánlivě samozřejmým - významem Puškinových veršů.

Příkladem za všechny, shrnujícím celou řadu významových podtextů Oněgina, o kterých dosud byla řeč, je následující, navenek docela nenápadné čtyřverší:

Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.

„Požehnej mé dlouhé práci,/ ó ty, epická múzo!/ A s věrnou holí, kterou mi vkládáš do ruky,/ mi nedej sejít z cesty a chodit oklikami.“

O těchto verších autor sám říká, že jsou úvodem k celému románu. Jako by se prosbou k „epické múze“ pokoušel dostat vznešené klasicistní obřadnosti svých literárních předchůdců, osvícenských básníků osmnáctého století. A rovněž

jejich „kultu rozumu“: proto chce mluvit k věci, bez odboček. Když si ovšem uvědomíme kontext, ve kterém Puškin svoji prosbu vyslovuje, zjistíme, že jsme trochu na omylu. Předchozí verše totiž nepocházejí z úvodu první kapitoly románu, nýbrž z konce kapitoly sedmé, předposlední. Jsou „úvodem“, ovšem poněkud „pozdním“. Až do této chvíle se autor v různých odbočkách přímo vyžíval. Patrně proto, že jeho „epická múza“ nebyla příliš ostražitá. Nebo snad nedala Puškinovi tu správnou „klasicistní hůl“, o kterou by se mohl opřít? Ostatně, Puškin podpěrné „hole“ různých stylů během svého románu docela často mění – tu klasicistní někdy střídá s romantickou a jindy zase s realistickou.

A přece jeho klasicistní čtyřverší není pouze literární žert: kompozice Oněgina jako celku totiž – přes všechny odbočky – vykazuje zřetelnou snahu po vyvážených, přesných proporcích. Jako by se Puškin pokoušel znovu propojit nejrůznější významové zákruty a protimluvy, které před očima čtenáře rozehrál. Navzdory pochybujícímu Démonovi, který rozkládá svět na protiklady, je Puškinův román – vposledu – pokusem o jedno velké scelující gesto.

Na nejrůznějších detailech můžeme pozorovat, jak se Puškin snaží dát každé věci právě takové místo, jaké jí náleží – pomocí konfrontace různých pohledů. V románu objevíme řadu situací, postav, obrazů i jednotlivých slov, které si vzájemně nastavují zrcadlo.²⁰ Princip zrcadlení, množující odrazové úhly významů, se promítá i do celkové kompozice, napříč kapitolami: dopis Taťány budeme vnímat trochu jinak při prvním čtení a jinak poté,

až si přečteme dopis Oněginův, zařazený s klasicistní rovnováhou do kapitoly poslední.

Předchozí čtyřverší ovšem poukazuje ještě k jedné důležité věci: Oněgin je „textem na cestě“. A pokud se už autor někde zastaví a ohlédne nazpátek, ohlíží se vždy z určitého místa, k němuž dospěl. Uražený úsek cesty Puškin nijak nezastírá - ukazuje ho i s omyly, neodhady, protimluvy a nejrůznějšími odbočkami, kterých se během cesty dopustil, ale také se zpětnými zpřesněními: z odstupů mnoho věcí vypadá trochu jinak než při prvním setkání.

Nezastírání tvůrčího procesu dodává Puškino-
vým slovům nejen myšlenkovou bezprostřednost, ale i věrohodnost autentického hledání. Snad i proto se po jeho stopách vydává tolik čtenářů. Není ostatně bez zajímavosti, že Puškin sám si ještě v roce 1835, dva roky po prvním úplném vydání Oněgina, poznamenal několik málo veršů, které působí jako náčrtek k dalšímu pokračování v jeho románové cestě.²¹

Ostatně, pokračováním v Puškinově cestě za Oněginem jsou svým způsobem i všechny oněginovské překlady.

Krom načrtnutých úskalí spojených se vznikem a kompozicí Oněgina je překladatelsky vůbec nejobtížnějším rysem celého románu - kterým se už dostáváme k otázce básnického tvaru - především živost a až hravá lehkost Puškinova verše:

„Před Puškinem téměř nikdo z ruských básníků nepsal verše s takovou lehkostí. Možná Baťuškov. Snad Žukovskij. I u nich ale sem tam škobrtne. A najednou - kde se vzaly tu se vzaly - s ničím a

s nikým nesrovnatelné úklony a obraty, rychlost, pevný stisk, výskok [...] po vzoru těch akrobatických kreací, při jejichž líčení se Puškin tak vžívá do role, že strofa, proměněná v baletku, se stává nejlepším doporučením jeho vlastního umění společně s uměním Istominové:

[...] она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет."²²

„[...] она, / dotýkajíc se jednou nohou země, / druhou zvolna krouží, / a vtom skok a náhle letí, / letí jak chmýří od úst Aióla; / hned se svine, hned zas rozvine / a rychlou nožkou nožku tepe.“

Doslovnému překladu zjevně cosi chybí. Vedle jednotlivých obrazů a slov souvisí lehkost Puškinových veršů, jak v předchozím úryvku naznačuje Andrej Siňavskij, s něčím, co slovům (a jejich slabikám) dodává pohyb, stejně promyšlený jako taneční umění Avdotji Istominové, s něčím, co jim vyměřuje jistý rozměr, co jejich konce propojuje podle určitých pravidel, zkrátka s něčím, co z básnickových myšlenek a obrazů dělá verše...

ONĚGINSKÁ STROFA

Někteří teoretikové, především ruští, tvrdí, že verš je „organizované násilí“ páchané na běžném jazyce.¹ Pokud bychom uvedený výrok vzali doslova, zcela bez nadsázky, mohlo by se zdát, že žádný text, natož román, nemůže ve verších vyznít jako něco běžného, přirozeného: pokaždé ponese stopy jistého „násilí“, byť organizovaného.

Verše, ve kterých je napsán Oněgin, se sdružují (až na tři výjimky) do strof po čtrnácti. Stejně jako sonet, ať už petrarkovský nebo shakespearovský. Se sonetem obou evropských proveniencí má ovšem oněginská strofa společnou i řadu dalších věcí včetně té nejpodstatnější: vnitřního členění myšlenky. Dělí se někdy do tří čtyřverší a závěrečného dvojverší podobně jako sonet anglický, jindy v ní najdeme dvě čtyřverší a dvě trojverší stejně jako v sonetu italském. Dokonce i důmyslnými obměnami rýmů, jak uvidíme v další kapitole, se Puškinova románová strofa blíží sonetu.²

Mírou „organizovaného násilí“ se tak Puškin hlásí k básnickému útvaru, který patří k vůbec nejdokonalejším. Přesněji – nejvíc zdokonalovaným. Neboť sonet od chvíle, kdy kolem roku 1235 vznikl na sicilském královském dvoře (údajně z italské lidové písničky), nedává spát stovkám básníků, prochází postupně většinou evropských i mimoevropských zemí a mezi významnějšími autory nenajdeme snad nikoho, kdo by se vážně pokoušel o verše a nepokusil se přitom také o sonet. Možnosti sonetu si vyzkoušel i Puškin: jeho oněginská strofa je variací na sonetovou formu,

která už prošla lecčím, snad jen s jedinou - typicky ruskou - výjimkou: nikdy před Puškinem se v ní nepsaly romány.

„Píšu nikoli román, ale román ve verších - v tom je po čertech velký rozdíl,“ poznamenal Puškin v dopise z roku 1823.³ V čem přesně zmíněný rozdíl spočívá?

Sonet, ležící v základech oněginské strofy, celý text Oněgina především člení: nejen navenek, graficky, ale hlavně vnitřně. Omezený prostor čtrnácti stejně dlouhých řádků předurčuje způsob rozvíjení děje, myšlenek i metafor uvnitř jednotlivých strof i napříč celým románem: přesně daný počet řádků a slabik vytváří neúprosný formující tlak, který se výrazně podílí na vnitřní dynamice Puškinova vyprávění.

Spád Puškinova příběhu vyplývá právě z vlastností sonetu: sonet je založen na různorodých, někdy protikladných myšlenkách, zpravidla rozvinutých ve dvou prvních čtyřverších, z jejichž střetnutí další verše dospívají k něčemu, o čem na začátku nikdo neměl tušení. Svou dynamikou sonet proudí vpřed, k nečekanému zvratu, k pointě. Verše, dodávající myšlenkám hrany, mohou o sebe ve správnou chvíli křísnout. Vylétne jiskra, zakrouží a - jak už to jiskry mívají v povaze - zmizí ve tmě. Záblesk pochopení nebývá delší. Když k tomu připočteme lehkou melodii verše, efekt je dokonalý.

To, jaké jiskry vyletují v oněginské strofě, uvidíme za okamžik na úvodních verších celého románu. Ještě předtím se ale pozastavme u poněkud základnější věci: Jak je možné, že proud Puškinova vyprávění, sevřený v tak „organizovaném“ tvaru,

jakým je variace na sonet, plyne s takovou lehkostí? Jako by nebylo nic přirozenějšího než psát romány ve verších: nikde ani stopa po nějakém násilí. Čím to?

Prvním důvodem je bezpochyby temporytmus: verše pulzují v přirozeném rytmu ruštiny. Jsou psány jambem, a to jambem volným, proměnlivým,⁴ který je pro ruskou větu - třeba i zaslechnutou na ulici - rytmem velmi běžným. Snadnost, s jakou ho ruština může dosáhnout, komentoval v roce 1830, v době, kdy se práce na Oněginovi blížila ke konci, sám Puškin: prohlásil, že čtyřstopým jambem „píše každý“ - a radil ho „zanechat klukům pro zábavu“.⁵

Ovšem přes veškerou svoji volnost je ruský jamb rytmicky velmi výrazný. Rozhodně víc než český. Především proto, že metrický přízvuk v ruštině zvýrazňuje dlouhé hlásky, které se - na rozdíl od těch českých - vždy shodují s přízvukem slova. Když se dlouhé hlásky začnou pravidelně opakovat, jako právě v jambu, vznikne rytmický impulz, kterým se ruský verš jakoby rozhoupává. Tento impulz bývá v ruské poezii tak silný, že se - zejména při hlasitém čtení - můžeme houpavým rytmem verše dát ukolébat natolik, až téměř přestaneme vnímat jednotlivé významy.⁶

Jamb oněginské strofy je jambem čtyřstopým: každý ze čtrnácti veršů měří buď osm, nebo devět slabik. Na každou sudou slabiku by přitom měl vycházet metrický přízvuk. Tedy v ideálním případě. Jenže dostát ideálu vždy znamená něco obětovat: v daném případě řadu slov, ve kterých přízvuky nevycházejí na sudé slabiky.

Podle statistik puškinovských badatelů množství takových slov představuje zhruba polovinu celé ruské slovní zásoby.⁷ Jinak řečeno, dodržet čistý jamb znamená asi padesátiprocentní riziko, že místo slova přesnějšího, ale metricky „nezávadného“ básník zvolí slovo méně přesné. Dokonalost formy se projeví v nedokonalosti myšlenky.

Puškin se „čisté“ jamby ani nepokouší napodobit. Když v Oněginovi spočítáme všechny přízvučné a nepřízvučné slabiky, zjistíme, že metrické přízvuky se vyskytují tam, kde se teoreticky vyskytovat mají, pouze v necelých dvaceti sedmi procentech případů - vůbec nejčastěji jsou přitom vypouštěny v šesté slabice.⁸

Ta „nedokonalost“ má ovšem svoje výhody. Puškin díky ní může v Oněginovi rozehrát celou šíři ruského slovníku: výrazy staroslověnského původu, galicismy, germanismy, anglicismy, stejně jako „slova z ulice“. Podle potřeby.

Krom toho umožňuje přízvukování některých metricky přízvučných slabik na úkor jiných pozoruhodně rozehrát kadenci jednotlivých veršů a poloveršů. Obecně platí, že ruští básníci devatenáctého století přízvukují čtvrtou a osmou slabiku častěji a silněji než druhou a šestou, takže poloverše mají kadenci stoupavou.⁹ Tento trend můžeme pozorovat i v Oněginovi. Oněginské jamby tíhnou jaksi vzhůru: získávají tak zvláštní naléhavost, místy i patos, ale především odlehčenost.

V českém čtyřstopém jambu je situace spíš opačná: poloverše mívají častěji ráz klesavý. A

pokud se básníci, zejména romantičtí, pokoušeli vnést do jambu vzestupný rytmus, naráželi na jistý odpor češtiny: museli kvůli nepřízvučným slabikám používat příklonky a jednoslabičná slova, kterých je v češtině pomálu, a důsledně využívat mezislovních předělů. Na jejich jambech to bývá znát: prozrazují občas přece jen jistou námahu, jsou jaksi nápadnější. Zřetelně se to projevuje právě v českém romantickém jambu: osm prvních veršů Máchova Máje končí - a dosahuje stoupavé melodie - jednoslabičnými slovy (máj, čas, hlas, háj). Omezený repertoár jednoslabičných slov přitom „tlačí“ báseň do určité stylizovanější, literárnější polohy: Máchovy verše obsahují řadu inverzí typu „lásky čas“, které můžeme vnímat jako jistou daň dobové básnické normě - ale také českému jambu.¹⁰

Vraťme se však k jambu Puškinovu. Jak už víme, i v něm jde o slabičnou délku slova. Nicméně Puškinovi s jambem - a jeho stoupavou melodií - pomáhá samotná ruština. Rozkolébání ruského verše dlouhými slabikami totiž způsobuje jistou setrvačnost rytmu, takže proměnlivost jambu (vynechané přízvuky) nevnímáme jako něco rušivého. Naopak. Realizované přízvuky vytvoří v našem podvědomí určitou setrvalou tendenci, vlivem níž všechny - i nerealizované - přízvuky vnímáme v zásadě jako součást jambického spádu verše.¹¹

K tomu, abychom podobně přirozené rytmické setrvačnosti, případně vzestupnosti, dosáhli i v českém jambu, je pak třeba jistá vynalézavost.

Žádná statistika přízvučných a nepřízvučných slabik - ani šíře slovníku - však ještě o ničem nevyovídá. Jak praví český básník v jedné

z myšlenkově nejhlubších sond do podstaty verše:
„Známe to/ plno slabik přízvučných nepřízvučných/
louskáčků hnid/ [...] Verš Mezi prsty plamen svíčky/
cosi z nití pro sudičky...“¹²

Jinými slovy, pokaždé, když verš začneme rozebírat na prvočástice, přepadne nás pocit, že se pokoušíme uchopit neuchopitelné... Na základní součástky lze rozložit mechanický přístroj, nikoli to, co má v sobě stejně tajemnou proměnlivost jako živý organismus. Jestliže tedy verš budeme - jako se to dělá s jinými živými organismy - zkoumat za pomoci jistých laboratorních postupů, musíme mít na paměti, že tím ještě nenahlížíme do podstaty jeho života. Detailní sledování proměn veršového temporytmu nám může pouze pomoci rozkrýt určité vnější principy, kterými se předloha a její překlady vyznačují.

VÝZNAMOVÉ DĚNÍ UVNITŘ VERŠE

Jak se různé temporytmické proměny vlastně projevují? A pokud se vrátíme k sonetu, který leží v základech oněginské strofy: Jak se stane, že přesné hrany verše o sebe křísnou a vyletí jiskra, o nic delší než záblesk pochopení?

Čtrnáct řádků na výšku, osm až devět slabik na šířku, veršové přesahy, césurey, rýmové dvojice, to vše jsou pouze vnější fakta verše, dohledatelná v řadě sonetů různých autorů. Nezaměnitelnost konkrétní sonetové strofy, jakou je strofa Evžena Oněgina, se projevuje v něčem jiném: jak autor skrze formu tvaruje myšlenku.

Tvarování myšlenky skrze verše přitom odhalujeme jako čtenáři neustále, často aniž si to uvědomujeme, skrze vlastní vnitřní hlas. Když si verše čteme, ať už nahlas nebo potichu, intonujeme si je v určitém temporytmu, který nám samy sugerují - pod jednotlivá slova podkládáme přízvuky, a tím se nám vyjevuje jejich vnitřní významová struktura. Tedy v naší interpretaci, která, samozřejmě, může mít blíž nebo dál k podstatě věci.

V čem spočívá podstata „věci“ zvané oněginský verš? Především, Puškin ponechává řadu významů jakoby na hraně. Je to provokativní, hravé, víceznačné... Stačí pozměnit akcent - a jsme vedle. Právě tento balanc - připomínající suverénní, a přece tak nesamozřejmé pohyby akrobata na visuté hrazdě - je vůbec to nejtěžší, před čím překladatel Oněgina stojí.

Podívejme se tedy, jak taková intonační linie - pohybující se na pomezí různých významů - může

vypadat. Hned v první strofě celého románu nás autor vtahuje do děje způsobem trochu provokativním. Nevíme, kdo a hlavně s jakou motivací a jak moc vážně mluví:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.

První, devítislabičný verš se nese v rozvážném tempu dokonale přízvukovaného jambu.¹ Jako by si mluvčí dával záležet na každém slově. Začíná pomalu, zeširoka, odbočkou k příbuznému: „Můj strýc, muž nejčestnějších zásad.“ Další verš, o slabiku kratší, je trochu svižnější, čemuž odpovídá i lehce ironické sdělení: „Když se roznemohl ne jenom jako...“ Takže vypravěčův strýc si na nemocného občas hrál? Sotvaže se však zarazíme, už přichází verš třetí, zas trochu zpomalený devátou slabikou – a obsahově jaksi seriózní: „Zjednal si úctu.“ Načež se ozve verš čtvrtý – znovu kratší – s rozhodným prohlášením: „A nic lepšího si nemohl vymyslet.“ Opět zlehčení? Zatím těžko říct.

Faktem je, že střídavý počet slabik doplňují střídavé rýmy. To není náhoda. Rýmové dvojice pomáhají udržovat naši pozornost. Když se ve třetím verši dozvíme, že dotyčný strýc si „zjednal úctu“, bleskne nám možná hlavou, jak se mu to podařilo. Ale slovo „заставил“ (zjednal si) na konci daného verše každému jako ozvěna připomene, že to byl muž „правил“ (zásad). Dokonce „самых

честных" (nejčestnějších)! Takže logicky musel mít jistou autoritu!

Pomocí rýmů si nás však mluvčí rovněž podmaňuje. Jako by říkal: Podívejte se, jak to umím! Mám vše pod kontrolou... Pod kontrolou má ovšem - aniž to tušíme - i nás. Dokonale zvládnutá forma poněkud klame: dává nám na chvíli zapomenout na různé nejistoty, jak vážně to vypravěč vlastně před chvílí myslel. A důvěřivý čtenář čte dál:

Его пример другим наука;
Но, боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!

Tady jsou dva první verše o slabiku delší než druhé dva: vyprávění jakoby postupně nabírá na tempu, což podtrhují i sdružené rýmy. První dvojverší se přitom rozpadá na dvě části. Jedna mudrlantsky odkazuje k již řečenému: „Ze [strýcova] postoje si druzí mohou brát ponaučení.“ Aha, takže až dosud vypravěč mluvil vážně! „Ale, bože můj, to je nuda,“ vpadá náhle další verš - a uvrhne nás do nového zmatení. Vzápětí se ale všechno vysvětlí: „S nemocným sedět ve dne v noci/ a neodcházet ani na krok pryč.“ Teď už nemůže být nikdo na pochybách, jak to mluvčí s tou „úctou“ ke strýci vlastně myslel, takže poslední čtyřverší už ani nic nezakrývá:

Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,

„Jaká nízká podlost,“ praví vypravěč sebekriticky v prvním verši, devítislabičném a trochu pateticky rozevlátém. Ale my jsme už opatrnější a nevěříme mu tak zcela, když se v následujících dvou kratších, sdruženě rýmovaných verších rychle kaje: „Bavit položivého,/ polštáře pod ním narovnávat.“ A výčet dovrší verš čtvrtý, rýmem upomínající na první: „S výrazem smutku mu nosit léky.“ A závěrečné dvojverší:

Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!

Předposlední verš soustředí dvojakost veršů předchozích se stejnou znepokojivostí jako mnohoznačný výraz tváře: jeho první část se tváří smutně, zatímco rozvíjí vypravěčovu hereckou kreaci u lůžka nemocného slovesem „vzdychat“. Zatímco ta druhá si už už připravuje prostor pro únik z věčné přetvářky: „A myslet si v duchu...“ Načež přichází uvolňující odplivnutí verše posledního: „Kdy tě už vezme čert!“

Kdo po celou dobu mluvil? A co se vůbec stalo? Hned z druhé strofy se dozvíme, že všechno, co jsme až dosud vyslechli, se honilo hlavou nějakému „mladému hejskovi“. Načež Puškin čtenáře možná překvapí. Ten „hejsk“ je hlavním hrdinou celého románu! Po smrti otce zůstal v dluzích, a tak se mu strýc na smrtelné posteli docela hodí. Vyrýsovalo se před ním dědictví... Než se však pustíme do příběhu dál, vraťme se ještě k vyprávěcí strategii uplatněné v úvodní vnitřní promluvě.

Teď, z odstupu si nemůžeme nepovšimnout především jednoho: s každou její částí se trochu pozmění naše důvěra v upřímnost mluvčího. Jeho řeč je sice přímá, ale ne přímočará – je v ní plno zákrutů a kliček, narážek a nedovysvětlených míst, vyvolávajících otázky. Zkrátka, zpod textu neustále proráží něco na povrch.

Text i podtext je přitom v těsném sepětí s rytmem a intonací verše, jedno dává vyniknout druhému: podtext je tím nápadnější, čím víc souvisí s tvarem strofy. Když hrdina označí svého strýce za „položivého“ (полуживого) a tento výraz se ocitne na veršovém přesahu, stává se jasným významovým gestem: vyjadřuje – s jistým intonačním prodlením příslušejícím slovům na konci veršů – sebeironický hrdinův údiv nad absurditou vlastního počínání.

S podobnými gesty souvisí zřejmě i celková dynamika strofy. Úvodní verše si se čtenářem tak trochu hrají na schovávanou: jeden se schovává za druhý. Nevážný za ten rozvážný. A chvílemi na nás vykoukne šklebící se tvář.

Dynamiku oněginské strofy ovšem nevytváří pouze střídavá délka veršů a přesahy, ale v poslední řadě také rýmy.

Jsou stejně proměnlivé jako intonace významů. A zároveň dávají celé strofě zvláštní půvab pravidelných, harmonických obrátů a otoček. Připomínají taneční kroky: strofa začíná dvěma vykročeními, pokaždé následovanými přísunem, to jsou rýmy střídavé (abab), následují vždy dva poskoky na jedné a na druhé noze, neboli rýmy sdružené (ccdd), a pak přijde rým obkročný, jehož název sám vzbuzuje představu taneční figury, při

níž se verše jakoby otočí kolem své osy (effe), načež se celá strofa uzavře dvěma poskoky na místě, rýmem sdruženým (gg). Přitom se střídají rýmy mužské s ženskými, prodlužujícími verš vždy o jednu slabiku.

Jaká slova Puškin do konců svých veršů zapojuje? Z úvodní sloky románu je patrné, že se rýmují slova různých i stejných druhů a kořenů. A někdy vytvářejí zajímavou významovou souvislost: dvojice *найка* (věda) - *крыка* (nuda) v první strofě zjevně rozehrává další hru ironických významů.

Rýmy Puškinova románu jsou přesné, ale i uvolněné: vedle rýmových dvojic, kde několik slabik jednoho rýmovaného slova nachází přesný ozvuk v druhém, jako je tomu u všech rýmů první strofy, nacházíme v *Oněginovi* také rýmy označované různými teoretiky za asonance, třebaže na nich často nic asonantního není - jsou neméně znělé než rýmy jiné, snad jen ne tak „dokonale“.

Tady stojí za zmínku jistá dobová souvislost, která se dotýká Puškinova přístupu nejen k rýmům, ale k teorii verše vůbec: „Puškin přímo usiluje narušit v *Oněginovi* veškerý rýmový kánon. Složitě zákazy a pravidla, které už v osmnáctém století učinili základem evropské prozodie vynikající ‚básníci-zákonodárci‘ Malherbe a Boileau, jsou tu porušovány a vyvraceny na každém kroku. Jako by Evžen Oněgin téměř celý představoval protest proti věky posvěcenému učení o rýmu.“²

Přísná prozodie připouštěla pouze takzvaný bohatý rým, a vylučovala proto například rýmy se stejným slovním kořenem nebo rýmové dvojice ze slov gramaticky příbuzných - vlastně vše, čeho Puškin hojně využívá.

Puškinův názor na věc je jasný. O Malherbovi říká, že to byl „talent“, který vyčerpал „své síly na zdokonalení verše“ a je dnes „zapomenut“. Nejzajímavější pak je důvod, kterým autor Oněgina zmíněné „zapomenutí“ zdůvodňuje: „Takový je osud spisovatelů, kteří pečují víc o vnější formu slova než o myšlenku, právě to jeho bytí, nezávislé na způsobu užití!“³

I tady, v otázce básnického tvaru, silně zaznívá Puškinův důraz na myšlenku. A tento důraz by se měl stát hlavním vodítkem pro překladatele - i pro jejich kritiky.

Z dosavadní charakteristiky Puškinova verše ovšem vyplývá ještě jeden důležitý princip. Jestliže Puškinovy myšlenky tepou v jambech, které připomínají běžně mluvenou ruštinu, a verš se může stát jistým „vyvrcholením přirozených tendencí jazyka“,⁴ vzniká nad možností českého překladu Oněgina nelehká otázka: Do jaké míry je možné v češtině zachovat přirozenost ruského jambu? Přináší český jamb - kterému naše mateřština klade větší překážky než ruština - i větší míru stylizovanosti? A jsou tedy české překlady Oněgina nutně víc „literaturou“ nežli živou, bezprostřední řečí, o kterou Puškin tolik usiluje?

Kromě proměnlivé intonace významů, melodie verše, tanečních kvalit rýmů a šíře slovníku si v jednotlivých překladech Oněgina proto budeme všimnat především přirozenosti jejich celkové dikce, která - při veškerém „organizovaném násilí“, o němž byla řeč - v románu převládá. Celý Oněgin totiž, jak už jsme naznačili v souvislosti s jeho kompozicí, plyne stejně nenásilně jako rozhovor.

Ostatně, o čem že to v první strofě románu vlastně byla řeč? O jakémsi hrdinově strýci? Oněgin začíná odbočkou...

ROMÁN JAKO ROZHOVOR

Oněgin začíná odbočkou k čemusi zdánlivě nedůležitému. Řeč je o jakémsi strýci na smrtelné posteli. A pak prudký střih - a čtenář začíná poznávat to, co důležitě přinejmenším vypadá: život titulního hrdiny. Poznává ho sice zčásti, do věku kolem osmnácti, zato však s takovými detaily, že uplyne skoro celá první kapitola, než se proud řeči stočí zase zpátky ke strýci.

Úvodní verše románu jsou, jak jsme viděli v předchozí kapitole, poměrně rafinované. Samozřejmost, s jakou Oněgin připouští, že je to „nízká podlost“, přetvařovat se kvůli dědictví u lůžka umírajícího, nás může docela mást. Máme hrdinovi věřit, že nemůže jednat jinak než „podle“? Nebo snad podlost přestane být podlostí, když se o ní začne mluvit s takovou odzbrojující přímočarostí? Podobné otázky Oněgin, samozřejmě, neřeší. Na obzoru se přece vyrýsoval strýcův statek, pole, rybníky a lesy, což je pro mladíka v dluzích o dost podstatnější.

Strýcův konec pro Oněgina doslova znamená nový začátek - ovšem i trochu jinak, než tuší. Jistěže dědictví mu pomůže z existenční krize, vytvoří však také šanci na změnu. Oněgin se díky zděděnému majetku stěhuje na strýcův statek, z Petrohradu na venkov. Náhle se ocitne v prostředí, které mu vůbec není vlastní. Vznikne situace, která mladíkovi zvyklému na velkosvětský životní styl nastaví ještě trochu jiné zrcadlo, než v jakém se doma denně zhlížel. V klidném a tichém rytmu venkovského života Oněgin může začít vnímat i to, co se v hlučném víru velkého světa

dalo snadno přeslechnout, a do cesty mu přijdou lidé, které by v uspěchané metropoli stěží potkal. Proto tedy ta příbuzenská odbočka hned zkraje! Oněginův strýc - ten, o kom s výjimkou letmé zmínky na konci první kapitoly dál nepadne ani slovo - se bezděky stává prvotním impulzem pro celý další děj.

Podobně „bezděčné“ impulzy objevíme v Oněginovi prakticky na každém kroku. Napomáhají dodat Puškinovu románu to, co jsme pozorovali už v souvislosti s kompozicí: bezprostřednost živé řeči. Máme dojem, jako by se autor právě teď, náhodou před námi rozvyprávěl bez ohledu na nějaký předem stanovený záměr. A teprve zpětně - tak jako v případě zmíněné příbuzenské odbočky - začneme zjišťovat, že proud Puškinova vyprávění náhodný není ani zdaleka.

Zpětně čtenář také zjistí, že i s ním autor při svém vyprávění jaksi počítá. Stejně jako s partnerem v rozhovoru. Při čtení Oněgina se budeme neustále přistihovat, jak na něco, třeba jen podvědomě, reagujeme. Jestliže Puškin například nikde nekomentuje fakt, že kvůli strýcovým penězům Oněgin bez uzardění sehraje roli milujícího synovce (jednu z mnoha rolí, do kterých se titulní hrdina stylizuje), tím spíš pocítí potřebu reagovat čtenář. Slabší povahy možná vezmou Oněginův postoj jako nutnost (ano, takhle se prostě musí uvažovat, chce-li člověk dědit) - a ty ostatní to nejspíš vyprovokuje k určitým pochybnostem o jeho povaze.

Podobně rafinovaně jako Oněgina v úvodní strofě nechává Puškin promlouvat i některé další postavy. Překladatel se přitom musí mít na pozoru:

mínění a stanoviska Puškinových hrdinů nejsou často vůbec jednoznačné. A navíc nemají vždy formu přímé řeči vydělené uvozovkami tak jako Oněginův počáteční monolog. Často, jak ještě uvidíme, není nijak snadné určit, kde ještě mluví Puškin a kde už slyšíme některého z románových protagonistů.

I to je součástí Puškinovy hry, která má čtenáře vtáhnout do děje. Kam až byl autor v míře kontaktnosti svého textu ochoten zajít, dokládá okamžik, kdy se na scéně objeví ta, která má Oněginovi nastavit zrcadlo z nejostřejších. Taťána. Puškin ji svým čtenářům na jednom místě představuje způsobem značně překračujícím hranice literatury: „Těž V(jazemskij) [...] / s Taťanou do řeči se dal, / a duši její zaujal.“¹ Kníže Vjazemskij ovšem není žádná literární postava, nýbrž Puškinův současník (a přítel). Když si uvedené verše přečetl, s pobaveným údivem je komentoval v dopisu své ženě: „Ten kašpar tam šoupl i mě.“²

Přesně tak. Puškin ovšem do svého románu „šoupl“ nejen to, co něčím zaujalo Taťánu, ale také vše, co zaujalo jeho samotného.

Chvillemi tak můžeme nabýt dojmu, že důležitější než samotný příběh hlavního hrdiny jsou nejrůznější komentáře a odbočky k Puškinovým přátelům, kolegům-literátům nebo třeba dobrým vínům. Nicméně právě tam, kde se Puškin, jak sám prohlásil, „zapovídal k neudržení“,³ se často nejvíc dostává ke slovu poezie. Tak jako ve chvíli, kdy autor v Petrohradě doprovodí Oněgina na ples a pohled na nohy dívek, kmitající ve víru tance, v něm vyvolá jakousi zasutou vzpomínku:

Ах, ножки, ножки! где вы ныне?

Где мнете вешние цветы?

[I/31]

„Ach, nožky, nožky! Kde jste teď?/ Kde mačkáte
jarní květy?“

„Puškin vběhl do velké poezie na štíhlých
nožkách erotiky,“ prohlásil Andrej Siňavskij.⁴
Dodejme, že to učinil záviděníhodně ladně, zvláště
pokud se na věc díváme očima překladatele. Obraz
dívčích nohou, které si kdesi v dálce běží,
pomačkané okvětní plátky pod chodidly.. To se snad
ještě zachytit dá. Ale melodie verše? Čím nahradit
třeba sloveso „мнете“, soustředící všechnu tu
měkkost dívčích kroků? České „mačkáte“ je proti
němu jaksi nemotorné, o synonymu „šlapete“ ani
nemluvě.

A zatímco Puškin věnuje jedněm nožkám celých
pět strof - a čtenáři se nestačí divit, do jakých
jemností dokáže prožívat jejich malé rozměry -
Oněgin, kterého by nevzrušil zřejmě ani celý houf
dívčích nohou jakýchkoli proporcí, už je na cestě
domů! A autor ho musí dohnat rychlým stříhem.

Jak si povšiml Vladimir Nabokov, dobíhání
(nebo naopak předhánění) hlavního hrdiny, neslyšné
jako „poletování netopýra“, je součástí zvláštní
vypravěčské techniky.⁵ Ta kromě nejružnějších
odboček a formujícího tlaku oněginské strofy
dodává textu nezvyklou vnitřní dynamiku - vcelku
nepozorovaně.

Z různých odboček a intermezz, které nezřídka
můžeme brát jako samostatné kusy poezie, pak
rovněž nepozorovaně, jakoby mimochodem, vyrůstá
Oněginův příběh. Abychom v dalších kapitolách

mohli nahlédnout, jak ho jednotliví překladatelé pojmají, ať už v konkrétních řešeních nebo ve vlastní kritické reflexi, pokusme se teď trochu přiblížit, jak se to s titulním hrdinou vlastně má.

„Je zrovna tak přistřižen jako Byronův Don Juan“,⁶ jak tvrdí autor prvního kompletního překladu, Václav Čeněk Bendl? Nebo ho máme spolu s Josefem Horou pokládat spíš za „intelektuála na rozcestí“?⁷

Na Oněginovi je všechno, od vlasů až po nehty, „přistřiženo“ naprosto dokonale, stejně jako na evropsky elegantním Donu Juanovi. Umí se v rozhovoru zlehka dotýkat libovolného tématu, navíc okouzluje dámy ironicky vyhrocenými epigramy... Navenek se tedy všechno zdá být, jak by řekli Puškinovi současníci, „du comme il faut“.

Avšak poté, co Puškin vylíčí, jak jeho hrdina vyrůstal v bezpečí zajištěného domova, jak bez problémů nabyl vzdělání, které mu umožňovalo blýsknout se ve společnosti, jaký měl úspěch u žen, jak stylově se oblékal, co skvělého jedl a kde všude byl, má čtenář možná na jazyku otázku, kterou nakonec vysloví i sám autor: Byl Oněgin, i když mu zjevně nic nechybělo, šťastný? A pokud ne, jak tvrdí Puškin, co z toho plyne?

S těmi otázkami se do Oněginova příběhu dostává ještě trochu jiný rozměr. Po odlehčeném líčení hrdinova společenského života v hlavním městě autor naznačuje, že si začneme všimnout také věcí, které se odehrávají kdesi uvnitř, v duši. Dopředu přitom, jak víme, vylučuje, že bychom snad mohli pouze nezáujatě pozorovat vývoj situace. Naopak. Právě teď, při sestupu takřka do nitra, je

naše účast ještě potřebnější: jinak stěží pochopíme, co podstatného se v dalších částech románu řeší.

Otázku štěstí hlavního hrdiny Puškin nasvětluje z různých úhlů pohledu: především věcně zachycuje, jak vypadá realita Oněginova života, uplývajícího v neustálém lehkém rozptýlení - ať už myslí, očí nebo žaludku:

[...] не всегда же мог
Beefsteaks и страсбургский пирог
Шампанской обливать бутылкой
И сыпать острые слова,
Когда болела голова

[I/37]

„... ne vždycky přece mohl/ beefsteaky a štrasburský piroh/ zalévat lahví šampaňského/ a z rukávu sypat trefná slova,/ když hlava rozbolela.“

Ta zdánlivě lehkovážná poznámka má docela vážný podtext: pocit naplnění se zjevně řídí ještě něčím jiným než dostatkem požitků. Člověk se nasytí - dokonce tak, že si dopřeje všechno, nač pomyslí... Ale co dál? Co bude dělat pak? A krom toho, oběd s beefsteakem a šampaňským, po kterém přijde balet a ples, Oněgin zažil už tolikrát. Nepřipadejte si pak v osmnácti letech, jako byste měli už všechno za sebou!

„Hledáte [...] ne to, co by mělo vyplnit váš život, ale co by vyplnilo váš den,“ prohlásil ruský filozof Čaadajev,⁸ a dotkl se tak vlastní podstaty celého problému. Zjevně přitom neměl na mysli pouze jednoho literárního hrdinu. Oněginové žijící bez určitého životního cíle zkrátka byli

(a jsou) pro každou dobu tepající pouze pro přítomný okamžik poměrně typičtí...

V Puškinových ironických narážkách i postescích ovšem můžeme zaslechnout ještě trochu jiný tep doby, než jaký vnímáme skrze Oněgina. Kdesi vespod, pod základní dějovou linkou celého románu, tepe společenský neklid dvacátých let devatenáctého století, kdy v Rusku vznikají (a zase zanikají) různé tajné spolky, vedou se debaty o tom, co bude dál, a kdy se schyluje k jednomu z největších projevů svobodného ducha v novodobých dějinách Ruska i Evropy.

Doba „poprvé probuzeného společenského vědomí“, jak ji nazýval Bělinskij,⁹ je ovšem mimo Oněginův obzor. A jestliže autor stále trochu ironizuje hrdinovy malicherné starosti, nepřímo prozrazuje, že sám myslí trochu víc na budoucnost, nikoli pouze na přítomný den.

Než se v příběhu posuneme dál, provedme malou bilanci: jestliže Oněgin nese typické rysy mladíků své doby, má to pro překlad nemalé důsledky. Puškinovi současníci „typičnost“ titulního hrdiny jasně rozpoznávali: autor měl jeho chování detailně odpozorované ze života, a Oněginova slova a gesta proto fungovala jako symbolické zkratky. Rozumí se samo sebou, že překladatelsky něco takového znamená nemalé úskalí: Jak najít to jedno pravé „charakterotvorné“ slovo, které v potřebném výseku zmapuje stav ruské mládeže počátku devatenáctého století?

Vůbec první charakteristika hlavního hrdiny zní „молодой повеса“. V hovorové řeči ruské šlechty desátých let měl tento obrat skoro platnost termínu. Vztahoval se k okruhu ničím

nevázané mládeže, přezíravé vůči společenskému dekoru a konvencím. Zároveň se tak říkalo těm, kdo se lišili svými názory a životním stylem od průměru.¹⁰ Významový rozptyl daného slovního spojení napovídá už letmý výčet překladatelských řešení: „prostopášník mladý“ (Purkyně), „hejsek moderní“ (Bendl), „šibeničnický mladý“ (Jung), „potřeštěnec mladý“ (Najman), „hoch lehké krve“ (Hora), „větroplach nad jiné“ (Mašková), „mladý hejsek“ (Dvořák).

Každý z překladatelů zjevně vnáší do výkladu Oněgina nějaký podtext: „prostopášník“ evokuje zhýralost, „hejsek“ sugeruje lehkomyšlnost, případně sledování módních trendů, „šibeničnický“ zase sklony k nekalostem, „potřeštěnec“ bláznivost, „větroplach“ zbrkllost a jistou přelétavost. Jedině Horovo řešení naznačuje ještě cosi hlubšího, nesnadno postižitelného - a tím i blízkého předloze, postrádá nicméně přirozenost běžného spojení, kterým se vyznačuje spojení Puškinovo.

Zdaleka nejvýznamnější vystižení charakteru hlavního hrdiny se ovšem skrývá v jiném slově, mířícím svými souvislostmi kamsi k myšlenkové podstatě celého románu: Oněgin byl, praví Puškin hned v první kapitole, „dandy“. To slovo samotné překladatel, samozřejmě, překládat nemusí. Pokud mu ale správně porozumí, může z jeho kontextu odvinout mnoho jiných řešení:

„Dandyové svůj život přeměnili na veřejně předváděné umělecké dílo; každá strojená póza byla pečlivě nazkoušená. [...] jak chodili, jak stáli, jak vstupovali do místnosti nebo jak z ní naopak

odcházel, jak seděli a jak skládali ruce, jak se smáli či pokyvovali hlavami - každý postoj a gesto byly detailně předepsány. Proto byla na stěnách tanečních sálů a přijímacích salonů rozvěšena zrcadla, aby v nich elegantní svět mohl sledovat vlastní výstupy. [...] „Smyslem bylo ne být, ale vypadat“.¹¹

Tento sebezhlížecí - a ve své podstatě bytostně divadelní rozměr Oněginova světa je jedním z hlavních témat celého Puškinova románu: Jakou roli mají v našem životě masky? Kam až může přijetí určité umělé stylizace, nezřídka diktované obecně uznávanými normami chování, vlastně vést?

Nemohu-li nalézt sám sebe, hraju si na někoho jiného. Z této společenské hry se stalo Puškinovo velké téma zejména po vstupu do „velkého světa“ Petrohradu. Autor se při svém pobytu v hlavním městě tehdejší ruské říše často účastnil debat s lidmi z různých vrstev, zájmových skupin, názorových proudů - prakticky všichni někam patřili, nebo se alespoň tvářili, že někam patří. Při diskusích v různých tajných spolcích a hlavně na plesech a společenských večírcích, které byly v té době vlastně jedinou oficiálně povolenou formou shromažďování, se debatovalo hlavně o budoucnosti Ruska. A Puškin nemohl zůstat stranou:

„Petrohradský pobyt ho mimořádně obohatil; styk s širokým okruhem předních současníků a účast na diskusích ho uvedla přímo doprostřed intelektuálního života doby [...] to, že se pohyboval v rozličných a různého stylu se přidržujících

společenských, ho obohatilo o smysl pro styl chování. Výslednicí [...] byla mimořádně vytříbená schopnost pružně přetvářet vlastní osobnost, proměňovat se v rozmanitých situacích, být různý. Později Puškin vyzvedl tento rys v Oněginovi: ‚Jak on jen uměl novým zdát se...‘ [...] Tato schopnost svědčila, jak je vnitřně pružný a bohatý. Skrývalo se v tom však také nebezpečí, že jeho duše pozbude celistvosti. Příliš velká mnohotvárnost a pružnost hrozila ztrátou orientace.“¹²

Už v náčrtu základních intonací první strofy románu, v Oněginově sebecharakterizačním monologu, jsme viděli, jak rychle dokáže hlavní hrdina měnit tváře. A Oněginova „mnohotvárnost“ vystupuje do popředí zvláště v konfrontaci s dalšími postavami románu, u kterých pochyby s vlastní identitou nejsou – třeba jen zatím – tak zjevné.

V sousedství Oněginova statku žije bezmála osmnáctiletý básník Vladimír Lenskij. Čistá, nepoznamenaná duše. Ještě nedávno studoval v Göttingenu německou filozofii, vášnivě četl Schillera a Goetha. A tenhle „göttingenský duch“ teď žije v provinčním světě ruských statkářů..

Na venkovské samotě, uprostřed luk s pomalou říčkou, lesů a starých, opuštěných zahrad, mají zajištění mladíci přirozeně dlouhou chvíli. A tak z nedostatku jiného zaměstnání, jak poznamenává Puškin, vzniká mezi Lenským a Oněginem přátelství. I přesto, že povahy těch dvou se k sobě mají jako „led k plameni“.

Lenského ryzí, mladicky vznětlivé city se ovšem nesoustředí pouze do vztahu k novému příteli, případně do psaní veršů: vždyť v soused-

ství bydlí také Larinovi se dvěma dcerami, Olgou a Taťánou...

Olga vyrůstala na samotě, jako „konvalinka v trávě“, vždycky „skromná, poslušná a veselá jako jitro“:

Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Всё в Ольге... но любой роман
Возьмите и найдете верно
Ее портрет...

[II/23]

„Oči jako nebe, modré,/ úsměv, kadeře plavé jako len,/ pohyby, hlas, útlý pas,/ všechno na Olze... ale jakýkoli román/ si vezmete, najdete v něm jistě/ její portrét.“

Jinak řečeno: Olga patřila k těm dívkám, do kterých se mladíci obvykle zamilovávají. Ani Lenskij není výjimka. Pozastavme se však opět na chvíli. Ve druhé kapitole románu, několik strof před právě citovanými verši, Puškin mluví o zamilovanosti Lenského jako o něčem mimořádně silném, čeho je „v naší době“ schopna pouze „duše básníka“. Lenského podle autorových slov provázely -

Всегда, везде одно мечтанье,
Одно привычное желанье,
Одна привычная печаль.

[II/20]

„Vždycky, všude jediný sen, / jedno stále stejné
přání, / jedna stále stejná strast.“

Takže Lenského city v sobě měly mimořádnou sílu a zároveň se projevovaly „stále stejně“, jak naznačuje slovo „привычный“? Autor vnáší do obrazu zamilovaného mladíka zjevný rozpor. Tím nápadnější, čím je to dvakrát opakované slovo nejednoznačnější. Puškin se pohybuje přesně na hraně jeho významů. Daný výraz může znamenat nejen „stále stejný“, jak ho překládá například Dvořák, ale také „obvyklý“.¹³ Tak ho ovšem v citované pasáži nepřeložil dosud žádný z českých překladatelů. Přitom takové řešení není nijak neopodstatněné.

Vždyť několik strof za popisem Lenského zamilovanosti dospějeme k místu, kde autor líčí Olgu jako mimořádně krásnou dívku, aby vzápětí líčení přerušil odkazem k její „obvyklosti“ až banálně románového ražení. Ve verších to křísne. Kolem Olgy zakrouží jiskry ironie a čtenáři možná zpětně bleskne hlavou také ten druhý, méně lichotivý význam slova „привычный“.

Podobné „záblesky“ jsou pro pochopení mnohoznačného podtextu celého románu důležité. Na jejich základě překladatel může zpětně začít hledat ještě jiné slovo, než jaké ho napadlo při lineárním překladu: takové, které bude korespondovat nejen s bezprostředním kontextem, ale pokusí se zachytit také něco z jemných významových nitek, které se románem vinou.

„Obvyklost“ Lenského citů se ostatně nevyčerpává jedinou spojitostí. Ještě na počátku třetí kapitoly ji komentuje rovněž Oněgin. Po návštěvě u Larinových konstatuje, že na Lenského

místě by si rozhodně nevybral Olgu s „obličejem kulatým a červeným jak hloupý měsíc“. Být básníkem jako on, dvořil by se té druhé, mlčenlivé a posmutnělé. Oněgin ani netuší, jak moc se trefuje do černého. Ne, o Olgách, kypících zdravím, se velké básně věru nepíšíou...

Ta, o které nejslavnější román ve verších pojednává neméně (ne-li dokonce víc) než o Oněginovi, je Taťána. Dívka z provinční statkářské rodiny, a přece -

[...] с головы до ног
Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar. (Не могу...
Люблю я очень это слово
Но не могу перевести

[VIII/15]

„... od hlavy k patě/ by na ní nikdo nenašel/ to, čemu se podle módy-samovládyně/ v lepší londýnské společnosti/ říká vulgar. (Neumím.../ Mám to slovo velmi rád,/ ale neumím ho přeložit.“

Co tím Puškin přesně myslí? To „nepřeložitelné“ slovo má přece několik slovníkových ekvivalentů. V daném případě by mohlo znamenat „všední“, „lidový“, „obyčejný“, „plebejský“. Ale jako by to všechno nějak nestačilo: to slovo je spjato s londýnskou společností, kotví v jejích hodnotách a mravech. Vyvolává představu anglického džentlmena hledícího s pozdviženým obočím na něco, co je... Prostě „vulgar“! Nepřeložitelný výraz - s nánosem kulturního kontextu.

Předchozí charakteristika hlavní hrdinky pochází z poslední kapitoly. Že poněkud předbíháme? Ne tak docela. Ve zralé Taťáně z konce románu totiž najdeme rysy, které autor předpověděl už na samém počátku. Časem se „pouze“ prohloubily. Od prvních okamžiků na Taťáně pozorujeme nejen jistou tajemnost a plachost „divoké laně“, kterou v sobě podle autora měla už jako dítě, ale také jakousi zvláštní prostotu, pro kterou Puškin do poslední chvíle, ani v poslední kapitole románu, nějak nemůže nalézt to pravé ruské slovo.

Vraťme se však ke kapitole třetí. Tam, během zmíněné Oněginovy návštěvy, Taťána po většinu času „seděla u okna“, docela tiše. Tím tišeji, čím víc v ní rostla touha. Až dosud takovou touhu prožívala pouze prostřednictvím svých oblíbených francouzských románů, jejichž hrdinkám – všem těm Juliím, Klarissám a Delfínám – se chtěla podobat.

A náhle ji samotnou stejná touha přepadá v noci po Oněginově odjezdu. Zažívá něco, o čem doteď vždycky jenom četla. Ta touha, která v ní narůstá a z které se jí točí hlava, ji nakonec, když všechno kolem usne, přiměje vzít do ruky pero a papír a napsat v podstatě neznámému mladíkovi:

Я к вам пишу – чего же боле?

Что я могу еще сказать?

„Já píšu vám – co víc?/ Co ještě mohu říci?“ První dva verše Taťánina dopisu zní docela nenápadně, a přece jsou velmi nesamozřejmé: „Já píšu vám.“ Tedy nikoli vy mně. Jako první vykračuje do neznáma dívka. Dívka, nikoli mladík, jak by se snad dalo čekat – zvláště na počátku devatenáctého století,

v době „vytříbené kultury citů a milostných prožitků“.¹⁴ Taťána ví, že je teď zcela na Oněginově vůli, jak se k ní zachová. Může jí dokonce dát najevo pohrdání... V tom dopise zaznívá jistý romantický patos, pozůstatek z četby módních románů, ale současně pozoruhodný cit a intuice, které Taťánu vedou k vyslovení vnitřní touhy, touhy až doteď tiché jako ona sama.

To, čím se Taťánin dopis rozechvívá (a co při jeho čtení může rozechvít i nás), je právě jemný rozkmit mezi slovy vyčtenými z knih a vlastními pisatelčinými větami, formulovanými s odzbrojující upřímností. Čteme stránku s Taťániným dopisem – a za ní, zdá se, prosvítá dívčí tvář orámovaná černými vlasy. Tvář za stránkou...

Téměř vzápětí po odeslání milostného dopisu ovšem přichází další klíčová chvíle. Taťánino setkání s Oněginem v lipové aleji. Právě tam (a pak ještě kousek dál, k zahradní lavičce u potoka) Taťána prchá, když hlavní hrdina – poté, co obdržel její dopis – znovu zavítá na jejich statek. Nastává situace, ke které až dosud – takřka samozřejmě – všechno spělo. Hlavní hrdina má příležitost vysvětlit, proč Taťániny city nemůže opětovat. Mluví dlouho – zatímco ona nepronese jediné slovo – a když domluví, nabídne Taťáně rámě. Zamilovaná dívka ho přijme a nechá se odvést do domu. To ovšem není samozřejmost: Taťánino mlčení i závěrečné gesto nesvědčí jen o srozumění se stavem věcí. V jejím chování je zvláštní síla, kterou můžeme v hlavní hrdince pozorovat do posledních okamžiků příběhu.

Základní situace – psaní milostného dopisu a setkání v aleji – je klasická. Věci, které se

během ní dějí, už tak moc klasické nejsou. Snad nejvýstižněji popsala svůj dojem z těchto vrcholných míst Puškinova románu básnířka Marina Cvetajevová:

„[...] jednu věc, ne jednu, ale mnohé, ve mně determinoval Evžen Oněgin. Jestliže jsem později celý život [...] psala vždy první, první podávala ruku - a ruce, nebojíc se odsudku - pak pouze proto, že na úsvitu mých dnů ležící Taťána v knize, při svíčce, s rozcuchaným a přes prsa přehozeným copem, to před mýma očima - udělala stejně. A jestliže jsem potom, když odcházeli (vždy - odcházeli) nejenom za nimi nevztahovala podávané ruce, ale ani hlavu neotočila, pak pouze proto, že tenkrát v aleji Taťána strnula jako socha. Lekce odvahy. Lekce hrdosti. Lekce věrnosti. Lekce osudu. Lekce osamělosti.“¹⁵

Cvetajevovsky ostrý obraz Taťány „strnulé jako socha“ se vrývá do paměti. Postihuje princip, kterým se Puškinovy verše vyznačují především: dávají téměř fyzicky spoluprožít chvíle, kterými si Taťána prošla. A skrze společný prožitek se pak - pokud ho přetavíme, jako se to podařilo Cvetajevové - některé věci mohou dostat i do našich postojů. Taťána svým chováním udělila lekci mnohým... Aniž by, samozřejmě, něco takového kdy měla v úmyslu.¹⁶

Zato Oněgin uděluje lekce poněkud vědoměji: při setkání v aleji, z výše svých šestadvaceti let vysvětluje strnulé dívce, že on pro ni není dobrá volba - nebyl stvořen pro rodinný život: „Mám vás rád láskou bratra/ a možná ještě něžněji...“¹⁷ Jistě

i jeho slova vede upřímnost. „Něžné“ rozechvění, vyvolané Taťaniným dopisem, se v něm však dlouho neudrží. Jak by taky mohlo? Jedna promluva v aleji přece nic neznamena. Přicházejí všední dny a další návštěvy u Larinových - a s nimi nešťastné pohledy zamilované dívky. Ty ovšem dokážou svobodomyšlného mladíka nanejvýš rozladit.

Na oslavě Taťanina svátku začne Oněgin trochu z podráždění, trochu z dlouhé chvíle flirtovat s Olgou. Probudí tím v Lenském žárlivost - a mladý básník ho vyzve na souboj. Tak káže doba. Přesněji, společenské mínění, i kdyby urážka byla sebemalichernější.¹⁸ Jde přece o čest. „Soud společnosti!/ Pružina cti, náš idol!“ říká Puškin doslova. „Vida, kolem čeho se točí svět!“¹⁹

Oněgin - ten, který se nikdy nechtěl ničím spoutávat - náhle pociťuje, jak nesvobodnou situaci si svým chováním připravil. V noci před soubojem, když osamí, zažívá chvíli podobnou té, kdy dočetl Taťanin dopis: vidí věci nějak ostřeji a dochází mu, co všechno svou lehkovážností může ohrozit. A pociťuje - poprvé od chvíle, kdy jsme začali sledovat jeho kroky - „nespokojenost sám se sebou“.

Ani pozdní lítost ovšem situaci nemůže zachránit. Scénář souboje pamatuje na všechno včetně úhybných manévřů: kdyby se Oněgin při souboji rozhodl mířit vedle, znamenalo by to novou urážku. Nehledě k tomu, že po neúspěšných výstřelech z obou stran by souboj musel začít znovu.²⁰ Soubojová pravidla jsou, zdá se, jaksi opravdovější než pravidla „společenských her“, ze kterých se ještě dá vycouvat třeba vtipným epigramem.

Oněgin střílí první - a nemine. Čistý průstřel. V tu chvíli Puškin pozastaví děj a v nehybném obraze zachytí Lenského tělo, ze kterého postupně odchází život:

Скажите: вашей душой
Какое чувство овладеет,
Когда недвижим, на земле
Пред вами с смертью на челе,
Он постепенно костенеет

[VI/34]

„Řekněte: co vaši duši/ ovládá, jaký pocit,/ když on bez pohnutí, na zemi/ před vámi se smrtí na čele/ postupně ledovatí?“

Tady ani v náznaku nenajdeme hru s dvojsmysly, kterou jsme rozkrývali v rozboru úvodní románové strofy. Tehdy Oněgin umírání člověka nijak zvlášť neprožíval, nanejvýš se zabýval myšlenkou, jak dlouho to celé může trvat. Teď je donucen sledovat „postupné“ umírání svého přítele.²¹ Hra se slovy skončila. Ke slovu se dostává realita, která náhle, ostře, v nehybném světle smrti vyjeví jednu z dalších Oněginových masek - strnulou tvář úspěšného duelanta..

Po souboji Oněgin na několik let mizí ze scény. Cestuje po světě, stále bez určitého cíle. A jeho nezakotvený život připomíná řadu číslic, které v románu odkazují k nikdy nenapsaným strofám. I v nich se mohlo odehrát něco velmi zásadního, co však nikdy nedošlo naplnění. Ostatně, není bez ironie (nejspíš nezamýšlené), že doba, kdy nám titulní hrdina zmizí z dohledu,

tvoří pouhý dodatek k románu, takzvané Úryvky z Oněginova putování.

Za krátký čas po Oněginově odjezdu se - přinejmenším navenek - všechno vrací do starých kolejí. Larinovi si dál žijí svým pomalým životem provinční statkářské rodiny, Olga se brzy znovu zamiluje a Taťána dál čte a chodí se toulat do okolních lesů.

Jednou k večeru se dostane až k Oněginovu statku. Zvítězí v ní zvědavost a nechá si od staré klíčnice ukázat „panské pokoje“. Vstoupí - a jako „očarovaná“ stane nejen v Oněginově zšeřelém pokoji, ale, zdá se, přímo uprostřed jeho světa: z knihovny bere jeden svazek za druhým a nachází v nich poznámky i místa zatržená nehtem. Ve slovech poznamenaných tužkou, v křížcích, otaznících - všude nachází „stopy Oněginovy duše“. Začíná trochu víc chápat, kdo byl ten, do kterého se zamilovala. A i když její otázky nad Oněginem míří do naprosto protikladných stran, mají - právě svou krajní nejednoznačností - docela blízko k podstatě:

Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес

[VII/24]

„Podivín smutný a nebezpečný, / výtvar pekla či nebes, / tento anděl, tento zpupný běs...“

Taťána zjevně začíná zvysoka, s romantickým patosem: hledá v Oněginovi buď anděla, nebo démona. Její tázání však záhy přechází k trochu jiným příměrům:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?

„... kdo to je? Není snad něčí imitací, / nicotným
přízrakem, nebo snad / Moskvanem v plášti Harolda? /
Interpretací cizích výmyslů, / lexikonem plným
módních slov? / Nebo dokonce nějakou parodií?“

Tatána se pokouší Oněgina zachytit nějakým
příměrem - a přitom zjišťuje, že Oněgin se jí
rozpadá do řady otázek. Jak by taky ne? Zachytit
se dá člověk, jehož život je alespoň zčásti
z jednoho kusu, někdo, kdo určitým způsobem myslí
a podle toho i jedná. Jak ale myslel Oněgin? Jaká
z těch mnoha rolí, které v životě hrál, mu byla
vlastní? Mohl být stejně tak dobře „Donem Juanem“,
jak prohlašoval Bendl, jako „intelektuálem na
rozcestí“ z Horovy oněginovské stati.

Uplyne několik let a hlavní hrdina se vrací
opět do Petrohradu. Zavítá, pochopitelně, také na
ples do domu jistého nejmenovaného generála, svého
příbuzného. V jedné z přítomných dam rozpozná
Tatánu. Hostitel mu ji představí jako svoji
manželku, kněžnu - a Oněgin nevěří vlastním očím:

Как изменилася Татьяна!
Как твердо в роль свою вошла! [...]
Кто б смел искать девчонки нежной
В сей величавой, в сей небрежной

Законодательнице зал?

И он ей сердце волновал!

[VIII/28]

„Taťána - jak se proměnila!/ Jak bezpečně hrála svoji roli!/ [...] Kdo by mohl hledat něžnou dívku/ v této vznešené, povznesené/ zákonodárkyni palácových sálů?/ A on že jí zneklidňoval srdce?“

V předchozích verších si čtenář vůbec nemusí být jistý, kdo vlastně promlouvá: Oněgin nebo Puškin? Protože autor nenaznačil uvozovkami, že by šlo o přímou řeč nebo vnitřní monolog, nezbyvá než se opřít o kontext.

Oněgin zjevně vnímá především přítomný okamžik: vidí Taťánu, jak se právě teď, na jednom z petrohradských plesů, kde se sešli všichni, kdo v hlavním městě něco znamenají, nenuceně baví se španělským vyslancem. A celkem přirozeně se mu zdá, že Taťána dokonale zvládá svou společenskou roli. Puškin, který ji na rozdíl od Oněgina nespustil po několik let z očí, ovšem ví, že Taťána žádnou roli nehraje: je stejně přirozená teď jako kdysi, když ještě žila na venkově. Zdá se tedy, že v citovaných verších pohled hlavního hrdiny i autora jakoby splývá: Oněgin při pohledu na Taťánu překvapením ztrácí řeč - a Puškin za něj dořikává, co mu přitom asi tak může běžet hlavou.

Oněgin, ohromený Taťáninou proměnou, prožívá nenadálé zmatení citů, o kterém si stěží pomyslel, že ho ještě někdy potká. Tentokrát píše dopis on:

Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся [...]
Когда б вы знали, как ужасно
Томиться жаждою любви,
Пылать – и разумом всечасно
Смирять волнение в крови

„Myslel jsem, že mi svoboda a klid/ nahradí štěstí. Bože můj!/ Jak jsem se mýlil [...]/ Kdybyste věděla, jak strašné/ je mučit se žízní po lásce,/ planout – a rozumem neustále/ ovládat neklid krve.“

Oněgin vyslovuje slovo štěstí – poprvé v celém románu. To jistě není náhoda. Cit k Taťáně v něm oživil touhu „být šťastný“ – touhu, která v něm byla vždycky, ale pod nejružnějšími společenskými maskami neměla moc šancí se projevit. Taťána ovšem na jeho milostný dopis nereaguje – a zamilovaný mladý muž proto píše další dva. Bezvýsledně. Mít v sobě vášnivě rozbouřenou krev a nemít žádnou odezvu od předmětu své vášně, to je situace, která člověka buď připraví o rozum, nebo z něj udělá básníka. Ani jedno se nestalo, poznamenává Puškin s ironií sobě vlastní. Nadešla dlouhá ruská zima a s ní na Oněgina padla příznačná ruská chandra.

Ovšem s příchodem „teplého jara“ se Oněgin opět vypraví za Taťánou. Tentokrát bez veškerých zábran, bez pozvání vpadá přímo do jejích pokojů – a zastihne ji, jak si čte v jakémsi dopise a pláče. Oněgin se vrhá k jejím nohám a začne jí líbat ruku. Ale ona, rozechvělá, a přitom pevná, ho po dlouhé chvíli ticha zarazí. Tentokrát přišla

řada na ni, aby udělila lekci tomu, kdo se bláznivě zamiloval:

[...] что к моим ногам
Вас привело? какая малость!
Как с вашим сердцем и умом
Быть чувства мелкого рабом?

[VIII/45]

„... proč u mých nohou/ ležíte? Taková slabost!/ Jak můžete s vaším srdcem a rozumem/ být otrokem mělké vášně?“

Oněgin, teď už třicetiletý, klečící u Taťaniných nohou, působí jistě trochu pateticky. O dost patetičtěji než ta sedmnáctiletá dívka, která mu kdysi psala dopis. Máme před sebou jedno z nejostřejších zrcadel, ve kterém hlavního hrdinu můžeme spatřit. A naše pochyby o tom, kdo vlastně tento dospělý muž je, se ještě zvětší. Nevžil se zas do nějaké další role? Neoslnilo ho Taťanino bohatství? Její úspěch ve víru světa? Styky, které teď Taťána jako žena generála, raněného v bojích za carskou říši, má u dvora? Ona sama přiznává, že všechnu tu „maškarádu“ by ihned ráda vyměnila za „policí knih“, za „divoce rostoucí zahradu“, kde Oněgina uviděla poprvé a kde se klenou větve nad hrobem její staré chůvy:

[...] Вы должны,
Я вас прошу, меня оставить;
Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость и прямая честь.
Я вас люблю (к чему лукавить?),

Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.

[VIII/47]

„[...] musíte na mne, / prosím vás, zapomenout; / já vím: ve vašem srdci je / hrdost a přímá čest. / Já vás miluji (k čemu lhát?) /, ale patřím jinému / a budu mu navždy věrná.“²²

Teď, v jednom z pokojů knížecího paláce, pro změnu po celou dobu mluví Taťána. Oněgin pouze mlčky poslouchá. Opět klasická situace - a tak neklasická promluva, která se zapisuje do paměti. A opět velmi přesně ji komentuje Cvetajevová - i s připomínkou zahradní lavičky, ke které Taťána strachy prchla po Oněginově někdejších druhém příjezdu na jejich statek:

„Který národ má takovou milostnou hrdinku: odvážnou i důstojnou, zamilovanou - i neochvějnou, jasnozřivou - i milující. Všechny trumfy měla v rukou, aby se pomstila a dohnala ho k šílenství, všechny trumfy - aby snížila, rozšlapala na padrt tu lavičku, srovnala ji s parketami toho salonu, ale ona to vše zničila pouze jediným prořeknutím: ‚Já vás miluji - k čemu lhát?‘ [...] Všechny trumfy měla v rukou, jenže ona - nehrála.“²³

Zatímco Oněgin si stále hrál na někoho jiného a pouze tu a tam, zpravidla ve chvílích tichého zpytování svědomí, jsme zahlédli jeho skutečnou tvář, Taťána svoji tvář nezakrývá. A pokud se zprvu stylizovala do svých oblíbených literárních hrdinek, prožívala jejich postoje jako své vlastní. Jako Rousseauova Julie, i ona psala svému

Saint-Preux.²⁴ Její dopis však už nebyl „literaturou“. Byl vykročením do skutečného života, se všemi riziky, které to s sebou nese...

Pozastavme se však ještě u načrtnuté závěrečné scény románu. Začíná obrazem muže, který napsal milované ženě několik milostných dopisů a teď klečí u jejích nohou. A končí jejím „ne“ - přestože ho sama miluje. Porušuje se tu, tak jako v řadě situací předtím, zavedená šablona. Máme před sebou typický příklad puškinovsky otevřeného vnímání věcí. Taťána má jistě právo Oněgina odmítnout, je to jedna z možných, zcela legitimních voleb. A přece se čtenář nad jejím postojem nejspíš zarazí. A teprve zpětně si uvědomí, že Taťánino „ne“ zřejmě nějak souvisí s její povahou, která od chvíle, kdy psala dopis ona, pozoruhodně vyžrála.

Po Taťánině odmítnutí, které paradoxně vrcholí vyznáním lásky, Oněgin osamí - a na chodbě uslyší blížící se kroky Taťánina muže. Na tomto místě se Puškin se svými čtenáři loučí. Román končí, nebo spíš - přestává:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

[VIII/51]

„Blažený ten, kdo svátek života záhy/ opustil a
nedopil až do dna/ pohár plný vína,/ kdo nedočel

román života/ a rázem se s ním uměl rozloučit/ tak jako já se svým Oněginem.“

Čtenář může celkem právem cítit jistou nespokojenost. A vskutku. „Co je to za román bez konce?“ ptá se ve svém rozboru Oněgina jeden z jeho čtenářů nejpřemýšlivějších, ruský kritik Vissarion Bělinskij. Vzápětí však dodává pozoruhodný postřeh: „Myslím, že jsou romány, jejichž myšlenka tkví v tom, že nemají konce, protože i ve skutečném životě bývají příběhy bez rozuzlení, existence bez cíle [...] A tyto bytosti bývají často obdařeny [...] velkými duchovními silami; slibují mnoho, splňují málo nebo nesplňují nic. [...] Co se potom stalo s Oněginem? [...] Nevíme, a k čemu bychom to potřebovali vědět, když víme, že síly této hluboké povahy zůstaly nevyužity, jeho život zůstal beze smyslu a román bez konce? Stačí vědět i toto, abychom nechtěli vědět nic víc.“²⁵

A pak, proč vyčerpát vše do poslední kapky – tak, že už nic nezbývá? Umění včas přestat je neméně důležité. Puškin ví, že skutečný román nevznikne pouze dlouhým sezením u psacího stolu: je tu ještě jiný, nerománový život – ten, bez kterého každý text vždycky bude pouze šustit papírem...

Vracíme se k jedné z nejdůležitějších rovin celého románu, na kterou jsme naráželi už v souvislosti s jeho vznikem: tak jako se utváří charakter Taťány nebo Oněgina, utváří se – nad textem i v textu – sám Puškin. Téměř deset let, kdy Oněgina psal, představovalo skoro třetinu jeho života. A jednou ze základních věcí, které většinu života musel řešit, byla rovněž otázka vlastní

identity. Kým vůbec byl? Měl pověst vyhnance, bezvýznamnou úřední hodnost, nejisté postavení profesionálního spisovatele, který právně prakticky neexistoval,²⁶ jeho zájem o veřejné dění byl rozprostřen do více stran, takže ani politicky jako by nikam nepatřil, a konečně, jak zdůrazňuje Jurij Lotman, byl básník – a společnost očekávala, že se bude chovat podle šablony „básnické osobnosti“: „Bylo věru zapotřebí opravdové geniality nejen básnické, ale i lidské, aby člověk za těchto okolností nepodlehł svodu některé té banální masky ze společenské maškarády.“²⁷

Jedno z nejtěžších období hledání sebe sama, v jehož průběhu začaly vznikat také první části Oněgina, Puškin prožil na počátku dvacátých let. Ocítl se tehdy v jihoruském vyhnanství, daleko od petrohradského života. Podobně jako Oněgin byl vytržen z přirozeného prostředí mladého vzdělaného intelektuála. A jeho složité životní peripetie pak vyvrcholily hlavně v Kišiněvu. Puškin o svém pobytu na jihu Ruska podal řadu svědectví, především v četných dopisech adresovaných bratrovi. Na podzim roku 1822, zhruba půl roku před započítím práce na Oněginovi, odtud svému bratrovi, tehdy teprve sedmnáctiletému, posílá dopis, který s nebývalou hořkostí zachycuje mimo jiné zklamání z blízkých lidí: „Chovej se ke každému chladně. Důvěrnost škodí vždy [...] Byl bych Tě rád varoval před kouzlem přátelství, ale nemám odvalu zatvrzovat Tvé srdce ve věku nejsladších iluzí.“²⁸ Pozoruhodný ozvuk těch slov nacházíme ve čtvrté kapitole Oněgina:

Враги его, друзья его
(Что, может быть, одно и то же)
Его честили так и сяк.
Врагов имеет в мире всяк,
Но от друзей спаси нас, боже!
Уж эти мне друзья, друзья!
Об них недаром вспомнил я.

[IV/18]

„Jeho nepřátelé, jeho přátelé/ (což někdy bývá
jedno a to samé)/ ho pomlouvali všelijak./
Nepřátele mívá ve světě kdekdo,/ ale před přáteli
nás, bože, ochraňuj!/ Ti přátelé, moji přátelé!/
Ne náhodou jsem si na ně teď vzpomněl.“

Ta slova pronáší Puškin o přátelích Oněgina - a jedním dechem přechází k přátelům vlastním. Překladatel bude zřejmě nejobtížněji hledat slova pro předposlední z citovaných veršů: „Уж эти мне друзья, друзья!“ Je v tom smířené mávnutí rukou i velmi hořký povzdech. Těžko se vystihuje jakýmkoli převodem, natož takovým, který se má vejít do osmi až devíti slabik. Pokud však víme o Puškinových kišněvských (a jiných) dopisech a těžkých chvílích, kdy vznikaly, můžeme snad trochu porozumět, proč básník, který od dob studií připisoval přátelství cenu z největších, mluvil právě takhle.

Puškinovy předchozí verše zároveň míří k jedné ze základních otázek celého románu: Kým jsme? Tím, jak nás vidí druzí (a co se o nás povídá), nebo tím, jak vidíme sami sebe? A v čem nebo v kom máme spatřovat svůj pravdivý odraz, pokud se na sebe - na rozdíl od Oněgina - nechceme dívat pouze do zrcadel?

Кого ж любить? Кому же верить?
Кто не изменит нам один?
Кто все дела, все речи мерит
Услужливо на наш аршин?

[IV/22]

„Koho mít rád? A komu věřit?/ Kdo nás sám
nezradí?/ Kdo všechny činy, všechna slova měří/
ochotně podle naší míry?“

Do obou předchozích pasáží na téma přátelství
prorůstá Puškinův život - znějí ozvukem jeho
dopisů, deníkových záznamů, výpisků z četby...
Z řádek životní prózy se stávají verše,
literatura. V Oněginovi to však, jak víme
z rozboru románové kompozice, platí i obráceně:
literatura se zpětně stává čímsi velmi živým a
prožívaným.

Než se například začteme do Taťánina dopisu,
autor nás upozorní, že jde pouze o překlad,
„bledou kopii živé malby“, protože původně ho
Taťána psala ve francouzštině, a to natolik
působivě, že by to prý Puškin sám tak nedokázal.
Jak poznamenává badatel Andrej Siňavskij:
„Vychládající dopis, který máme před sebou, je
pouze nezřetelným odrazem jakýchsi dávných vztahů
mezi básníkem a Taťánou, které zůstávají za
hranicemi textu - tam, kde je ukryt nedostupný
originál jejího dopisu, který Puškin věčně znovu
čte a nemůže se ho vynačíst.“²⁹

Tady se možná nejvíc blížíme k podstatě
Puškinovy tvůrčí metody: jeho román ve verších
stojí přesně na pomezí literatury a života.
O „životě textu“ přemýšlel také jeden z českých
oněginovských překladatelů v básnické úvaze nad

hrdiny, kteří u nás mají podobný význam jako
Taťána a Oněgin v Rusku:

Jarmilo! Hynku! Viléme! [...]
kdo žije víc? Já nebo vy?
Čas jdoucí tělem mým či vámi?

Otázky Josefa Hory z jeho Máchovských variací,
jedné z vrcholných sbírek české poezie, míří přímo
do nitra jakéhokoli velkého literárního díla,
které pomáhalo utvářet myšlení - a v jistém smyslu
také životy - bezpočtu čtenářů.

Pokud překladatelé přemýšlejí o literatuře
podobně jako Hora, ví, jak obtížný úkol před ně
překlad tak vlivného díla staví. Jak přenést
život, kterým tepe předloha, do jiného jazyka? Jak
zachytit magickou přitažlivost nejslavnějšího
románu ve verších?

Kdo z nás ví, co znamená sláva!
Za jakou cenu dosáh práva,
šance nebo snad přízně Boha,
že mohl o všem moudře, zdlouha
žertovat, mlčet v ústraní
a nohy nazvat nožkami?³⁰

Předchozí verše z pera Anny Achmatovové nepřímo
poukazují k jedné důležité věci s překladem
Oněgina bezprostředně související. „Nožky“,
o kterých se v nich mluví, jsou, samozřejmě,
lyrickou zkratkou. Jsou odkazem - k lehkosti a
nehledanosti Puškinovy poezie, na které jsme
v našich rozborech naráželi na každém kroku. A
také jsou slovem jaksí bytostně puškinovským. Jako

by na něj měl Puškin v ruštině jakýsi nepsaný copyright - stejný jako má v češtině Mácha na „truchlence“ nebo „promyk hvězd“.³¹ I překladatelé si mohou dovolit určité věci nazvat nezvykle. Za volbou přesných slov, ze kterých se ve verši zajiskří, ale stojí něco jiného než pouhé slovníkové ekvivalenty nebo důkladná znalost kulturního kontextu. Něco, co bychom s jistým zjednodušením mohli nazvat překladatelova lidská zkušenost. Vše, co do sebe dokázal vstřebat jako člověk. Nic takového, pochopitelně, neodhalí žádná, sebehlubší analýza, ale ve výsledku je to stejně jaksi poznat...

V následujících rozborech kompletních českých překladů Puškinova románu se pokusíme zjistit, s jakou otevřeností dokázali jednotliví překladatelé k nejrůznějším významům Oněgina přistoupit. Jaký obraz Oněgina, Taťány, Lenského, Olgy a dalších před námi v překladech vlastně vyvstává? Jakým způsobem formují překladatelé jednotlivé románové hrdiny a situace skrze jazyk?

Z dosavadních rozborů předlohy přitom už trochu tušíme, že hledat ta pravá slova pro zachycení „formující síly“, kterou vyzařuje Puškinův originál, muselo být přinejmenším stejně těžké, jako když Taťána hledala slova pro svůj dopis...

VÁCLAV ČENĚK BENDL

„Dokončil jsem Eugena Oněgina dne 13. března 1860 ráno. Chvála Bohu! - Při ukončení byl jsem ve čtvrtém roku bohosloví, čtyry měsíce před ordinací.“¹

Takovými slovy okomentoval sedmadvacetiletý Václav Čeněk Bendl chvíli, kdy čeština - poprvé v úplnosti - zdolala nejslavnější román ve verších. Ještě v roce 1858, kdy Bendl s jeho překládáním začal, přitom nebylo zdaleka jisté, jestli první český Oněgin vůbec někdy vyjde. Bendl v té době sice měl na svém překladatelském kontě několik stovek Puškinových veršů - publikoval je však pouze časopisecky. Mezi nakladateli nebyl zájem.

„Řeknou vám, kdyby to nebyly básně! Kdyby to byly pohádky o Meluzíně, to ano - ale básně Alexandra Puškina - to ne!“² píše Bendl zmíněného roku Boženě Němcové s odkazem k reakci, na kterou mezi nakladateli narazil. Ta hořká poznámka odráží typický obraz Puškina v tehdejší české čtenářské veřejnosti: naši čtenáři žádali autora povídky Meluzína, tedy Puškina víceméně lidového. Jiného v podstatě ani neznali. Bendl byl první, kdo u nás chtěl ruského básníka představit jako autora velké poezie.³

Teprve písecký knihtiskař Václav Vetterle uzavřel s Bendlem „zvláštní kontrakt“,⁴ díky němuž v roce 1859 vyšel první svazek Bendlových puškinovských překladů. A protože o něj čtenáři projevíli nečekaně velký zájem, mohl v roce 1860 vyjít i druhý, zahrnující „Eugena Oněgina“. Bendl

nicméně plánoval ještě svazek třetí, kterým by se obraz ruského básníka v českém prostředí stal namnoze kompletním.⁵ Ukázalo se však, že na českém knižním trhu rozhodují poněkud vlivnější zájmy než pouze ty čtenářské...

Už vydání prvního svazku Bendlových překladů z Puškina neuniklo pozornosti c. k. policejního ředitelství v Praze, které, jak stojí v dochovaném hlášení, „považuje za svou povinnost, aby obsahu dalších svazků puškinovských překladů od Bendla a jeho literárnímu vlivu byl věnován náležitý zřetel“.⁶ Bendl, vyloučený z gymnázia kvůli vydávání nepovoleného studentského časopisu, byl pochopitelně politicky podezřelý. A Puškin nepatřil zrovna k autorům, kteří by ve strážcích zákona rakousko-uherského mocnářství budili pocit loajality se státní mocí.⁷ Třetí svazek Bendlových puškinovských překladů proto nikdy nevyšel. Rebelantský překladatel si tak mohl připadat jako jeho ruský vzor, podrobený neméně ostražitě cenzuře před dvěma třemi desetiletími o kus dál na Východ...

Bendlův Oněgin nicméně ještě stihl vyjít. A zmíněné písecké vydání se pak nadlouho stalo jeho jedinou knižní podobou. Podruhé vyšel až v roce 1927 – bohužel v upravené podobě, která se od Bendlovy redakce poslední ruky poměrně dost odchyluje.⁸

Bendl Oněgina překládal podle petrohradského vydání Puškinových spisů z roku 1838.⁹ Vycházel tedy z textu, ve kterém Oněgina znali jedni z jeho prvních ruských čtenářů. Původní edice nejznámějšího románu ve verších se ovšem odlišují od těch dnešních. Především, dvacáté století zná

Oněgina textově vyretušovaného: některé sloky a jména, které Puškin původně z různých důvodů vynechal, dohledali puškinovští badatelé v jeho rukopisech (a dalších pramenech) - a dnes jsou běžně zařazovány do poznámek a také překládány (někdy jako součást románu, jindy odděleně v dodatcích).

Bendl, který Oněgina překládal podle jednoho z prvních, nevyretušovaných vydání, zjevně cítil potřebu vysvětlit jistou mezerovitost přeloženého textu. V poznámce k první kapitole například poukazuje na skutečnost, že tu chybí celá devátá strofa: „... komu to není vhod, ať se nevadí se mnou, nýbrž s ruskou cenzurou, která všechny zde vynechané verše a řádky vytrhla.“¹⁰

Z té energické obhajoby lze mimo jiné vyrozumět, v jak nesamozřejmé situaci se Bendl ocitl. O Oněginovi běžný český čtenář v podstatě nic nevěděl. A Bendl - jako objevitel, který podává zprávu o nové pevnině - se musel neustále rozhodovat, co a jakým způsobem našemu publiku zprostředkuje. Sám přitom v mnohém tápal: vždyť spousta věcí v Oněginovi teprve čekala na objevení, nebo alespoň přesnější pojmenování. A pokud šlo o hledání nějaké opory v české literatuře, byla Bendlova situace při překládání Oněgina dost beznadějná: jestliže s cenzurou naši literáti měli nemalé zkušenosti, s románem psaným v rýmovaných jambech byla jejich zkušenost prakticky nulová.

První Bendlovo překladatelské rozhodnutí muselo padnout hned v souvislosti s jambickou formou románu. Jak zachovat všechny významy na ploše osmi až devíti slabik? Bendl se rozhodl

radikálně: rozšířil verš o jednu stopu.¹¹ Bylo to však nutné? Nedokázala si čeština poloviny devatenáctého století poradit se sevřeností Puškinova jambu jinak než narušením temporytmu?

Při hledání odpovědi nemusíme zůstat pouze u dohadů. Čeština, jak víme, jeden pokus o Oněgina měla ještě před Bendlem. Jan Evangelista Purkyně překládal Puškinův román téměř třicet let před jeho první úplnou českou verzí - sice zlomkovitě, ale se zachováním původní formy.¹²

Podívejme se tedy na jedno z pozoruhodných míst Purkyňova překladu, kterým jeho zlomek shodou okolností končí. Dvacátá strofa první kapitoly. Ocítáme se ve chvíli, kdy Oněgin přichází do divadla na balet. Puškin popisuje netrpělivou atmosféru těsně před představením:

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла - все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.

[I/20]

Teatr pln, loži jsou v blesku,
překypí křesla v parteru,
z galerie již slyšet tlesku.
Opona šumí, počnou hru.

[Purkyně]

Divadlo plno; v ložích samý bleskot;
parterre i křesla - všude šumot již,
tam v ráji netrpělivý je tleskot -
opona vyhrne se ve svou výš.

[Bendl]

Divadlo je nabité energií jako příroda před bouří. Lóže se „blýskají“ (блещут) světlem odraženým od zlatého štukování, vojenských epolet a šperků dam. V parteru s levnými místy k stání i v řadách křesel pro majetné to přímo „vře“ (кипит). A nahoře, na galerii, už „netrpělivě tleskají“ (нетерпеливо плещут), jako když padají první kapky. Náhle se však dusivé napětí protrhne: opona „letí vzhůru“ (взвившись) a přitom deštivě „šumí“ (шумит).

Purkyně načrtnutou atmosféru naznačuje velmi zdařile: dělí větu, vinoucí se celým čtyřverším, do krátkých, rytmických úseků, přičemž napětí vyhrocuje obratem „překypí křesla v parteru“, nabitým potřebnou energií, byť trochu nepřesným - parter označoval prostor až za řadami křesel, vyhrazený k stání, nikoli (jak naznačuje Purkyně) křesla samotná.

Bendlův slovník zní trochu moderněji. A navíc zachovává význam příslovce „нетерпеливо“, které má v předloze jistý sociální podtext: zatímco v drahých řadách křesel to ještě „vře“, protože panstvo právě absolvuje rituál pozdravů se sobě rovnými, nahoře, na levných místech na galerii se už dožadují toho, proč se do divadla chodí - a „netrpělivě tleskají“. Zachováním uvedeného detailu, které umožnil širší verš, se však Bendl stejně nepřiblížil předloze víc než Purkyně. Naopak. Jeho překlad působí poněkud strnule: slovesa, rozvíjející dynamiku celého čtyřverší, totiž Bendl překládá převážně neslovesně, nedějově. Napětí vykresleného obrazu se tím jaksí vytrácí.

Bendl uvolňuje napětí také slovními
vycpávkami: tam, kde Puškin pomocí úsporného
přechodníku „взвившись“ dokonale prolne šumění
jevištní opony s pohybem vzhůru, Bendl pouze
zkonstatuje, že opona se „vyhrne“, a zbývající
slabiky vyplní přebytečným „ve svou výš“.

V dalších verších téže divadelní strofy
Puškin zachytil baletní mistrovství Avdotji
Istominové, jedné z nejtalentovanějších tanečnic
Puškinových časů:

она,

Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

[I/20]

Na půdě ledva nožka stane,
druhou jen zvolna otáčí,
tu skok, až těsno dívači,
letí jak pírko větrem hnané,
vije se v stranu tu a tu
a bije patu o patu.

[Purkyně]

Podlahy jednou nožkou dotýká se,
a druhou pomaloučku točí, hrá,
v tom ale skok - a již se rozhárá,
a jako v větru pírko rozletá se,
tu prohne a tu vymrští se zas,
a nožkou tepe nožku ráz a ráz.

[Bendl]

Verše předlohy přesně odrážejí pohyby tančící baletky. První slovo „она“, odkazující k té, která se právě objevila na scéně, balancuje na veršovém přesahu – jako tělo napjaté před výskokem. A už se jedna noha „dotýká jeviště“ (касаюсь пола), zatímco druhá „pomalu opisuje kruh“ (медленно кружит), načež se baletka „náhle odrazí“ (вдруг прыжок) a „letí“ (летит). Letí – jak pířko od úst Aióla, starořeckého boha větru – ještě po celou délku verše následujícího, aby se po dopadu mohla v první polovině dalšího verše „svinout“ (совьет) a v druhé zas „rozvinout“ (разовьет). A nakonec zakmitat nohama ve vzduchu – v rytmickém sledu krátkých slov ukončeném rázným „бьет“ (тепе).

Oba překladatelé sledují rozvíjení veršů poměrně přesně, pouze Purkyňův obrat „až těsno dívači“ vnáší do obrazu tančící baletky navíc divácký úlek, který v předloze není (ale není s ní ani v rozporu).

V Purkyňově překladu jsou první dva verše věcně úsporné, čtvrtý je zdařile intonován táhlými, „letícími“ vokály – a poslední dva mají úderné zakončení: závěrečné „patu o patu“ zdařile evokuje pevnost a jistotu baletčiných napjatých pohybů. Zvlášt ve srovnání s Bendlovým dlouhým „rás a rás“, připomínajícím spíš těžký pochodový krok než lehounké pas brisé, tedy rychlé zakmitání nohou ve vzduchu.

Ostatně, Bendlův překlad uvedených veršů je – vinou dlouhých slov a zbytečného opakování – celý poněkud málo pružný. I přesto, že se Bendlova baletka – na rozdíl od té Purkyňovy – stihne v rámci jediného verše „prohnout“ a hned zas „vymrštit“, stejně hbitě jako v předloze.

Ze srovnání obou předchozích úryvků vysvítá především jedno. I když Purkyňova čeština prozrazuje určitou nejistotu rodícího se jazyka, o kterém se ještě neví, jaká slova se v něm jednou uchytí (Purkyně si pod tlakem rýmů například vymýšlí slovo „dívač“),¹³ zdá se, že už dokáže přinejmenším napodobit sevřenost Puškinova čtyřstopého jambu. Naproti tomu Bendlův překlad, rozšiřující verš, obsahuje víc slov, než je nutné. Jeho celková dikce se vyznačuje jistou prozaickou rozmáchlostí.

Ještě než se pustíme do dalšího rozboru Bendlova překladu, podívejme se, jak autor prvního českého Oněgina sám hodnotí Puškinův román:

„Zpočátku se ukazují dva mladíci, již do dvou děvčat zamilováni jsou. Jeden z nich vkrátce zhynul v souboji, druhý se sotva ke konci vypravování vrací na jeviště. Z tak chudé a krátké látky bylo velmi těžko dlouhou báseň rozpřísti; však Puškin, jemuž obrazy domácího života ruského a tak mnoho jiných událostí na mysli tanulo, našel v něm dostatečnou látku na zpěvy své [...] Jest to překrásný obraz, jehož půda a barvitost se ustavičně mění, a čtenář ani nepozoruje, jak z ódy klesá k epigramu a opět znenáhla se povznášeje počíná vypravovati v tónu pravého eposu. Přes celou tuto báseň jest vylita jakási tesklivá úzkost, mnohem hlubší a dojmavější, než u Byrona nalézáme.“¹⁴

Pozoruhodné hodnocení. Zmíenkou o tom, co Puškinovi při psaní Oněgina „na mysli tanulo“, Bendl vcelku trefně postihl puškinovský způsob jakoby náhodného

rozvíjení děje. A především postřehl nenápadnou proměnlivost, typickou pro styl celého románu. Jak se s ní ovšem vyrovnal jako překladatel?

Základní věcí, která charakterizuje Bendlův překlad, je krom rozšíření metrického půdorysu především jeho nezaměnitelná čeština.

Následující verše rozvíjejí další z Puškinových oblíbených tanečních motivů. Bendl ho v poznámce komentuje se stejnou energií, s jakou pak i překládá: „... mluví se tu o polském mazuru, a proti tomu je vaše mazurpolka, spanilé dámy, toliko - salva venia - pramizerný surogát!“¹⁵ -

Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы;
Теперь не то: и мы, как дамы,
Скользим по лаковым доскам.

[V/42]

Mazurka hlučná rozlehá se rázem. -
Mazurky hrom když v starých časech hřměl,
hoj což se pevně dupávalo na zem,
až parket pod ostruhami se chvěl
a třásly se a drkotaly rámy.
Teď jinak vše - i my i něžné dámy
jen skloužem po podlahách hlazených.

Předchozí verše se vztahují k oslavám Taťánina svátku: líčí tradiční vrchol ruských tanečních zábav Puškinovy doby, mazurku. Puškin přitom neopomene využít příležitosti, aby připomněl, jak

se dřív dokázala společnost při tanci bavit. Žádné uhlazené klouzání po „lakovaných parketách“ (лаковым доскам), ale živelná radost, při které se všechno rozdrnčí jako hláska „r“: „hřměl hrom mazurky“ (гремел мазурки гром), „všechno se třáslo“ (все дрожало), „parket praskal“ (паркет трещал) a „třásly se, drnčely rámy“ (тряслися, дребезжали рамы).

Bendl překládá přesně, české slovo téměř všude odpovídá ruskému. S výjimkou třetího verše, kde předloha doslova říká „v ohromném sále se všechno třáslo“, zatímco Bendl se odrazí k vlastnímu obrazu: „Hoj...“ Jako by si vykasal svoji bohosloveckou kutnu a skočil si.¹⁶ Podobně – ovšem ne vždy tak zdařile, jak ještě uvidíme – se Bendl odpoutává od předlohy i na mnoha dalších místech.

Překlad uvedeného sedmiverší však v sobě má dávku zdravého furiantství, dobře odrážející atmosféru bujarého veselí, a jeho čeština je pěkně fortelná. Snad i díky tomu, že svůj původ odvozuje z Pojizeří, Bendlova rodného kraje.¹⁷

Když se teď vrátíme k nenápadné proměnlivosti Puškinova stylu, kterou Bendl postřehl ve své oněginské úvaze, je nasnadě jedna základní otázka: Dají se s podobně fortelnou češtinou zvládnout všechny ty jemné přechody do jiných poloh, často o dost rafinovanějších, než je popis tanečního veselí na prkenných podlahách Puškinova románu?

Jedno z klíčových míst, zahrnující hned několik stylových proměn, představuje líčení událostí v den po oslavě Taťaniných jmenin. Při té se, jak víme, nejen tancovalo. Oněginovo koketování s Olgou k smrti urazilo Lenského – a

mladý básník se rozhodl vyzvat Oněgina na souboj. V tom zvláštním dni - po oslavě a současně před soubojem - zachycuje Puškin postupně všechny čtyři hrdiny v situacích nadmíru výmluvných.

Lenskij, který zrovna poslal k Oněginovi svého sekundanta s výzvou k souboji, se vydává za Olgou. I když se zprvu zařekl, že před soubojem nechce tu „koketku“ ani vidět, nakonec změnil názor. Pro Olgu bude mnohem horším trestem, jestliže ji zahanbí nenadálým příchodem:

На встречу бедного певца
Прыгнула Оленька с крыльца,
Подобна ветреной надежде,
Резва, беспечна, весела,
Ну точно та же, как была.
„Зачем вечер так рано скрылись?“
Был первый Оленькин вопрос.

[VI/13,14]

naproti ubohému básníku,
podobno záletnému větříku,
přiběhlo děvče plaché, čtveračivé
tak nenuceně, kypře, vesele,
že Lenskij na ni hleděl nesměle.
„Proč pak jste včera nám tak záhy utek?“
Oliňka upřímně se tázala

Lenskij nevěří vlastním očím: Olga mu „vyběhla naproti“ (на встречу прыгнула), „podobná nestálé naději“ (подобна ветреной надежде), „dovádivá, bezstarostná, veselá“ (резва, беспечна, весела). Tedy „přesně taková, jako byla dřív“ (точно та же, как была), při první zmínce v předchozí kapitole.

Ne, Olga opravdu není z těch, které nás mohou překvapit něčím netušeným. Překvapuje snad jen tím, jak je za všech okolností stejná.

Bendl podává načrtnutý obraz trochu po svém. Předně Olgu připodobňuje k „záletnému větříku“. Nahrazuje tak obrat „ветренная надежда“ neboli „nestálá naděje“, balancující opět na hraně významů: přívlastek, který Puškin připisuje „naději“ totiž znamená nejenom „nestálá“, ale také „větrná“. Druhý z možných ekvivalentů vystupuje do popředí hlavně pod dojmem rozevlátého obrazu běžící dívky. Obě uvedená slova přitom popisují naději jako něco nejistého, k čemu se člověk přesto upíná. Nejvíc ve chvíli velkých pochybností - přesně takové, v jaké se právě ocitl Lenskij. Ale Bendl zachytil pouze Olžinu větrnou rozevlátost. Naděje se zcela vytratila.

Oproti předloze naopak přibylo slovo „plaché“, kterým Bendl dívku charakterizuje ve verši následujícím. Touhle vlastností se však podle autora vyznačuje výhradně Taťána, „plachá jako lesní laň“,¹⁸ nikoli Olga. Ta je spíš radostně živá. Bendl si tedy, jak uvidíme i jinde, trochu vymýšlí.

Zároveň však dokáže předlohu tvořivě domýšlet. Ve výčtu charakteristik, které Bendl k Olze vztahuje, se vyskytuje mimo jiné slovo „kypře“. Třebaže ho v předloze nedohledáme, zapadá do obrazu „kulatého, červeného obličeje“, který Olze připsal Oněgin v předchozí kapitole.¹⁹ Můžeme, samozřejmě, váhat, zda Bendlův přívlastek je spíš lichotivý, nebo ne, představu Olgy kypící zdravím však dotváří dokonale.²⁰

Podobně Bendl domýšlí reakci Lenského, když říká, že mladý básník na běžící dívku „hleděl nesměle“. Takové řešení opět vychází ze situace: Lenskij, překvapený Olžinou bezstarostností, zaváhal, jestli se přece jen trochu neunáhlil - a snad se při pohledu na bezelstnou radost, kterou měla Olga z jeho příchodu, sám trochu zastyděl.

A nakonec, za Olžinu udivenou otázku, Bendl připojuje slovo „upřímně“ - a dotváří tak představu dívky, která ve své nevědomosti myslí všechno tak, jak říká, bez postranních úmyslů.

Po Lenského návštěvě u Olgy nastává chvíle loučení:

Она глядит ему в лицо.

„Что с вами?“ — Так. — И на крыльцо.

[VI/19]

Ona naň zírá, ptá se: co je vám?

On dí však: nic - a odkvapí - ten tam!

Slova obou milenců jsou tím výmluvnější, čím míň jich je. Ona položí typickou otázku zjišťující rozpoložení milovaného: „Что с вами?“ Načež on pronese bytostně ruské „так“ a odchází... Neříká v podstatě nic, a Olga přece pochopí, že rozhovor končí. Lenskij odchází, ale ne ledajak: jeho neurčité slovo na rozloučenou po sobě zanechává záhadný dozvuk, neodbytný pocit, že něco není v pořádku. Stejně funguje i Bendlovo „nic“.²¹

A zatímco Lenskij strávil poslední chvíle s Olgou, Oněgin, o několik málo verst dál, chladně přijal od jeho sekundanta výzvu na souboj. Chladně přijal? Přesto, že je Lenskému teprve osmnáct a pořádně neví, co dělá? To všechno běží Oněginovi

hlavou - ve chvíli, kdy se poprvé od začátku románu zamýšlí sám nad sebou:

Наедине с своей душой
Был недоволен сам собой. [...]
Всем сердцем юношу любя,
Был должен оказать себя
Не мячиком предрассуждений,
Не пылким мальчиком, бойцом,
Но мужем с честью и с умом.

[VI/9,10]

A Evgen v podivném tom okamžení
sám zůstal, v duši cítě nepokoj,
sám s vlastním nitrem krutý veda boj. [...]
A Evgen, Lenského an miloval,
an mu své celé srdce věnoval,
měl jednat po úplném rozvážení,
neměl se státi rváčem posupným,
leč zůstat mužem cti a rozumným.

První dva verše předlohy jsou krystalicky čisté: „O samotě se svou duší/ byl nespokojený sám se sebou.“ Těžko bychom hledali jasnější vyjádření pro ten komplikovaný stav jisté rozdvojenosti, kdy se člověk obrací sám k sobě. Oněgin byl sám, a přece k němu něco promlouvalo...

V dalších verších se pak Puškinova slova prolnou s vnitřním hlasem hrdiny, jako bychom slyšeli, co Oněginovi právě běží hlavou: jestliže miloval Lenského „celým srdcem“ (всем сердцем), neměl se stát „míčkem předsudků“ (мячиком предрассуждений), „vznětlivým klukem, bojovníkem“ (пылким мальчиком, бойцом), ale „mužem se ctí a rozumem“ (мужем с честью и с умом).

Bendl zachoval ze tří pojmenování pouze představu „rváče“. Tím se ovšem z charakteristiky titulního hrdiny vytratily dva důležité rozměry: jednak jeho sklony k předsudkům, které si s ním pinkají jako s „míčkem“, a především jeho dětскost. Oněgin má v sobě pořád něco z malého rozmazleného kluka, kterého, když zlobil, trestali jenom „zlehka“, jak se dočítáme v první kapitole románu.²² A podobně zlehka s ním doteď nakládal i život. Snad proto se náš hrdina pořád nemůže dostat z věku her. A pokud se z něj dostane teď, v důsledku souboje, je to spíš nešťastná náhoda. Vždyť v dané chvíli o svém životě vlastně nerozhoduje, jiní rozhodují za něj – v podobě neúprosných společenských norem, které mu v otázce blížícího se duelu nedávají moc na vybranou...

Právě tady, v jednom z významově nejtěžších míst, Bendlův překlad nejvíc selhává. První dva verše rozvádí do tří – a původní krystal Puškinovy myšlenky nechává rozpustit v nadbytečných slovech. Navíc, ve dvou předposledních verších drží rytmus pouze za cenu jistého násilí na slovosledu, případně ho nedrží vůbec (třetí verš od konce se mu přesmykl z jambu do trocheje). Když k tomu ještě připočteme Bendlovy těžkopádné gramatické rýmy, výsledek působí spíš jako skica k básni, nikoli dokonalý kus poezie.²³

Viděli jsme, jak Bendl zachytil loučení Lenského a Olgy a samotu Oněgina v předvečer souboje. Je tu však ještě jedna postava. Nikdo neví, jak těžké chvíle právě prožívá. Nic netuší ani Oněgin, natož Lenskij, který – zaujatý pouze Oněginovou urážkou – právě sám sebe znovu

přesvědčuje, že je třeba jít se zítra střílet,
avšak -

Когда б он знал, какая рана
Моей Татьяны сердце жгла!
Когда бы ведала Татьяна,
Когда бы знать она могла,
Что завтра Ленский и Евгений
Заспорят о могильной сени;
Ах, может быть, ее любовь
Друзей соединила б вновь!

[VI/18]

Aj kdyby mohl vědět, jaká rána
v ubohém srdci Táni utkvěla!
A ubohá ta, milostná Taťána,
ach kdyby ona také věděla,
že zejtra Evgen s Lenským v souboj vejde,
že jeden z nich ze světa ve hrob sejde,
snad by se její láska vzmužila
a rozdvojené druhy smířila.

V prvních dvou verších se Puškin - s odkazem k Lenskému - pozastavuje nad Taťaniným zármutkem, s bolestivým prodlením na každém slově: „Kdyby věděl, jaká rána/ mé Taťáně žhnula v srdci!“ A pak se začne skoro zalykat v překotné touze vypovědět, co se chystá: „Kdyby věděla Taťána,/ kdyby jen mohla vědět,/ že zítra Lenskij a Evžen/ svedou souboj o hrobku.“ Ale nakonec Puškinovy verše zpomalují v zamyšlení: „Ach, možná, že by její láska/ oba přátele opět spojila.“

Úvodní slova předchozí promluvy se vyznačují jakousi trýznivou obrazností. Rána spalující srdce. Připomíná metafory barokních básníků: „Oheň

div, než bez dříví,/ i tělo, i duši sžírá."²⁴
Puškin sice není tak doslovný, ale jeho obraz Taťániny bolesti je stejně hypnotizující. Jako bychom viděli tiché plameny šlehající hluboko do jejího nitra...

Bendl uvedený obraz poněkud uhasil. Stačilo, že použil nepřesné sloveso. A vynechal jedno důležité gesto: verše mluví o srdci „mé Taťány“. To přivlastňovací zájmeno svědčí o účasti, velmi příznačné pro Puškinův vztah k jeho hrdinům.

Ani další část překladu není přesná. Zatímco autor přechází od ustrnutí nad Taťániným zármutkem rovnou k otázce, co by se stalo „kdyby“, Bendl popisuje hlavní hrdinku jako „ubohou“ a „milostnou“. Opět si vymýšlí. Použité přívlastky nejenže nemají oporu v předloze, ale přímo se vylučují s její střídmou dikcí: Puškin nepoužil jediné slovo, kterým by klesl k sentimentu. Snad jen s výjimkou závěrečného „ach“. Takový povzdech je ovšem – v tak vzrušeném proudu řeči – docela přirozený.

A poslední verše překladu? Nevytratilo se z nich rovněž něco? Není v tom snad kus ironie, že Puškin vůbec nemluví o „cti“, kterou oba duelanti deklarují jako hlavní smysl svého souboje? Zmiňuje docela jiný souboj. „Souboj o hrobku“. Nic takového by ani jeden z mladíků, kteří se jdou zítra střílet, jistě neakcentoval. Puškinovi, který vidí do smyslu věcí o trochu víc, však podstata jejich souboje přirozeně neunikla.

Bendl uvedený ironický akcent zřejmě nepostřehl. Jeho akcenty míří jinam. V závěrečném dvouverší klade důraz na Taťáninu skleslost: kdyby prý věděla, jak nesmyslný souboj se chystá, pak by

se snad - podle Bendla - „její láska vzmužila“. Je Bendlovo mužsky kurážné sloveso namířené proti dívčímu smutnění namístě? Puškin přece naznačuje, že síla Taťániny lásky je taková, že by mohla nejen odvrátit smluvený souboj, ale oba mladíky dokonce znovu „spojit“! Důrazem na Taťáninu nemužnou skleslost vnáší Bendl do Puškinových slov jakousi patetickou uvědomělost. Zřejmě záměrně. Jak ještě uvidíme, nepřiměřená míra patosu provází Taťánu i v dalších místech jeho překladu.

Teď je však před námi poslední důležitá událost, která se odehrála večer před soubojem. Lenskij přichází domů od své milované. Prohlíží si pistole přichystané na zítřek, pokouší se rozptýlit četbou Schillera, ale v duchu se pořád vrací k ní... Vezme tedy pero a kus papíru a v návalu rozporuplných citů začíná Olze psát elegii:

Что день грядущий мне готовит?
Его мой взор напрасно ловит,
В глубокой мгле таится он. [...]
Блеснет завтра луч денницы
И заиграет яркий день;
А я, быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень

[VI/21, 22]

Co asi zejtrejší den pro mne střádá?
Nadarmo po něm oko moje bádá -
toť hluboce jest skryto v temnosti [...]
Zas zejtra vzejde zoře v ranní dobu
a blahodatný bude slavit den,
než já snad, já již ve tmavého hrobu
stín tajuplný budu ponořen.

Neslyšeli jsme to už někde? Vzrušená otázka, co chystá „příští den“ (день грядущий), „zrak“ (взор), který „marně loví“ (напрасно ловит) odraz zítřka utajený kdesi v „hluboké mlze“ (глубокой мгле)... Obraty jako vystřižené z romantické poezie. Ruský čtenář se při čtení Lenského elegie možná rozpomene na Žukovského, Kjuhelbekera, Baratynského.²⁵ A čtenáři českému předchází úryvek nejspíš připomene slavnou úvahu vězně vrženou do tmy vězeňské kobky:

Budoucí čas?! - Zejtřejší den?! -
Co přes něj dál, pouhý to sen,
či spaní je bez snění? [...]
To smrtelný je mysle sen,
toť, co se ,nic` nazývá.
A než se příští skončí den,
v to pusté nic jsem uveden. - - ⁻²⁶

Mácha zachycuje horečnaté přemítání v noci před popravou, Puškin v předvečer souboje. Stejná myšlenka na smrt. A rovněž stejná doba vzniku: třicátá léta devatenáctého století, kdy se tep básníků, ruských i evropských, víc než kdy dřív zrychloval při pomyšlení na tajemství skrytá za prahem života, v hluboké „temnosti“. Takové úvahy mohou vyznít buď hodně doprázdna, nebo se z nich stane vrcholná poezie.

Jestliže velikost Máchovy nejslavnější básně dnes už nikdo obhajovat nemusí, o verších Lenského přinejmenším zapochybujeme. Nejsou výrazově trochu v křeči? Zatímco Máchův vězeň s hrozivou přímočarostí konstatuje „v to pusté nic jsem uveden“, Lenskij se chystá poněkud krkolomnou

inverzí vejít - „hrobky“ (гробницы) „v tajemnou síň“ (в таинственную сень). Ale především: ve verších začínajícího básníka, ponořeného do chmurných myšlenek před soubojem, nedohledáme ani zlomek metafyzického napětí z toho, „co se ‚nic‘ nazývá“. Děsivý úžas, který Mácha shrnul v jediném verši skrze filozofickou kategorii prvního řádu, Lenského verše naprosto postrádají.

A přece nejsou pouze nezdařilou napodobeninou velkých romantických básní. Prozrazují i jistý náznak talentu: slova „заиграет яркий день“ rozehrávají hru světla a stínů, při které se náš čtenář možná bezděky rozpomene na stejně přirozená slova z Máchy: „Jak krásný svět!/ Jak světlo - stín se střídá!“ Z obou obrazů, Máchova i Lenského, docela přechází zrak.

Spolu s puškinovsky dokonalou formou tak Lenského verše dávají jistý příslib. Lyra mladého básníka se teprve začala rozeznávat, jak konstatuje sám Puškin v okamžicích po souboji: její osud mohl být různý. Snad by „zněla příštím věkům“. Ale Lenskij ji mohl po svatbě s Olgou taky navždycky odložit - a vyměnit básnické ideály za starosti praktičtějšího rázu.²⁷ A zůstalo by jen u příslibu.

Bendlův překlad nechává Lenského verše rovněž rozeznát. Neklesá do pouhé parodie na romantické básně. Naopak. Obraty typu „skryto v temnosti“ nebo „slavit den“ znějí důvěrně známými ozvuky Máje. A současně nezapřou, že jsou pouze odvozeninou z původního máchovského koncentrátu. Stojí někde na rozhraní, právě tak jako předloha.

Bendl však výklad Lenského elegie přece jen trochu posunul. Nikoli překladem veršů samotných, ale překladem komentáře, který po nich následuje:

Так он писал *ТЕМНО И ВЯЛО*

Tak smutně škrábal ve svém paroxysmu

[VI/23]

Bendl překládá poněkud zprudka: klíčová slova „ТЕМНО“ (temně) a „ВЯЛО“ (unyle), hodnotící Lenského básnický výkon, Puškin vydělil kurzívou, která - v souladu s dobovým územ - v podstatě znamenala totéž co dnes uvozovky.²⁸ Naznačuje tím, že podobně by se nejspíš vyslovili doboví kritici. Není jisté, jestli Puškin jejich názor sdílí. Jisté je pouze jedno: neodsuzuje Lenského elegii zdaleka tak jednoznačně jako Bendl, pomíjející svým expresivním jazykem jisté nuance.

Pozastavme se ještě jednou u zdrojů Bendlovy češtiny. Viděli jsme, jak s úspěchem čerpala z Máchy. Jazyk Máje, nabitý strhující obrazností a melodií, pronikl do řady míst našeho prvního kompletního Oněgina. Ostatně, žádný dokonalejší básnický jazyk neměl Bendl k dispozici. Máj přitom vyšel teprve necelé čtvrtstoletí před jeho překladem. Působil jako zjevení. A vyvolal - jako nejedno zjevení - dost rozporuplných reakcí.

Na rozdíl od jeho prvních čtenářů patřil Bendl ke generaci, kterou první velká báseň novodobé české poezie uchvátila. Není jisté náhoda, že mezi Bendlovými původními verši najdeme několik básní nejen věnovaných Máchovi, ale přímo prosycených nejružnějšími máchovskými ohlasy.²⁹

V prvním českém Oněginovi se inspirace jazykem knížete českých básníků odráží hlavně tam, kde Puškinovy postavy prožívají něco dramatického. Bohužel, ne vždy se Bendlovi podařilo odměřit slova tak, aby neupadla do přílišného romantického patosu.

Zvlášť patrné je to v postavě Taťány, které osud připravil snad nejvíc dramatických životních zkoušek. Podívejme se na jednu z nich. Nějaký čas po smrti Lenského, kdy Oněgin odjede do světa, Olga se provdá a život - alespoň navenek - se zase vrátí do starých kolejí, Taťána večer v zadumání jde a jde, až - sama neví jak - dojde k nedalekému Oněginovu statku. A neodolá pokušení. Oněginova stará klíčnice ji vpustí dovnitř a ona jako očarovaná stane v jeho pokoji -

Татьяна взором умиленным
Вокруг себя на все глядит,
И все ей кажется бесценным,
Все душу томную живит
Полумучительной отрадой:

[VII/19]

Taťána s okem rozchvělosti blahé
kol sebe na vše zírá dychtivě,
vše se jí zdá tak nevýslovně drahé,
i chvějí rtové se jí vášnivě,
i vše ji naplňuje sladkou mukou

Zatímco Puškinova Taťána se „dojatýma očima“ (взором умиленным) rozhlíží po Oněginově pokoji a její „tesklivou duši“ (душу томную) přítom „naplňuje napůl mučivá bolest“ (живит полумучи-

тельной отрадой), Bendl nabízí patetický výjev dívky na pokraji mdloby.

Ale podívejme se dál. Puškin se v předchozím úryvku už dvojtečkou přichystal k výčtu toho, co Taťána vidí, kdežto Bendl -

И стол с померкшею лампадой,
И груда книг, и под окном
Кровать, покрытая ковром,
И вид в окно сквозь сумрак лунный,
И этот бледный полусвет,
И лорда Байрона портрет,
И столбик с куклою чугунной
Под шляпой с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.

A k rozvlněnu srdci sahá rukou:
ten pokoj podivnou tak jeví tvář,
vše jakby mělo kolem sebe zář.
Tu stůl, na němžto ještě lampa stojí,
tu kupa knih, a dále pod oknem
to lůžko pod hedbávným pokrovem,
skrz soumrak žár se luny semo rojí,
ta svitem jejím bílá opona,
ta podobizna lorda Byrona.

Bendl hned v prvním z předchozích veršů nutí Taťanu k dalšímu patetickému gestu. Avšak Puškin vpadá přímo do popisu. Postupuje přitom pozvolna, od předmětu k předmětu: „stůl s pohaslou lampou“ (стол с померкшею лампадой), „kupa knih“ (груда книг), „postel přehozená kobercem“ (кровать, покрытая ковром). Vše obestírá zvláštní tesklivá atmosféra „bledého přítmí“ (бледный полусвет). A

v něm, jako dokonale nasvícená divadelní rekvizita, „portrét lorda Byrona“ (лорда Байрона портрет). A nakonec ještě detail na ploše posledních tří veršů: litinová soška s kloboukem nad zachmuřeným čelem a se zkříženýma rukama.

Puškinovy verše nás pomalu vtahují do zabydleného prostoru Oněginova pokoje, ve kterém ještě cítíme dech a kroky majitele. Jako by před pár minutami zhasnul lampu. A každý předmět, jeden po druhém, se postupně začíná vyjevovat v tlumeném svitu měsíce.

Bendl obrací pozornost k jednotlivým předmětům pomocí ukazovacích zájmen, stejně těkavých jako Taťanin pohled. Výčet přitom končí Byronovým portrétem. Na sošku z litiny, odkazující několika příznačnými atributy k dalšímu titánovi romantismu, který stejně jako Byron v oblasti ducha zahýbal Evropou mocensky, už zřejmě nezbylo místo.

Především však Bendl v celé strofě, líčící Taťanin prožitek při vstupu do Oněginova pokoje, nedokázal zachytit tu „tesklivou úzkost“, o které jsme četli v jeho vlastní oněginovské úvaze a která souvisí s překladatelsky možná nejtěžší polohou Puškinova románu - s ruskou chandrou. Jen těžko se do ní vžívá ten, kdo nepoznal vítr vanoucí z nekonečných stepí...

Bendl tedy nenarušuje pouze temporytmus a významy předlohy, ale také její myšlenkovou atmosféru. Přitom někdy nejde pouze o výrazovou neumělost, ale také o jistou svévoli.

Takovým případem je především Bendlův překlad jednoho z nejpůvabnějších líčení ruské zimy, které

v Puškinově románu nalezneme (pro větší kontrast srovnajme rovněž s řešením Maškové):

И вот уже трещат морозы
И серебруются среди полей...
(Читатель ждет уж рифмы розы;
На, вот возьми ее скорей!)

[IV/42]

Hle, již i mráz se přihnal jako v letu,
též led se stříbrní již po polích.
Na oknech skví se hejno lesklých květů,
leč nekvetoucích, ach jak pomřelých.

[Bendl]

Venku to nekřesťansky zebe,
stříbrně zvoní holomráz...
(Teď jistě čekáte rým NEBE,
napadlo mě to ještě včas!)

[Mašková]

Puškin začíná typickým obrázkem ruské zimy: „mrazy praskají“ (трещат морозы) a „stříbrní se na polích“ (серебруются среди полей). Ale pak, jako by v něm představa třeskutého mrazu vykřísila jednu z dalších jisker ironie, mu bleskne hlavou, že „морозы“ (mrazy) se rýmují se slovem „розы“ (růže). Ten konvenční rým stejně každý čeká: Takže, milý čtenáři, „máš ho mít“ (возьми ее скорей)!

Bendl, na rozdíl od Maškové, předkládá čtenářům místo jiskřivé rýmové hříčky poněkud unylý obraz „pomřelých“ květů.³⁰

Srovnání s překladem Maškové nicméně také ukazuje, jak těžkou měl první překladatel Oněgina úlohu. Vždyť Puškinova ruština, od které nás dělí

skoro dvě století, působí dodnes stejně živě jako moderní básnický jazyk české překladatelky!

V tomto světle ovšem ty zdařilé partie Bendlova Oněgina vyznívají ještě lépe, než se nám, čtenářům zvyklým na suverénní básnický jazyk Ortenu nebo Seiferta, může na první pohled zdát. Takovým příkladem je překlad následujícího líčení Oněginova rána v den souboje. Lenského jeho sekundant spěšně budí s obavou, aby stihli dorazit ve smluvenou hodinu. Domnívá se, že soupeř už je na dohodnutém místě, „leč“ -

Но ошибался он: Евгений
Спал в это время мертвым сном.
Уже редкуют ночи тени
И встречен Веспер петухом;
Онегин спит себе глубоко.
Уж солнце катится высоко,
И перелетная метель
Блестит и вьется; но постель
Еще Евгений не покинул,
Еще над ним летает сон.

[VI/24]

Leč chyba lávky: Evgen s myslí klidnou pořáde ještě jako mrtvý spal. -
Znenáhla noční stínové již řídnu,
již kohout na jitřenku kokrhal;
on ještě v spánku hlubokém si hová.
Již chvíli zírání slunce na den nový
a ozařuje svěže, vesele
sníh letavý; než z teplé postele
se Evgen posud ještě nevybírání -
bůh ví, kam asi ve snu zalítl.

Bendl překládá přesně, a přitom svižně: „Leč chyba lávky“ (но ошибался). Na přesahu se první verš doslova nakloní k druhému – a také k Evženovi, který „jako mrtvý spal“ (спал мертвым сном). Pomalu se začíná rozednívat, opět trochu máchovsky: „Noční stínové již řídnou“ (уже редуют ночи тени). Ale přestože kokrhá kohout,³¹ Oněgin stále „v spánku hlubokém si hová“ (спит себе глубоко). Bendlův překlad vytváří pozvolna, tak jako předloha, atmosféru probouzejícího se mrazivého jitra. K jejímu dovršení chybí už jen několik detailů. „Перелетная метель“. Obraz ostrý jako zimní slunce, jež vysvitlo v šestém verši. A přece dost obtížně přeložitelný. Označuje „sněhový poprašek“, který poletuje ze strany na stranu, podle směru větru. Bendlův obrat „sníh letavý“ ovšem působí docela „svěže, vesele“, stejně jako dikce celého úryvku.

Podobně svěžích řešení najdeme v rozebíraném překladu řadu. Někde Bendl dokonce předjímá takřka optimální varianty pozdějších překladatelů. Například ve chvíli, kdy Puškin líčí několik nejdramatičtějších vteřin právě načrtnutého zimního dne. Okamžik smrti Lenského:

На грудь кладет тихонько руку
И падает. Туманный взор
Изображает смерть, не муку.
Так медленно по скату гор,
На солнце искрами блистая,
Спадает глыба снеговая.

[VI/31]

Na prsy klade tichounce svou ruku
a padá. – Mlhou zahalený zor

ten zjevně káže smrt - však žádnou muku...
Tak poznenáhlu též po svahu hor,
na slunci jiskrami se blyštíc v běhu,
se valí ohromná lavina sněhu.

[Bendl]

tichounce klade na hrud' ruku
a padá. Zacloněný zrak
tvář smrti odráží, ne muku.
Po svahu hor se právě tak,
na slunci jiskříc jako kvítí,
lavina do údolí řítí.

[Hora]

Hned první verš předlohy, který líčí poslední chvíle života Lenského, zasaženého Oněginovou kulkou, bere dech: „Bezhlesně klade na hrud' ruku.“ Na přesahu verše se tělo nachýlí k pádu: „A padá.“ Umírající mladík vypadá klidně, jakoby smířený s během věcí: „Zamlžený zrak/ odráží smrt, ne trýzeň.“ Při pohledu na umírání, které se děje už bez naší vůle, s nezadržitelnou setrvačností, se padající tělo náhle prolne s představou laviny: „Tak se pomalu po svahu hor,/ blyštíc se jiskrami ve slunci,/ sesouvá sněhová lavina.“

Lavina se však sesouvá pomalu jen při pohledu zdálky. Navyklá optika se mění: jako bychom tělo, zasažené ranou, viděli padat rovněž z odstupu, z bezpečné vzdálenosti těch, kdo jsou stále součástí tohoto světa. Lenského tělo se jako sníh sune dolů. Nekonečně dlouho. A my tomu hypnotizujícímu obrazu můžeme už jenom přihlížet, stejně jako Oněgin.

Srovnání Bendlova překladu s moderním překladem Hory je překvapující: podobně přesné

rozvržení významových akcentů - a především obdobně napjatá atmosféra nezvratně se odehrávající tragédie. U Hory ovšem ještě o něco zvýrazněná sevřeným rozměrem verše.

První český překlad Oněgina zjevně pomohl razit cestu těm, které teprve měly přijít. A při zpětném pohledu potvrzuje postřeh Bendlova předchůdce, Jana Evangelisty Purkyně, který považoval „bavení se takové s výtečnickými básnickými za pravé světlo a teplo, jímž dozrává síla i vkus básnický“.³² Podobným „dozráváním“ básnické češtiny se Bendlův překlad bezesporu stal. Je součástí nejen českého překladatelství, ale také vývoje české poezie tak říkajíc od Máchy k Horovi. Není přece náhoda, že se k němu hlásila řada našich spisovatelů - Svatopluk Čech, Karel Klostermann nebo Vítězslav Hálek.³³ Byl pro ně zdrojem inspirace při psaní vlastních veršovaných povídek a románových příběhů. Ale nejen to.

Podívejme se ještě na jedno místo, tentokrát z poslední kapitoly. Dokládá, že Bendl se někdy dokázal přiblížit předloze i v přesně odhadnuté míře prožitkovosti, která fascinovala generace čtenářů Puškinových veršů neméně než jeho básnivá ruština. Následující pasáž je součástí závěrečné scény románu. Oněgin klečí u Taťaniných nohou a ona k němu promlouvá:

Холодный, строгий разговор,
Когда б в моей лишь было власти,
Я предпочла б обидной страсти
И этим письмам и слезам.
К моим младенческим мечтам
Тогда имели вы хоть жалость,

Хоть уважение к летам...
А нынче! - что к моим ногам
Вас привело?

[VIII/45]

ta vaše slova, lhostejná a hrdá,
ta vaše ke mně necitelnost tvrdá
by těšila mě více, buďte jist,
než vaše slzy a než tento list!
Tehdáž jste si mě aspoň ještě vážil,
šetřil jste let mých, ještě nezralých...
Leč nyní - Evgene, u nohou mých
co chcete šílený?

Tatána mluví klidně, s odzbrojující samozřejmostí:
„Chladnému, strohému rozhovoru, / kdyby to jen bylo
v mojí moci, / bych dala přednost před potupnou
vášní / a těmito dopisy a slzami.“ Někdejší dívka
z venkova, nyní oslňující petrohradská kněžna
mluví o Oněginových dopisech, v kterých si chvíli
předtím, než vstoupil, četla. Mluví však také
o slzách. Čí jsou? Snad její, snad Oněginovy...
Každopádně představují působivou lyrickou zkratku:
zachycují okamžik katarze, kterým oba hrdinové
společně procházejí. Ale Tatána už pokračuje dál,
stejně klidně jako začala: „K mým dívčím snům/
jste tehdy měl aspoň soucit, / aspoň úctu k mému
věku...“ A pak se na klečícího Oněgina nevěřičně
zadívá: „A teď! - co vás k mým nohám / přivedlo?“

Bendlova čeština v předešlé promluvě vyzařuje
zvláštní cit pro míru, který chyběl tolika jiným
místům jeho překladu, kde byla řeč o Tatániných
prožitcích. Zní pevně a vyrovnaně. A dobře odráží
stav duše té, která v průběhu Puškinova příběhu
stihla podivuhodně dozrát.³⁴

Z řady rozebíraných úryvků je patrné, že Bendl - třebaže překladatelsky mnohdy selhává - se někdy přece jen dokázal přiblížit jakoby samozřejmé lehkosti předlohy. Přesto, že pružnou formu románu zatěžkal jednou až dvěma slabikami navíc. Uměl také tvořivě domýšlet situace v románu rozehrané. A měl schopnost předat prožitkovou sílu předlohy. Některá z jeho řešení přitom prozrazují něco pro volbu přesných slov velmi podstatného. Silné zaujetí Puškinovými hrdiny. To potvrzuje také jeden z dopisů našeho prvního velkého puškinovského překladatele. I když se - soudě z jeho řádků - Bendl s Oněginem dost natrápil, nepřestával ho vzrušovat. Nejen jako literatura, ale jako příběh skutečných lidí:

„Mordie, kdyby mi někdo vysázel dnes stovku, abych Oněgina ještě jednou překládal, neudělám to - byla to, věř mně, koňská práce a trpělivosti k ní zapotřebí jako trám velké [...] Jak píšeš, čteš čtvrtý zpěv; mám za to, že pozdější jsou pěknější [...] zvláště zpěv osmý, v němž se Táňa, ta pokorná Táňa, co jedenkrát Eugena o lásku žebrala, jeví co dáma velkého světa a Eugen co duševní lazar, co hotový žebrák na duchu; mně ho chlapa bylo samotného líto, jako v dřívějších zpěvích Taťány. Což je to platno, ta Táňa je charakter, ač nakreslený zcela jednoduše a beze všeho pozlátka, tak krásný, tak spanilý, že jsem se do něho já, starý blázen, sám zamiloval.“³⁵

VÁCLAV ALOIS JUNG A JOSEF HORA

„Bývalý profesor rostovského gymnázia Sergej Potapenko neměl potuchy, že v zemi, jejímž byl hostem, závodily básnické generace v překládání ruských básníků, a i pak, když byl na to upozorněn Janem, jenž mu přinesl Jungův překlad Oněgina, vrtěl melancholicky hlavou. ‚Nevozmožno, nevozmožno... nepřeložíte do své řeči poetické kouzlo našich klasiků. Ztratí je!‘ [...]

Ach nožki, nožki! Gdě vy nyně!

Gdě mňotě věšnije cvěty?

[...] ‚V tom je hudba, nenapodobitelná hudba! V té hudbě je Rusko, nenapodobitelné Rusko! Dívčí nožky jdou po trávě do nekonečna, step dýchá vítr a hvězdy, můj Bože! Kde tu máte něco podobného? Ale musíte slyšet, na vlastní uši slyšet ruské verše.‘¹

Ta zapálená, tak říkajíc rusky emotivní promluva ruského emigranta pochází z jednoho dnes už skoro zapomenutého českého románu. Má však pozoruhodný náboj, téměř básnický. A neméně pozoruhodné časové vymezení: dvacáté století, první polovina třicátých let. I když zlatá éra ruské emigrace u nás tehdy už doznívala, něco podstatného z ní přece jen přetrvávalo dál. Stále ještě, byť ne tak masově bylo možné zažívat tu intelektuálně jiskřivou atmosféru let dvacátých, kdy zejména v Praze, překřtěné na „ruský Oxford“,² mohli naši čtenáři zažívat ruskou literaturu takřka od pramene. Ruský duch, který k nám spolu

s obrovským počtem Rusů tehdy proudil, umožňoval nejen „na vlastní uši slyšet ruské verše“, ale také polemizovat, tříbit názory. Třeba o puškinovských překladech, kterých se v té době vyrojilo obrovské množství.³ A Jungův Oněgin, o kterém byla řeč v předchozím úryvku, rozhodně nepatřil k těm přehlédnutelným.

Autorem citovaného románu, který začal vycházet na pokračování v roce 1938, není nikdo jiný než Jungův nástupce, Josef Hora. V tomto světle se ovšem úvodní promluva o „nemožnosti“ překladu Oněgina jeví ještě zajímavěji: není pouze příspěvkem na téma nepřeložitelnosti, ale také nepřímou polemikou. Dokonce hned dvojí. Hora polemizuje se svým předchůdcem. A tak trochu i sám se sebou - jako s někým, kdo se rovněž pokusil o „nemožné“.

Horův překlad Oněgina se na knižních pultech poprvé objevil přesně v době, kdy překlad Jungův vyšel pošesté a naposled. V roce 1937. Tento rok, ve kterém uplynulo sto let od Puškinovy smrti, přinesl v naší oněginovské tradici zjevný obrat. Zatímco Evropský literární klub v Jandově nakladatelství a nakladatel Václav Hrách se nezávisle na sobě rozhodli znovu vydat osvědčeného Junga, jehož Oněgin vycházel v přepracovaných verzích pětáctyřicet let, Melantrich v létě 1936, v termínu málem šibeničním,⁴ zadal překlad Horovi. Po Jungově necelém půlstoletí nastal čas na změnu.⁵

Hora Jungův překlad znal. Dokonce velmi dobře. Neopomněl ho připomenout nejen v citovaném románu, ale ani v žádném ze svých větších příležitostných textů věnovaných Oněginovi.⁶ Jeho

překlad se stal reakcí na překlad předchozí. A především pokusem překročit dosud nepřekročenou mez.

Podle svých vlastních slov Hora překládání Puškina - a klasiků vůbec - vnímal jako příležitost oživit to, co v nich bylo „vinou dobového nánosu a tradice zmechanizováno“.⁷ Překladem Oněgina se chtěl vyrovnat především s nesnadnou Puškinovou „prostotou dnes dávno vymizelou z poezie“: „Uměti být prostý a jasný! Jmenovat věci jejich pravým jménem! A nadto! Býti práv básníku, jenž při vší té jasnosti jazykové je citově tak složitý, jenž klouže ve svém románovém eposu z prostředí do prostředí, z jedné citové hladiny do druhé!“⁸

Právě s ohledem na proměnlivý epický žánr předlohy Hora ovšem narážel na jednu základní obtíž. Žádný skutečný epos, o který by se jako překladatel mohl opřít, moderní česká poezie neměla. Velké epické skladby u nás psal naposledy Svatopluk Čech, Vrchlický, Machar. Tedy ti, na kterých vyrůstala starší překladatelská generace včetně Junga. Po nich se epika z naší poezie téměř vytratila. V roce 1934 na tento fakt upozornil František Xaver Šalda v jedné ze svých přednášek. I když se nedochovala, její hlavní tezi shrnul v dobovém tisku právě Josef Hora: „Proti zmechanizování dnešní poezie volá F. X. Šalda po poezii širších rozloh, více soustředěné, s vůlí k jasnosti, s touhou po vyšší rovnováze. Proč nemáme epické poezie, jakou mají Rusové?“⁹

Horu jako nového překladatele Oněgina tedy nečekal o nic menší úkol než Bendla tři čtvrtě století předtím: měl napomoci založit novou

tradici moderní české epiky. Mohl se přitom - na rozdíl od svého předchůdce-průkopníka - vymezit vůči dřívějším českým překladům Puškinovy epické poezie. Ty mu totiž, jak sám říkal, jazykově „zaváněly antikvariátem“.¹⁰

Podívejme se nejprve, jak Hora řeší místo, které v souvislosti s Jungovým překladem komentuje ve svém románu. Puškinova lyrická odbočka o dívčích nožkách:

Ах, ножки, ножки! где вы ныне?
Где мнете вешние цветы?
Взлелеяны в восточной неге,
На северном, печальном снеге
Вы не оставили следов:
Любили мягких вы ковров
Роскошное прикосновенье.

[I/31]

Ach, nožky, nožky, kam jste zašly,
kde šlapete květ májový?
Jen východní jste znaly něhu
a na severním našem sněhu
jste nenechaly šlápějí:
Koberců měkkých raději
jste chtěly dotýkat se jemně.

[Jung]

Ach, nožky, nožky, kde teď právě
šlapete květiny jar svých?
Orientální znáte něhu
a na severském, teskném sněhu
jste stopy nezanechaly!
Ach, raději jste mívaly
koberců přepychové chvění.

[Hora]

Na plese, kam právě doprovodil Oněgina, se Puškin náhodou rozpomněl na dívčí „nožky“ (ножки), které ho prý dlouho pronásledovaly v představách. A upřel pohled kamsi do daleka: Kde teď jste? Kde „mnete“ (мнете) „jarní květy“ (вешние цветы)? Měkce znějící ruské sloveso se dokonale prolíná s oblými dívčími chodidly. A také s prvními kvítky nového roku. Takové představy ovšem rozněcují Puškinovu fantazii. Před očima se náhle otevírá pohled do východních krajů: nožky vyrostly v „orientálním blahobytu“ (восточной неге). Jsou přímo „vyhýčkané“ neboli „взлелеяны“. Půvabně melodické slovo! Jako by samo do sebe velnulo dvěma shodně zvlněnými slabikami. Tak říkajíc orientálně. Už skoro slyšíme vláčné východní rytmy, když vtom básník, stále sledující v představách dívčí nožky, obrací pohled k docela jiné končině: na „severním, smutném sněhu“ (северном, печальном снеге) „jste nezanachaly žádné stopy“ (вы не оставили следов). Raději jste měly „přerpychové doteky měkkých koberců“ (мягких ковров роскошное прикосновение). „Doteky“ v kombinaci s „přerpychem“ rozehrávají další představu slastí východních paláců. Nálada se opět proměnila. Ruské sněhové pláně se rozplynuly pod hebkým dechem Orientu.

Oba překlady na sebe leccos prozrazují už tím, jak řeší úvodní květinovou metaforu. Zatímco Jung používá spojení „květ májový“, zplošťující pestrost jarních květů jednotným číslem, Hora daný obraz naopak domýšlí. „Květiny jar svých“ evokují nejen mnohost, ale také pomíjivost. Zachycují uplývající tok času, jako připomínku všech těch

jar, která básníka dělí od chvíle, kdy mu nezapomenutelné dívčí „nožky“ zmizely z dohledu.

Podobně výmluvný je i závěr obou překladů. Jungova verze působí přirozeně, ovšem na úkor jistých detailů. Předně, zcela vynechává odkaz k přepychu. A také jeden nenápadný detail: předloha - oproti Jungovi - neříká, že se chodidlo dotýká koberců. Naopak. Koberce se dotýkají dívčích chodidel. Jako žádostiví milenci. Něco z této milenecké přitažlivosti se zjevně pokouší zachovat Hora v obraze „přepychového chvění“.¹¹

Oba překladatelé se ovšem i shodují. Doslova. Především kombinují „něhu“ se slovem „sněhu“. Stejně jako Bendl. Ten rým se sám nabízí. Má ho přece už Puškin a v ruštině zní skoro stejně jako v češtině. Navíc dokonale zapadá do obrazu dvou vzdálených, protilehlých končin, Orientu a severu. I tak ale uvedená shoda o čemsi vypovídá. Hora se vůči svému předchůdci nevymezuje za každou cenu. Snaží dospět k optimálnímu řešení. A zpravidla mu - jak uvidíme také dál - nevadí, jestli stejný rým nebo slovní obrat před ním použil už jeho konkurent.

Podívejme se však, jak strofa o nožkách pokračuje:

Давно ль для вас я забывал
И жажду славы и похвал,
И край отцов, и заточенье?
Исчезло счастье юных лет,
Как на лугах ваш легкий след.

Aj, dávno-li, co han ni chval
jen pro vás jsem si nevšímal,

ni vyhnanství, ni rodné země?
Totam je štěstí mladých let
jak na luzích váš lehký sled.

[Jung]

Pro vás jsem kdysi zapomněl
na slávu, již jsem sklízet chtěl,
na rodný kraj i na vězení.
Totam je štěstí mladých let,
a vítr vaši šlápěj zved.

[Hora]

Puškin trochu nostalgicky vzpomíná na uplynulé dny, kdy ho dojmy z ženských „nožek“ zcela pohlcovaly: „Je to dávno, co jsem kvůli vám zapomínal/ na touhu po slávě a uznání?“ Ty dojmy vskutku nemohly být silnější, jestliže básníkovi daly zapomenout i na věci, které ho neustále provázely životem: „rodný kraj“ (край отцов) a „vyhnanství“ (заточенье). A nakonec ještě povzdech: „Štěstí mladých let zmizelo.“ Ale jako by Puškin vycítil, že jeho verše právě ztěžkly jistou konvencí, přidává odlehčující přirovnání. Vrací se zpátky k místům, kterých se dotýkala dívčí chodidla: „Jak na lukách vaše lehká šlápěj.“ Na posledním rytmickém slově „след“ se dívčí pata odrazí od země - a zmizí v nenávratnu.

Oba překlady jsou významově poměrně přesné. Snad jen s výjimkou Horova „vězení“: slovem „заточенье“ Puškin míní spíš svůj pobyt ve vyhnanství. Ve vězeňských kobkách - na rozdíl od svých druhů děkabristů - přece jen nikdy neseseděl.

Ještě podstatnější jsou rozdíly ve slovníku obou překladatelů. Předně, Jungova slůvka „aj“, „ni“, „han“ jsou jasným poznávacím znamením starší

básnické školy. Dodávají jeho překladu antikvární jazykovou patinu, která na dřívějších překladech Puškinovy epiky tolik odrazovala Horu.

Rozdílnost obou překladů se však opět nevyklučuje s dílčími shodami. V předposledním verši Jung dospěl k dobrému řešení, které Hora - vědomě nebo nevědomě - přejal. Podobných návazností na Jungův překlad objevíme v Horových řešeních mnoho.¹² Nejsou, samozřejmě, vždy doslovné. Povšimněme si třeba, jak v předchozí pasáži Hora s Jungem řeší poslední verš. Oba se pokoušejí zachovat rytmický efekt jednoslabičného „след“, evokujícího odraz dívčí paty od země. Zatímco však Jung (podobně jako před ním Bendl)¹³ překládá s doslovností jdoucí až k rusismu „sled“, Hora vytváří obraz zcela vlastní. Opětovně vyzdvihuje lehce nostalgickou atmosféru předlohy: dívčí šlápěj odvál vítr z širokých ruských stepí.

Pozastavme se na chvíli. Hora v daném místě dodává svému překladu právě ten rozměr, který v Jungových řešeních postrádal - „svobodnou atmosféru dalekých obzorů, jež se klene nad líčením Puškinovým“.¹⁴ Není vůbec náhoda, že v Horově Oněginovi stále něco vane, proudí, odplývá kamsi do prostoru. Čas, vítr i dívčí šlápěje.¹⁵

Jistá lyrická rozevlátost Horova překladu ovšem ovlivňuje nejen jeho atmosféru, ale i výklad jednotlivých postav. Podívejme se, jak Puškin zachycuje skrze obraz krajiny jednu z hlavních hrdinek:

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход,

Когда на бледном небосклоне
Звезд исчезает хоровод,
И тихо край земли светлеет,
И, вестник утра, ветер веет,
И всходит постепенно день.

[II/28]

Jí bylo milo na pavláně
vždy vítat ranní zoře vjezd,
když ve blednoucí nebes bráně
se tratí chorovody hvězd,
když tiše kraj se země skvěje,
a posel jitra, vítr, věje,
a probouzí se denní ruch.

[Jung]

Sedala ráda na balkonu,
na úsvit jitra čekajíc,
co po blednoucím nebesklonu
proud hvězd se propadával v nic
a vítr, časný věštec rána,
vál v dál přes pole zaoraná,
proudilo světlo v země klín.

[Hora]

Verše předlohy zachycují obraz v poezii velmi obvyklý: „východ slunce“ (зари восход). A přece se v nich odráží zvláštní napětí, díky kterému můžeme příchod nového dne prožít znovu, postupně, takřka s každou pohasínající hvězdou. Na „bledém nebi“ (бледном небосклоне) se pomalu vytrácí „chorovod hvězd“ (звезд хоровод), jako když se tanečníci odpojují z dlouhého, všelijak propleteného řetězce. Zvláštní chvíle, plná očekávání. Ještě nezačal den, a přitom už není noc. Kraj kolem se „tiše rozsvětluje“ (тихо светлеет), „vane vítr“

(ветер веет), „zvěstovatel rána“ (вестник утра). A všechny světelné i dotykové vjemy vytvářejí majestátní okamžik, kdy „postupně nastává den“ (всходит постепенно день). Předjitřní krajinu však nevnímá pouze básník, ale taky ta, která má příchod nového dne tak ráda. Taťána. Na rozdíl od své klidnější sestry nemůže ráno dospat. A raději vyčkává na „balkoně“ (балконе), zahleděná do probouzejícího se východu. V té chvíli se i v ní cosi pozvolna rozsvětluje a vane...

Jung místo „východu slunce“ nechává Taťánu čekat na „zoře vjezd“. A „nebe“ nahrazuje „nebes bránou“. Jeho akademicky básnické obraty odporují Puškinově prostotě.¹⁶ Jinak ovšem Jungovy verše působí poměrně nehledaně.

Hora stejný obraz překládá s velkým zaujetím. Ani jeho řešení ale není zrovna prosté. Jestliže Puškinovo nebe s pomalu se vytrácejícím „chorovodem hvězd“ dává tušit jistou hloubku, nebe Horovo je nějak hlubší. Dokonce propastně. „Proud hvězd“ se propadá v „nic“. A naopak, světlo – namísto postupného přibývání – doslova „proudí“. Kam? V „země klín“! Opět hlubina, tentokrát ale spíš zvláštního bezpečí. Téměř pozemsky mateřského. Světlo se navrací k zemi. A v jeho návratu ve spojení s jejím klínem se zrcadlí jakýsi obrozující, životodárný princip. Celá uvedená část Horova překladu spěje od mizení v nicotě k novému životu. V tom rovněž není puškinovská prostota, nýbrž máchovská metafyzika!

Proč Hora postupoval právě takto? Především si jistě kladl otázku, jak východu slunce, nesčetněkrát popsanému tolika básníky, vrátit určitou nezaměnitelnost. A jeho hledání ho zjevně

dovedlo až k Máchovi, kterému se intenzivně věnoval zhruba rok před započatím práce na překladu Oněgina - v době, kdy psal své Máchovské variace. Horův obraz Taťány sledující východ slunce je také takovou variací. Variací, nikoli kopií. Neboť Hora neskončil u mechanického přejímání obrátů našeho největšího romantického básníka. Naučil se od něj něco mnohem podstatnějšího, něco, co Máchu dělá Máchou. Dokázal stejně dokonale prolnout obraz s melodií verše.¹⁷ Do jeho Oněgina se ta dovednost promítla s nebyvalou silou. A také s důsledky.

Povšimněme si, jak Hora rozvíjí Puškinovu letmou zmínku o „větru“. Slova „vál v dál“ vycházejí z představy vanutí a širých dálek. Stejně jako „pole zaoraná“ a „země klín“. Všechny přidané motivy působí docela přirozeně. Navíc jsou melodicky rozevláté svými táhlými hláskami. A mají i jistý významový vztah k předloze. Zapadají do místopisu líčené scény: venkovská usedlost Larinových, střední Rusko - s nekonečnými plochami po staletí obdělávané půdy.

Přesto bychom ale neměli zapomenout na jinou důležitou věc. Obraz východu slunce Puškin líčí tak trochu Taťaninýma očima. To ona ráda sleduje, jak se blíží nový den. Zřejmě i proto, že s ním může přijít něco, po čem podvědomě touží... Neodráží svítající krajina stav její duše? Pak se ovšem Horova máchovsky rozvichřená metafora dostává rovněž trochu do rozporu s předlohou. Hlavně s její prostotou. Mnohem spíš se totiž spojuje s rozervaným nitrem Máchova vězně čekajícího na smrt než s osamělou dívkou lehce rozechvělou očekáváním věcí příštích.

Ted' se naopak podívejme, jak oba překladatelé zachycují Tatánu v závěrečné, osmé kapitole, kdy se Oněgin opět vrací do Petrohradu a ocitá se na plese u svého příbuzného, významného generála. Už zpozzdáli upoutá jeho pozornost generálova žena:

Она была нетороплива,
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
[VIII/14]

Ta nespěšná je, nenápadná,
ni hovorná, ni příliš chladná,
nic z výzvy v očích vůči všem,
nic z výpočtu v ní na dojem;
[Jung]

Nebyla chladná, nespěchala
a slovy příliš neplýtvala,
šla bez nároků na úspěch,
míjejíc skromně tváře všech.
[Hora]

Předchozí verše soustředí pohled do jediného bodu. Objekt jejich zájmu přitom ani náznakem nedává najevo, že je středem pozornosti, Oněginovy neméně než Puškinovy. Oba sledují tu, která vystupuje „klidně, beze spěchu“ (нетороплива). A má v sobě pozoruhodnou střídmost: není ani „chladná“ (не холодна), ani „příliš výřečná“ (не говорлива).

První dva verše Jung překládá téměř doslova. Až na slovo „nenápadná“. Puškin nic takového neříká - a ví proč. Tatána přece nebyla k přehlédnutí. Měla zvláštní smysl pro míru věcí, který snad neupoutá pozornost hned, ale po nějaké

chvíli určitě. Tu střídmost dobře akcentuje Hora - lehkou, ale dostatečně nápadnou zmínkou o Tatánině citu pro míru slov.

Další verše jsou pro charakteristiku hlavní hrdinky stejně důležité. Tatána, žena generála, se na plese, mezi lidmi nejrůznějších stavů a hodností, pohybuje „без взора наглого“. Neboli: její pohled není „urážlivě přezíravý“. Jung opět posouvá pozornost trochu jiným směrem. Jestliže Tatána podle něj neměla „výzvu v očích“, můžeme získat dojem, že neprovokovala, případně nekoketovala. Poslední verš Jungova překladu nicméně zajímavě zdůrazňuje nevykalkulovanost jejího chování. Vskutku. Slova „без притязаний на успех“ naznačují, že Tatána si ničím nenárokovala obdiv svého okolí. Měla ho zcela přirozeně. Jungovo řešení tedy má svoje opodstatnění. Slovní podoba, kterou dostalo, však bohužel působí poměrně křečovitě.

Hora stejné místo překládá přesně. A navíc přemýšlivě. Poslední verš předlohy (v jeho překladu předposlední) předává v podstatě doslova, a přitom elegantně. Přidaný obrat „tváře všech“ v kombinaci s přechodníkem „míjejíc“ navíc celému obrazu dodává potřebnou dynamiku: vnímáme Tatánu procházející sálem, za kterou se otáčejí hlavy přítomných plesových hostů.

V následující pasáži, shrnující Oněginův dojem z té všemi obdivované dámy, se ukazují další rozdíly mezi oběma překladateli. Tentokrát v pohledu na Oněgina, který právě teď nechce věřit vlastním očím -

„Ужели,“ - думает Евгений,
„Ужель она? Но точно... Нет...
Как! из глуши степных селений...“

[VIII/17]

„Což,“ myslí Jevgen, „zrak mě šálí?
že ona to? Aj?... Bdím či sním?...
Ne... Jak z té stepní vísky v dáli...“

[Jung]

„Je možno to?“ si Eugen myslí:
„Že by to ona mohla být?...
Jakže? Z té stepní díry slyší...“

[Hora]

Předchozí verše předlohy zachycují Oněginův dialog se sebou samým. „Je to možné?“ přemýšlí titulní hrdina a nevěřičně opakuje: „Je možné, že je to ona?“ A následuje sebezpotvrzení, které vzápětí vystřídá zaváhání: „Jistěže... Ne...“ Ty dvě udivené trojtečky jsou výmluvnější než slova samotná. Naznačují horečnaté přemýšlení, které vyústí ve zvolání: „Cože!“ Načež Oněgin použije typický pojem z ruského místopisu. „Из глуши степных селений“. Naznačuje, že Taťána pochází ze zapadlých míst ruských stepí, na stovky verst vzdálených od civilizace.

Oba překladatelé pojmají Oněginovu přímou řeč jinak. Jungova „víska v dáli“ působí nadměru stylizovaně. A evokuje spíš české chaloupky pod horami než širokou ruskou step. Hora naopak poslednímu verši nasazuje téměř satirický hrot. Jako by se v Oněginovi - při pohledu na Taťanu - opět probudil bývalý epigramatik, s oblibou glosující společenskou smetánku, jehož album mělo přece také tvořit součást románu.

Zkusme se teď - s vědomím předchozích zjištění - prudkým stříhem přenést zpátky, do lipové aleje, kde Oněgin promlouval k Tatjáně s podobnou přímostí:

Скажу без блесков мадригальных:
Нашед мой прежний идеал,
Я, верно б, вас одну избрал
В подруги дней моих печальных,
Всего прекрасного в залог,
И был бы счастлив... сколько мог!
Но я не создан для блаженства;
Ему чужда душа моя

[IV/13,14]

Řku bez poetické vám fráze:
Svůj dávný nalézt ideál,
vás a ne jinou bych si přál
mít družkou na své chmurné dráze
jak záruku všech blahu vloh
a byl bych šťasten - pokud moh.
Mně nesouzen však úděl blažší:
má duše jest mu cizí již

[Jung]

To pravdou bez fráze je vskutku:
našel bych dávný ideál
a vás jen, vás jen bych si vzal
za družku dní svých, svého smutku,
jak záruku, že hoden vás,
bych šťasten snad... být mohl zas!
Mé štěstí? Listu podobá se,
jejž ve vichřici trousí kmen

[Hora]

Ještě před začátkem předešlé pasáže Oněgin Taťáně stihl říct, že bude stejně otevřený jako ona ve svém dopise. A teď znovu, beze spěchu opakuje: „Řeknu bez madrigalových pozláték.“ Autoři madrigalů, zpravidla milostných, často volí taková slova, která druhá strana chce slyšet. Ovšem Oněgin, třebaže mluví na obvyklé madrigalové téma, chce být hlavně pravdivý. Zároveň se však k Taťáně obrací slovy vnukajícími jistou neoprávněnou nadějí: „Naleznuv svůj dávný ideál/ vybral bych si, věřte, vás jedinou/ za přítelkyni svých smutných dnů.“ Načež přichází jedno z největších a přitom velmi prostých vyznání, jakého se zamilované dívce může dostat: „Stala byste se zárukou všeho krásného.“ V tom není pouze momentální okouzlení, ale také společná budoucnost. To vše pak přirozeně ústí do jakéhosi maxima: „Byl bych šťasten... nejvíc, kolik bych jen mohl!“ Ten podmiňovací způsob ovšem dává tušit, že všechno je ještě trochu jinak: „Já ale nejsem stvořený pro blažený život,/ tomu je moje duše cizí.“

Hned první verš řeší oba překladatelé podle očekávání. Jung jako obvykle zvolil řešení nepřiliš překvapivé, Hora je opět přímočařejší. A celková dikce? Jung směřuje zjevně k větší stylizovanosti: jako by forma, zejména tlak rýmů, rozhodovala o volbě slov víc než snaha zachytit co nejvěrněji stav hlavního hrdiny. Zvláště ve srovnání s překladem Horovým, kde jedno slovo podněcuje další - a z jejich sledu postupně vzniká určité gesto: od chvíle, kdy Oněgin řekne „a vás jen“ přímo fyzicky cítíme, jak jeho výraz - nejen slovní, ale i ten ve tváři - nabývá soustředěného

napětí, vrcholícího spojením „šťasten být“, po němž následuje uvolněné vydechnutí „snad mohl zas!“ Slovy i tváří titulního hrdiny prolne vlna různorodých pocitů.

Překladatelsky neméně zajímavý je i závěr předchozí pasáže. Jung ho předává vcelku přesně. Až na slovo „již“, vynucené nejspíš rýmem, které budí falešný dojem, že Oněginův život snad někdy dřív býval „blažší“. A Hora se – pokolikáté už? – opět odpoutává k vlastnímu obrazu. Oněginovo „štěstí“ přirovnává k listu střásanému kmenem. I jeho metafora vnuká představu nějakého bývalého šťastnějšího Oněgina! Postoj Puškinova hrdiny je však jiný. Není stvořen pro blažený život. Nikdy šťastný nebyl a nebude! V té věci bylo rozhodnuto kdesi mimo jeho vůli – a on to nemůže nijak změnit.

Oba překladatelé tedy v Oněginově klíčové promluvě v aleji opomenuli jeho sklony k fatalismu. Každá podobná nepřesnost ovšem oslabuje tu poněkud nečekanou proměnu, kterou hlavní hrdina v románu projde.

Podívejme se teď znovu do závěrečné kapitoly, kdy Oněgin přijíždí z cest zpátky do Petrohradu, navštíví ples, z myslí mu nejde krásná hostitelka – a on se rozhodne napsat jí dopis:

Когда б вы знали, как ужасно
Томиться жаждою любви,
Пылать – и разумом всечасно
Смирять волнение в крови;
Желать обнять у вас колени [...]
А между тем притворным хладом
Вооружать и речь и взор,

Kéž byste věděla, jak děsno
je s tužbou lásky zápolit,
plát - a to bouřné v nitru těsno
jen rozumem vždy chlácholit;
chtít kolena Vám obejmouti [...]
a zatím lhostejnosti ledem
si ozbrojiti řeč i zor

[Jung]

Kdybyste znala, jaká trýzeň
je v krutém ohni lásky mé,
i v rozumu, jímž horkou žízeň
své krve věčně krotíme;
chtít kolena vám objímati [...]
A při tom všem se chladným zdáti,
nezradit okem, slovem cit

[Hora]

Oněginův dopis má v sobě jiskru imaginace. Slovo „жажда“, odkazující k „touze“, která našeho hrdinu trýzní, znamená také „žízeň“. A stejně tak sloveso „пылать“ neboli „hořet“ sugeruje představu „vášnivých prožitků“ - a rovněž „plamenů“. Obraz touhy jako spalující žízně. Tím silnější, že je navenek jakoby potlačovaný. V jeho světle, zadržovaně prosvítajícím zpoza slov, bychom měli vnímat hlavní myšlenku celého dopisu: „Hořet - a rozumem ustavičně/ utišovat neklid krve.“ Oněgin pronese otevřené vyznání: „Přát si obejmout vaše kolena.“ Načež musí přiznat: „A přitom předstíraným chladem/ vyzbrojit řeč i pohled.“ Řádky jeho dopisu jsou vznětlivé. Hned vzplanou, hned se stáhnou zpátky, do příslušných mezí knotu tkvícího jedním koncem v hrdinově pulzující krvi.

Oba překladatelé zprvu zachycují jen významový povrch slov. I když si však Horův „krutý oheň lásky“ v míře konvenčnosti moc nezadá s Jungovou „tužbou lásky“, má svoje opodstatnění. Souvisí totiž s velkým obrazem, který Hora v překladu rozvinul. „Horká žízeň krve“. Odráží vášně, kterou je třeba „krotit“ jako plameny, nebezpečné a nespoutané.

Jungovo řešení je pravým opakem každé nespoutanosti. Jestliže jeho Oněgin pociťuje „bouřné v nitru těsno“, může sám sebe vskutku nanejvýš „chlácholit“. Jeho slova působí hodně stísněně. A postupně přecházejí do křeče. Ta kulminuje ve chvíli, kdy se Jung na konci předchozí pasáže snaží „ozbrojit“ svého hrdinu „lhostejnosti ledem“, použitým zjevně pod neúprosným tlakem rýmu.

A jak se s tímhle místem vyrovnal Hora? Jeho Oněgin se pokouší „chladným zdátí“. Ten obrat zdůrazňuje jednu hlubokou souvislost. Až dosud Oněgin vždy něco předstíral, hlavně z pragmatických důvodů. Chtěl vypadat zajímavěji, tajemněji. Teď ale musí pod maskou bontonu skrývat nejsilnější cit, jaký v sobě kdy měl. Aby - jak vypichuje Hora - svůj cit „nezradil“. Pozoruhodně dvojznačné sloveso. Znamená prostě „neprozradit“. Ale rovněž „nezpověřit se“. A naznačuje tak nebezpečí, kterému člověk vystavuje to, co je pro něj důležité, nějakou vlastní hloupou neuvážeností. Třeba přílišnou přímostí svých slov a pohledů v přítomnosti milované bytosti.

Horovo řešení se Puškinovi blíží nejen múzou, ale také myšlenkovou podnětností. Odráží to, čeho si u nás všiml už Tomáš Garrigue Masaryk, který

s odkazem k Puškinovi a k básníkům takzvané puškinské plejády prohlásil: „... důležité je, že verše těchto básníků jsou zhuštěné myšlenky, že se vůbec lyricky myslilo, filozofovalo.“¹⁸

K příkladům „lyricky filozofujících“ veršů, které odhalují, kam až Hora – ve srovnání s Jungem – ve svém překladu Oněgina myšlenkově dospěl, patří i závěrečná scéna celého románu. Oněgin vchází, nepozván, do Taťaniných komnat, spatří, jak si kněžna v slzách čte v jakémsi dopise, a padne jí k nohám. Taťana k němu promluví po dlouhém mlčení. Říká přitom věci, které bychom v dané chvíli možná vůbec nečekali. Proč se o ni Oněgin tak zajímá?

Что я богата и знатна,
Что муж в сраженьях изувечен,
Что нас за то ласкает двор?
Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен,
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную честь?

[VIII/44]

že bohata jsem, vážena;
že manžel zmrzačen byl vojnou,
že za to Dvůr nám ráčí přát?
Či proto, že by snad můj pád
mi zjednal pověst nedůstojnou
a vás že plané slávy třpyt
by před světem moh ozářit?

[Jung]

Že bohatá jsem, známá všem?
Že muže v boji zmrzačili?
Že dvoru v mnohém vděčíme?

A proto, že by hanby mé
teď všichni kolem svědky byli?
A pýchou Dona Juana
by byla vám má pohana?

[Hora]

Tatána mluví s překvapivou věcností. Zajímá se o ni Oněgin jen proto, že je teď „bohatá a známá“ (богата и знатна)? Nebo ze společenských důvodů? Proto, že její muž „utržil v bitvách těžká zranění“ (в сраженьях изувечен), a tak jim „carský dvůr věnuje svou přízeň“ (нас за то ласкает двор)? To všechno Tatána říká v okamžiku, kdy si znovu začala číst dopis napsaný mužem, který právě klečí u jejích nohou. Mužem milujícím a stále milovaným. Ve slovech bývalé provinční slečny se však ostře odráží kus hořkého poznání, ke kterému – pokud jde o Oněgina – dospěla.

V závěru své promluvy přitom vyslovuje slova z nejostřejších: nepřišel snad Oněgin proto, že by její „ostuda“ (позор) znamenala společenský skandál, kterého by si všichni všimli? A že by tak získal něco velmi přitažlivého? „Соблазнительную честь“! To spojení je zcela přesné. Odkazuje ke „svůdné prestiži“, kterou muž získá ve chvíli, kdy se mu podaří dobýt ženu. Zvláště pokud už patří jinému.

Až k tomuto místu Jung i Hora překládají poměrně věcně, s gradací opakovaného „že“. V posledních dvou verších se však oba od předlohy odchyľují. Každý jinak. Jungův „planý slávy trpyt“ zní ve srovnání s Tatáninou narážkou na pochybnou prestiž jistého typu mužů zbytečně diplomaticky. Hora je zase vyhrocenější. Jeho Tatána se

připodobňuje k pyšným trofejím Dona Juana. Takové přirovnání není s předlohou v rozporu. Dodává však hlavní hrdince cosi navíc: schopnost epigramu. Ta, které literatura dřív nahrazovala život, náhle dokáže trefně vztáhnout události, kterými sama žije, k jejich možnému předobrazu, vyčtenému nejspíš z donjuanovské poemy lorda Byrona. Horovo řešení přitom působí natolik suverénně, že čtenář neznalý originálu bude možná překvapen, když zjistí, že o žádném Donu Juanovi Puškin v daném místě nemluví. Veršů, které vytvářejí dojem kanonizující samozřejmosti, objevíme v Horově překladu celou řadu. O několika z těch nejznámějších, z úvodu Taťánina dopisu, bude ještě řeč na začátku další kapitoly.

Z dosavadního rozboru vyplývá, že Hora se pokouší překonat především určitou stísněnou atmosféru Jungova překladu, vyplývající z akademicky básnické češtiny kombinované s podléháním tlaku formy. Současně však uvádí na pravou míru ta místa Puškinova příběhu, která si Jung - navzdory určité tendenci k doslovnosti - vykládá jaksí po svém. Tak jako v následujících verších. Ocitáme se opět v první kapitole, ve chvíli, kdy Puškin popisuje Oněginův pokoj plný módních nezbytností i doplňků, dovážených do Ruska výměnou za „dříví a sádlo“ z kultivovaných evropských metropolí. A úvodní část svého líčení uzavírá slovy:

Все украшало кабинет
Философа в осьмнадцать лет.

[I/23]

tím vším se blýskal kabinet
šviháka osumnácti let.

[Jung]

to vše krášlilo kabinet
mudrce osmnácti let.

[Hora]

Puškin nazývá Oněgina „osmnáctiletým filozofem“. Ovšem v jaké situaci? Právě zčásti vykreslil, co zaplňovalo hrdinův pokoj. Nebyly to portréty velkých myslitelů a police plné tlustých knih. Pouze nejružnější potřeby, bez kterých se neobejde ten, kdo chce především vypadat. Vida! Oněgin, který se staví do pozice mladíka kriticky glosujícího svoji dobu, je zřejmě ve vleku této doby víc, než by si byl ochoten přiznat. V takovém světle má ovšem Horův ironicky míněný „mudrc“ ve srovnání s Jungovým „švihákem“ mnohem blíže k myšlence předlohy.¹⁹

Až dosud jsme mluvili hlavně o tom, jak Jung a Hora zasáhli do obrazu Taťány a Oněgina. Podívejme se tedy, jak v rozebíraných překladech vyznívá obraz zbylých dvou hlavních hrdinů:

Чуть отрок, Ольгою плененный,
Сердечных мук еще не знав,
Он был свидетель умиленный
Ее младенческих забав;
В тени хранительной дубравы
Он разделял ее забавы,

[II/21]

Druh Olgin od samého dětství,
muk srdce posud neznalý,
druh druha nejradš za svědectví

svých dětských her si hledali;
ve stínech ochrannéhooubí
svou zábavu on s její snoubí

[Jung]

Jak hochu ještě uchvátíla
ho Olga. Svědkem zábav byl,
v nichž vyrostla ta malá víla,
o jejíž lásce sladce sníl.
Zřel pod stromy, jak dívka milá
na lukách věnečky si vila

[Hora]

Puškin popisuje dokonalou idylu, která nastává snad jen v životech milenců souzených si osudem. Už jako „jinoch“ (отрок) byl Lenskij Olgou „uchvácený“ (плененный). Ještě ani neznal „muka srdce“ (сердечных мук), která přináší skutečné zamilování, a už byl „dojatým svědkem“ (свидетель умиленный) Olžiných „dívčích her“ (младенческих забав). A společně si hrávali „v bezpečném stínu doubravy“ (в тени хранительной дубравы).

Jestliže Jungovy verše se opět vyznačují poněkud umělou dikcí, Hora překládá s velkou lehkostí. Snad až přílišnou. Přirozený spád jeho překladu je totiž vykoupen určitými posuny. Předně, proč by Lenskij „sladce sníl“ o Olžině lásce? Puškin přece mluví o chlapeckém okouzlení, které ještě nezná „muka srdce“. Ani obraz Olgy jako „malé víly vijící věnečky na lukách“ v předloze nedohledáme. Do nastíněné dívčí idyly ale zapadá docela dobře. A má jeden zajímavý vedlejší efekt: nepřímo vyostřuje kontrast mezi prostinkou Olgou a její mnohem komplikovanější sestrou.

Jungův a Horův výklad Lenského se pak zřetelně odráží hlavně v překladu jeho elegie, psané v předvečer souboje:

Придешь ли, дева красоты,
Слезу пролить над ранней урной
И думать: он меня любил,
Он мне единой посвятил
Рассвет печальный жизни бурной!...
Сердечный друг, желанный друг

[VI/22]

zda přijdeš, děvo Krasoty,
si zalkat nad mou časnou urnou
a dumat: on mě miloval,
mně jedinké on věnoval
svou mladost pochmurnou a burnou!...
Můj anděle, má družko [...]

[Jung]

co ty však, krásná? Přijdeš květ
mi na hrob dáti se slzami?
A pomyslíš si: Měl mě rád
a mně jen, mně chtěl darem dát
svých tesklivých snů drahokamy?
Má milá, srdce v srdci mém

[Hora]

Z každého verše mladého básníka čiší romantický patos. Ovšem trochu pokleslý. Skutečně velké básně romantismu, třebaže často mluví o smrti, se vyhýbají něčemu, čemu Lenskij dal zcela volný průchod. Chce vzbuzovat soucit. Nejprve se zeptá, zda k němu Olga - „děva krásy“ (дева красоты) - přijde, aby „prolila slzu“ (слезу пролить) nad jeho „předčasnou urnou“ (ранней урной). A hned

nato si už o soucit přímo řekne, když začne dívce svého srdce napovídat, co si má nad jeho hrobem myslet: „On mne miloval,/ mně jediné věnoval/ smutný úsvit bouřlivého života!“ Načež opět apeluje na Olžinu blízkost: „Milovaná přítelkyně, vytoužená přítelkyně.“

Jung překládá s jistou rusifikující doslovností. Svými obraty „děva Krasoty“ nebo „časná urna“ dodává Lenského elegii jasné vyznění: podtrhuje její úpornou poetičnost. Horův překlad zdaleka tak jednoznačný není. Najdeme v něm „tesklivé dnů drahokamy“, obrat zřetelně klišovitý. Ale také lyricky jemné „srdce v srdci mém“, které odráží to, o čem byla řeč v minulé kapitole: jistý záblesk talentu.

V širších souvislostech zachycuje tu inspirativní nejednoznačnost mladého básníka také jedna z jeho úvodních charakteristik:

По имени Владимир Ленской,
С душою прямо геттингенской,
Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты

[II/6]

Zván po jménu Vladimír Lenskij,
duch, abych tak řek, göttingenský,
sám v prvním květu mládenec,
a básník, Kantův stoupenec.
On učenosti poklad pravý

sem z Němec přivez mlživých -
snův o svobodě blouznivých

[Jung]

Vladimír Lenskij zval se jménem,
duch göttingenský byl mu věnem.
Byl básník, ale mladý přec
a krasavec a kantovec.
Ze zamlžené Germánie
si přivez učenosti díl
a svobodomyslný byl

[Hora]

Puškin představuje svého hrdinu z různých stran. Hned několika najednou. Lenskij není pouze „krásný“ (красавец), jak mladí muži „v rozkvětu sil“ (в полном цвете лет) bývají, ale vystupuje také jako „ctitel Kanta“ (поклонник Канта) a „básník“ (поэт). Ještě předtím se však dozvídáme, že je to mladík „s duší přímo göttingenskou“ (с душою прямо геттингенской). Göttingen? To slavné univerzitní město autor jistě nezmiňuje náhodou! Patřilo ke svobodné hanze a po válkách s Napoleonem se stalo jedním z hlavních evropských center, kde se soustředily liberální ideje. Proto je pouze logické, že si Puškinův hrdina z „mlhavého Německa“ (Германии туманной) s sebou do Ruska přivezl nejen „plody učenosti“ (учености плоды), ale také „svobodomyslné touhy“ (вольнолюбивые мечты).

Co tedy máme považovat na Lenském za inspirativnější? Jeho sklony k psaní poezie? Nebo spíš tvář? Anebo právě tu „göttingenskou duši“, napovídající, že jde o mladíka, který přemýšlí svobodně a bez předsudků? Lenskij slibuje věru

mnohé. A právě to je na mladých mužích možná vůbec nejzajímavější.

Povšimněme si také, jak Puškin v charakteristice Lenského postupuje. Dozvídáme se, že to byl „krasavec“, „ctitel Kanta“ a „básník“... Těsný sled tak nesourodých osobních údajů cosi naznačuje: dotyčný mladík se sice mohl stát mnohým, ničím však nebyl tak zcela. Všechno na něm bylo jaksi stejně důležité, krásná tvář i jeho filozofický profil. Ironii Puškinových slov navíc podtrhuje nenápadná zmínka o „mlhavém Německu“. Odkazuje jak k typickému počasí v zemi, která pro generace Rusů byla synonymem záviděníhodné vzdělanosti, tak i k příslovečné neproniknutelnosti abstraktní německé filozofie. Filozofie, která vždy tolik kontrastovala s ruským, spíše emotivním způsobem myšlení.

Hora předává charakteristiku Lenského o něco obratněji než Jung: opakovaným souřadným „a“ dává jasně najevo, že mezi jmenovanými přednostmi mladého básníka není hlubší rozdíl. Zajímavě vyznívá také srovnání obou verzí posledního verše: zatímco Jung hodnotí Lenského „sny o svobodě“ jako „blouznivé“, Hora je stejně přímočarý jako předloha. Nechává Lenského „svobodomyslnost“ zaznít v čisté podobě, aniž by jí připisoval kladné nebo záporné znamínko. Vždyť z ní může vzejít ještě ledacos.

Z většiny dosavadních zjištění vyplývá, že v Jungově Oněginovi akademicky uhlazená dikce do jisté míry převládá nad myšlenkovým zaostřením. Přesto, že v přepracované podobě vyšel ještě v roce 1937, skutečným překladem pro dvacáté století přece jen nebyl. To ostatně potvrzuje

i postřeh jedné čtenářky „z profese“, která vyrostla mimo jiné na poezii konce devatenáctého století, kdy Jungův překlad vznikal: „Mluvil ke mně jazykem oné doby, jak jsem jej dobře znala z Čechových Písní otroka, z Vrchlického Balad a romancí, z Macharových Vteřin a z jeho Magdalény na zevnějšek stejně konverzační, jako je Oněgin...“²⁰

Naproti tomu v překladu Horově je - podobně jako v Bendlovi, ovšem hlouběji - patrný spíš „Máchův duchovní patronát“.²¹ A především, díky tvořivě básnickému jazyku i velké snaze odkrývat významy puškinovské předlohy působí Horův Oněgin velmi svobodně. Takřka göttingensky. To svědčí o něčem velmi podstatném. Hora dobře věděl, že do Puškinova veršovaného románu se vepsala myšlenková nálada jedné přelomové epochy ruských dějin.²² Epochy, kdy v Evropě i v Rusku propukla řada společenských bouří, jež otřásly nejen panovnickými domy.

Současně však nastaly chvíle, kdy - jak poznamenává Vladimír Svatoň - „téměř všechny Puškinovy současníky zachvátily pochyby, zda lidé jsou s to koordinovat rozumně své zájmy a zda mohou nastolit mezi sebou harmonický řád“.²³ A stejné pochyby musely ve třicátých letech dvacátého století zachvátit také současníky Horovy. Není proto divu, že když Hora koncem listopadu 1937 uveřejnil verše nazvané Nad dokončeným překladem Eugena Oněgina, nerefletoval v nich pouze jeden úspěšně završený úkol. Události, do kterých jeho překlad přicházel, ho hned v úvodu vedly ke zmínce o aktuálním dění v tehdejší Evropě, kde právě vítězila politika částečných ústupků rozpínavé říši, která si - tak

jako v Puškinových časech Napoleonova Francie -
opět dělala nároky na světovládu. Ta politika
vedla, jak víme, ke krizi nejen politické.
Podlomila celý duchovní život starého kontinentu.
A Hora si zjevně uvědomoval jistý paradox.
Překládal Puškinův román, představující jeden
z vrcholů, kam se lidský duch kdy dostal, v době,
která se řítí do jedné z nejděsivějších propastí
lidských dějin. A to krajní, mrazivé napětí sám
zachytil ve verších napsaných po dokončení svého
Oněgina:

Hle, ve dvou světech žil jsi ten rok, brachu.
Co na Oněgina jsi hledal rým,
dvacátý věk, pln hlodavého strachu,
tě prováděl svým podsvětím. [...]

Pro šílenější vzruch než kdysi Lenskij
jdou muži na smrt v změti názorů
a ve psi zase je duch göttingenský
pod tlapou imperátorů.

Ti slabí však, Taťána, chůva její,
jsou přece ještě živi, zdá se mi.
Z hlubin své prostoty nám vynášejí
třpyt poezie na zemi.²⁴

OLGA MAŠKOVÁ A MILAN DVOŘÁK

Verše uvedené v závěru předchozí kapitoly dokládají, že Horův překlad podstatně, byť dnes už víceméně skrytě souvisí s dobou svého vzniku: stísněná atmosféra Evropy těsně před válkou nutně posilovala obecné vědomí o osvobozujícím účinku Puškinovy poezie. A Horu přirozeně vedla k ještě silnější potřebě otevřít „svobodnou atmosféru dalekých obzorů“ v Puškinových obrazech i myšlenkách... Doba ovšem zanechala stopu také v našem prvním poválečném překladu Oněgina z pera Olgy Maškové, překladatelčině prvním puškinovském. Poprvé vyšel v roce 1966. Pozoruhodný čas. Zdálo se, že se blíží konec jednoho z temných období našich dějin, kdy myšlení lidí omezoval jediný správný výklad světa. Z pohledu literátů přitom bylo možná nejpodstatnější, že alespoň dočasně minula léta povinně frázovitého jazyka, za který se dalo leccos skrýt. Především vlastní postoj. A právě ten je, jak za chvíli uvidíme, klíčem ke zkoumání českého Oněgina z časů „zlatých šedesátých“.

Potřeba vyhraněného postoje však vycházela ještě z jedné věci: před puškinovským debutem české překladatelky vyšel Horův Oněgin přibližně desetkrát. Generace našich čtenářů se z něj učily nazpaměť celé pasáže. Stal se kánonem. Mohl tedy uspět překlad nový? Vždyť, jak postřehl Jan Zábrana, „nejrozšířenější je čtenář, který chce ve stále nových obměnách číst jednu a tutéž knihu, dávno a dobře známou, knihu, na niž má sladké vzpomínky“.¹ A jestliže se Horův Oněgin právě takovou knihou stal, měla před sebou Mašková

krajně nelehký úkol. Aby prorazila zavedenou představou, kterou si naše čtenářské publikum o Oněginovi vytvořilo, musela nutně uchopit předlohu nějak nově – tak, aby otevřela její dosud opomíjené významy.

Ovšem v českých poválečných dějinách nemohla pro různé odvážně vynalézavé postoje nastat příhodnější chvíle než právě v šedesátých letech. Začalo se probouzet intelektuální sebevědomí české společnosti. Nastal čas „stále vzrůstající naděje“.² Podobně euforické chvíle museli zažívat také Puškinovi současníci, když připravovali jeden z nejsvobodomyšlnějších pokusů o převrat v ruských dějinách, který našel odraz také v Oněginovi...

Podívejme se nejprve na typický příklad, jak se Mašková vyrovnává s kanonizujícími řešeními svého předchůdce. Následující pasáž se jako máloco z české překladové literatury zapsala do myslí našich čtenářů právě v Horově verzi:

Я к вам пишу – чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать.

Já píši vám – co mohu více?
Co ještě mohu dodatí?
Teď vím, že máte právo sice
mne pohrdáním trestati

[Hora]

Píšu vám – co víc? Píšu já vám.
Co na tom slova pozmění?

Vím, sama si tím přivolávám
trest - vaše opovržení.

[Mašková]

Úvodní slova z Taťánina dopisu Oněginovi: „Píšu vám - co víc?/ Co ještě mohu říci?“ Není to pozoruhodný začátek? Ten dopis - ještě než cokoli vysloví - reflektuje sám sebe. Upozorňuje na skutečnost, že ho někdo někomu píše. Někdo někomu? Mladá dívka mladému muži! I kdybychom nečetli dál, probouzí sám fakt takového dopisu podezření z jisté nekonvenčnosti, kterou si v Puškinových časech mohly dovolit možná hrdinky francouzských románů. Ale vychovaná slečna z provinční statkářské rodiny? Však také po prvních dvou verších následuje obava: „Teď, já vím, je na vaší vůli,/ zda mě potrestáte pohrdáním.“

Mašková přichází s jasným akcentem: skutečnost, že Taťána píše Oněginovi - a nikoli naopak - se v prvním verši zdůrazňuje hned dvakrát. Ne že by Hora danou souvislost zcela potlačil: mnohem víc však počítá s tím, že si ji čtenář objeví sám.

Rozdíl v míře jednoznačnosti obou překladů ještě prohlubují verše další: Taťána v pojetí Maškové vnímá Oněginovo „pohrdání“ téměř jako zákonitý „trest“. Vůbec nemluví o Oněginově „vůli“. Možnost svobodné volby je přitom důležitá. Souvisí s jedním z hlavních témat celého románu: dokdy ještě rozhodujeme sami za sebe - a kdy už za nás začínají rozhodovat konvence? Ve chvíli, kdy má Oněgin zaujmout postoj vůči dívce, která mu poslala zamilovaný dopis, rozhodnutí není dáno předem. A Taťána - a spolu s ní rovněž čtenář -

žije očekáváním věcí příštích. Přesně tak, jak naznačuje Hora.

Hora i Mašková představují dva víceméně protikladné přístupy: náznak, ponechávající ve hře různé významy, versus vyhraněná interpretace. Dá se vůbec po těchto dvou pojetích přijít s něčím převratně novým? Takovou otázku si zřejmě musel klást autor zatím posledního překladu Oněgina z roku 1999, Milan Dvořák. Jeho překlad však - přes všechny možné apriorní pochyby - přináší opět trochu jinou dikci:

Píšu vám, a už jen to samo
je víc, než do slov mohu dát,
a jako vám i mně je známo,
že smíte mnou teď pohrdat

[Dvořák]

Dvořák neklade o nic menší důraz na samotný fakt dopisu než jeho předchůdkyně. Činí to však jiným způsobem. „Píšu já vám“ z překladu Maškové, to je bezbranné gesto - emoce, která sama o sobě vypovídá dost, abychom pochopili. Dvořákova Taťána naopak klidně, beze spěchu vysvětluje.³ Velmi civilní dikcí. Takový postup je pro Dvořáka příznačný.⁴ Hned druhé dva z předchozích veršů ukazují jeho krajní důsledky: „a jako vám i mně je známo“ vyznívá natolik didakticky, že se z Taťaniných dalších slov docela vytrácí rozechvělá obava z naprosté vydanosti - napospas úsudku Oněgina a také celé společnosti. Zůstává jen racionální poučenost o stavu věcí.

Základní tendence obou nových překladů se odráží také v jiných částech Taťanina dopisu:

Сначала я молчать хотела;
Поверьте: моего стыда
Вы не узнали б никогда,
Когда б надежду я имела
Хоть редко, хоть в неделю раз
В деревне нашей видеть вас

Všechno by, věřte, ve mně spalo,
nikdy bych vám s tou bezmocí,
s tou hanbou nešla na oči,
mít naději, a třeba malou,
že občas, aspoň tu a tam
projížďka zavede vás k nám

[Mašková]

Nikdy bych nebyla tak smělá
a nemusel by se můj cit
před vaším soudem hanbou rdít,
kdybych tu naději jen měla,
že byste se snad na pár chvil
jen občas u nás zastavil

[Dvořák]

Taťána zdrženlivě konstatuje: „Nejprve jsem chtěla mlčet.“ A začíná hledat důvody, proč nemlčela. Přitom se trochu obelhává. Nevědomky. Až později totiž zjistí, jak bolestivou reakci v ní dokáže vzbudit pouhá Oněginova přítomnost, ke které se teď upíná jako k dostatečně naplňujícímu prožitku: „Věřte, můj stud/ byste nikdy nepoznal,/ kdybych měla naději,/ že třeba zřídka, třeba jednou za týden,/ vás u nás na vsi uvidím.“ I tak, přes jisté sebeobelhávání, ale Taťána velmi upřímně vyslovuje něco z velké bezradnosti svého postavení - jako neprovdaná dívka je připoutaná k rodnému

domu a nemá zrovna moc šancí potkávat lidi, kteří by jí byli blízcí zájmy, intelektem, citlivostí...

Mašková hned zkraje výrazně interpretuje. Její Taťána místo odkazu k mlčení tvrdí, že by v ní - kdyby se Oněgin „tu a tam“ objevil - „všechno spalo“. Nepopírá to smysl celého dopisu? Mohla by Taťána psát milostné vyznání na základě citů, které by za jistých podmínek dokázaly hned zase „usnout“? „Usnout“ by mohly pouze za předpokladu, kdyby vědomě něco předstírala - nikoli se pouze naivně obelhávala.

Dvořákova Taťána se zase projevuje racionálněji než její puškinovská předloha: namísto prvotní potřeby mlčet předjímá slovem „smělá“, co si o ní Oněgin asi pomyslí, až její dopis začne číst. A vzápětí mluví přímo o „soudu“. Jako by si už představovala, jak se před Oněginem bude muset zodpovídat ze svého činu. Puškinova Taťána se zmiňuje pouze o „studu“: určité věci na ní zkrátka budou poznat. Tento fakt Dvořák ostatně jemně zdůrazňuje poukazem k „rdění“. Avšak předchozí vývody, kterých se jeho Taťána dopouští, vyznívají přece jen trochu uvědoměle.⁵

Podívejme se však ještě na jednu část Taťánina dopisu, ve které se jeho dikce - zprvu spíše nesmělá - poněkud proměňuje:

Другой!... Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я! [...]
Ты в сновиденьях мне являлся
Незримый, ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался
Давно... нет, это был не сон!

Někdo!... A kdo?... Ne, nikdo jiný!
Mé srdce jednou jen se vzdá. [...]
O tobě, milý, snívala jsem,
než jsem tě znala, byls mi vším,
tvé oči uhranuly mým,
srdce mi zaznělo tvým hlasem
už dávno... nebyl to jen sen!

[Mašková]

Ne, nechci s jiným život spojit,
na něho city vyplýtvat! [...]
O tobě dávno sny mé byly,
tvůj zrak v nich zářil líbezně,
tvůj hlas mé nitro rozezněl,
byls neznámý, a přec už milý...
To nebyl sen, ten nežije!

[Dvořák]

Jestliže se Taťána zpočátku otevírala zdrženlivě, s jistými oklikami, teď nezakrývá nic: své srdce by nedala „nikomu na světě“ (никому на свете) kromě Oněgina. To on se jí zjevoval „ve snech“ (в сновиденьях). Ještě „nespatřený“ (незримый), byl jí „už milý“ (уж мил). Jeho pohled zamilovanou dívku „mučil“ (томил) a v její duši se „rozléhal jeho hlas“ (голос раздавался). A tohle všechno se – jako zázrakem – dělo „dávno“ (давно), nikoli až poté, co Oněgina spatřila. Pozoruhodné vnímání času, vyhrazené snad jen zamilovaným: to, co měla Taťána už dlouho v prožitcích, se nyní stává skutečností. A teď, po seznámení s Oněginem, může se záviděníhodnou sebejistotou prohlásit: „Nebyl to sen“ (это был не сон)!

Mašková hned v prvním verši vkládá do Taťánina dopisu otázku navíc. A nechává hlavní hrdinku –

i tak dost otevřenou - nazvat Oněgina svým „milým“, přestože Puškinova Taťána takové oslovení nepoužije v celém dopise ani jednou. Oba zmíněné zásahy mají, samozřejmě, jistý dopad: zřetelně zvýrazňují emocionalitu.

Dvořáková Taťána - zprvu pouze uvědomělá - se tentokrát pouští přímo do rozumového kalkulu: mohla by snad jinak prohlásit, že nechce „vyplýtvat city na jiného“? A dokázala by - kdyby chtěla být naprosto upřímná - říct, že Oněginův „zrak“ jí „zářil líbezně“? Přestože při pohledu do jeho očí ve skutečnosti zažívala „muka“? Ne, to mohla napsat pouze Taťána, která se neubránila jisté citové falši. Vždyť i nad zázrakem, kdy se v jejím životě začíná naplňovat dávno procítěné, si místo prostého užasnutí „to nebyl sen!“ ještě poněkud křečovitě zafilozofuje - a vysvětlí Oněginovi, že „sen“ přece „nežije“!

Přístup obou překladatelů se jasně projevuje také v jedné z nejvypjatějších pasáží Puškinova románu, která s Taťaniným dopisem bezprostředně souvisí. Setkání v aleji. Oněgin při něm vysvětluje, co k zamilované dívce cítí. A jeho řeč - dlouhá celkem pět strof - končí slovy:

Я вас люблю любовью брата
И, может быть, еще нежней.
Послушайте ж меня без гнева:
Сменит не раз младая дева
Мечтами легкие мечты;
Так деревцо свои листы
Меняет с каждою весною.
Так видно небом суждено.

Полюбите вы снова: но...

Учитесь властвовать собою

[IV/16]

Věřte: jak sestru vás mám rád... ne,

snad ještě mnohem něžněji.

Má střízlivost vám dobře radí:

své sny a touhy každé mládí

častokrát v letu vymění,

strom každý rok je zelený

a s každým jarem znova kvete.

Proč, nebe jistě dobře ví.

Zas přijde láska... ale vy...

příště se radši ovládněte

[Mašková]

Cítím k vám čistou lásku bratra,

proto snad smím vám tohle říct:

Tak už to chodí, moje milá -

dívka se ze snů vyléčila,

a zítra sní zas o někom.

Tak přece s jarem každý strom

si novým listím život chrání.

To samo nebe chtělo snad.

Budete znovu milovat...

Jen chce to sebeovládání!

[Dvořák]

Oněgin volí slova obezřetně, a přitom stejně otevřeně jako Taťána ve svém dopise: „Mám vás rád láskou bratra.“ Takřka románové kliše o bratrské lásce musí horlivou čtenářku pouze utvrdit v hořké jistotě. Vzápětí ale přichází zjemňující výrok: „A možná ještě něžněji.“ Není tak konkrétní, a přece říká něco pravdivějšího. Svou neurčitostí napovídá, že řeč je o věcech stěží změřitelných,

o nichž sotva můžeme vynášet nějaké definitivní soudy. Cit nás může kdykoli překvapit... A jako by hlavní hrdina vytušil, že řekl víc, než chtěl, začne uvádět věci na pravou míru. Po prosbě „vyslechněte mne bez hněvu“ mluví zase se zkušeným nadhledem svých šestadvaceti let: „Mladá dívka nejednou zamění/ jinými sny své lehké snění.“ Trefný postřeh. Rychlost, kterou se Taťána do Oněgina zamilovala, svědčí o snadnosti, s jakou se zamilovávají sedmnáctiletí. Taťána přece Oněgina vůbec nezná - takže její představy o něm jsou vskutku pouhé „sny“. Nebylo by divu, kdyby se její cit za krátký čas obrátil opět jinam: „Tak strom své listy/ mění s každým jarem./ Tak zjevně rozhodlo nebe.“ Své poetické přirovnání pak Oněgin sám přeloží do přímočarého prozaismu: „Zamilujete se znovu...“ A nakonec ještě upozornění: „Nicméně/ učte se ovládat sebe samu.“

Mašková Oněginovu promluvu stylizuje. Předně, nenechává k Taťáně promlouvat Oněgina, ale jeho „střízlivost“. Ta abstraktní obraznost, pro překladatelčinu metodu velmi typická,⁶ má své důsledky: posouvá dikci románu k větší komplikovanosti, než jakou by přirozený spád Puškinova verše připouštěl. Součástí jazykové stylizace v překladu Maškové je ovšem i jisté dramatinizování. Tou trojtečkou a záporkou na konci prvního verše její Oněgin zjevně něco naznačuje. Zaváháním dává najevo, že váží slova. A zjemnění - „ještě mnohem něžněji“ - kterým koriguje onu „lásku k sestře“, jak svůj cit k Taťáně zprvu nazývá, se tak dostává do intonačně exponované pozice. Jako když herec udělá dramatickou pauzu.

Dvořákův Oněgin žádné jemné odstupňování svého citu nečiní. Naopak. Oslovením „moje milá“ projevuje spíš nadřazenou shovívavost. A konstatováním „dívka se ze snů vyléčila“, odkazujícím k Taťáně jako ke třetí osobě, si udržuje nápadnou distanci od vzniklé situace. Proč? Oněgin Puškinův mluví možná obecně, ale rozhodně ne nezúčastněně. Na zamilovanou dívku, osudově promítající celý svůj další život do jediného zajímavějšího muže, kterého stačila poznat, mohou mít jeho slova dokonce osvobozující účinek. A čtenáři se titulní hrdina může začít jevit trochu jinak. Dosud se choval dost nezodpovědně. Teď je pod silným dojmem z Taťánina dopisu. A „živé dojetí“,⁷ které nad ním pocítil, v něm - dočasně - otevírá skrytý pramen upřímnosti. Jeho promluva k Taťáně v aleji představuje jedno z mála míst, kdy trochu víc chápeme, proč Puškin - na konci první kapitoly - s takovou sympatií vzpomíná, jak si s Oněginem vyprávěli o „bývalých láskách“ a v jejich duších se přitom „znovu ozval cit“...⁸

Jisté nedomýšlení souvislostí se v Dvořákově překladu předchozích veršů projevuje i v práci s metaforou. Se zamilováním, praví Puškinův Oněgin, je to jako se stromem, který obnovuje listoví, protože tím - dodává Oněgin Dvořákův - „život chrání“. Pak by ale, vzato do důsledku, výměna jedné milované bytosti za druhou - tak říkajíc s každým novým jarem - byla životní nezbytností. Proč by něco tak problematického měl Oněgin Taťáně sdělovat? Zrovna ve chvíli, kdy zamilovaná dívka vnímá každé jeho slovo s velejemnou ostrostí? Dvořákovo řešení mimochodem

dokládá, jak je Puškinova metafora vlastně přesná. Básník dobře věděl, proč má Oněginova stromová metafora skončit pouze u náznaku. Ano, schopnost regenerace patří k základním projevům života, stromů stejně jako lidí. V danou chvíli není třeba říkat víc.

Stejně promyšleně Puškin nechává promlouvat Oněgina také v úplném závěru jeho alejového monologu. Překladaatelé přitom - tentokrát oba - opomíjejí jeden důležitý detail: Oněgin Taťanu v předloze nabádá, aby se své city „učila zvládat“. Ale v překladu Maškové hlavní hrdina pouze upozorňuje, že příště - až se Taťána zase zamiluje - by se měla „radši ovládnout“. A Dvořákův Oněgin v podobném duchu radí, že to „chce sebeovládání“.⁹ Oněgin Puškinův mluví zajímavěji. Naznačuje, že zvládání vášně je věc učení. Nikoli okamžiku, ale vývoje. To, jak osudově Taťána prožívá věci teď, může být za pár let jiné - zralejší, vyrovnanější... Ostatně, Oněgina jednou dost překvapí, jak se ta provinční slečna naučila se svými city pracovat. V závěrečné kapitole od ní sám dostane lekci v nejjemnější etice!

Načrtnuté obecné tendence obou překladů ovšem zasahují také do výkladu dalších postav románu. Podívejme se nejprve na charakteristickou pasáž týkající se Oněginova nejbližšího přítele, mladého básníka Lenského:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы;
Он пел те дальные страны,
Где долго в лоно тишины

Лились его живые слезы;
Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет.

[II/10]

o vzdechu zpíval, o vzlyku,
o romantickém slavíku,
o NĚČEM, o MLHAVÉ DÁLI,
i o dálce, kde bloudíval,
kde oči opravdový žal
do jímky ticha vyplakaly,
zpíval, jak vadne žití květ,
v rozpuku osmnácti let.

[Mašková]

Zpíval svou samotu a žal,
i *tajemno*, i *mlžnou dál*,
i růží romantickou krásu,
i onu vzdálenou už zem,
kde kdysi hleděl uslzen
do hloubky prostoru a času.
Pěl krásný a už zašlý svět
z výše svých osmnácti let.

[Dvořák]

Puškin komentuje básnické pokusy mladého poety s určitým podtextem. Postupně stále zjevnějším. Zprvu mluví pouze o Lenského oblíbených tématech, která redukuje do jednoho dvou slov: Lenskij „pěl“ (пел) - v duchu tradiční romantické poetiky, jak naznačuje použité sloveso - „rozluku“ (разлуку), „žal“ (печаль), „něco“ (нечто), „mlhavou dáli“ (туманну даль), „romantické růže“ (романтические розы). S každou další položkou pojímáme větší podezření, zda dotyčné verše nebyly romantické poněkud konvenčně. Ale pak už se Puškin sám

neudrží. A naplno rozvine jeden z Lenského typických obrazů: „daleké končiny“ (дальные страны), kde se dlouze v „lúno ticha“ (лоно тишины) lily mladíkovy „živé slzy“ (живые слезы). Příliš patetické? Buďme opatrní. Copak Máchův vězeň při pohledu do dálky nepláče, když se loučí s milovanou zemí? Jemu jeho slzy věříme...¹⁰

Záleží zřejmě na situaci, která k něčemu tak výjimečnému, jako jsou mužské slzy, dala podnět. Proč plakal Lenskij? Nejspíš při vzpomínce na daleké Německo, kde v tichu knihoven göttingenské univerzity myslel na svoji ruskou milou.¹¹ Žádnou větší životní zkoušku, pokud víme, nezažil. V jeho slzách je tedy dost romantické sebestylizace. To ostatně potvrzuje i stručně načrtnutá tematika jeho veršů,¹² zvláště výrazy psané kurzívou, signalizující přímou citací. A rovněž závěrečné dva verše: mladý básník zpíval „povadlý života květ“. „Bezmála osmnáctiletý“! Poslední verš – jako ocásek škorpióna – vystrkuje ironický osten, který už nikoho nemůže nechat na pochybách, do jaké kategorie Lenského dojetí sebou samým vlastně spadá.

Oba překladatelé pracují s podtextem Puškinových slov trochu jinak: Mašková překládá charakteristiku Lenského poezie včetně tematické položky „NĚCO“. Totéž slovo Dvořák vykládá. Jeho „tajemno“ ale mírně obrušuje ironickou hranu Puškinova verše. „Něco“ odkazuje k tématu tak neurčitěmu, že jsou na to všechna ostatní slova krátká.

Jinak ovšem Dvořák obsah předchozích veršů předává vcelku vnímavě. Sloveso „zpívat“ ponechává bez předložky. A vykazuje tak styl Lenského poezie

do příslušných mezí. Dosažený efekt je přitom ironičtější než v originále: v ruštině Puškinových časů byla použita bezpředložková vazba vcelku běžná, kdežto dnes představuje už jen poetickou archiválii. Osobitá ironie se nicméně projevuje i v dalších Dvořákových řešeních. Co jiného se skrývá v nadneseném výroku „uslzen hleděl do hloubky prostoru a času“? Dvořák tu zkombinoval dvě filozofické kategorie, kterým Lenskij v Göttingenu jistě neunikl, s čímsi, co osmnáctileté mladíky zpravidla dohání k slzám. A ať už se tím myslí cokoli, s „časoprostorem“ to rozhodně souvisí pouze velmi okrajově.

Závěrečnou ironickou poznámku nicméně Dvořákův překlad postrádá. V posledních verších nechává Lenského pouze neurčitě „pět“ jakýsi „krásný, zašlý svět“. Naopak Mašková zjevně pochopila, že Puškinův povadle květinový obraz žití je třeba zachovat. Bez něj nemůže vyznít smeč verše posledního, prozrazujícího ten záviděníhodný věk, který se tak rád stylizuje do úvah o tom, že všechno hezké skončilo v nenávratnu.

Odlišný přístup k lehké puškinovské ironii se v obou překladech projevuje i v jedné z typických charakteristik Olgy:

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцелуй любви мила,
Глаза как небо голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Всё в Ольге... но любой роман

Возьмите и найдете верно

Ее портрет

[II/23]

Veselá, hodná od kolíbky,
jak básníkův den průhledná,
milá jak chvílka pro polibky,
svěží jak doušek ode dna,
blankytem očí, lehkým krokem,
úsměvem, gloriolou loken,
sčesaných něžně do čela,
vším Olga... každá novela
či román kreslí dopodrobna
ten portrét

[Mašková]

Jak jítro veselá vždy byla,
poslušná, skromná, žádný kaz,
jak políbení lásky milá,
prostá jak duše básníka.
Ty oči nebem projasněné,
ten úsměv a ty lokny lněné,
postava, pohyby i hlas!
Vše na ní... Ale prosím vás,
vezměte kterýkoli román,
a Olgu popíše vám snad.

[Dvořák]

Puškin popisuje Olgu jako bytost až neskutečně dokonalou: byla „vždy skromná“ (всегда скромна), „vždy poslušná“ (всегда послушна), „vždy jako jítro veselá“ (всегда как утро весела). Při dalších slovech ovšem trochu zbystříme: „Jak život básníka prostoduchá.“ Není v tom opět puškinovská ironie? Dokonce zdvojená? Vyličená šťastná povaha zřejmě souvisí s jistou duševní jednoduchostí. Ale

také s naivitou básníků, ke kterým přece patří i Olžin vyvolený...¹³ A poté už přichází sled klasických literárních příměrů: byla „jak polibek lásky milá“ (как поцелуй любви мила), „oči modré jako nebe“ (глаза как небо голубые), „úsměv“ (улыбка), „kadeře plavé jako len“ (локоны льняные). Také další výrazy jsou jaksi předem odhadnutelné, stejně jako ta, které se týkají: „pohyby“ (движенья), „hlas“ (голос), „útlý pas“ (легкий стан) - zkratka „všechno na Olze“ (всё в Ольге)... Puškin přeruší samospád svého výčtu románově tradičním obratem, aby netradičně zkonstatoval, že není třeba pokračovat dál: „Jakýkoli román/ si vezmete, najdete v něm její věrný portrét.“

Oba překladatelé pracují s ironií předchozích veršů po svém. Zatímco Mašková činí narážku na Olžinu naivitu skrytěji, skrze přirovnání k „průhlednosti básníkovy dne“, a závěrečnou pointu řeší víceméně podle předlohy, Dvořák se rozhodl pro gesto natolik přímočaré, že v něm pro ironický podtext nezbylo místo: „Ale prosím vás,“ komentující výčet Olžiných předností, je pouze otráveným mávnutím rukou nad tím, co vlastně nikoho moc nezajímá.

Ze srovnání obou překladů Olžiny charakteristiky však vyplývá ještě jeden důležitý fakt: jestliže Dvořák používá - jako obvykle - v podstatě civilní dikci, Mašková vynalézá stále nové lyrické detaily: místo běžného literárního příměru Olžiny veselosti k „jitru“ říká, že Olga byla „svěží jak doušek ode dna“. Podobně obvyklé „kadeře plavé jako len“ přetváří v rokokově zdobnou „gloriolu loken“. A „milou“ povahu

popisované dívky nepřirovnává k abstraktnímu „polibku lásky“, nýbrž k něžně konkrétní „chvilce pro polibky“. Metaforika takřka seifertovská.¹⁴ Nevylučuje se však s Puškinovým záměrem? Puškin zachycuje Olgu výrazivem banálně románového ražení, nikoli lyrickými detaily, které místy mohou vyvolávat okouzlený úsměv. Přirovnání „milá jak chvilka pro polibky“ určitě nepůsobí jako z „každé novely či románu“. A závěrečná pointa tedy u Maškové nemůže vyznít zcela přesvědčivě.

Zaujetí pro detail má však i důsledky docela opačné. Díky němu totiž Maškové většinou neunikají některé nenápadné, ale podstatné kvality Puškinovy poetiky:

Блеснул мороз. И рады мы
Проказам матушки зимы.
Не радо ей лишь сердце Тани.
Нейдет она зиму встречать,
Морозной пылью подышать

[VII/30]

[zima] mrazem v sněhu
blyskotá... Ze svých kouzel, čár
všem dává nějaký ten dar.
Jen Táně nic. Ta v neúprosných
zimních dnech nejde nazdařbůh
vdechovat rozjiskřený vzduch

[Mašková]

Nezbednou zimu, její mráz,
s radostí vítá každý z nás.
Jen Taťána je zádumčivá,
ta matku zimu nevítá.
Před mrazem sedí ukrytá

[Dvořák]

Předchozí verše uzavírají obraz příchodu zimy. Doslova rychlostí blesku: „Udeřil mráz“ (блеснул мороз). A následuje popis Taťánina rozpoložení v době před jejím odjezdem do Moskvy, na takzvaný „trh s nevěstami“. Zatímco „my máme rádi veselé kousky maticky zimy“ (рады мы проказам матушки зимы), „srdce Táni“ (сердце Тани) se z nich - v obavě z věcí budoucích - moc neraduje. Taťána nejde „přivítat zimu“ (зиму встречать). A neužívá si ani jeden z největších požitků, kdy člověk může zimní atmosféru vnímat skoro všemi smysly.

„Морозной пылью подышать.“ Vdechovat mrazivé krystalky! Tisíce částiček sněhu vířících ve vzduchu a vnikajících do těla... Pozoruhodný detail! Mašková ho velmi dobře vycítila, Dvořák nikoli. A jeho překlad tak postrádá to nejpodstatnější: jiskřivě radostný vjem, který z prostého zimního líčení dělá velkou poezii zimy.

Schopnost Maškové odhalovat detaily odrážející Puškinovu lehkou múzu se projevuje v celé řadě míst. Zdá se však, že někdy je čímsi vykoupena. Různé důsledky překladatelčina postupu jsou dobře patrné v následující strofě ze slavného intermezza o nožkách - jedné z nejpůsobivějších částí celého románu. Nejprve první čtyřverší:

Я помню море пред грозюк:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам!

[I/33]

Závidím moři: vlnu s vlnou
spojoval nedočkavý chvat,

když pospíchaly láskyplnou
hrou jejím nožkám poctu vzdát.

[Mašková]

Vzpomínám, záviděl jsem jednou
před bouří vlnám na moři,
že divoce se vzhůru vzednou
a k nohám se jí položí.

[Dvořák]

Puškin se rozpomíná na kdysi spatřený výjev: moře před bouří (море перед грозой) a ženské nohy stojící na pobřeží. Z tušené nekonečnosti mořské hladiny se sbíhají vlny „v prudkém sledu“ (бурной чередой) s jediným cílem. „S láskou se položit k jejím nohám“ (с любовью лечь к ее ногам). Obraz neodbytně milostný! Mořský živel dává ženským chodidlům láskyplně pocítit blížící se bouři. S každou další vlnou znova. Není divu, že při té vzpomínce se Puškin neudrží a unikne mu vzrušené: „Jak jsem těm vlnám záviděl“ (как я завидовал волнам)!

Oba překladatelé zdůrazňují něco jiného. Dvořák celek, Mašková detaily. Její „vlna s vlnou“ připravuje rým pro přívlastek „láskyplnou“. A nechybí ani „spěch“, se kterým vlny plynou. U Dvořáka takové podrobnosti nenajdeme. Mašková kvůli nim však docela opomněla, že moře se chystá k „bouři“. A skrytou dravost mořských vln zaměnila laškovnou „hrou“. Pak ovšem celkový obraz „pocty“ vzdávané mořem nemůže působit zdaleka tak impozantně jako ve verzi Dvořákově, kde se vlny - před bouří - k ženským nohám „pokládají“. Dokonce až po „vzednutí“. Hrdá pokora nezkrutného živlu!

Podívejme se však na další verše téže
strofy:

Как я желал тогда с волнами
Коснуться милых ног устами!
Нет, никогда среди пылких дней
Кипящей младости моей
Я не желал с таким мученьем
Лобзать уста молодых Армид,
Иль розы пламенных ланит,
Иль перси, полные томленьем;
Нет, никогда порыв страстей
Так не терзал души моей!

Tolik jsem toužil cítit na rtu
tep krve v ohbí něžných nártů!
Za času bouří, unášen
náruživostí pro vášeň,
nikdy jsem nechutnal až u dna
tak hořkou touhu navždy srůst
s růžemi tváří, s krví úst
či zlíbat ňadra k smrti svůdná.
Nikdy mě nepřepadala
touha tak zlá, tak zoufalá!

[Mašková]

Přál jsem si s každou vlnou novou
ústý se dotknout milých nohou.
Vždyť ani v mládí, za těch dní
rozbouřeného dychtění,
já netoužil jsem trýznivěji
Armidu líbat na ústa,
na tvář, z níž růže vyrůstá,
na prsy, jež se vzdechem chvějí.

Mou duši vášeň, co jsem živ,
tak nadržasala nikdy dřív!

[Dvořák]

Nezapomenutelný pobřežní obraz v Puškinovi oživil vzpomínku na vášeň, kterou v sobě kdysi měl: „Jak jsem si tehdy přál, abych se s vlnami/ mohl dotknout milých nohou ústy.“ Ta vášeň byla údajně to nejsilnější, co jako mladík poznal. „Ne, nikdy v roztoužených dnech“ (нет, никогда среди пылких дней) nechtěl „tak mučivě“ (с таким мученьем) „líbat ústa mladých Armid“ (лобзать уста молодых Армид). Ty „Armidy“ odkazují ke slavné románové hrdince, jejíž smyslnou krásu provázela temná magie...¹⁵ Ani „růže plamenných lící“ (розы пламенных ланит) těch čarodějek, ani „ňadra naplněná mukami“ (перси, полные томленьем) však Puškin nezatoužil nikdy líbat tak jako ty nohy, ke kterým se pokládaly mořské vlny: „Ne, nikdy přival vášní/ tak netrýznil moji duši!“

Překlad Maškové je plný něžně erotických vjemů. Neříká „dotknout se ústy“ jako Puškin, ale „cítit na rtu“. Nikoli „nohy“, ale „tep krve“. A navíc „v ohbí nártů“! Okouzlující oblost místa, kde noha přechází v chodidlo. A kdesi vespod tiše pulzující pramínek krve... Opět ta seifertovská náruživost pro detaily ženského těla!¹⁶ Je však namístě? Čeho se vlastně Puškin chtěl spolu s vlnami „dotknout“? Předloha říká „ног“. To může znamenat „nohou“, ale také „chodidel“. Jestliže se však vlny k nohám pokládají, dotýkají se - a právě to jim básník závidí - těch jejich částí, které jsou v kontaktu se zemí. Ostatně, jak upozorňuje Vladimír Nabokov, „rovněž šaty tehdejší doby a

Puškinovy kresby na okrajích jeho rukopisů potvrzují, že řeč je o kotnících, nártách a prstech".¹⁷ Takže Mašková se rozhodně neocitá mimo významy předlohy. Naopak: rozkrývá je. A v prvních dvou verších předchozí pasáže to dělá tak dovedně, že spolu s ní může čtenář sestoupit takřka do nitra Puškinova obrazu.

„Níterná“ jsou ovšem i její další řešení: ocitáme se „u dna“ Puškinovy vášně. Až odtud, z největších hlubin, „chutnal“ touhu. Proč ne pouze „okusil“? Patrně proto, že v tradičním spojení s touhou se z daného slovesa už téměř vytratil původní smyslový vjem! A konečně, Mašková mluví o touze „navždy srůst“. Tedy neodlučně spojit dva živé organismy. A s čím že má básník „srůst“? „S růžemi tváří“. A také „s krví úst“. Detail až bolestivě milostný!

Jednotlivé metafory Mašková podtrhuje také hláskovou instrumentací: úporné „t“ a „r“ v prvních dvou verších sugerují „trýzeň“, kterou Puškin při pohledu na ženské nohy na pobřeží pociťoval. To slovo sice v překladu Maškové nikde nezazní, ale ozývá se v něm. Při pozorném zaposlouchání. Milostná trýzeň zvuků se přitom odráží také v rýmových dvojicích: téměř každá při hlasitém čtení vykrouží - krátce nebo dlouze - zvuk „u“, kdy se rty jakoby připravují k polibku...

Dvořák překládá předchozí pasáž výrazně civilněji. Povšimněme si: tam, kde Mašková - možná až příliš - rozehrává, co se skrývá za slovem „ног“, Dvořák uvádí pouze spojení „milých nohou“. A rýmuje ho se slovem „novou“, které předtím umístil do nepřírozené inverzní pozice. Základní

významy zjevně převládly nad skrytými motivy i melodií verše.

Zatímco překlad Maškové působí jakoby zevnitř, z nitra obrazu, Dvořák si nic moc nedomýšlí. Není náhoda, že krom jiného zachovává také Armidu, tedy literární odkaz, který Mašková vynechala ve prospěch milostných detailů.¹⁸

Dvořákova snaha neříkat víc než základní významy předlohy, v předchozím úryvku vlastně sympatická, však může být i problematická. Vede ke zjednodušování. To se projevuje hlavně opomíjením některých méně nápadných souvislostí. A snad nejrušivěji zasahuje do Puškinových myšlenek, jemných a přesných zároveň. Jednu z nejpozoruhodnějších zachycují tyto verše:

Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился темный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум;

[I/59]

Přichází múza, láska míjí,
bolavá hlava najde lék.
Zas toužím po své harmonii
pocitů, tónů, myšlenek...

[Mašková]

Naštěstí múza zjevila se
a rozptýlila temnou noc.
Rozbřesklo se mi v hlavě zase,
zas hledám zvuků čaromoc.

[Dvořák]

Puškin přibližuje něco z tajemného principu inspirace: „Uplynula láska, přišla múza.“ Není to

překvapivé? Múza nepřišla, když básník někoho miloval, nýbrž právě naopak. Když milovat přestal. Tehdy se jeho „temný rozum vyjasnil“ (прояснился темный ум). A on - „svobodný“ (свободен) - mohl opět začít hledat spojitost „zvuků, citů a myšlenek“ (звук, чувств и дум). Trojjedinou podstatu poezie. Možná proto Puškinovy verše často začínají slovem „vzpomínám si“... Tak jako ty o ženských nohách spatřených kdysi na pobřeží. Jako by básník pocítil největší potřebu psát verše právě ve chvíli, kdy cosi krásného nenávratně minulo.

Dvořák tajemný princip tvorby silně zjednodušuje. Zcela vynechává upřesnění, kdy a proč se Puškinovi „múza zjevila“. A ze tří základních součástí poezie jmenuje jediný.¹⁹ „Zvuků čaromoc“. Ten neurčitě lyrický obrat - vzhledem k Dvořákově vesměs civilní dikci překvapivý - nepostihuje Puškinovu věcnou triádu významově ani stylově.

Mašková triádu zachovává. I tak ale přesnost Puškinovy myšlenky porušuje. V prvním verši obrací pořadí příčiny a následku, jakoby snad „příchod múzy“ měl způsobit „minutí lásky“. Načež zmiňuje jakýsi „lék na bolavou hlavu“. O jeho významu pro schopnost psát verše se čtenář může pouze dohadovat. Avšak Puškinova slova jsou krystalicky čistá. Láska může člověka zaslepovat. Proto básník - v souvislosti s jejím „uplynutím“ - mluví o „vyjasnění rozumu“!

V závěru úvah nad oběma zatím posledními českými překlady Oněgina se podívejme na verše reflektující hlavní téma celého románu. Zavádějí nás do Oněginova kabinetu, kde se Taťána ocitne po

odjezdu titulního hrdiny. A začítá se do jeho knih - a začne trochu víc chápat, kdo vlastně Oněgin je. Mezi tituly narazí především na „Džaura a Juana“, ale také -

Да с ним еще два-три романа
В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

[VII/22]

Až na dva zmíněné byronovské tituly zaznamenává Puškin obsah Oněginovy knihovny dost neurčitě: „Dva tři romány, ve kterých se odrazilo století.“ I kdybychom odhadli, jaké století má autor zřejmě na mysli, moc nám to o dotyčných knihách neřekne. Puškin však pokračuje: „Je v nich zobrazen poměrně věrně současný člověk.“ Současný člověk? Další obecný pojem. Čtenář, zvyklý na autorovu pregnantnost, už musí být docela netrpělivý. Ale jako by to Puškin vytušil, začne vypočítávat jednu věcnou charakteristiku „současného člověka“ za druhou: má „nemravnou duši, sobeckou a vyprahlou, pořád zabranou do snů“ a „sršatý rozum, který se vybíjí v plané činnosti“. To je až nemilosrdně konkrétní! Zdá se, že Puškin se zprvu pohyboval v obecné rovině pouze proto, aby napjal naši pozornost. Od počátku věděl, o čem píše. Velmi přesně. V roce 1830 v poznámce o chystaném ruském

překladu francouzského románu Adolf uvádí, že mezi texty, ve kterých si Oněgin čítal, patří právě tahle próza Henriho Benjamina Constanta. Toho, který „jako první uvedl na jeviště daný typ hrdiny, posléze rozšířený géniem lorda Byrona“.²⁰ Ale pro různé paralely nemusíme chodit až tak daleko. Netýká se snad Puškinův popis „současného člověka“ také hrdiny jeho románu ve verších?

Překlad předešlé pasáže může docela významně ovlivnit výklad základního tématu celého Oněgina. To zřetelně potvrzuje už překlad Horův:

k dvěma třem románům měl vztahy,
v nichž spisovatel zachytil
svou dobu, v nichž dost věrně žil
zlomený člověk jeho věku,
neschopný lásky, radosti,
ješitný ve své zprahlosti,
oddaný snům, jimž není léku,
i s rozumem svým zběsilým,
jenž rozplývá se v marný dým.

[Hora]

„Marný dým zběsilého rozumu“, to je jeden z otisků lyrické pečeti, kterou Hora na Oněginovi zanechal. S jakým rozumem nás - a především hlavního hrdinu - konfrontuje předloha? „Озлобленным“. Tedy spíš „sršatým“, který se „vybíjí v plané činnosti“. Ještě větší význam má však pro Horovu interpretaci spojení „zlomený člověk“. Nepůsobí takové označení až soucitně? A hlavně, kam vlastně míří? Člověka zpravidla zlomí nějaké okolnosti jeho života. Širší kontext Puškinova románu přitom napovídá, že „okolnosti“ mohou být nejrozumnější. K těm

nejtvrdším patřilo krvavé potlačení děkabristů a následné popravy a vyhnanství. Ty zlomily řadu duchovně nejsilnějších lidí Ruska. Avšak hrdinům románů, o kterých mluví Puškin, stačila „planá činnost“. Třeba naplňování společenských povinností, norem a konvencí. Tak jako Oněginovi. V Horově řešení se tedy ozývá nejen soucit, ale taky hořká ironie.

A jaký pohled na Oněgina nabízejí překlady, které následovaly po Horovi?

[...] svazky,
jež líčí celkem bez nadsázky
devatenácté století
i dosti věrné portréty
člověka této nové éry,
bez mravních zásad, bez citu,
pyšného na svou ulitu
ryzího egoisty, který
propadá nečinnosti snů
a jalovému cynismu.

[Mašková]

i dvě tři díla povědomá
názorem břitkým na dobu
a pochopením způsobů
moderně amorálních lidí,
jimž vyschlé duše ješitné
se utápějí v planých snech
a jejichž rozum věčně slídí
po další příležitosti
k zuřivé, marné činnosti.

[Dvořák]

„Člověk této nové éry“, jehož uvádí na scénu Mašková, je přesně tím pojmem, který může vzbudit patřičnou netrpělivost. Co autor něčím tak nekonkrétním sleduje? Následný výčet, uvedený slovy „bez mravních zásad, bez citu“, pak působí tím úderněji. Až na poslední dva verše, kde se Puškin dotýká trochu složitější věci než pouhé „nečinnosti snů“ a „jalového cynismu“. Jde o to, že typický hrdina své doby, o kterém mluví předloha, může až překvapovat svou činorodostí. Věci, ve kterých „vybíjí“ svůj rozum, ale nic nepřináší - jemu ani nikomu dalšímu. Je z těch nadaných jedinců, kteří - jak víme od Bělinského - „slibují mnoho“, avšak „splňují málo nebo nesplňují nic“.²¹

Dvořákovi „moderně amorální lidé“ vpadají do veršů trochu zprudka, bez potřebného napětí. A především, poněkud paušalizují svým množným číslem. Působí trochu jako kázání, odsuzující šmahem většinu. Puškin neodsuzuje. Pouze dobře pozoruje věci kolem sebe. A trefně je komentuje. Nevynáší soudy nad lidstvem. Snaží se vyhmátnout příznačné lidské slabosti a jejich příčiny - a poukázat na ně. Zpravidla ironicky, ale nikdy ne kazatelsky.

A ještě jeden důležitý moment: Mašková - jako vždy originální - uvádí konkrétní století. Proč ale vztahovat romány, které měl Oněgin v knihovně, pouze ke století devatenáctému? Není snad Puškinova narážka na typického hrdinu svého věku časově neomezená? A nemůže tedy fungovat v každé době, která se k Oněginovi vrací, jako jistá provokace?

Z Á V Ě R Ě Č N Á B I L A N C E

Bezmála sto sedmdesát let českých překladů Evžena Oněgina tvoří tradici zdaleka ne jen literární. Tyto překlady - podobně jako Puškinův román - přesahují do skutečného života. Předně, různé dobové okolnosti potvrzují, že většina z nich vznikla nikoli na objednávku, ale jaksí z potřeby - svých autorů i příslušné doby a jejích událostí, nezřídka převratných.

Jan Evangelista Purkyně, Václav Čeněk Bendl, Václav Alois Jung, Josef Hora, Olga Mašková a Milan Dvořák, abychom jmenovali ty, kterým jsme věnovali pozornost především, vtiskli Oněginovi podobu, která provokuje k přemýšlení. Stejně jako jejich předloha.

Purkyně sice ve zlomku, ale energicky nastínil, že čeština jeho doby, která postupně teprve nabírala dech k velkým básním, si pravděpodobně jednou dokáže poradit i se sevřeným Puškinovým veršem. Bendl dal českým čtenářům možnost poprvé nahlédnout do Oněgina jako celku - se svou nezaměnitelnou „fortelnou“ češtinou a s pomocí rozmáchlého verše, o jednu až dvě slabiky širšího než verš předlohy. A také s jistými obtížemi, pro objevitele nových literárních pevnin skoro nevyhnutelnými. Jung, který svého Oněgina piloval téměř půl století, k nám celý Puškinův román jako první uvedl v rozměru čtyřstopého jambu. Bohužel, ještě poněkud akademického. Některými řešeními však už razil cestu svému nástupci. Josef Hora českého Oněgina zmelodizoval, zaposlouchán do hudby Máchova Máje. Někdy snad až příliš. Své puškinovské předloze dal však podobu

básnický strhující - stala se kánonem české překladové literatury. Mašková přidala Oněginovi dramatičtější gesta a se seifertovskou náruživostí pro detail se pokoušela rozkrývat nitro Puškinových metafor. A Dvořák, jdoucí intuitivně ve stopách Fryntových, Oněginovi opět vrátil civilnější ráz, na úkor některých jemných významů.

Žádné paušalizující slovo o našich oněginovských překladech ovšem nikdy nebude vyčerpávající. Pět tisíc pět set čtyřicet jedna veršů originálu představuje přece jen obzor příliš široký pro sebepozornější kritické oko. V Evženu Oněginovi se při každém čtení otevírají nové významové průhledy. A překladatelé je mohou čtenářům pomoci rozkrývat, pokaždé znovu. To, co přitom objeví, se pak v jistém smyslu stává pokračováním veršovaného románu, který nikdy nebyl a nebude zcela dokončen...

POZNÁMKY

TRADICE ČESKÝCH ONĚGINOVSKÝCH PŘEKLADŮ

- 1) FRYNTA, s. 282
- 2) PUŠKIN 1988, s. 11
- 3) Viz Jan THON (s. 13): „Uprostřed třicátých let se Purkyně pustil do překladu slavného díla italského básníka Torquata Tassa Osvobozený Jeruzalém [...] Z té doby také asi pochází i zlomek pokusu o překlad Puškinova Evžena Oněgina, zachovaný v rukopisné pozůstalosti. Nelze rozhodnout, přeložil-li Purkyně více. [...] O Puškinovi se v polovině třicátých let v českých časopisech hojně psalo, Puškin byl blízký Purkyňovu příteli Frant. Lad. Čelakovskému, a je proto pochopitelné, že se ve chvíli duševního poklidu pustil podle svých sil do takového pokusu.“

Dodejme, že Purkyně překládal z řady literatur, měl obrovské množství kontaktů s učiteli celého vzdělaného světa a byl členem korespondentem řady akademií věd – mimo jiné i té carské v Petrohradě.
- 4) HAVEL, s. 12
- 5) Cituje PROCHÁZKOVÁ, s. 154
- 6) Sergej Muravjov-Apostol (1796-1826), carský podplukovník, jeden ze zakladatelů Svazu

spásy, první tajné organizace děkabristického hnutí. Nebyl to ovšem spisovatel, jak píše Čelakovský, který si ho patrně spletl se stejně starým Nikitou Muravjovem (1796-1843), členem literárního spolku Arzamas a autorem návrhu budoucí ruské ústavy a řady dalších prací, které patří k nejvýznamnějším dokumentům děkabristického myšlení.

- 7) KOLLÁR, Slávy dcera (předzpěv), s. 17
- 8) Jan Kollár, Ueber die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation (O literárnej vzájemnosti mezi kmeny a nářečiami slávskými, 1836). Cituje PROCHÁZKOVÁ, s. 164.
Srov. rovněž výrok Pavla Josefa Šafaříka z roku 1831 (tamtéž, s. 162): „Rozkošné plody rozumu Baťuškova, Žukovského, Puškina jsou květy diletantismu; sad, ve kterém vykvetly - ne národ slovanský.“
- 9) Vladimír BRAUN (s. 193) uvádí překlad části německy psané souhrnné policejní relace z listopadu 1855, která se dochovala ve spisech pražského c. k. policejního ředitelství. Mimo jiné se v ní píše, že Bendl v r. 1852, v poslední třídě Akademického gymnázia v Praze, redigoval „pro studující ústavu určený český časopis s titulem Zora a při tom se projevil jako čilý agent české národní strany a používal časopisu k tomu, aby čtenářům stále poskytoval přesný přehled o všech pozoruhodnostech v oboru slovanských

literatur a od účastníků, kteří tvořili řádný spolek, získával opakující se příspěvky na právě zřizované české národní divadlo".

Když na nepovolený časopis přišla policie, dopad byl zdrcující: část profesorského sboru byla dána do výslužby, část přeložena a na Akademickém gymnáziu byla jako vyučovací jazyk opět zavedena němčina. Bendl byl z gymnázia vyloučen těsně před maturitou.

10) Srov. poznámku Dagmar BLÜMLOVÉ (s. 63):

„Zahalena tajemstvím zůstává Bendlova účast na barikádách v roce 1848. Zda tam šestnáctiletý rebel skutečně byl, se už zřejmě nepodaří zjistit, jeho povaze by to však odpovídalo dokonale.“

To ostatně potvrzují rovněž fakta, která zaznamenal Mojmir OTRUBA (s. 186): „Policejně byl [Bendl] vyšetřován poprvé 1853 pro své dřívější vydávání studentských časopisů na Akad. gymnáziu [v Praze] a pro podezření ze styku s politicky kompromitovanými osobami, podruhé 1855, když napomáhal J. Knedlhansovi-Liblínskému prostředkovat písemný styk s politickými vězni v Terezíně. Nakrátko byl pak Bendl konfinován v Turnově.“

11) BENDL 1854, s. 215

12) NĚMCOVÁ, s. 308

13) Vůbec první z českých nápodob Evžena Oněgina vytvořil Bendlův vrstevník Gustav Pflegr Moravský. Šlo o veršovaný román s názvem Pan

Vyšínský. Pflegrův „český Oněgin“ začal vznikat už v roce 1857, tři roky před vydáním prvního kompletního českého oněginského překladu. Není přitom bez zajímavosti, že BENDL (1914-1915, s. 363) v jednom z dopisů Boženě Němcové reaguje na Pflegrův veršovaný román nepříteliš nadšeně: „Pana Vyšínského od Pflegra začal jsem také čísti, ale nedočeti - nevím, pro kterého čerta mě Pflégrový věci ani za chlup nebaví.“

Na Pflégrovu parafrázi Oněgina kriticky reaguje také Neruda v pamfletu z roku 1858 nazvaném U nás: „A pak, nač následovat dětinsky, / jak zpočátku to činil ‚Vyšínský‘!“

Po Pflégrovi a Nerudovi, který kromě zmíněného pamfletu vytvořil na základě oněginské inspirace také krátkou skladbu Kuplet oněginský, zařazenou do Arabesek (1864), vydal v roce 1883 Karel Leger veršovanou povídku Všední život a v roce 1890 v časopise Zlatá Praha ještě veršovaný román V zátiší. V obou Legerových dílech literární badatelé spatřují jisté, byť nepříteliš podstatné podobnosti s Oněginem. Ve Zlaté Praze se v roce 1890 objevila rovněž výpravná báseň Má Taťána od Bohdana Kaminského. A určité oněginské ozvuky bychom mohli dohledat i ve veršovaných povídkách Svatopluka Čecha Zpěvník Jana Buriana a Václav Živsa; obě vyšly poprvé v Květech, první v roce 1887 a druhá v letech 1889-1891.

Rovněž František Táborský, překladatel a autor pozoruhodného Puškinova životopisu Pěvec svobody, začal - inspirován Oněginem - psát román: pod názvem Stará komedie z něj v roce

1892 uveřejnil dva fragmenty, Dubnové nálady a Masopust.

Sérii českých oněginských literárních inspirací a paralel devatenáctého století pak dovršuje „román ve verších“ od Josefa Svatopluka Machara s názvem Magdaléna, poprvé vydaný v roce 1894.

Ve století dvacátém vznikly na základě Oněgina především čtyři básnické knihy. Oněginské ozvuky najdeme v rozsáhlé skladbě Jan Houslista z pera Josefa Hory, poprvé vydané v roce 1939. Vladimír Holan vydal v roce 1940 poemu První testament, inspirovanou Oněginem kompozičně a rytmicky (viz OPELÍK, s. 69-70). V roce 1946 se jako bibliofilský tisk objevil soubor milostných veršů Donáta Šajnera nazvaný Na motiv z Oněgina. A v roce 1973 vydala Zdeňka Bezděková, světově proslulá autorka knížek pro děti, básnickou skladbu Věčný Oněgin.

- 14) STREJČEK, s. 8. Srov. také vzpomínkové vyprávění Svatopluka ČECHA (s. 118) o jeho prvních básnických pokusech: „... pozvolna vyhraňoval se obrys celého díla; ba, již začala se podložka na psacím stole plniti slibnými rozběhy k veršovanému románu, jehož mladistvá hrdinka vymohla si již daň lyrické parenthese věnované jejím očím, trochu na způsob oslavy krásných nožek v Evgenu Oněginu.“

Zajímavou poznámku najdeme také ve spisech Karla KLOSTERMANNNA (s. 254), který vzpomíná, že když jeho otec přijel r. 1861 „do Klatov, obrátil se k němu o radu muž nemálo vynikající na tehdejší českém Parnasu: tehdejší kaplan

P. Bendl. Vydal právě svůj překlad básní Puškinových, dílo to, jež svědčilo o nevšedním básnickém nadání. [...] Daroval mi exemplář své knihy, v níž jsem, ovšem později, pilně čítal, takže jsem uměl nazpaměť velké kusy z těchto básní, jež se mi nesmírně líbily“.

15) HORA 1936, s. 400

16) Březinův výrok cituje JEHLIČKA (s. 69). Srov. také názor F. X. Šaldy, který po vydání jedné z verzí Jungova překladu řekl, že jde o „opravdový umělecký čin“. A Vrchlický dodal, že svým významem tento překlad předčí deset průměrných sbírek subjektivní lyriky. Uvádí RAMBOUSEK, s. 5.

17) NAJMAN, s. 3-4

18) Srov. STRNADEL (s. 420): „Potřetí (1935) překládal Eugena Oněgina Jindřich Najman, jehož úplný překlad naštěstí nevyšel. [...] Je značně závislý na Jungovi, kterého nedosti dobře opravuje a překládá do moderního jazyka. Nemá valné literární ceny [...]“ A dále SVATOŇ (2000, s. 8): Najmanův převod byl „více dílem učitelské píce než básnické invence“.

19) ČERNÝ 1992, s. 730

20) HORA 1959, s. 436-437

21) BURIAN, s. 322-323

- 22) HORA 1959, s. 119-120
- 23) HORA 1949, s. 7-8
- 24) MUKAŘOVSKÝ, s. 150
- 25) VRABEC, s. 4
- 26) Viz například BĚHOUNEK (s. 5), HAUSENBLAS (1967, s. 379-385), RAMBOUSEK (s. 5), KUBÁLEK (s. 11), VRABEC (s. 4).
- 27) VRABEC, s. 4
- 28) VRABEC, s. 4
- 29) DUŠKOVÁ, s. 20
- 30) DUŠKOVÁ, s. 20
- 31) JIRÁSKOVÁ (rozhlasový rozhovor)
- 32) NABOKOV, s. 327. Vladimir NABOKOV (s. 329-332), nejpodrobnější z ruských komentátorů Oněgina, uvádí řadu úryvků z francouzské literatury, které dikci Taťánina dopisu mohly ovlivnit. Například ve verších „... я твоя.../ Вся жизнь моя была залогом/ Свиданья верного с тобой.../ Незримый, ты мне был уж мил.../ Ты чуть вошел, я вмиг узнала... / И в мыслях молвила: вот он!“ nacházíme zřetelné ozvuky elegie Marceliny Desbordes-Valmorové z roku 1819: „J'étais à toi peut-être avant de t'avoir vu./ Ma vie, en se

formant, fut promise à la tienne;/ ... j'avais dit: Le voilà!"

33) DVOŘÁK 2002 (přednáška)

V Z N I K A K O M P O Z I C E E V Ž E N A
O N Ě G I N A

- 1) PUŠKIN 1995, s. 288
- 2) PUŠKIN 1995, s. 197
- 3) NABOKOV, s. 640
- 4) Bohumil MATHESIUS (1975, s. 46) v komentáři ke svému překladu zlomků desáté hlavy, poprvé vydanému v roce 1937, poznamenává: „První tuto podaný český překlad i výklad desátého zpěvu je ovšem víc než obtížný: nejenom že hlava není celá, ale úryvky nejsou ani vzájemně mezi sebou spojeny, jsouce přerušovány vynechanými místy, text není všude jasný a sám Puškin se dopouštěl při šifrování chyb. Přesto nepokládám jeho uvedení do češtiny za zbytečné pro několik kovových veršů nejčistšího puškinského ražení a pro hluboký pohled do Puškina a jeho politicko-sociálních názorů, které lze z trosek ztracené hlavy vyčíst.“

Ještě před Mathesiem nicméně přeložil uvedené zlomky František Táborský, jak poznamenává Danuše KŠICOVÁ (s. 80): „K Puškinovým politickým básním se řadí i desátá kapitola Evžena Oněgina, kterou Táborský

překládá u nás rovněž poprvé. Nezávisle na něm přeložil tuto dosud neznámou část Evžena Oněgina [...] téhož roku Bohumil Mathesius, který ji uveřejnil spolu s Jungovým překladem Evžena Oněgina r. 1937. Oba překladatelé o sobě nevěděli, jak ukazují odchylky v textu a různá vysvětlení některých veršů."

Srov. také MATHESIOVU úvahu (1955, s. 12) nad významem desáté kapitoly románu: „K čemu ty skvělé, aforistické, ostře ryté charakteristiky (Alexandra I., Nikolaje I., Napoleona, jeho kampaně na Rus z roku 1812, Pavla I., soudobé evropské situace, děkabristů)? Byl to rozběh k novému sociálně a politicky satirickému plánu v chystaném pokračování románu, které dokončit zabránila cenzura? Nebo chtěl obzíravý a daleko vidoucí duch autora podat zde kritiku děkabristů? Mnoho ze zachovaných veršů nasvědčuje druhé tu podané možnosti. Ale jsme dnes přesvědčeni, že definitivní odpověď nepřipouští kusost zachovaného materiálu a sporé narážky v korespondenci současníků."

- 5) Dvojnásobné vyznění uvedeného dvojverší ještě posiluje sloveso „гулять“, které, jak připomíná například NABOKOV (s. 107), v daném kontextu může znamenat nejen „procházet se“, „potulovat se“, ale také „flámovat“: „Po ukončení lycea, od června roku 1817 do začátku května roku 1820 Puškin žil v Petrohradě životem flamendra...“
- 6) LOTMAN 1987, s. 122. Srov. také LOTMANOVU poznámku ohledně Puškinových „duchovních mezníků“ (tamtéž): „Na rozmezí takových

vývojových etap rád shromažďoval a přezkoumával všechno, co dosud napsal, a sestavoval si shrnující soubory děl."

- 7) JAKOBSON 1945, s. 258
- 8) PUŠKIN 1987, s. 241
- 9) PUŠKIN 1987, s. 242
- 10) Názor „běžné“ čtenářky, kněžny Avdotji Golicynové, z roku 1828 cituje Jurij LOTMAN (1987, s. 391).

Srov. také LOTMANŮV postřeh (tamtéž, s. 390): „Dnešní čtenář, vychovaný Evženem Oněginem a tradicí ruské literatury, kterou tento román do značné míry založil, si stěží dokáže představit šokující účín Puškinova díla na současníky. Tehdejší čtenáři z těch nejrůznějších táborů odmítali spatřovat v Oněginovi organizovaný umělecký celek. Téměř jednomyslný názor byl, že autor předvedl soubor mistrovských obrazů bez vnitřního sepětí [...] a nacházeli v něm jen řetěz nesouvislých epizod.“
- 11) Rozmluvu nakladatele s básníkem připojil ke svému překladu Evžena Oněgina pouze Václav Alois Jung (k vydání z roku 1937). Jako samostatnou báseň ji ovšem přeložil také Petr Kříčka (1936) a úryvky z ní pak Hana Vrbová pod názvem Rozhovor nakladatele s básníkem (1988).
- 12) TYŇANOV, s. 324

- 13) TYŇANOV, s. 326. V souvislosti s kompozicí románu TYŇANOV rovněž poznamenává (s. 324): „Puškin sám vysvětluje vypouštění strof takto: ,Že jsou v Evženu Oněginovi strofy, které jsem nemohl nebo nechtěl tisknout, na tom není nic divného. Vypuštěním se však zpřetrhala souvislost vyprávění; proto se vyznačuje místo, kde měly stát. Bývalo by lépe nahradit je jinými nebo předělat a pospojovat ty ponechané. Avšak běda, jsem na to příliš líný.' [...] Tato poznámka z r. 1830 zní po všem, co Puškin dříve napsal o plánu a návaznosti románových dějů, zcela ironicky.“
- 14) Původně chtěl Puškin ukázat Oněgina jako někoho, kdo je v rozporu s módním trendem doby. To by ovšem, jak konstatuje badatel Juriij LOTMAN (1995, s. 429), „vyžadovalo zapojení řady dalších významných epizod“. Proto když Puškin v roce 1828 publikoval odděleně šestou kapitolu, napsal na jejím konci: „Konec první části“ - a chystal se vydat všech šest dopsaných kapitol v jednom svazku, aby se mohl pustit do dalšího rozsáhlého vypravování.
- 15) LOTMAN 1995, s. 429-430
- 16) PUŠKIN 1956, s. 327-328. Srov. také PUŠKINOVU poznámku (1974, s. 23) k básni Démon: „V nejkrásnějším čase života je srdce, jemuž zkušenost dosud neubrala nic na vroucnosti, přístupné kráse. Je lehkomyšlné a něžné. Věčné rozpory skutečnosti v něm postupně rodí pochybování, trýznivý, leč prchavý cit. Mizí,

když navždy zničilo nejlepší naděje a poetické předsudky duše. Veliký Goethe nenazývá nadarmo věčného nepřítele lidstva ,duchem popírání'."

17) LOTMAN 1987, s. 59

18) LOTMAN 1987, s. 347-350. Srov. také dialog z PUŠKINOVY Scény z Fausta (1957, s. 95), kde si Faust hned v úvodu posteskuje: „Ta nuda, ďáble!“ A Mefistofeles hbitě odpovídá:

A co chceš?

Tu mez vám nelze překročit,
tu sudbu nosíte v své hrudi.
Kdo rozumný je tvor, se nudí:
ten lenosti, ten práce syt,
ten z víry, ten, že pozbyl víry,
zde ten, než počal ještě žít,
zde ten, že požitků měl z míry -
nu, kdekdo zívá, v kom je dech,
a hrob, hrob zívá po vás všech.
Tak zívej též!

19) LOTMAN 1987, s. 419

20) Srov. postřeh Vladimíra SVATONĚ (1969, s. 251-252): „Puškin kupříkladu rád označoval jednu a tutéž skutečnost dvojím pojmenováním, tradičním básnickým opisem a výrazem z obecné řeči nebo slohem plebejské literatury 18. století. [...] Neustálé kolísání mezi poetickým a zevšedňujícím podáním nevytváří však už jen odstup od tradiční básnické kultury, nýbrž významy složitější: konfrontuje se v něm

konvenční pohled na skutečnost se střízlivým,
ba cynickým viděním věcí..."

21) Viz TYŇANOV (s. 327): „Pokud jde o pokusy
v Evženu Oněginovi ‚pokračovat‘, je zjevně
namíste zachovávat k nim krajní rezervu. [...] Ze
sedmi fragmentů, které v této souvislosti uvádí
P. O. Morozov [...], se tři fragmenty (psané
v r. 1833) spojují obvykle se začátkem
nedochovaného ‚poslání‘ Pletněvovi a přátelům;
pouze zbývající čtyři (psané v r. 1835) lze
tedy považovat za ‚pokračování‘.“

22) TERC (vlastním jménem Siňavskij), s. 7-8

ONĚGINSKÁ STROFA

1) Viz WARREN-WELLEK (s. 239): „Při zkoumání
běžného metrického verše Rusové aplikují
statistické metody pro vztah mezi vzorcem a
rytmem řeči. Verš je pojímán jako složitá
kontrapunktická struktura mezi metrickou
normou, jež je zvenčí uplatněna na řeč, a
běžným rytmem řeči; neboť, jak to plasticky
vyjadřují, verš je ‚organizované násilí páchané
na běžném jazyce‘.“

Srov. také ŽIRMUNSKIJ (s. 256-257): „V této
souvislosti si připomeňme, že s teorií verše
jakožto ‚organizovaného násilí na jazyce‘
přišel počátkem dvacátých let Roman Jakobson
v knize O českém verši zvláště v porovnání
s ruským (1923) [...] Je poučné znovu nad
Jakobsonovou formulací připomenout polemiku

o této otázce, kterou s ním vedl v přátelské recenzi N. S. Trubeckoj [...]: „Třebaže Roman Jakobson má pravdu v tvrzení, že každá prozódie je násilí na jazyce, nesmíme zapomínat, že trpělivost jazyka (mám-li mluvit obrazně) přece jen není bezmezná a že jazyk nesnese každé násilí. V každém jazyce jsou prvky, které prozódie musí tak nebo onak využít, chce-li být životaschopná: v ruštině sem patří například přízvuk, v polštině počet slabik.“

- 2) Srov. pozorování GROSSMANA (s. 117-118): „Puškin vyzkoušel řadu strofických forem antické, středověké i nejnovější evropské poezie. Nezřídka přitom prováděl různé variace: kombinoval a nově přeskupoval kanonické skupiny veršových period. V celkovém repertoáru puškinské strofy nacházíme elegické distichy, dantovské terciny, oktávu, stanci (ve vlastním smyslu slova), sonety, alexandríny (pokud je vztáhneme ke strofice) a nejrůznější obměny kupletů, trojverší, pětiveršových strof apod. [...] Klíčovou pozici v Puškinově strofice však bezesporu zaujímá strofa, kterou Puškin zjevně vytvořil už v roce 1822 pro svou ‚Tauridu‘ a která mu posloužila jako nebývale vhodná forma v ‚Evženu Oněginovi‘ a posléze i v první verzi ‚Měděného jezdce‘, v nedokončené básni ‚Jezerskij‘.“
- 3) Cituje NABOKOV, s. 73
- 4) Viz ŽIRMUNSKIJ (s. 260): „[...] v ruské poezii už od dob Lomonosovových ze vzájemného působení

metrického modelu ruského dvojslabičného jambického (nebo trochejského) verše s foneticky svérázným ruským jazykovým materiálem vznikala nová národní forma verše, totiž ruský jamb, jehož proměnlivá rytmická (přízvuková) náplň připouštěla velmi značnou básnickou volnost; ta také z tohoto metra udělala (zvláště u Puškina) bohatý a pružný prostředek umělecké expresivnosti.“

- 5) PUŠKIN 1993 (Домик в Коломне), s. 228
- 6) Pojem rytmus definujeme podle ŽIRMUNSKÉHO (s. 52): „Rytmus je reálné střídání přízvuků ve verši, založené na vzájemném působení přirozených vlastností jazykového materiálu a ideálního metrického záměru.“
- 7) Viz TOMAŠEVSKIJ (s. 29-30): „Uvažuje se asi takto: pro ruská slova je rámec jambu příliš těsný. Básník by musel vynaložit velké úsilí při výběru slov; aby zachoval čistý jamb, musel by volit pouze slova těchto rytmických typů: s jedním přízvukem (свет), trochejská (слово), jambická (пожар) a amfibrachová (начало). Vyloučeny jsou jiné typy slov, např. slova daktylská (дорого) a anapestová (хорошо). [...] uvedené typy slov představují téměř 56% slovní zásoby.“

Tomaševskij se nicméně domnívá, že počet „odmítnutých slov“ není tak velký a že „fakt rytmizace řeči je už sám o sobě takovým znásilněním jazykového živlu, že otázka zúžení

slovní zásoby před ním zcela ustupuje do pozadí“.

Hlavní důvod volnosti ruského jambu pojmenovali už první teoretikové ruského verše, např. Vasilij Trediakovskij: „Taková volnost se jeví nezbytnou s ohledem na naše mnohoslabičná slova, bez nichž nám nebude lze složití snad ani jediný verš.“ Cituje ŽIRMUNSKIJ, s. 70.

- 8) Srov. ŽIRMUNSKIJ (s. 258 a s. 73): „Podle statistických údajů B. V. Tomaševského počet vynechaných metrických přízvuků v čtyřstopém jambu Evžena Oněgina činí v druhé slabice 6,6, ve čtvrté 9,7, v šesté 47,5 procenta, v druhé a čtvrté 9, ve čtvrté a šesté 0,5 procenta [...] Takováto nestabilita přízvuků v předposlední stopě je nezbytným důsledkem bezpodmínečné stability posledního přízvuku.“
- 9) JAKOBSON 1995, s. 145–146
- 10) Obecně však jistě platí také postřeh, který uvádí Poetický slovník autorské dvojice BRUKNER-FILIP pod heslem oktosylab (osmislabičný verš) (s. 226): „Nejproslulejší básně české poezie jsou spjaty s tímto veršem. [...] Díky neúprosné jazykové matematice (hustotu jazyka počítáme jako průměrný počet slabik na jedno slovo) se do osmi slabik vpraví jednoduchá česká věta, ani příliš krátká, ani příliš dlouhá, ani holá, ani přespříliš květnatá. Také souvětí se mohou rozvíjet bez nebezpečí nepřehlednosti, což vyhovuje jak dramatickým, tak i lyrickým dějům. Oktosylab je

zkrátka nejpřirozenějším rozměrem českého verše. A to v podobě vzestupné (jambické), jako známe například z prvního zpěvu Máje, tak v sestupném trochejském mechanismu lidového říkadla či písně.“

11) ŽIRMUNSKIJ, s. 70

12) HALAS (Dolores), s. 280–281

V Ý Z N A M O V É D Ě N Í U V N I T Ě V E R Š E

1) Z hlediska čistě fonetického popisuje různorodost Puškinova jambu v první strofě Evžena Oněgina ŽIRMUNSKIJ (s. 60): „[...] v jednotlivých verších zjišťujeme odchylky od schématu: například v druhém verši chybí přízvuk na šesté slabice (занемог), ve třetím verši na druhé slabice (он уважать), ve čtvrtém opět na šesté (выдумать). Přitom všechny přízvuky nejsou stejně silné; například přízvuk na slovech когда a себя je slabší než v ostatních případech; z nepřízvučných slabik zní silněji než jiné první slabika třetího verše (slabě přízvučné slovo он).“

2) GROSSMAN, s. 133–134

3) PUŠKIN 1974, s. 110

4) Tento názor L. I. Timofejeva uvádí SVATOŇ (1980, s. 560).

R O M Á N J A K O R O Z H O V O R

- 1) Evžen Oněgin [VII/49] (překlad Josefa Hory)
- 2) Cituje LOTMAN 1987, s. 406
- 3) Cituje NABOKOV, s. 73
- 4) TERC (vlastním jménem Siňavskij), s. 13
- 5) NABOKOV, s. 36
- 6) BENDL 1854, s. 216
- 7) HORA 1936, s. 400. Srov. také poznámku
Jurije TYŇANOVA (s. 650): „Dešifrováním hrdiny
se zaměstnávala kritika od Bulgarina, který
spatřoval v Oněginovi ‚floutka‘, až po
Bělinského a Ivanova-Razumnika, kteří v něm
nacházeli jednu z podob Puškinovy duše.“
- 8) Cituje SVATOŇ 1969, s. 253
- 9) BĚLINSKIJ, s. 368 a s. 440
- 10) LOTMAN 1995, s. 290
- 11) FIGES, s. 62-63
- 12) LOTMAN 1987, s. 60. Srov také LOTMANŮV
komentář (tamtéž, s. 106) ohledně Puškinova
„literárního“ vztahu s Alexandrem Rajevským,
synem pokrokového generála alexandrovské
epochy: „Zavedli si také mezi sebou příznačnou

[...] ,hru na literaturu' [...] Každý z členů jejich kruhu dostal literární jméno, které předurčovalo typ jeho chování, a celý život se proměnil v nepřetržitou improvizovanou hru. Rajeuskij si říkal Melmoth. Jméno tohoto hrdiny z Maturinova románu, okouzujícího zlosyna, který prodal duši satanovi, zhoube čistě ženské duše [...], zavazovalo Rajeuského k ,démonickému' chování (také si říkal Démon). Rovněž ostatní účastníci tohoto života-hry nosili romantické masky. Kyjevský statkář Václav Ganskij byl Lara, démonický hrdina Byronův, jeho žena Evelina Adamovna si jakožto romantická divoška, dítě přírody, říkala podle stejnojmenného Chateaubriandova románu Atala. Přidělovala se i jména hrdinů Puškinovy poezie; jedna z účastnic hry byla Taťána [...] Při předvádění romantických rolí v životě si účastníci hry počínali ve společnosti vyzývavě a uráželi malicherné konvence."

- 13) Viz postřeh Josefa HORY (1959, s. 437), že v Oněginovi „... totéž slovo má co chvíli jiný vnitřní přízvuk a význam“.
- 14) LOTMAN 1987, s. 59
- 15) CVETAJEVOVÁ, s. 37
- 16) Srov. vzpomínku slovenské spisovatelky Hany GREGOROVÉ (s. 31): „Eugenije Onegina sme si čítavaly nahlas v preklade i v originále. Môžem smelo povedať, že sme za celú našu mladosť čerpaly z tohto diela to lyrické a vnútorne

pravdivé, čo vzájomným vzťahom ženy a muža dáva cenu a poeziu. S Taťánou sme rástly, ňou sa vychovávaly, nabývaly odvahy priznať sa úprimne k citovému svojmu svetu, učily sme sa od nej priamosti a akémusi literárnemu filozofovaniu a etickému analyzovaniu života."

Podobnou zkušenosť popisuje také spisovateľka Marie MAJEROVÁ (s. 142-143): „Blaze tomu, kdo v pravý čas [...] potká svého básníka. Potom verše, jež se mu vryly do paměti, že by si je o půlnoci ze sna snad dovedl odříkat, navždy připomenou objev vlastní mladosti. Neboť s básníky se setkáváme v světě duchovním jako se setkáváme s lidmi v světě reálném. Jedni jsou nám lhostejní a druhé poznáváme [...] Puškin s Evženem Oněginem přišel právě včas, aby mi uvědomil mé mládí a aby mi objasnil, že poezie je pravda. Jsou sloky v Oněginu, které jsem si od těch dob tisíckrát opakovala a vždy mi jako v nevyčerpatelném zrcadle vrátily onen sezamový obraz sebepoznání."

O tom, jak živě se zapsaly různé pasáže Oněgina různým lidem do mysli, svědčí také jeden dopis DOSTOJEVSKÉHO (1966, s. 15) z roku 1840 adresovaný bratru Michailovi: „Šidlovskij mi tehdy ukázal tvé básně [...] Žil celý rok v Petrohradě a bez práce a služby. [...] Stačí na něj pohlédnout: vždyť je to mučedník! Celý vyschlý, tváře propadlé, oči lesklé, suché a plamenné. Duchovní krása jeho tváře se vystupňovala současně s úpadkem krásy fyzické. - Trpěl! těžce trpěl! Bože můj, tolik miluje jakési děvče (myslím, že se jmenuje Marie). - Za kohosí se provdala. - Bez této lásky by

nebyl čistý, povznesený, nezištný žrec poezie... Když jsem se vkrádal k němu do jeho ubohého bytu, připomněl jsem si někdy za zimního večera (např. přesně před rokem) smutnou zimu Oněgina v Petrohradě (8. kapitola). Jenže přede mnou nebyla chladná bytost, plamenný snílek proti své vůli, ale nádherná, vznešená bytost, přesný portrét člověka, jak nám jej vytvořil Shakespeare a Schiller; byl však už tehdy zralý k tomu, aby propadl mračné mánii byronovských charakterů."

17) Evžen Oněgin [IV/16] (doslovný překlad)

18) Jurij LOTMAN (1987, s. 311) cituje z dobových pramenů: „Stávalo se, že jak jen někdo o někoho bezděky zavadí šavlí nebo kloboukem, na hlavě někomu zkřiví jediný vlásek, nahrbí látku na rameni, hned se jde na pole cti.“

19) Evžen Oněgin [VI/11]

20) LOTMAN 1987, s. 318. V souvislosti s otázkou, proč Oněgin vystřelil jako první, třebaže byl starší a zkušenější střelec, Jurij LOTMAN (tamtéž, s. 317-318) uvádí výmluvnou historku o skutečném souboji mezi dvěma zkušenými duelanty: „Francouz a jeho sekundant už na nás čekali [...] Všiml jsem si, že soupeř je bledý a neklidný; myslel jsem si, že ne strachy, ale ze zuřivosti [...] Podíval jsem se pevně na Vautrana a namířil jsem. Jeho pistole vystřelila o sekundu dřív, než čekal - zřejmě se mu zachvěla ruka...“

21) RASSADIN, s. 63

22) Kulturní kontext daných veršů zajímavě komentuje Orlando FIGES (s. 117): „Tyto verše pocházejí z písně, která je mezi ruským lidem populární. Za Puškinovy éry se soudilo, že ji napsal sám Petr Veliký, a do francouzštiny ji přeložil Puškinův vlastní strýc. Taťána si ji mohla přečíst ve starém čísle Mercure de France. Ale mohla ji také slyšet od své vesnické chůvy. Je to dokonalá ilustrace složitých průsečíků mezi evropskou a místní ruskou kulturou za Puškinovy éry.“

23) CVETAJEVOVÁ, s. 37-38

24) Julie a Saint-Preux jsou postavy z Rousseauova románu Nová Héloisa, poprvé vydaného v roce 1761. Vladimir NABOKOV (s. 329 a 332) cituje několik úryvků z Juliina prvního dlouhého milostného dopisu, místy připomínajícího dopis Taťanin. Například slova „si quelque étincelle de vertu brilla dans ton âme“ se jako ozvěna odrážejí v Taťaniných obratech: „Но вы... /Хоть каплю жалости храня,/ Вы не оставите меня.“ A stejně tak věty „toutefois... s'il y reste encore quelque trace des sentiments d'honneur“ a „mon honneur s'ose confier au tien“ ze stejného Juliina dopisu se téměř doslova promítají do Taťaniných závěrečných řádek: „Но мне порукой ваша честь,/ И смело ей себя вверяю...“

25) BĚLINSKIJ, s. 486-487

26) Srov. také satirické verše Rozmluva nakladatele s básníkem, publikované jako součást samostatného vydání první kapitoly. Puškin v nich v ironické nadsázce reflektuje postavení básníka v tehdejší ruské společnosti. Zatímco básník se chce skrýt před hlučným světem, který kšeftaří s jeho rukopisy, a idealisticky vzpomíná na časy, kdy psal „verše z nadšení, / a ne jak dneska v potu tváře / podnícen výší honoráře“ (jak překládá Vrbová), nakladatel se ho lstivě ptá (v překladu Jungově):

Teď před lomozným světem skryt
a hněviv na Múzy a módu,
proč rozhod jste se?

„Pro svobodu,“ odpoví básník. A nakladatel ho (opět v Jungově překladu) takzvaně vrací zpět do reality:

Tak dobrá. Berte bez pohrdy
mou užitečnou radu: dnes
svět tržištěm je: v ten věk tvrdý
co svoboda je bez peněz?
Co sláva jest? Jen pestrá lata,
jež kráslí pěvcův vetchý šat.
Nám třeba zlata, zlata, zlata:
jen hledte zlata nahrabat!

27) LOTMAN 1987, s. 89-90

28) Cituje LOTMAN (1987, s. 91-92). Srov. také jinou část z téhož Puškinova dopisu bratrovi: „A co Ti mohu říci o ženách, bylo by zcela zbytečné. Jen Tě upozorním, že čím méně člověk

ženu miluje, tím spíše mu bude náležet. Takové potěšení se však hodí pro starého kocoura z osmnáctého století."

Citované řádky se téměř doslova odrážejí v úvodní strofě čtvrté kapitoly Oněgina: „Čím méně milujeme ženu,/ tím snadněji se jí zalíbíme/ a tím jistěji ji zahubíme/ v nastražených sítích..."

29) TERC (vlastním jménem Siňavskij), s. 24

30) ACHMATOVA (Puškin), s. 201 (vlastní překlad)

31) Srov. postřeh Františka OBERPFALCERA (s. 79) ohledně jazyka Máchova Máje: „... podle slov typu ‚vlastenec‘ utvořil výraz ‚truchlenec‘, když apostrofoval obláčky: Vy truchlenci, jenž v tiché se slzy celí rozplýváte. V líčení nočních nálad užil Mácha jednou o odlesku hvězd na jezeře slova ‚promyk‘ (promyk hvězd zírá po hladině), které žije v polštině s významem ‚paprsek‘. Mácha je asi spojoval se slovesem promykati, ‚prorážeti‘."

V Á C L A V Č E N Ě K B E N D L

1) Cituje PÁTEK, s. 256-257

2) BENDL 1914-1915, s. 356

3) Před Bendlem překládali Puškina především Jan Slavomír Tomíček (Cikáni, výňatky z Borise Godunova), František Ladislav Čelakovský

(hlavně básně na ruské lidové motivy), Ladislav Čelakovský (kromě folklorně laděných veršů přeložil jako jeden z prvních Puškinovu báseň se sociálním námětem nazvanou Ančar), Jan Pravoslav Koubek (pouze dvě básně, lyrický Zimní večer a politicky vyostřené verše Pomlouvačům Ruska), Kristian Stefan (Kapitánova dcera).

- 4) I Vetterle se ovšem pojistil proti případnému tržnímu neúspěchu chystané knížky, jak vyplývá z BENDLOVA dopisu Němcové (1914-1915, s. 368) z prosince 1858: „... mám zvláštní kontrakt udělaný; totiž, kdyby se náklad, jež Vetterle úplně sám vede, nevyplatil, měli bychom Hanuš, Kulich a já z toho škodu. - Bude-li dobrý odbyt, dám hned do tisku Oněgina, s nímž budu do máje hotov, an ke konci března vyjde první svazek.“

- 5) První svazek, otištěný pod názvem „Výbor básní Alexandra Puškina: básně rozpravné“, zahrnoval básnické skladby nazvané Bachčisarajský fontán, Bratří loupežníci, Cikáni, Kavkazský plenník, Hrabě Nulín, Poltava a Borise Godunova (většina těchto překladů vyšla už předtím v Lumíru nebo v almanachu Lada Nióla), druhý svazek obsahoval Eugena Oněgina a o koncepci třetího můžeme usuzovat z Bendlovy předmluvy k prvním dvěma svazkům: „Svazek třetí, k němuž podobizna Puškina přidána bude, budou zaujímatí balady a romance, básně lyrické a národní, jakož i přidán bude důkladný životopis a kritický rozbor spisův Al. Puškina.“

- 6) BRAUN, s. 196
- 7) Srov. poznámku z konceptu c. k. policejního ředitelství v Praze z roku 1859, kde se upozorňuje na možný nežádoucí vliv dalších puškinovských překladů od Bendla: „Ve sbírce Russkaja biblioteka, vydávané Wolfgangem Gerhartem v Lipsku, vyšel výbor z básní, v němž jsou otištěny též básně Puškinovy, který byl zakázán, aniž by bylo známo, zda se zákaz vztahuje speciálně na básně Puškinovy, nebo na básně Kondratije Fjodoroviče Rylejeva a Michaila Jurjeviče Lermontova, v témže svazku zahrnuté, nebo na všechny vůbec.“ Uvádí BRAUN, s. 196.
- 8) Podruhé, v roce 1927, vyšel Bendlův Oněgin s řadou redakčních zásahů. Redaktor doplňuje některé verše a strofy vynechané buď nedopatřením, nebo proto, že se nevyskytovaly ve vydání, ze kterého Bendl překládal. Není v tom ale důsledný: tak například 8. strofa druhé kapitoly je doplněna, ale omylem vynechaná strofa 26 v osmé hlavě (v Bendlově překladu se pod tímto číslem vyskytuje strofa, která je v originále až 27.) doplněna není, a dokonce je ponecháno nesprávné číslování, způsobené zmatkem kvůli vynechané strofě (po čísle 27 následuje 29!).

Redaktor se ovšem neomezuje pouze na základní rekonstrukci textu. Zasahuje do Bendlova překladu také jazykově. Jeho úpravy směřují k uhlazení dikce, od odstraňování

rusismů až po změny syntaxe kvůli nepřesnému rytmu.

Dopouští se přitom jistých nekonzistentností, případně vyložených omylů: z většiny z nich se zdá, jako by jeho úpravy vznikaly pouze na základě Bendlova překladu, bez podrobnějšího srovnání s předlohou. Ke skutečným drobnostem mezi těmito omyly patří, že Bendlovu Elvíru ponechává Elvírou, třebaže originál příznačně zmiňuje Elvínu, tradiční jméno milostné poezie 18. století [I/32].

Místy pak redaktor Bendlův překlad významově velmi poškozuje: původní řešení „a v letní sad ho často vodíval“ nahrazuje „a v létě do sadů ho vodíval“, třebaže v předloze se mluví o jednom konkrétním petrohradském parku zvaném Letní zahrada [I/3]; Bendlův rusismus „ráj“ zaměňuje slovem „parterre“, i když jde ve skutečnosti o „bidýlko“ [I/20]; slovo „filozof“ nahrazuje výrazem „hejsek“, v souladu s potřebným počtem slabik, ale v rozporu s originálem [I/23]. A to jsou příklady pouze z první kapitoly - výčet by mohl pokračovat dál.

9) PUŠKIN 1860, s. 132

10) PUŠKIN 1860, s. 42-43. Dodejme však, že v Bendlově překladu objevíme také tři vynechávky, které vznikly zřejmě překladatelovou nepozorností: (1) v Taťanině dopise Bendl vypustil dva verše, (2) 12. strofu osmé kapitoly zkrátil o tři verše a (3) ve stejné kapitole vynechal celou 26. strofu (pod číslem

26 se v jeho překladu skrývá strofa 27 a pod číslem 27 zase 28. strofa). Naopak na konci šesté kapitoly Bendl zařazuje variantu 46. strofy a také strofu 47, které se obě vyskytují pouze v Puškinových poznámkách (v daném případě postupoval stejně také Jung). A v osmé kapitole v 25. strofě, která má u Puškina pouze osm veršů, Bendl dva verše přidává.

11) Bendl možná vycházel ze své dřívější zkušenosti s překlady Puškinovy epiky. I v nich totiž nezřídka rozšiřoval čtyřstopý jamb o jednu stopu, nebo si počínal ještě volněji, jak konstatuje Jaroslav ZÁVADA (1949, s. 253): „Například v Kavkazském zajatci, kde počet stop libovolně střídá, hned se přibližuje originálu, hned zas rozšiřuje jamb čtyřstopý na pěti- i šestistopý“.

12) Své motivace k překládání cizích literatur Purkyně formuloval s vtipným nadhledem: „Němci, Italové, Maďaři se snaží na všech našich hranicích i uvnitř odnárodnit nám Slovanům lid i vyšší stavy. Snažme se tedy pomstít se jim za to šlechetnějším způsobem a přisvojit si vše, co oni vytvořili výtečného v oblasti duchovní. Tím nejenom od nich načerpáme nové síly, ale vzdávajíce čest tomu, co oni mají vpravdě čestného, sami také dosáhneme u nich cti a vážnosti.“ Cituje HAVEL, s. 8.

V jednom z Purkyňových dopisů se v souvislosti se smyslem překladatelské práce rovněž dočteme: „Já ještě na tom stojím, že nám třeba pilně a četně překládati výtečné plody cizích

literatur, aby dílem se krasocit našeho obecenstva ušlechtil, pak také, aby se chuti čtení zadosti učinilo a tím nové čtenářstvo se zabývalo, nechcem-li připustiti, aby německou povodní docela utopeno bylo..." Cituje HAVEL, s. 7.

Předchozí slova napsal Purkyně v roce 1833, symbolicky právě v době, kdy v Rusku vyšel Oněgin poprvé. Ještě symboličtější pak je, že jsou určena Františkovi Palackému, jemuž Bendl připsal také první kompletní český překlad Puškinova veršovaného románu.

13) Srov. pozorování Rudolfa HAVLA (s. 17) ohledně Purkyňova slovního novotaření v překladech Schillera: „Nebyl především šťastný v uvádění nově tvořených slov nebo slov nezvyklých, která neuvádí ani Jungmannův Slovník (hlaň, krutec, libovlad, oboz, sobětník, rozhádka, vražec, smrtník, zadník, zárodí, zřitel [...]) [...] Málokdy dosáhl plnosti Schillerových rýmů, šetře pouze zvukovou shodu, kvůli níž vytváří slova nebo tvary zcela neživé nebo i nemožné (klade/prápor pade; lahodu/vinných jahodů [...]).“

14) BENDL 1854, s. 217

15) PUŠKIN 1860, s. 42

16) Srov. také následující BENDLOVY sloky (1938, s. 280) z roku 1853, kdy budoucí překladatel Oněgina ještě netušil, že existenční důvody ho už poměrně brzy donutí vstoupit do českobudě-

jovického bohosloveckého semináře. Verše dokládají Bendlovu schopnost úderného vyjadřování, která se výrazně odrazila i v jeho překladu Oněgina:

Hoši, než se v kutnu ustrojím,
v bílou kutnu s černým křížem,
ještě jednou se k vám připojím,
přátelstvím se ještě svížem.

Každý vezme korbel do hnátu,
bude na mé popství píti,
abyste, až budu v ornátu,
mohli radost ze mne míti. [...]

Hoši, až se ženit budete,
já vám budu ruce vázat,
a až do země pak sjedete,
já nad vámi budu kázat.

- 17) Puškin rovněž rád čerpá slova tak říkajíc od pramene, z lidových vyprávění a písniček. Úderné výrazy lidového původu hájí přímo v poznámkách k Oněginovi (1995, s. 194): „V časopisech kritizovali slova *хлоп*, *молвь* a *топ* jako nezdařilé novotaření. Uvedená slova jsou ovšem původní ruská.“ Dále Puškin uvádí příklady z Pohádky o Bovovi králevici a ze staroruské poezie a dodává: „Není vhodné rušit svobodu našeho bohatého a krásného jazyka.“

18) Evžen Oněgin [II/25]

19) Evžen Oněgin [III/5]

20) Obdobným způsobem Bendl domýšlí některé významy předlohy také na základě širšího kontextu:

Певец Пиров и грусти томной,
Когда б еще ты был со мной,
Я стал бы просьбою нескромной
Тебя тревожить, милый мой

[III/30]

Ó kéž bys, pěvče smutku, pěvče hodů,
tu ještě se mnou jako druhdy dlel,
kéž by tě propustili na svobodu:
věř, že bys na krku mě s prosbou měl

Puškin se v předchozích verších obrací na Jevgenije Baratynského, autora poemy Hody. V době, kdy Puškin pracoval na třetí kapitole Oněgina, musel tento začínající básník za trest sloužit v podřadné vojenské hodnosti v jednom pěchotním pluku ve Finsku. Bendl uvedenou skutečnost zjevně reflektuje ve třetím verši - na úkor původních významů předlohy.

21) Podobně zdařilou práci s konverzačními prvky najdeme v Bendlově překladu i jinde. Viz například svižně plynoucí promluvu Taťány a její chůvy ráno poté, co zamilovaná dívka napsala dopis Oněginovi:

- Ach ňano, učiníš mi potěšení?

„Ó dítě, s radostí, jen povídej.“

- Nemysli ale... že snad... podezření...

Ach ňaňo, jenom mi to udělej. -

„Vždyť víš, že pro tě lehká mně i muka!“

- Tak tedy pošli tajně svého vnuka

zde s tímhle lístkem k O..., vždyť snad už víš...
k sousedu... ale ať mu poručíš,
ať nikde nepovídá ani slova
a ať mě nejmenuje nikomu. -
„Tak ano, lístek, ale ke komu?
Ach já jsem už tak hloupá, má bláhová,
a sousedův tu tolik po kraji,
že ani nevím, jak jim říkají.“

22) Evžen Oněgin [I/3]

23) Rytmickou variabilitu Puškinova verše, o které
jsme mluvili v předchozích kapitolách, Bendl
pojal po svém. Dopouští se řady rušivých
odchylek od pravidelného metrického schématu.

Navíc není příliš konzistentní v přízvuko-
vání ruských jmen. I když v jedné filologicky
pedantické poznámce ke svému překladu (1860,
s. 42) připomíná, „že se ‚Oněgin‘ velmi často
naopak vyslovuje: první slabika je krátká,
druhá pak dlouhá,“ a podle ruštiny pak
přízvukuje také ostatní ruská jména, nebrání mu
to rýmovat Taťánu-románu (i když jinde
hrdinčino jméno přízvukuje ve shodě s ruštinou
s těžkou dobou na druhé slabice).

Ostatně právě v souvislosti s rýmovými
dvojicemi si BENDL dopřává značnou volnost,
v souladu se svým teoretickým postřehem ohledně
formy Puškinova verše (1854, s. 217–218): „Rým
není vždy příliš přísný... což však ani dost málo
nevadí poetickému celku.“

Uvolněnost některých Bendlových rýmů vynikne
zvláště v kontrastu s prozodickými postřehy

Jaroslava ZÁVADY (1959, s. 215) ohledně dobové normy stanovující přípustné rýmové odchylky: „V českém verši to byly v devatenáctém století jen dvojice otci/moci; ruce/prudce; svědčí/větší/řeči; avšak už i tyto odchylky byly nejednou považovány za rušivé, norma připouštěla odchylky jen ve dvojicích typu: byly/bílí; nemá/nemá; plod/plot; kruh/sluch.“

24) BRIDEL (Co Bůh? Člověk), s. 162

25) Viz LOTMAN (1995, s. 415-417) a NABOKOV (s. 448-453).

26) Citujeme podle železnobrodského vydání z roku 1945, které se opírá nejen o první tištěnou verzi Máje z roku 1836, ale také o Máchův rukopis. Toto vydání respektuje tvaroslovné odchylky Máchova jazyka. Používá například „zejtřejší“, stejně jako Bendl v překladu Oněgina. Uvedené slovo zajímavě komentuje František OBERPFALCER (s. 85): „Rozváděje dumy vězně před popravou, užil Mácha ve dvaceti verších třikrát téhož příslovce. Na počátku a na konci mu dal podobu ,zítřejší`, uprostřed napsal ,zejtřejší`. Ponecháváme toto rukopisné znění, i když tiskem roku 1836 vyšlo na všech třech místech ,zjtřegšj`. Podoba ,zejtra` má v našem spisovném jazyce stejné oprávnění jako ,zítra`; první znění je ze spojení ,za-jitra`, druhé ze ,z-jitra`.“

27) Evžen Oněgin [VI/37,38]

28) LOTMAN 1995, s. 335

29) Viz BENDLOVU báseň s názvem K. H. Máchovi (1938, s. 109–110) a také máchovské ozvuky v jeho vlastních verších (tamtéž, s. 105):

[...] On však šťasten... děva již se koří,
sama jeho vášni vzdá ret svůj:
ve mně též ta touha ještě hoří -
vzhlednu blíž... Ha! - - vrah a anděl můj!...

30) Je samozřejmě možné, že Bendl Puškinovu rýmovou hříčku nepochopil. To, že s významy některých ruských slov občas zápolil, dokládají četné omyly, na které upozorňuje Bohuslav ILEK (s. 123): „Tak čteme o Taťáně: *hedvábné očko v dál se vzpíralo 2,26*, kdežto v originále se praví, že Taťána hedvábným vzorem neoživovala plátno, tj. nevyšivala; Bendl si tu spletl ruská slova *взоп* a *юзоп*. Bendl vytýká mladé generaci, že *cvalem k hrobu dědův pospíchá 2,38*, kdežto Puškin říká ostřeji: ‚vytlačuje dědy k hrobu‘. Bendl si špatně vyložil ruské *к гробу прадедов теснит*. V úvaze o krasavicích Bendl překládá, jako by autor *obdivoval se té jejich ctnosti*, kdežto Puškin mluví o jejich pýše 3,22. Puškin připomíná poemu Baratynského o finské dívce a Bendl tlumočí: *horoucí slova sladká, plamenná* místo Puškinova *иноплеменные слова*, tj. slova jiného jazyka, jiného národa 3,30. Nad Taťaniným dopisem Bendl klade otázku: *kdo vlil jí v duši onen milý vzdor?* namísto Puškinova: *kdo jí vnukl ten líbezný nesmysl (умильный вздор [...]) 3,31*, a tamtéž ještě

zesílil zkreslení, když Taťánin dopis prohlašuje za vřelý, ač Puškin říká: škodlivý (вредный).“

31) Bendl se rozhodl opravit Puškinovu Vesperu, označující večernici.

32) Cituje HAVEL, s. 16

33) Jaroslav ZÁVADA (1949, s. 256) konstatuje, že Bendlovy „překlady měly [...] na soudobou generaci patrný vliv tematický i formální, neboť epické skladby V. Hálka vycházejí ponejvíce až po nich: Alfred (1858), Mejrma a Husejn, Krásná Lejla (1859), Goar (1864).“ Stejně tak inspiroval Bendlův Oněgin Svatopluka Čecha a Karla Klostermanna, citované v první kapitole.

Už jen tento čistě literární vliv Bendlova překladu je poněkud v rozporu s názorem Bohuslava ILKA (s. 125), který konstatuje: „Bendl přečetl Evžena Oněgina s mlhou před očima, a proto [...] nepochopil základní ideu díla [...] nepostřehl hlavní znaky stylu a naprosto zbloudil v rozboru Puškinova jazyka a v jeho znovuvytvoření v české podobě.“

34) Řádky Taťánina dopisu se pozoruhodně prolínají se slovy, která Bendlovi adresovala Božena NĚMCOVÁ (s. 344) s odkazem k jeho životní lásce Anně Pokorné: „Není ti někdy, Václave, [...] jako bys musel k jejím nohám putovat co k místu, kde mír duše nalezneš? [...] Ty sice zastával jsi vždy přede mnou princip chladného rozumu, ale

tím mne neošálíš, já Ti viděla mnohdy do srdce, a kdybych nevěděla, že tam moje povzdechnutí a zpověď tato najde místo, nebyla bych to napsala.“

Ve stejném dopise NĚMCOVÁ (s. 342-343), tentokrát s odkazem k Hanuši Jurenkovi, své vlastní životní lásce, načrtává řadu myšlenek, které se dají velmi dobře vztáhnout i k Taťáně a Oněginovi. Z dopisu cítíme velkou důvěru, že Bendl těmto myšlenkám porozumí, neboť si prošel něčím podobným: „Ty znáš ten cit, Václave, ty mi uvěříš, jak to je, když musíme odřít se citu, který byl říkajíc druhým naším živobytím. Obraz jeho provázel mne všude, já s ním vstávala i léhala, já před ním klečívala jako před bohem [...] Jaké mocné, nevyzpytatelné kouzlo - ptám se mnohdy sama sebe - spočívá v jistém člověku, že nás jediný jeho pohled, jediný potisk ruky o všecku sílu připravit může, že chvění jeho hlasu jako třtinou námi zmítá? [...] Co později bylo, to byl ovšem jen klam, - ale já mu ho odpustila. [...] Já bych mu byla věnec z hvězd nejskvělejších splekla nad čelo, do nebes bych ho byla vnesla, by nade všemi skvěl se! [...] v únoru bude rok, co mi rouška začala padat, co jsem nahlédla, že se neshledáme tak, jak jsem doufala, a co jsem dala výhost všem marným nadějím. Ale jedné naději nechtěla jsem se odřít, vidět ho v řadách našich rytířů ducha - co statečného bojovníka! - Já se kojila vždy tou marnou radostí, že byla láska ku mně osten, který ho vypíchl z té nečinnosti a omrzlosti duševní, i doufala jsem, ctižádost, muži příslušná, a cit

vřelý pro pravdu a právo že ho požene dále, - ale zklamala jsem se.“

- 35) Cituje BRAUN, s. 196. Ještě před započítím překladu Oněgina bylo však BENDLOVO hodnocení Taťány poněkud odlišné (1854, s. 217-218): „Ideál toho románu jest Olga, mladé, krásné děvče ruské [...] Vedle ní vystupuje jiná ženská postava [...] má plnou hlavu romantických ideí a nečte než romány a básně, probdívá noci, touží po jakési velikosti, chce býti originální a nalézá konečně ideál svůj v mladém hejsku, jenž se po celý život nudí [...] Věčný poutník, druhý, ale ruský Child Harold [...] Zdá se, že Puškin při zpracování prvních partií neměl ještě pevnou ideu, jak celek rozluštití má; jinak by byl lásku obou mladých lidiček, již tak smutně a prosaicky končí, nelíčil tak ohnivě a vroucně.“

Bendl se v předchozích řádcích mimo jiné dotkl jednoho ze základních kompozičních principů celého románu. V klíčových situacích jednájí Puškinovy postavy zkrátka jinak, než jak bychom čekali. Přesně takový účinek však Puškin zamýšlel, jak trefně postřehl Juriij LOTMAN (1987, s. 399): „Hrdinové Oněgina se ustavičně ocitají v situacích, které čtenář zná z četných literárních děl. Jenže jednájí nikoli podle norem ‚literárnosti‘. Proto se pak ‚události‘, tj. dějové uzly, které čtenáři napovídá paměť a umělecká zkušenost, nerealizují. [...] Proto se pak čtenář znovu a znovu ocitá v situaci toho, kdo zvedá nohu v očekávání schodu, zatímco schodiště skončilo a on už stojí na rovině.“

Zdaleka nejzajímavější je však srovnání výše uvedené Bendlovy oněginovské úvahy s jeho dopisem citovaným na konci této kapitoly. Ze srovnání jasně vyplývá, že Bendl během překladu dospěl k hlubšímu pochopení Puškinova románu - přinejmenším pokud jde o ženské postavy.

V Á C L A V A L O I S J U N G A J O S E F H O R A

- 1) HORA 1938 (Dech na skle), s. 65-66
- 2) Viz postřeh Ivana SAVICKÉHO (s. 180): „,Ruský Oxford`. Toto označení snad nejlépe definuje postavení Prahy v ,Rusku mimo Rusko`. Podle článku N. Michajlovského v Prager Presse v roce 1924 ho přiřkl Praze nejmenovaný ,ruský profesor`.“
- 3) V jednom ze svých článků z roku 1937 Hora pochvalně komentuje, že máme řadu nových puškinovských překladatelů: Františka Nechvátala, Pavla Eisnera, Vítězslava Nezvala, Petra Křičku, Bohumila Mathesia a jiné. Uvádí PRAŽÁK, s. 300.
- 4) Albert PRAŽÁK (s. 286) z ruského originálu Oněgina, do kterého si Hora poznamenával, kam až který den dopřekládal, zjistil, že Horova práce začala přesně 29. srpna 1936 a skončila 25. listopadu 1936, „ani ne ve třech měsících a ve čtyřiceti překladových dnech“.

Pak ovšem nastala ještě dlouhá fáze úprav. A také konzultací. Mimo jiné rovněž s Romanem

JAKOBSONEM (1997, s. 17 a 19), o čemž svědčí dopisy, které si oba přátelé vyměnili v souvislosti s rukopisem nového překladu: „Milý Horo [...] posílám jej dnes do nakl. Melantrich na Tvé jméno - pro definitivní úpravu. Opakuji, že mé opravy jsou pouhými návrhy, upozorněními pro Tebe, že se v daném místě překlad neshoduje s předlohou buď po stránce významové anebo v základních otázkách puškinské poetiky. Buď tak laskav a uprav překlad co nejdřív, neboť nakladatelství naléhá.“

Za pozornost stojí také poznámka Václava ČERNÉHO (1994, s. 299-300) ohledně jeho přátelského setkávání s Horou: „S potěšením si vzpomínám, jak jsem ho večer u vína přemlouval a nakonec přesvědčil zavést v Puškinově titulu v češtině ruské - a přece už i originální řecké: ‚eugenés‘, blažený - znění Eugen, místo hloupě navyklého Evžén, které k nám přišlo z francouzské výslovnosti jména nešťastné pařížské císařské mondénky.“

- 5) Junga a Horu přitom leccos spojovalo. Oba měli autentickou zkušenost s Rusy a ruským prostředím - a řešili si svůj vztah k sovětskému Rusku. Hora hlavně v románu Dech na skle, Jung v cestopisných črtách vydaných pod názvem Půl roku v carské říši. A konečně, oba byli uznávanými překladateli. Rozdíl byl ovšem v jejich naturelu: jestliže Hora v sobě ani při překládání nezapřel básníka, Jung byl spíš filolog.

Není ostatně bez zajímavosti, že Jung v předmluvě ke svému překladu poznamenává: „Jméno ‚Evžén‘ zaměněno zde za ruštější ‚Jevgen‘. Z příčin na snadě jsooucích správného jména ‚Jevgénij‘ nemohlo býti v českém verši užito a mohlo zůstatí jen v titulu knihy. Jméno ‚Oněgin‘ přízvukováno zde Oně'gin.“

- 6) Viz například HOROVY články „A. S. Puškin (Poznámky k práci na překladu Oněgina)“ a „Eugen Oněgin“ (1959, s. 435 a s. 438) a také jeho odpověď v anketě „Překladaatelé o Puškinovi“ (1936, s. 399-400).
- 7) HORA 1959, s. 437
- 8) HORA 1959, s. 440
- 9) OPELÍK, s. 54. Jiří OPELÍK (s. 55-56) také zajímavě vysvětluje návrat k epice v české poezii na přelomu třicátých a čtyřicátých let dvacátého století: „Duchovní život národní byl tehdy ovládnut pocitem ztráty skrze moc neblahých okolností. Aby však národ své ztráty (území, státnosti, demokracie) kompenzoval, vydal se v kulturní sféře cestou návratů: k tradici, ke klasikům. Součástí těchto návratů se stal i návrat k rozměrnému lyrickoepickému básnickém žánru (k poemě a básnické povídce), k žánru v české poezii naposledy pěstovanému v osmdesátých a devadesátých letech 19. století. Iniciátorem tohoto návratu byl Holanův starší a respektovaný přítel Josef Hora, a to jak svými překlady (Evžena Oněgina a Cikánů

A. S. Puškina, 1937 a 1938, Lermontovova Démona, 1939), tak původní skladbou Jan houslista (1939) [...]. I téma návratu bylo, podobně jako téma ztráty, na rozhraní třicátých a čtyřicátých let podmíněno nadosobními příčinami. Sotva může být náhoda, že ztráta a návrat jsou také klíčovými tématy Horova Jana houslisty a tří básnických povídek, které Holan napsal za války: knih První testament, Tereзка Planetová a Cesta mraku. Bylo by opravdu mylné činit z nich záležitost veskrze osobní iniciativy a záliby, doba přispěla k jejich vzniku více, než dnes tušíme."

10) HORA 1959, s. 436

11) Srov. také řešení Bendlovo, které rovněž zdůrazňuje zmíněný milostný motiv, ovšem z opačné perspektivy než Puškin: „Ó nožky! [...] / Po měkkých kobercích jste chodily, / hebounkým střevíčkem je líbajíce."

12) Příklady, kdy se Hora zcela nebo téměř shoduje s Jungem, najdeme hlavně v následujících kapitolách a strofách: [III/7], [IV/11-12], [IV/51], [V/16], [V/22], [VI/31], [VI/36], [VI/42], [VI/44], [VII/21], [VIII/5], [VIII/8], [VIII/28], [VIII/38], [VIII/41], [VIII/46].

13) Srov. Bendlovo řešení: „Ach zmizelo mi štěstí mladých let, / jak na lučinách lehounký váš sled!"

14) HORA 1936, s. 400

- 15) Hora ve svém překladu rád rozehrává motiv větru a vanutí - i tam, kde nic podobného v předloze nenajdeme. Například: „ve vanu věčna, v hrobě svém“ (в пределах вечности глухой: v končinách pusté věčnosti) [VII/11]; „jenž rozplývá se v marný dým“ (кипящим в действии пустом: který se vybíjí v plané činnosti) [VII/22]; „a její oči jak dva vánky“ (как томен взор ее чудесный: jak zemdlel kouzelný její zrak) [VII/52]; „kde hostin lesk a hudby van“ (и блеск и шумные пиры: a lesk a bouřlivé hostiny) [VIII/5]; „ve větru vášní mízou vlají“ (в дожде страстей они свежают: v dešti vášní se osvěžují) [VIII/29]; „van vzpomínek, v němž bouře svistí“ (воспоминаний ли мятежных: nebo bouřlivé vzpomínky) [VIII/49]; „v mou duši stále vámi slétá“ (я с вами знал: poznal jsem stejně jako вы) [VIII/50].
- 16) Jungovy obraty typu „zoře vjezd“ nebo „nebes brána“ jsou v rozporu také s jedním podstatným principem Puškinovy poetiky. Autor Oněgina podobná rádoby básnická spojení, hlavně svých klasicistních předchůdců, případně kolegů-romantiků, téměř vždy používá s nějakým ironickým podtextem. Zpravidla řekne ještě jednou totéž, jenže docela nečekaným způsobem. Když například v jednom verši označí měsíc za „nebeskou lampu“ (небесная лампада), vzápětí ho pojmenuje slovy „náhrada mdlých luceren“ (замена тусклых фонарей) [II/22].
- 17) Viz postřeh Václava ČERNÉHO (1992, s. 713-714) ohledně Horových Máchovských variací: „I Mácha

byl básníkem, v jehož duši nálada, cit, emoce probouzely ihned a přirozeně hudbu, rytmus a takt zpěvný zároveň s obrazem básnickým. [...] Josef Hora věnoval památce básníkově celou knížečku veršů: Máchovské variace, a je to to nejhodnotnější, co básnický rok Máje přinesl (1936). Především to nejsou básně na Máchu; jsou to básně máchovské, to jest básně zpívané z ducha Máchova, předpokládající tudíž a priori nové prožití starého básníka. [...] Máchovské variace jsou svým způsobem pokus o odpověď na otázku: co z Máchy ještě žije, působí a je schopno vykvést novou, dnešní krásou v století dvacátém?"

18) MASARYK, s. 93

19) Viz Jungův překlad dalších veršů téže strofy, kde místo „kabinetu“ najdeme „pokojík“.
Josef HORA (1936, s. 400) rovněž s údivem konstatuje, že Jung klidně překládá „Harold v plášti Moskvan“ místo „Moskvan v plášti Haroldově“. A v souvislosti s jistou upjatostí – a současně nepřesností – Jungova překladu poznamenává (tamtéž, s. 400): „Zdá se mi, že vidí Eugena Oněgina trochu malomětsky. Jeho Oněgin není Moskvan, vyrostlý ve světové bouři napoleonské, nýbrž Pražan, vyrostlý v závětří; spíš maloměšták než člověk světa.“

20) MAJEROVÁ, s. 142. Danuše KŠICOVÁ (s. 86) ve svém hodnocení Jungova výboru Puškinovy lyriky připomíná ještě jeden zdroj Jungovy překladatelské poetiky: „Jungova příbuznost se

školou ruchovců a se Sládkem se projevila i v jeho stylu. Podobně jako Sládek užívá Jung složenin jako: zlobyplný, smutkuplný, velduch, škarohledý apod.“

21) Tento obrat použil Václav ČERNÝ (1992, s. 727) ve své brilantní studii o Horově původní básnické tvorbě.

22) HORA (1959, s. 438) podle svých slov vnímal Evžena Oněgina jako „zpěv celého Ruska, zpěv spolu i celého myšlenkového a mravního vlnění evropského oné doby“.

23) SVATOŇ 1969, s. 249

24) HORA 1955, s. 268

OLGA MAŠKOVÁ A MILAN DVOŘÁK

1) ZÁBRANA, s. 376

2) TRETERA, s. 28

3) Viz také překlad Fryntův s podobným, snad jen méně nápadným akcentem, jaký nacházíme u Dvořáka: „Píšu Vám sama, bez vyzvání -/ co k tomu říkat víc?...”

4) Celkovou dikci svého překladu komentuje sám Dvořák v rozhovoru s Ludmilou DUŠKOVOU (s. 20): „Kladl jsem si za cíl, aby to mluvilo, aby to normálně hezky česky povídalo. Puškinův jazyk

se samozřejmě liší od dnešní ruštiny, ostatně k její škodě, ale v zásadě byl ve své době Puškin světlo a objev právě proto, že jeho poezii každý rozuměl, že byla přirozená, odmítala vznosný tón tehdejších apollonských cechů, a přitom zůstala krásnou poezií. Tohle jsem chtěl především zachovat.“

- 5) Dvořák posunul dikci Taťánina dopisu i tím, že občas neodhadl míru jeho expresivity. Verše „Кончаю! Страшно перечесть.../ Стыдом и страхом замираю...“ v závěru dopisu řeší takto: „Končím! A bojím se to číst.../ Strach a s ním stud mé hrdlo dáví...“ Výrazově přemrštěným „dávením hrdla“ Dvořák zjevně popřel svoje vlastní slova, citovaná na konci první kapitoly, ve kterých se kriticky vymezuje vůči Horovu obratu „hrůzno čísti psaní“.

- 6) Mašková v podstatě využívá principu, který je pro Puškinův styl typický - a v autorově době znamenal jisté novum. To dokládá i recenze čtvrtého a pátého zpěvu Oněgina, jejíž hlavní námitku shrnul PUŠKIN takto (1987, s. 242): „Dá se říci [...] krb dýchá, místo z krbu vychází teplý vzduch? Není příliš odvážné žárlivé podezření? Nejistý led?“

Načrtnutý stylový rys však Mašková poněkud přepíná. Například verše „в райке нетерпеливо плещут, / и, взвившись, занавес шумит“ [I/20] překládá slovy „netrpělivost párkrát tleskla, / šum rozhrnuje oponu“, i když Puškin docela prostě říká, že „na galerii netrpělivě tleskají“ a „opona šumí letíc vzhůru“.

Tendenci ke komplikovaně abstraktnímu vyjadřování kritizovala většina recenzentů překladu Maškové, hned jak vyšel poprvé. Jiří Honzík v pořadu Hany KOFRÁNKOVÉ, věnovaném vývoji našich oněginovských překladů, nicméně upozornil, že Mašková tyto výhrady brala v potaz. A reagovala na ně v dalším vydání. Jestliže ve vydání prvním čteme, jak překladatelce vytkl Karel HAUSENBLAS (1968, s. 137-138): „Lenskému skřipec nenávisti/ bohužel dobu nekrátí“ [VI/2], ve vydání druhém, z roku 1969, už stojí výrazně srozumitelnější: „Vladimír čeká, nenávistí/ jak na mučidlo napjatý...”

Posledního vydání z roku 1987 se Mašková už nedožila. V textu jejího překladu, který měl Jiří Honzík podle svých slov v rukou, však prý byly zaneseny ještě další úpravy (psané na nemocničním lůžku, před překladatelčinou smrtí). Také z nich vyplývá, že Mašková si jistou překomplikovanost své dikce uvědomovala.

- 7) Evžen Oněgin [IV/11]
- 8) Evžen Oněgin [I/47]
- 9) Srov. také Dvořákův překlad úvodních veršů sloky bezprostředně následující: „Zatímco Evžen poučoval,/ Taťána v slzách, bez dechu/ vnímala, sotva schopna slova,/ tu prapodivnou útěchu.“ Dvořák hodnotí Oněginovu promluvu v aleji jako „prapodivnou útěchu“, třebaže Puškin nic podobného neříká.

- 10) Viz verše z druhého zpěvu Máchova Máje:
„... a vězně oko slzy lilo/ srdce se v citech
potopilo; -/ marná to touha v zašlý svět.“
V Máji se vůbec pláče nezvykle často. V prvním
zpěvu Jarmila, v druhém krom vězně také
žalářník, ve třetím - spolu s vězněm - lid
shromážděný pod popravčím pahorkem, ve druhém
intermezzu se rozpláče „širošíré nebe noční
rosou“ a ve zpěvu čtvrtém se na lebce, kterou
autor Máje najde po letech na popravišti,
objeví „rosné kapky“, takže se zdá, jako by
plakala - a stejný efekt pak po setmění opakují
také „mušky svítivé“, když vyletují z lebky „co
slza padající“. A „dvě vřelé slzy“ - při
vzpomínce na vlastní dětství - stojí v závěru
celé básně také „v smutném zraku“ samotného
básníka.
- 11) LOTMAN 1995, s. 339
- 12) Vladimír NABOKOV (s. 233) označuje například
obrat „ЛОНО ТИШИНЫ“ (lúno ticha) za běžný
galicismus (le sein du repos), který se hojně
vyskytuje ve francouzské literatuře. Za jeho
anglický ekvivalent považuje spojení „lap of
Peace“. Ve všech jazykových verzích jde,
samozřejmě, o nápadné literární klišé.
- 13) Srov. také NABOKOVŮV „zdvojující“ postřeh
(s. 256), který dokládá, jak se v Oněginovi
odrážejí různé úhly významů: „Srovnání
,prostoduchého` života básníka s Olžiným
charakterem se zdvojuje srovnáním Lenského

poezie s ‚myšlenkami prostoduché dívky‘ ve třetím verši desáté strofy [druhé kapitoly].“

- 14) Viz rovněž poznámku Karla HAUSENBLASE (1968, s. 137-138) v jeho recenzi na překlad Maškové: „Někdy [...] obraz připomíná obraznost holanovskou: ‚... pod čákou pekařova chytrá - německá lebka měří čas - skulinkou svého vasisdas‘, ale objeví se také seifertovská: ‚Ještě roj andělíčků v letu - směle se vrhá na d'ábly,/ u vchodu ještě siluetu - lokaje nohy zazábly.‘“
- 15) Armida je jméno kouzelnice z Tassova Osvobozeného Jerusaléma, které v Puškinových časech fungovalo jako obecně srozumitelný symbol pro jistý typ ženské krásy.
- 16) Srov. například stejný motiv „ohbí“ v Seifertových verších z cyklu Prsten třeboňské Madoně:
- Na ohbí paže spát mě nech,
ne, nedívej se na hodiny,
teprve svítá, není spěch
v poklidu sladké čtvrt hodiny.
- 17) NABOKOV, s. 154
- 18) Dvořákova tendence zachovávat různé odkazy a reálie předlohy je patrná také z řady dalších míst jeho překladu. S výjimkou Purkyněho jako jediný například ponechává ve verších „пока недремлющий брегет/ не прозвонит ему обед“

[I/15] původní narážku na pařížského výrobce bicích kapesních hodinek, která v dobách Purkyňových byla zřejmě docela srozumitelná, ale dnes se neobejde bez vysvětlující poznámky: „Poledne hlásí do světa/ vynález pana Bregueta.“

19) Výjimečně, ale přece narazíme v Dvořákově překladu také na významový omyl: verše „в пяти верстах от Красногорья, / деревни Ленского...“ [VI/4] překládá jako „jen pět verst od Lenského vsi je/ ves Krasnogorje“. Podle předlohy však název Krasnogorje odkazuje přímo k vesnici Lenského, nikoli k té sousední.

20) NABOKOV, s. 502. Srov. rovněž PUŠKINOVU poznámku (1958, s. 49) ohledně Kavkazského zajatce, která nápadně připomíná základní téma Evžena Oněgina: „Chtěl jsem v něm zobrazit lhostejnost k životu a k jeho slastem i předčasnou duševní starobu, jež tak charakterizují mládež 19. století.“

21) BĚLINSKIJ, s. 486

RESUMÉ

Práce mapuje pět českých překladů Puškinova Evžena Oněgina od Václava Čeňka Bendla, Václava Aloise Junga, Josefa Hory, Olgy Maškové a Milana Dvořáka. Hlavním kritériem pro stanovení míry „úspěšnosti“ jednotlivých překladatelských pojetí je skutečnost, do jaké hloubky otevírají významový potenciál předlohy. Jejich rozbor probíhá na pozadí nejrůznějších zvukových, metaforických, myšlenkových a strukturních principů, kterými se Puškinův román ve verších vyznačuje, přičemž jeden překlad často tvoří kontrastní pozadí druhému, včetně některých překladů torzovitých, především od Jana Evangelisty Purkyně. Z dobového kontextu, v němž analyzované překlady vznikaly, vyplývá, že většina z nich souvisela s nějakým rozhodujícím společensko-politickým zlomem novodobých českých dějin (1860, 1937 a 1966) a odráží „ducha své doby“.

Bendl uvádí strukturu Oněgina do pohybu rozšířením původně čtyřstopého jambického metra o jednu stopu. Větší prostor ve verši mu umožnil svobodněji rozvinout myšlenky a obrazy originálu na straně jedné a vedl k jistému uvolnění napětí mezi slovy na straně druhé. Řadu míst předlohy Bendl také narušil různými sémantickými posuny.

Jung se vzdaluje přirozené lehkosti Puškinových veršů urputnou snahou předat formální rysy originálu. Sahá přitom k formalistním postupům akademické poezie. Pokouší se také zachovat maximum základních významů výchozího textu. Ve snaze být co neblíž originálu však,

paradoxně, místy rezignuje na přesnost Puškinovy myšlenky.

Hora pojímá Puškinův román ve verších jako autonomní báseň. Důrazem na dramatickou a lyrickou energii slov otevírá velkou část básnického potenciálu předlohy. K jazyku, metaforice, tématům a veršové struktuře předlohy přistupuje s pronikavým rozumem i básnickým citem. V jeho řešeních cítíme také pečeť jeho vlastní poezie, inspirované především Máchou. Díky nesporným básnickým kvalitám se Horův překlad stal kanonickou českou verzí Puškinova veršovaného románu, kterou si oblíbily generace našich čtenářů.

Mašková a Dvořák museli - aby mohli Horovi konkurovat - k předloze přistoupit nově, se snahou rozkrýt dosud neakcentované významy Puškinova románu. Mašková se pokusila z každé Puškinovy strofy vytvořit jakousi lyrickou miniaturu tím, že zdůraznila řadu drobných lyrických detailů. Nevyhnula se však některým radikálním významovým proměnám a komplikované syntaxi. Dvořák se uchýlil k civilní dikci, rovněž za cenu určitých posunů - především takových, které zjednodušují významové bohatství předlohy.

Všechny analyzované překlady však celkově představují velmi kvalitní počiny českého literárního překladu a vytvářejí jakýsi básnický vzor pro další překlady poezie i původní poezii českou.

SUMMARY

The paper covers five complete Czech translations of Pushkin's Eugene Onegin by Václav Čeněk Bendl, Václav Alois Jung, Josef Hora, Olga Mašková and Milan Dvořák. Translation quality assessment is based on the question of how each rendering reflects semantic complexities of the original. Analysis of each translation involves the significant phonetic, imaginative, ideational and structural features of Pushkin's novel in verse. Often a particular rendering is contrasted with another one to demonstrate its style more clearly, including some of the incomplete renderings of Onegin, especially that by Jan Evangelista Purkyně. All the translations analysed are put into their historical context. It follows that most of them were created at some crucial point in the Czech history (1860, 1937 and 1966) and in some way reflect „the spirit of their time“.

Bendl changed the structure of the original by a shift in metre. He replaced iambic tetrameter by iambic pentameter. As a result, he was given more room to develop the thoughts and imagery of Pushkin's novel in verse. However, he often turned his translation into renarration and contaminated his rendering with a great deal of semantic shifts.

Jung failed to render the great easiness of Pushkin's verse in an effort to render the qualities of his verse form. He uses some formalistic approaches of academic poetry. He also tries to capture a maximum of the basic meanings

of words. Thus, paradoxically, he sometimes does not preserve Pushkin's precision of thought.

Hora apparently regards Pushkin's novel in verse as an autonomous poem. By disclosing the dramatic and lyrical energy of words he is able to unfold the original in a developing dynamic of thought and feeling. He treats language, imagery, topics and tropes of each stanza both with critical sense and poetic sensibility, leaving on them a mark of his own poetry inspired mainly by Karel Hynek Mácha, a great Czech romantic poet. Hora's translation became a canonized version of Eugene Onegin worshipped by generations of readers.

In order to compete with Hora, Mašková and Dvořák had to approach Pushkin's novel in verse from a different perspective, focusing on those semantic complexities of the original that have hitherto been neglected. Mašková attempts to turn each stanza into a refined lyrical miniature, emphasizing subtle lyrical details. However, she did not refrain from employing some radical semantic transformations and complicated syntax. Dvořák uses plain language at the cost of some semantic shifts which reduce the semantic richness of the original.

All the translations analysed, however, represent high-quality products of Czech literary translation and set an example for other verse translations as well as the original Czech poetry.

L I T E R A T U R A A P R A M E N Y

- ACHMATOVA, Anna Andrejevna. Puškin. In: Anna Andrejevna Achmatova. Sočinenija, tom 1. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1990.
- BĚHOUNEK, Václav. Alexandr Sergejevič Puškin: život, dílo, ohlasy. Praha: Práce, 1949.
- BĚHOUNEK, Václav. Nový český Oněgin. Práce, 29. ledna 1967.
- BĚLINSKIJ, Vissarion Grigorjevič. Spisy Alexandra Puškina. Praha: SNKLHU, 1955.
- BENDL, Václav Čeněk. Alexander Puškin: Životopisný nástin. Časopis Českého muzea 2, 1854.
- BENDL, Václav Čeněk. Básně a novely. Praha: Česká akademie věd a umění, 1938.
- BENDL, Václav Čeněk. Dvacet dopisů Václava Bendla Boženě Němcové. In: Korrespondence a zápisky Boženy Němcové. Praha: Vinc. Vávra, 1914-1915.
- BENDL, Václav Čeněk. Osud pěvce Bachčiserajského Fontánu a jiných básníků ruských. In: Almanach Lada Nióla na rok 1855. Praha, 1854.
- BENDL, Václav Čeněk. Předmluva. In: Výbor básní Alexandra Puškina: básně rozpravné. Písek: Václav Vetterle, 1859.
- BLÜMLOVÁ, Dagmar. Václav Čeněk Bendl (1832-1870). In: Dagmar Blümllová. Sto tváří z jihočeské kulturní historie. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2000.
- BRAUN, Vladimír. A. S. Puškin a jeho první jihočeští překladatelé. In: Jihočeský sborník historický XLVIII/2. České Budějovice: Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích, 1979.

- BRIDEL, Fridrich. Co Bůh? Člověk? In: Fridrich Bridel. Básnické dílo. Praha: Torst, 1999.
- BRUKNER, Josef - FILIP, Jiří. Poetický slovník. Praha: Mladá fronta, 1997.
- BURIAN, Emil František. Současný Puškin. In: Julius Dolanský et al. Puškin u nás. Praha: Orbis, 1949.
- CÍFKA, Stanislav. Ještě k překladu Puškinova Oněgina. In: Jihočeský sborník historický XLIX/3, 1980.
- CVETAJEVOVÁ, Marina. Můj Puškin. In: Marina Cvetajevová. Básník a čas. Praha: Mladá fronta, 1970.
- ČECH, Svatopluk, Druhý květ: Odlesky přítomnosti a minulosti. Praha: Mladá fronta, 1957.
- ČERNÝ, Václav. Paměti I (1921-1938). Brno: Atlantis, 1994.
- ČERNÝ, Václav. Zpěv duše. In: Václav Černý. Tvorba a osobnost I. Praha: Odeon, 1992.
- ČERVINKA, Vincenc. Nový překlad Puškinova „Oněgina“. Národní listy 46, 16. února 1938.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. Dopisy. Praha: Odeon, 1966.
- DUŠKOVÁ, Ludmila. „Seš veršotepec, umíš rusky, tak makej“: rozhovor s překladatelem Milanem Dvořákem, autorem nového překladu Puškinova Evžena Oněgina. Lidové noviny, 24. června 1999.
- DVOŘÁK, Milan. Proč a jak jsem nově překládal Evžena Oněgina (přednáška). Kruh přátel českého jazyka při Klubu Melantrich, Praha 16. října 2002.
- FIGES, Orlando. Natašin tanec: kulturní historie

- Ruska. Praha-Plzeň: Pavel Dobrovský-BETA a Jiří Ševčík, 2004.
- FRYNTA, Emanuel. Doslov. In: Alexandr Sergejevič Puškin. Lyrika II. Praha: SNKLHU, 1956.
- GREGOROVÁ, Hana. (bez názvu). In: Věčný Puškin. Praha, 1937.
- GROSSMAN, Leonid. Oneginskaja strofa.
In: N. K. Piksanov (ed.). Puškin: sborník pervyj. Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo, 1924.
- HALAS, František. Dolores. In: František Halas. Životem umřít. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- HAUSENBLAS, Karel. Evžen Oněgin po čtvrté česky. Dialog 1, 1968.
- HAUSENBLAS, Karel. Nový překlad Evžena Oněgina. Slovo a slovesnost 28, 1967.
- HAVEL, Rudolf. Purkyňovy básně a básnické překlady. In: Jan Evangelista Purkyně. Sebrané spisy, sv. XI. Praha: Academia, 1968.
- HOLEČKOVÁ, Jelena. „Evžen Oněgin“ na českém operním jevišti. In: Julius Dolanský et al. Puškin u nás. Praha: Orbis, 1949.
- HONZÍK, Jiří. Román o lavičce, na které spolu nikdy neseseděli. In: Alexandr Sergejevič Puškin. Evžen Oněgin. Praha: Romeo, 1999.
- HONZÍK, Jiří. Slunce ruské literatury (Alexandr Sergejevič Puškin). In: Jiří Honzík. Dvě století ruské literatury. Praha: Torst, 2000.
- HORA, Josef. Dech na skle. Praha: Fr. Borový, 1938.
- HORA, Josef. Máchovské variace. In: Josef Hora. Básně. Praha: Československý spisovatel, 1955.

- HORA, Josef. Poesie a život. Praha: Československý spisovatel, 1959.
- HORA, Josef. Překladatelé o Puškinovi. Listy pro umění a kritiku 4, 1936.
- HORA, Josef. Puškinovi. In: Julius Dolanský et al. Puškin u nás. Praha: Orbis, 1949.
- HRBEK, V. Z nových překladů. Lumír 64, 1938.
- ILEK, Bohuslav. Bendlův překlad Evžena Oněgina. Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury 5, 1961.
- JAKOBSON, Roman. Na okraj Eugena Oněgina. In: Alexandr Sergejevič Puškin. Eugen Oněgin. Praha: Melantrich, 1945.
- JAKOBSON, Roman. Poetická funkce. Praha: H&H, 1995.
- JAKOBSON, Roman. Z korespondence. Praha-Litomyšl: Paseka, 1997.
- JEHLIČKA, Miloslav. Alexandr Sergejevič Puškin. Praha: Solín, 2000.
- JEHLIČKA, Miloslav. Doslov. In: Juriij Michajlovič Lotman. Puškin. Praha: Lidové nakladatelství, 1987.
- JIRÁSEK, B. Rozbor prvního českého překladu Puškinova Evžena Oněgina. Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury IV, 1960.
- JIRÁSKOVÁ, Terezie. Překlady již přeložených děl: rozhlasový rozhovor s Milanem Dvořákem a dalšími. Český rozhlas 6, 22. září 2004.
- JUNG, Václav Alois. Půl roku v carské říši: obrázky z Ruska. Praha: Čas, kolem r. 1900.
- KLOSTERMANN, Karel. Červánky mého mládí, díl I. Praha: Jos. R. Vilímek, 1926.
- KOFRÁNKOVÁ, Hana. Já píši vám... aneb Jak se v Čechách překládalo (rozhlasový pořad).

- ČRo3-Vltava, 11. února 2000.
- KOLLÁR, Jan. Slávy dcera. Praha: J. Otto, 1903.
- KREJČÍ, Karel. Hledání českého Oněgina. Slavia XXXVI, 1967.
- KŠICOVÁ, Danuše. Ruská poezie v interpretaci Františka Táborského. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1979.
- KUBÁLEK, D. Byla dívka, byla zamilovaná (Evžen Oněgin knižně i v televizi). Svět sovětů 6, 1967.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. Puškin. Praha: Lidové nakladatelství, 1987.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. Roman A. S. Puškina „Jevgenij Onegin“: komentarij. In: Alexandr Sergejevič Puškin. Sobranije sočinenij v pjati tomach, tom 3. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1995.
- MÁCHA, Karel Hynek. Máj. Železný Brod: J. Jiránek, 1945.
- MAJEROVÁ, Marie. (bez názvu). In: Alexandr Sergejevič Puškin. V bouři zrál můj hlas. Praha: Mladá fronta, 1975.
- MASARYK, Tomáš Garrigue. Rusko a Evropa I. Praha: Ústav T. G. Masaryka, 1995.
- MATHESIUS, Bohumil. Tajemná desátá hlava. In: Bohumil Mathesius. Zpěvy modravé Rusi. Praha: Melantrich, 1975.
- MATHESIUS, Bohumil. Úvod. In: Alexandr Sergejevič Puškin. Eugen Oněgin. Praha: Naše vojsko, 1955.
- MOURKOVÁ, Jarmila. Josef Hora. Praha: Melantrich, 1981.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Puškin dnes u nás. In: Julius Dolanský et al. Puškin u nás. Praha: Orbis, 1949.

- NABOKOV, Vladimír. Kommentarij k romanu A. S. Puškina „Jevgenij Onegin“. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB, Nabokovskij fond, 1998.
- NAJMAN, Jindřich. Nezapomněli jsme na Puškina? Český deník, 14. srpna 1934.
- NAJMAN, Jindřich. Nezapomněli jsme na Puškina? (dokončení). Český deník, 16. srpna 1934.
- NĚMCOVÁ, Božena. Korespondence II (1853-1856). Praha: Lidové noviny, 2004.
- NERUDA, Jan. U nás. Praha: H. Dominikus, 1858.
- OBERPFCALCER, František. K jazykové formě Máje. In: Karel Hynek Mácha. Máj. Železný Brod: J. Jiránek, 1945.
- OPELÍK, Jiří. Holanovské nápovědy. Praha: Thyrsus, 2004.
- OTRUBA, Mojmír. Václav Čeněk Bendl Stránický. In: Lexikon české literatury 1/I. Praha: Academia, 1993.
- PÁTEK, Ferdinand. Z literární činnosti Václava Č. Bendla-Stránického. Časopis českého muzea 82, 1908.
- PISAREV, Dimitrij Ivanovič. Puškin a Bělinskij: Eugen Oněgin. In: Dimitrij Ivanovič Pisarev. Vybrané stati. Praha: Svoboda, 1951.
- PRAŽÁK, Albert. Puškinův zásah do Horova života a díla. In: Julius Dolanský et al. Puškin u nás. Praha: Orbis, 1949.
- PROCHÁZKOVÁ, Helena. Po stopách Puškinových do let šedesátých. In: Julius Dolanský et al. Puškin u nás. Praha: Orbis, 1949.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Démon. In: Alexandr Sergejevič Puškin. Lyrika I. Praha: SNKLHU, 1956.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Domik v Kolomně.

- In: Alexandr Sergejevič Puškin. Sobranije sočineníj v pjati tomach, tom 2. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1993.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Dopisy. Praha: SNKLHU, 1958.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Dramata. Praha: SNKLHU, 1957.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Eugen Oněgin (přel. Josef Hora). Praha: Naše vojsko, 1955.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Evgen Oněgin (přel. Václav Čeněk Bendl). Písek: Václav Vetterle, 1860.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Evgen Oněgin (přel. Václav Čeněk Bendl). Praha: Evžen K. Rosendorf, 1927.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Evžen Oněgin: dvě scény (přel. Emanuel Frynta). In: Alexandr Sergejevič Puškin. V bouři zrál můj hlas. Praha: Mladá fronta, 1975.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Evžen Oněgin = Jevgenij Onegin (přel. Milan Dvořák). Praha: Romeo, 1999.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Evžen Oněgin (přel. Jan Evangelista Purkyně). In: Jan Evangelista Purkyně. Básnický glosář. Praha: SNKLHU, 1959.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Evžen Oněgin (přel. Olga Mašková). Praha: Odeon, 1987.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Jevgenij Onegin. In: Alexandr Sergejevič Puškin. Sobranije sočineníj v pjati tomach, tom 3. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1995.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Jevgenij Oněgin

- (přel. Václav Alois Jung). Praha: Vojtěch Hrách, 1937.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Jevgenij Oněgin: výbor z úplného překladu Jindřicha Najmana. Praha: F. Topič, 1935.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. O literatuře, o sobě a jiném. Praha: Odeon, 1974.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Rozhovor básníkův s nakladatelem (přel. Václav Alois Jung). In: Alexandr Sergejevič Puškin. Jevgenij Oněgin. Praha: Vojtěch Hrách, 1937.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Rozhovor nakladatele s básníkem (úryvky) (přel. Hana Vrbová). In: Alexandr Sergejevič Puškin. Souboj o budoucnost. Praha: Svoboda, 1988.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. Souboj o budoucnost. Praha: Svoboda, 1988.
- RAMBOUSEK, Jiří. Nový překlad Oněgina. Rovnost (deník jihomoravského krajského výboru KSČ), 17. června 1967.
- RASSADIN, Stanislav. Russkaja literatura: ot Fonvizina do Brodskogo. Moskva: Slovo/Slovo, 2001.
- RICHTEREK, Oldřich. Češskije perevody puškinskogo romana „Jevgenij Onegin“ v perspektive konca XX veka. In: Rossica Olomucensia XXXVIII (za rok 1999) 1. část, Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- RICHTEREK, Oldřich. K moderním českým překladům Puškinova Evžena Oněgina. Slavia 69/3, 2000.
- RICHTEREK, Oldřich. Obraz Jevgenija i Tatany v novych češskich perevodach „Jevgenija Onegina“ A. S. Puškina. In: Litteraria humanitas VII. Alexandr Sergejevič Puškin v evropských

- kulturních souvislostech. Brno: Masarykova univerzita, 2000.
- SAVICKÝ, Ivan. Osudová setkání: Češi v Rusku a Rusové v Čechách (1914-1938). Praha: Academia, 1999.
- SEIFERT, Jaroslav. Prsten třeboňské Madoně.
In: Jaroslav Seifert. Ruce Venušiny. Praha: Labyrint, 2000.
- STREJČEK, Ferdinand. Úvod. In: Alexandr Sergejevič Puškin. Jevgenij Oněgin: výbor z úplného překladu Jindřicha Najmana. Praha: F. Topič, 1935.
- STRNADEL, Josef. K překladu Eugena Oněgina od Josefa Hory. Čin 27, 1936.
- SVATOŇ, Vladimír. Doslov. In: Alexandr Sergejevič Puškin. Evžen Oněgin. Praha: Lidové nakladatelství, 1969.
- SVATOŇ, Vladimír. Puškin dvě stě let po svém narození. Literární noviny, 5. dubna 2000.
- SVATOŇ, Vladimír. Puškinův román ve verších (Poznámka o „klasickém“ a „moderním“ pojetí všednosti). Československá rusistika 3, 1984.
- SVATOŇ, Vladimír. Rytmus - význam - struktura: V. M. Žirmunskij a dvojí tradice sovětské poetiky. In: Viktor Maximovič Žirmunskij. Poetika a poezie. Praha: Odeon, 1980.
- TERC, Abram. Progulki s Puškinym.
Sankt-Peterburg: Vsemirnoje slovo, 1993.
- THON, Jan. Úvodem. In: Jan Evangelista Purkyně. Básnický glosář Jana Evangelisty Purkyně. Praha: SNKLHU, 1959.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris. Verš a rytmus. In: Juriij Lotman (ed.). Poetika, rytmus, verš. Praha: Svět sovětů, 1968.

- TRETERA, Ivo. Vážně byla zlatá. Dějiny a současnost 3, 2005.
- TYŇANOV, Juriij Nikolajevič. O kompozici Evžena Oněgina. In: Juriij Nikolajevič Tyňanov. Literární fakt. Praha: Odeon, 1988.
- ULIČNÁ, Olga. K novému překladu Puškinova Evžena Oněgina. Československá rusistika 13, 1968.
- ULIČNÁ, Olga. Nový překlad Puškinova Oněgina. Host 5, 2000.
- UMANCEV, Alexandr Alexejevič. Puškinskije vejanija v češskoj literature. Praha: vlastním nákladem, 1937.
- VONDRÁČEK, Jan. Václav Čeněk Bendl: jubilejní vzpomínka. Jihočeské listy 71, 7. září 1920.
- VRABEC, Vlastimil. Nový Evžen Oněgin. Svobodné slovo, 27. ledna 1967.
- VRZAL, A. Alexander Puškin: „Evžén Oněgin“. Přeložil V. A. Jung. Literární hlídka 10, 1893.
- WELLEK, René - WARREN, Austin. Teorie literatury. Olomouc: Votobia, 1996.
- ZÁBRANA, Jan. O překládání. In: Jan Zábřana. Potkat básníka. Praha: Odeon, 1989.
- ZÁVADA, Jaroslav. A. S. Puškin a český verš. In: Julius Dolanský et al. Puškin u nás. Praha: Orbis, 1949.
- ZÁVADA, Jaroslav. O ruském rýmu a asonancích. Československá rusistika 4, 1959.
- ŽIRMUNSKIJ, Viktor Maximovič. Poetika a poezie. Praha: Odeon, 1980.