

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Diplomová práce  
Anna Zádrapová

Čínská poezie česky – otázka interpretace a překladu čínské básně v českém prostředí ve 20. století

Chinese Poetry in Czech Language – On the Interpretation and Translation of Chinese Poetry in 20<sup>th</sup> Century

Praha 2009

Vedoucí práce Doc. Olga Lomová

Děkuji především Doc. Olze Lomové za vstřícnost, s kterou tuto práci vedla, a za nadšení pro věc, které mi bylo po celou dobu studia i při psaní diplomové práce inspirací.

Další poděkování patří manželovi za trpělivost a rodičům za vytváření ideálních podmínek k psaní.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 14. září 2009

### Anotace

Práce pojednává otázku překladu klasické čínské poezie v českém prostředí ve dvacátém století, dotýká se i širšího evropského kontextu překládání čínské literatury. Na parafrázích Bohumila Mathesia a Ferdinanda Stočesa ukazuje, jak historický a kulturní kontext spolu s osobností překladatele a jeho osobními zálibami i nelibostmi spíše než originální báseň poznamenává výsledný překlad. Toto je v práci doloženo rozborů konkrétních parafrází a jejich srovnáním s předlohami.

### Anotation

The thesis deals with two 20<sup>th</sup> century most popular translators of classical Chinese poetry into Czech: Bohumil Mathesius and Ferdinand Stočes. Their work is presented as determined rather by historical and cultural context of their time as well as by the type of their personality than by the original Chinese poems which they translated. This is supported by an analysis of particular paraphrases and their comparison with the original.

### Klíčová slova

Čínská klasická poezie, překlad, exotismus, Bohumil Mathesius, Ferdinand Stočes, Zpěvy staré Číny, Písně a verše staré Číny

### Key words

Classical Chinese Poetry, Translation, exotism, Bohumil Mathesius, Ferdinand Stočes, Zpěvy staré Číny, Písně a verše staré Číny

Obsah	
I. Úvod .....	5
II. Překlad čínské poezie v kontextu poznávání Číny .....	7
II.1 Překlad obecně .....	7
II.1.1 Koncepty teorie překladu .....	7
II.1.2 Specifika překladu z čínštiny .....	12
II.2 Poznávání Číny a překládání čínské poezie v zahraničí.....	16
II.2.1 Německo – Wilhelm, Hundhausen, Ritter von Zach.....	19
II.3 Čína v Čechách – výběr.....	23
II.3.1 Čínská literatura v českých encyklopediích 19. století .....	23
II.3.2 Přehled předmathesiovských překladů čínské poezie .....	25
III. Bohumil Mathesius .....	28
III.1 Osobnost.....	28
III.2 Mathesiovo myšlení o překladu a jeho dobový kontext .....	29
III.2.1 Kontext.....	29
III.2.2 Mathesiovo pojetí překladu.....	32
III.3 Zpěvy a jejich historie.....	33
III.3.1 Doslovy .....	35
III.3.2 Texty .....	42
III.4 Recepce .....	51
IV. Stočes .....	58
IV.1 Osobnost .....	58
IV.2 Pojetí překladu .....	58
IV.2.1 Vymezení vůči ostatním překladům .....	59
IV.2.2 Postup práce a konkrétní principy překládání.....	60
IV.2.3 Polemiky .....	62
IV.3 Texty překladů – obraz čínské poezie dle F. Stočesa .....	65
IV.4 Recepce.....	69
V. Rozbor a interpretace překladů, srovnání.....	74
VI. Závěr .....	87
VII. Bibliografie.....	89

## I. Úvod

Cílem mojí diplomové práce je ukázat, jaké faktory také hrají roli při přijímání literárního díla „exotického“, konkrétně čínského, původu, a to ve všech jeho fázích. Na příkladu dvou nejužšími zprostředkovatelů čínské klasické poezie českým čtenářům Bohumila Mathesia a Ferdinanda Stočesa chci dokladovat, že kromě samotných převáděných textů a samozřejmých rozdílů v charakteru obou jazyků jsou určující kontext a možnosti přijímající kultury: v mé práci především osobnost překladatele (a jeho místo v daném kontextu) a jeho vlastní přístup k překladu, ale také širší kontext kulturní: možnosti soudobého básnického jazyka (a jejich využití nebo příznačné pomíjení), ale především souvislosti uvažování o překladu a jeho proměňující se praxe.

Co se týče širšího kontextu překládání čínské lyriky u nás, chci ukázat, že v případě obou pojednávaných překladatelů byla při všech podstatných rozdílech hlavním rysem a) jasná představa o tom, jak se má překládat, ale hlavně o tom, jak se překládat nemá; b) závislost na zahraničních překladech (a v jednom případě mystifikaci), a to především ve výběru básní a v pojetí jejich přetlumočení; c) opírání se o doslovný překlad z pera sinologa či pomoc rodilého mluvčího, kteréžto oba postupy mají dodat přebásňovateli na odborné důvěryhodnosti.

Pokud jde o osobnost překladatele, chci upozornit na to, jak je šíře pojaté vyznění překladu „odvozeno“ od typu překladatele, jeho osobnosti (nikoli ani tak v psychologickém, i když i to hraje svou důležitou roli, jako spíše v kulturním slova smyslu<sup>1</sup>) – Mathesius jako profesionální překladatel oběma nohama ovšem stojící ve své době, a oproti němu Stočes jako sinoromantik-diletant. Z této různosti, domnívám se, částečně vyrůstá rozdílný postoj k překladu, k poezii, k jazyku – ba k roli umění vůbec.

V kapitolách o překladatelích budu především hojně vycházet z obsažných a příznačných doslovů či předmluv obou překladatelů (protože jsou to texty programové), ale také jejich zaštit'ovatelů z řad sinologů, jimiž byla tato díla orámována. Odráží se v nich tu více, tu méně živelný proces zápasu o čínskou báseň a o všechno, co si do ní promítáme a navzdory všem informacím stále chceme promítat. A tak je boj o čínskou poezii u nás i bojem o pojetí vzdálené Číny, ale i o určitý aspekt poezie, jako součásti naší sebereflexe – a zjevně či méně zjevně se jedná i o možnost a oprávněnost překládání tolik jiné lyriky (jejíž vyhlášená jinakost je přeci její hlavní hodnota). Tento zápas je, zdá se, veden poměrně vyhoceně i díky jednomu ze zde rozebíraných tlumočitelů, Ferdinandu Stočesovi, jehož protiakademická nevybíravost přiměla některé sinology k zaujetí ostře formulovaných stanovisek.

Pozorným přečtením sbírek, doslovů a některých ohlasů či polemik v tisku dojdou k popisu obrazu čínské poezie, jak ho Mathesius a Stočes vytvořili, a k srovnání, v čem

<sup>1</sup> Osobnost (temperament i charakter) v psychologickém slova smyslu jistě hraje roli ve shrnovaných polemikách o překlady od Ferdinanda Stočesa; a jak ukazuje J. Franěk, vydavatel kritické edice Zpěvů, jistě „uličnictví“ Bohumila Mathesia také není zcela bez následků v jeho díle.

jsou si tyto konstrukty podobné a čím se liší. Podrobným rozbořem překladů ve vztahu k originálům budu sledovat, k jakým posunům dochází v mnou sledovaných překladech oproti originálu a jak se konkrétní jazykové a poetické prostředky podílejí na celkovém obrazu čínské lyriky u nás.

V kapitole o překladu a překládání čínské poezie v kontextu poznávání Číny chci stručně načrtnout některé hlavní rysy složitého procesu poznání Číny na Západě i u nás, a všimnout si, jakou roli mělo v tomto procesu překládání čínské literatury, zejména poezie. Studium Číny se zdá postupovat od nereflektovaného promítání vlastních představ přes poznání motivované šířením víry, sebekritiku inspirovanou otřesy první a druhé světové války až k celkovému přehodnocování západního přístupu k „exotickým“ kulturám, jak se děje nejpozději od vydání Saidova *Orientalismu*.

Protože tento přehled nutně musí být výběrový (a publikací, které by poznávání Číny zpracovávaly vysloveně monograficky, mnoho není), je myslím na místě věnovat se o něco podrobněji konkrétním studiím o osobnostech několika německých překladatelů, kteří svým originálním (až samorostlým) pojetím zvláště silně poznamenali ponětí o čínském písemnictví ve své vlasti. Tyto studie rezonují s východiskem i výsledky mých pozorování, totiž že osobnost překladatele s jeho individuálními (a někdy dokonce podivínskými) rysy i šíře zakotvenými rysy kulturními hraje při tlumočení čínské literatury důležitou roli.

Literatura předmětu je hojná, má však většinou charakter případových studií a přinejmenším pro české prostředí neexistuje žádná publikace uceleně tuto problematiku pojednávající. V jednotlivých studiích a kritikách překladů, neřku-li v polemikách o něm, jsou však reflexe tohoto problému jasně přítomny.

Dějiny překladu čínského písemnictví do angličtiny se mohou opřít o hojnější literaturu, i encyklopedickou, a sborníků nahlížejících překlad z tohoto úhlu je vícero. Ucelené zobecňující pojednání však také chybí a vyvstává otázka, zda je zobecnění vůbec možné – v případě problému, který stojí na průsečíku kultur s celou jejich tradicí, kanonických děl s nevyčerpatelným interpretačním potenciálem, problému stojícím mezi osobností autora i překladatele ve vší jejich individualitě i kulturní příslušnosti, v případě problému zasahujícího individuální i skupinovou recepci.

## II. Překlad čínské poezie v kontextu poznávání Číny

### II.1 Překlad obecně

Pokud chceme jakkoli analyzovat a hodnotit překlad a jeho místo v literatuře a kultuře, je třeba si přesně definovat očekávání, která od překladu můžeme vůbec mít a co od něj naopak očekávat nelze. Pojetí překladu a nároky na něj se v historii proměňují, a to nejenom na ose „volnost – věrnost“. S formulacemi, jako je ta, že „cílem překladu uměleckého je dosáhnout toho, aby dojem, jímž působí na čtenáře, byl pokud možno co nejbližší dojmu, jaký zanechává ve vnímání originál, a aby byly zachovány estetické hodnoty originálu“ (Vlašín a kol. 1971, s. 304), asi nevystačíme, protože vlastně spíše otázky vzbuzují, než aby na nějaké odpovídaly. Ponechávají stranou kruciální otázky, kdo je vnímání a které estetické hodnoty máme na mysli, natož co je to vůbec estetická hodnota, tedy otázky, jež nás nakonec dovedou k složité problematice adekvátní interpretace díla (jež je jenom jednou z jeho mnoha možných konkretizací).

Jak teorie překladu, tak její dějiny jsou komplikované obory a literatura k nim je hojná a nepřehledná. Uvažování o překladu provází evropskou kulturu od samých počátků, stejně jako je překlad konstitutivní pro národní literatury a jejich jazyky. Důležitým rysem mnoha translatologických pojednání je jejich závislost na překladu jednoho konkrétního díla (tedy empiričnost), jehož dilemata autor řeší, případně aforisticky zobecňuje.<sup>2</sup> Uvažování o překladu nabylo teoretické povahy až v první polovině dvacátého století<sup>3</sup> a od té doby se bouřlivě vyvíjí – bylo napsáno nemálo děl, jež se snaží znovu postavit translatologii na vědecké základy.

#### II.1.1 Koncepty teorie překladu

Nünning uvádí koncepty teorie překladu (jak se profilyovaly během diskuzí po druhé světové válce) lišící se prioritami při jeho zkoumání a formulováním jeho různých možností. Teorie orientované relativisticky stavějí na závislosti myšlení na mateřském jazyce jako přímém výrazu kulturní identity a následkem toho pojímají zvláště literární překlad jako principiálně nemožný.

Univerzalistické a znakové teorie se naproti tomu chápou jazyka jako nástroje komunikace, který je popsitelný z logického a gramatického hlediska. Tyto teorie předpokládají univerzální významové aspekty v obsahu znaků (obsah znaků je jim

<sup>2</sup> Snad ve všech publikacích o překladu nalezneme citát ze Shopenhauera, že s překlady se to má jako se ženami, buď jsou krásné, nebo věrné, nikdy obojí. Další metaforou je historka o člověku, jenž chtěl tak dokonale zmapovat území, že jeho mapa nakonec byla v měřítku jedna ku jedné ke skutečnému terénu. Jako poslední jmenuji ten příklad, že překladatel je jako sochař, který má zhotovit přesnou kopii mramorové sochy, ale nemá k dispozici mramor (viz např. Arrowsmith, Shattuck 1964; *Překlad literárního díla* 1970 aj.).

<sup>3</sup> Kufnerová (2003), s. 7.



jazykovým korelátém mimojazykové skutečnosti), a implikují tak přeložitelnost každého textu.

V diskuzích o ekvivalenci byly stanoveny priority překladu a rozlišilo se pět druhů ekvivalence – překladatel pak musí při své práci vystavět hierarchii hodnot, jež je třeba zachovat, čímž je zpřesněna obvyklá polarita věrnost vs. volnost překladu, neboť je třeba se rozhodovat, co bude překladatel chtít a moci udržet a od čeho bude muset upustit.

Textové lingvistiky je zase využíváno na základě dnes již samozřejmého předpokladu, že základem překládání je analýza celých textů. Tento přístup bere v úvahu druh textu jako „nadindividuální typ jazykového či písemného aktu, který je spjatý s opakující se komunikační situací a vyznačuje se charakteristickými komunikačními a textově určujícími vzorci“ (Nünning 2006, s. 804). Pro překládání čínské literatury je textový přístup užitečný například vzhledem k její odlišné žánrové struktuře.

Čistě lingvistický přístup k překladu byl tedy opuštěn, a v souladu se změnou orientace i v samotné lingvistice se bádání o něm nejpozději od konce 70. let rozšířilo o pragmatické aspekty, tj. o všechny souvislosti komunikace jako sociální aktivity, jako součásti lidského jednání. Kromě samotné diferencující se vědy o překladu a komunikačně orientované lingvistiky jsou dalšími zdroji nových přístupů k překladu a překladovosti (či alespoň nových důrazů) kupříkladu hermeneutika, dekonstrukce, xenologie (věda o cizím) a další postkolonialistické přístupy vycházející zejména z myšlenek Edwarda Saida.

Zastánci funkcionální teorie překladu „rozvinuli model překládání jakožto interkulturní komunikace“ (Nünning 2006, s. 804). Vzhledem k tomu, že jazyk a kultura jsou na sobě závislé, musí překladatel být obeznámen jak s kulturou, z které překládá, tak s tou, do níž hodlá výsledný překlad uvést. Důležité zde je, že „každý překlad je novým textem, v němž translátor formuluje pro cílového recipienta nová, odlišná sdělení“ (tamtéž, s. 805), protože texty se vytvářejí pro určité publikum a to spoluutváří jejich výslednou podobu. Zároveň je tím řečeno, že překladatel vytváří nový text, a tím jsou vymezeny pro dobrý překlad hranice širší (možná realističtější), než mu ukazovala polarita volnost-věrnost.

Hermeneutické myšlení dává stěžejní roli překladateli jako individu – „překládání vede od rozumění („recepce“) k formulování tohoto rozumění („produkce“). Překlady dokumentují rozumění a vždy také jazykovou úroveň překladatele; jsou proto mnohem více spjaty s dobou než s originály.“ (Tamtéž)

Můžeme tedy říci, že se v dnešní translatoologii spíše než na samotný jazyk hledí na „ostatní související úrovně, na nichž přesně se objevují hlavní problémy“ (Pollard, Chan 1995, s. 747). Překlad je potom jenom zvláštním případem komunikace, a to komunikace mezi kulturami; jazyková rovina díla zůstává ovšem rovinou, jejímž

prostřednictvím jsou nám všechny ostatní úrovně literárního díla dány.<sup>4</sup> Podle André Lefevere lze v tomto proudu translátologického zkoumání vlivy na překlad redukovat na čtyři hlavní kategorie: „především ideologie (světonázor stojící za originálem); zadrhé poetika (myšlenka, co literatura je nebo má být, jež pomáhala formovat originál); zatřetí svět diskursu (teorie – jako taoismus,<sup>5</sup> předměty – jako psací štětce ...); a začtvrté jazyk.“ (Lefevere 1995, s. 748-749).<sup>6</sup>

Překladatel potom způsobí, že tyto kategorie, přítomné za originálem i budoucím překladem, se alespoň dočasně překryjí. Jako osoba náležející jistému kulturnímu zázemí nemůže ani překladatel být vyvázán z toho, co Lefevere nazývá „rámcování“: kultura A stvoří obraz kultury B, který může být skutečnosti vzdálen více nebo méně. Pro většinu příslušníků kultury A je však tento obraz kultury B jednoduše kulturou B, neboť fakt zprostředkování pro ně nehraje roli. Pokud překladatel svým překladem potvrdí nebo dále prohloubí existující obraz kultury B, je pravděpodobné, že bude mít s tímto překladem úspěch, pokud půjde proti němu, setká se s nepochopením širšího publika. „Překladatelé z pohledu publika úspěšní (...) mají úspěch zpravidla proto, že narušují rámce svého publika tak málo, jak jen to jde“ (tamtéž, s. 751).<sup>7</sup>

Konkrétně to znamená, že čtenáři v čínské (ale také v každé další „exotické“) poezii hledají to, co je v souladu s konstrukcí Číny dlouhodobě jim prezentované předchozími překlady, publicistikou a odbornou literaturou, ale také to, co potvrdí jejich nejruznější přesvědčení politická a jiná.

K roli překladatele jako činitele rozhodujícího ve výběru a zadání překladu uvádějí Hewson a Martin (1991) ještě tzv. iniciátora překladu, jehož chápou dost široce – i v případech, kdy to není žádná osoba nebo instituce, je tato role implicitní ostatním faktorům (potřeba zaplnit mezeru v knižní produkci, získat učební materiál apod.). Role iniciátora překladu se v případě Mathesia i Stočesa patří jim oběma osobně (a zdá se, že to platí i pro ostatní překladatele čínské poezie). Například ale u *Zpěvů nové Číny*, v nichž chtěl Mathesius ukázat, co se děje v revoluční Číně, je motivace více vnější než u prvních parafrází.

V nejširším pojetí pojmu překladu přicházejí teorie, které ke všem jevům světa přistupují jako k textu a ke všemu jejich uchopování jako k překládání: třeba Saussy nalézá zprostředkování všude: v důsledku toho je mu překládání „normálním stavem komunikace“ (Saussy 2001, s. 3), má sociální povahu, protože pomáhá „vytvořit sítě

<sup>4</sup> „Problematika jazyková tu stojí v popředí a má postavení dominantní.“ „Ve smyslu výsledného tvaru se posléze většina prvků všech vrstev v poslední instanci realizuje ve vrstvě jazyka a v jeho organizaci“ Král 1967, s. 84 a s. 77.

<sup>5</sup> Zde není zcela jasné, proč není taoismus uveden v první kategorii jako světonázor.

<sup>6</sup> „Ideology (the world view behind the original); second, poetics (the idea of what literature is, or should be, that helped shape the original); third, the universe of discourse (the collection of concepts – such as Taoism, objects – such as brushes for writing, ...); and fourth, language“

<sup>7</sup> „Translators who are successful on the audience's terms (...) tend to be so because they disturb their audience's frame as little as possible.“

vzájemné srozumitelnosti“ (tamtéž, s. 4) – takže jakožto proces není nikdy definitivní, a v dějinách určitého textu jediný jeho „správný“ překlad neexistuje.

Považujeme-li překlad za nový text (podobně, jako by novým textem byla třeba interpretace románu), je o to více třeba se ptát, v čem spočívají jeho styčné plochy s textem originálu (a v čem spočívá onen dialog kultur, jehož je literární překlad zásadním prostředkem). Jeho naprostou nezávislost by asi teoreticky obhajoval málokdo (Derrida ovšem zpochybňuje i pojem originálu jako takový, a překladatel podle něho nevychází z originálu, ale tvoří originál), a už vůbec by si ji neměl připouštět překladatel, stejně jako myšlenku, že neexistuje-li jediný správný překlad, tak na tom vlastně ani tak nezáleží.

Smysl toho, co se v textu říká, má být zachován, „protože jde však o to, pochopit jej v novém jazykovém světě, musí se v něm uplatnit novým způsobem. Každý překlad je tedy výkladem, ba lze říci, že je vždy už dovršením výkladu, jehož se u překladatele danému slovu dostalo“ (Gadamer 1970, s. 25). Interpretace je pro překlad zásadní pojem. Přístup překladatele k textu je od počátku až do konce ovlivněn tím, že ho bude překládat. Už překladatelovo čtení je tím poznamenáno, natož potom rozumění. „Takže každý prvek kultury není nazírán prostě z pohledu zdrojové kultury, ale posuzuje se jako základ rozdílnosti, odlišení, nebo napětí“ (Hewson, Martin 1991, s. 137).<sup>8</sup> Takže překladatelovu pozornost vábí hlavně ty prvky textu, jež na sebe upozorní, čteme-li ho jako příslušníci jiné kultury (tamtéž, s. 139).

Odpověď na otázku po styčných plochách předlohy a překladu snad vyplyne, pokud se od definice překladu uvedené v prvním odstavci posuneme k definici vlastní: překlad, pokud chce zodpovědně dostát své vzdělávací funkci, má být pokusem přenést překladatelovu vlastní poučenou interpretaci textu náležejícího určité kultuře do kultury jiné a jiného jazyka. Kultura není stejně jako text něco konstantně daného, i kultura se „děje“: „Kultura není jakási jednolitá věčná pravda, ale zvláštní soubor rysů, které se musejí podrobně prozkoumat v každém aktu překládání“<sup>9</sup> (Hewson, Martin 1991, s. 123).

Interpretaci není myslím pro problematiku překladu správné chápat jenom jako vyložení věcného smyslu textu, byť se zapojením významu formálních prostředků, ale spíše jako něco, co končí „teprve poslední tečkou za textem“, protože „překladatelský tvárný proces není až nějakým výsledkem předchozí interpretace“ (Král 1967, s. 83) a někdy až samotné překládání umožní ty nejhlubší sondy do smyslu textu. Nebo ještě jinak řečeno, překladatel „si musí být vědom nejen vývoje jazyků a kultur, vývoje

<sup>8</sup> Thus each cultural element is not simply seen in respect of LC1, but viewed as being the ground of a potential difference, distinction or tension.

<sup>9</sup> Culture is not some homogenous and eternal true, but a specific collection of features which have to be minutely examined in each Translation situation.

technik překládání, ale také změn, jež jsou způsobeny jemu samotnému jako následek překládacích úkonů“ (Hewson, Martin 1991, s. 135).<sup>10</sup>

Piši-li poučená interpretace, mám na mysli interpretaci, jež bere v úvahu všechno, co je tak či onak relevantní pro význam daného textu a jeho vnímání. Interpretaci, která čte daný text nejlépe, to je nejuplněji, jak je v současné době možné. K tomu podle mě nedílně patří i ponětí o tom, jak text vnímali čtenáři, pro něž byl originál určen, jak ho vnímal a psal autor, zkrátka vědomí historického zasazení textu, bez něhož je čtení beznadějně solipsistické.

Jedině za těchto podmínek je možné se s druhou kulturou dorozumívat, vést dialog, protože „opravdový rozhovor není nikdy ten, který jsme chtěli vést“ (Gadamer 1970, s. 24).

Co tedy na základě této definice můžeme, jsouce si vědomi svých a překladatelových všestranných omezení, očekávat od překladů a požadovat po překladatelích? Především je oprávněně požadovat, aby se překlad netvářil jako něco, čím není, a informoval v každém konkrétním případě o tom, čím být nemůže z podstaty věci nebo kvůli omezení u překladatele. Pokud není možné překládat tak, aby se do textu vešly informace důležité pro jeho pochopení, je myslím slušností o tom čtenáře zpravit v poznámkách a komentářích.<sup>11</sup> I když je podoba básně takto přeložené zcela jiná než originál, má zvědavý čtenář alespoň možnost „dopředstavit“ si to, co považuje za relevantní a učinit to součástí svého prožitku.

Postřehy amerického básníka Kennetha Rexrotha (Rexroth 1964), že „překlad“ perského básníka z 12. století Omara Chajjáma od Edwarda Fitzgeralda (1809-1883) je „pravděpodobně maximum toho, co mohla viktoriánská Anglie ze středověké Persie přijmout“,<sup>12</sup> a že „všechny velké překlady přežily dodnes proto, že byly opravdovými dětmi své doby“,<sup>13</sup> mohou sloužit jako vtipná východiska hodnocení překladu. Tento je dobrý, když se o něm dá říci, že představuje maximum toho, co je daná společnost<sup>14</sup> z překládaného díla schopna akceptovat, a je dobrý, pokud nějakým způsobem těží z toho, co je v současné kultuře a umění aktuální (aniž tu mám na mysli násilné a prvoplánové aktualizace vnějších atributů uměleckého díla) – a to může být například archaický stejně jako avantgardní jazyk.

<sup>10</sup> Must be aware not just of developing LCs, of developing translation practices, but also of the changes brought about in his competence as a result of repeated Translation operations.

<sup>11</sup> Pokud si například překladatel eskymácké poezie je vědom toho, že její verbální složka je jenom mizivou součástí realizace této poezie v její kultuře a hlavní součástí jsou táhlé zpěvy citoslovečného charakteru, nepřenositelné kvůli charakteru psaného média, je otázkou slušnosti k zvědavému čtenáři mu tento fakt sdělit.

<sup>12</sup> Is probably all of medieval Persia that Victorian England was prepared to assimilate.

<sup>13</sup> All the great translations survive into our time because they were so completely of their own time.

<sup>14</sup> I zde ale vyvstává otázka, pro koho je překlad určen. Mám za to, že i populární překlad může, a dokonce by měl, těžit z vědeckých poznatků, a na základě toho pomoci proměňovat/zpřesňovat i laické povědomí.

K tomu všemu je třeba dodat, že jakkoli se teorie překladu rozvíjejí a úvahy v nich svědčí o stále důkladnější kulturní sebereflexi, u většinového čtenáře přetrvává do dnešní doby naprostá důvěra v identitu překladového a originálního textu a z ní plynoucí nerozlišování toho a onoho.

### II.1.2 Specifika překladu z čínštiny

Čínština je jazyk typologicky od češtiny velmi vzdálený a čínská klasická kultura a literatura jsou odlišné od kultury a literatury naší. Těmito skutečnostmi jsou závažně zasaženy všechny vrstvy vyjádření, a v překládání se tato problematika ještě násobí. Odlišnost by se ale podle mě neměla chápat jako něco tajemného a neproniknutelného, ale spíše v konstruktivním slova smyslu zajímavého a inspirativního. První přístup vede k exotismu a tím zamezuje věcné poznávání (může však rozvinout poznávání jiné), druhý přístup může vést k přesnějšímu formulování odlišností a tím i k hlubší sebereflexi vlastní tradice<sup>15</sup>.

Jako jazyk převážně izolující čínština nezná flexi. Vyjádření gramatických kategorií (u substantiv pád, rod, číslo a u sloves ještě i osoba, čas, vid a slovesný rod) tak není explicitní, ale závisí na kontextu větném i širším. Mnohoznačnost z těchto vlastností plynoucí je v klasickém básnictví hojně využívána jako esteticky funkční. Mnohdy je ovšem mnohoznačnost pouze zdánlivá a verš, pro laika nebo začátečníka na první pohled z tohoto hlediska nejasný, je pro skutečného znalce jednoznačný, například na základě odkazování na jiný text nebo znalosti žánrových konvencí. Typologická rozdílnost češtiny a čínštiny tak působí, že – trochu aforisticky řečeno – „základní problém tohoto [stávajícího] překladu klasické čínské básně není už v tom, co nedokáže přeložit, nýbrž spočívá v tom, co nedokáže nepřeložit“ (Král 1967, s. 79).<sup>16</sup>

Další oblastí, jež zakládá potíže při překladu, je odlišná metaforická strukturovanost obou jazykových systémů. Nejde však o specifikum čínsko-českých překladů, ale o obecný translátologický problém, který je nicméně v případě takto vzdálených kultur a jazyků ještě naléhavější než třeba v případě překladů mezi evropskými jazyky. Na tomto základě formuloval svou skepsi k možnosti smysluplného „uměleckého“ (v protikladu ke odbornému prozaickému a komentovanému) překládání čínské poezie Lukáš Zádřapa, opíraje se o poznatky kognitivní lingvistiky. „Je pro mě nepředstavitelné, že by bylo možné adekvátně přeložit na stíněném půdorysu veršů dílo, jež je postaveno na ‚významech za slovy‘, na mezním využití všech vrstev jazykového významu, na pojmové metafoře, soustavné intertextualitě a na sdílení literárních konvencí, a to tak, aby zároveň neutrpělo ‚poetické kouzlo‘. Nevidím zde ani možnost rozumného kompromisu“ (Zádřapa 2007, s. 7).

<sup>15</sup> K tomuto souhrnně např. Cayley 2001.

<sup>16</sup> Pro konkrétní příklady jazykových rozdílů a jejich důsledků pro překlad viz například sinologické recenze Stočesových převodů, publikace O. Lomové *Poselství krajiny* (1999) a *Čítanka tchangské poezie* (1995) ad.

Aluzivnost čínské poezie je další její specifickou konstitutivní vlastností: odkazování na předchozí texty je všudypřítomné a není jenom jakousi vnější dekorací, nýbrž je živou součástí vnímání díla a samozřejmě i jeho interpretace. Sdělení se tak vrství způsobem v evropském písemnictví nevídaným. Olga Lomová označila možnosti přenosu tchangské básně do našeho kulturního prostředí jako „minimální, neboť závisí i na určitých čtenářských zvyklostech a vžitých přístupech“ (Lomová 1995a, s. 58).

Použijeme-li „stupnici přeložitelnosti“ Wenera Wintera, je nejpřeložitelnější ten text, jenž se soustředí na denotativní významy, text technických a přírodních věd. Hned potom následují zpravodajské žánry, po nich próza, ještě za ní poezie ve volném verši, pak poezie s proměnlivou formou, a nakonec jako nejtěžší vychází poezie svázaná formálními pravidly. Netřeba zdůrazňovat, že čínská klasická poezie patří do poslední skupiny.

Důsledky obtížnosti klasické čínštiny pro její život v nečínských kulturách jsou obrovské. Neznalost jazyka a mizivá obeznámenost s čínskou kulturou (jakožto kulturou prostorově – a v případě klasické čínské poezie i časově – velmi vzdálenou) dodnes poskytuje prostor pro projekce vlastních estetických i světonázorových postojů, aniž by dotyčnému hrozila kritika s efektem na širší vrstvy obyvatelstva.<sup>17</sup> Reálný dopad odborné kritiky je prakticky nulový tam, kde neexistuje minimální informační podhoubí, zato dopad žurnalistické nepoučené kritiky je široký a dá se říci, že neblahý. Laičtí recenzenti si pravděpodobně hlavně díky internetu předávají několik poznatků i formulací z nejčtenějších článků k tématu, a zavádějící informace ze zcela specifického kontextu se stanou „objektivními“.

Herbert Franke, přehlížeje v roce 1995 stav sinologie, k tomuto říká, že ještě trvá podceňování obtížnosti klasické čínštiny, tím spíše, že „technických“ příruček už máme dostatek. Cituje slova Piet van der Loona z počátku devadesátých let: „Naši studenti (a samozřejmě ani my sami) ani zdaleka nejsou dostatečně vystavováni psanému klasickému jazyku, o základech aktivního zvládnutí nemluvě. Žádné množství příruček nemůže nahradit patnáct nebo dvacet let intenzivní četby a memorování, jemuž se čínský učenec věnoval ve svém mládí. Jinak řečeno: jsme v pokušení (nebo donucení) pouštět se do učených problémů, aniž umíme číst, létat, aniž se umíme plazit“<sup>18</sup> (Franke 1995, s. 19).

Tím nemá být řečeno, že si máme osvojit čínský způsob vzdělávání memorováním a učinit ho součástí svého vnímání literatury. Ani to neznamená, že se

<sup>17</sup> Bylo by zajímavé sledovat, jakým způsobem jsou do existujícího rámce vstřebávány nové informace, případně jakými cestami se rámce kvalitativně proměňují, nebo jak dlouho a jakými prostředky veřejnost vytěsňuje informace, které se do daného rámce nehodí.

<sup>18</sup> Our students (and of course we ourselves) do not receive nearly enough exposure to the written classical language, let alone a grounding in the active mastering. No amount of reference works can be a substitute for the fifteen or twenty years of intensive reading and memorizing that a Chinese scholar had been engaged in when young. To put it differently: we are all tempted (or forced) to tackle scholarly problems before we can read, to fly before we can even crawl.

nemáme pokoušet aplikovat na čínskou literaturu vlastní nároky a hodnotit ji vlastními kritérii a k její interpretaci používat nástroje současné literární vědy. Jde ale o to, že bez zvládnutí textů způsobem bližícím se výše popsanému, nemáme šanci číst v dílech čínského písemnictví to, co do nich dával a co v nich tradičně četl každý čínský vzdělanec, prostě nebudeme číst čínskou literaturu, ale její karikaturu.

Pro poetické překlady z „exotických“ jazyků bylo dále charakteristické (a v některých případech se tak děje dodnes), a to nejen pro malé překládající národy, že se realizovaly za použití překladů z třetích jazyků. Případně se k překládání spojily osoby dvojí kompetence: odborník, který poskytl prozaický doslovný převod, a umělec, jenž dal odbornému překladu estetickou formu. Podstročnick (interlineární, meziřádkový překlad) je nejběžnější formou, pomocí níž se tato spolupráce uskutečňuje.<sup>19</sup>

Nápadným a vlastně logickým průvodním jevem těchto skutečností jsou především snížené nároky na přesnost překládání děl v klasické čínštině napsaných, a tedy v jiných oblastech literatury ne zcela obvyklá libovolnost. Postupy, které projdou překladateli z čínštiny, by byly u překladatele kupříkladu z italštiny nebo ruštiny považovány za neobhajitelné: kupříkladu si asi nelze představit, že by se někdo pokusil přeložit třeba Petrarcovy Sonety bez ohledu na jejich formu.

Převody z čínské poezie rezignující na převedení „formálních“ prostředků (rým, metrum, rytmičná stavba) samy sebe často nazývají parafráze, variace na motivy apod. Nepokládám za nutné mezi těmito termíny příliš rozlišovat, protože ve skutečnosti označují prostě překlad vznikuvší bez přímého kontaktu s originálem, inspirovaný víceméně vágním pojetím předlohy. To znamená v té či oné míře odkázanost na koncept „vcítění“ do „obsahu“ a přepsání výsledku tohoto vcítění v některé variantě vlastního jazyka. Parafráze však implikuje alespoň teoreticky přece jenom větší vědomí vázanosti k původnímu textu než variace.

Záměrně neužívám slova obvykle se v souvislosti s překladem objevující: volnost a věrnost, neboť považuji za nutné rozlišovat podle jemnějších měřítek. O věrnosti v souvislosti s překladem je třeba hovořit vždy jako o věrnosti něčemu z původního textu, co si překladatel rozhodne vybrat. Podle Levého lze o věrnosti a volnosti uvažovat jako o dvou stanoviscích v uvažování o překladu, a kolísání mezi nimi pokládá za „nejobecnější vývojové kritérium, které může sloužit při periodisaci tohoto typu literatury“ (Levý 1956, s. 236). Pro periodizaci českého překladu obecně podle Levého platí, že „theoreticky obsah pojmu ‚věrnost‘ a ‚volnost‘ se zpřesňoval a naplňoval konkrétním významem podle toho, jak si překladatelé stále přesněji definovali, od čeho se chtějí odpoutat a čemu chtějí být věrni: zda obsahu či formě, celku či části, obecným či jedinečným momentům díla.“ (tamtéž, s. 237)

Je však třeba vyjasnit, alespoň pro účely této práce, termíny parafráze, variace, ohlasy. Parafráze je „umělecké dílo nebo jeho část, budované na základě analogie

<sup>19</sup> O různých názorech na oprávněnost použití podstročnicku a zasazení jeho používání do historického kontextu viz například Kufnerová (2003), s. 219-224.

k jinému uměleckému dílu nebo části uměleckého díla jiného tak, aby byla ve větší či menší míře zachovaná tematická (někdy částečně i jazyková) skladba originálu.“ (Vlašín 1984, s. 263) Parafraze je také z těchto tří termínů nejbližší překladu, protože se snaží držet toho, co konkrétně bylo významem parafrázovaného díla, resp. je dohledatelné, nač navazuje, případně tedy i srovnatelné. Ohlas naproti tomu má charakter samostatného, inspirovaného díla, je z definice žánrem vycházejícím z jisté poetiky jako vzoru (srovnej Vlašín 1984, který však o ohlasech hovoří pouze v souvislosti s lidovou písní). Variace potom je z komparatistického hlediska „literární obměna určitého díla, tématu, motivu nebo básně, zachovávající ideový základ předlohy, ve srovnání s parafrází, popř. napodobeninou tvarově samostatnější; na rozdíl od parodie a travestie nemá k předloze odmítavý, ale obdivný nebo neutrální vztah“ (Vlašín 1984, s. 398).

Pro Mathesiova a Stočesova díla však používám, hlavně z důvodů stylistických, tato označení: překlad, parafraze, převod, převedení, neboť za „překlady“ jsou označovány nejčastěji, zejména v kontextu, v němž není termín „překlad“ problematizován. Jak jsem ale předpokládala od začátku a jak i dále vyplyne, správnější by bylo označení „parafraze“, popřípadě i „variace“ nebo „ohlas“, protože o překlady v ideálním slova smyslu se nejedná. Cílem této práce však je spíše zjistit, co z původního bylo a co nebylo převedeno, co a jak bylo parafrázováno a za jakým účelem.

V zásadě dialektické pojetí vývoje myšlení o překladu i jeho praxe vede Levého k závěru, že „překladatel se odpoutává od jazykového materiálu a soustřeďuje se na dílo, pak přichází k poznání, že ani dílo není objekt statický a izolovaný, ale výsledek procesu tvůrčího a východisko dalšího procesu vnímání“, a toto vedlo v některých ohledech k sblížení teoretických stanovisek a zjemnění překladatelských metod (Levý 1956, s. 238).

Na závěr je třeba zmínit, že hovořit o „čínské poezii“ jako o celku s sebou také nese jistý příznak. Čínská poezie bývá charakterizována pomocí slov jako prostota, čistota, lidovost. Kterákoli z těchto charakteristik by byla snadno zpochybnitelná, kdyby se řádně zohlednilo dílo jednoho z básníků, a to i nejreprezentativnějších. S tím souvisí i vydávání čínské poezie ve shrnujících antologiích (výhrady měl již Jaroslav Průšek, jak na svém místě popíše), jež pomáhá udržovat toto ponětí mezi laickým publikem – naposledy *Klenoty čínské literatury* (2006), kam byly místo převodů Františka Hrubína nebo Vladimíra Holana (u nichž by se přítomnost básnické invence rozuměla sama sebou a vzhledem ke kvalitě poezie i ospravedlňovala sama sebou) přejety práce F. Stočesa.

Je těžko říci, co očekávají čtenáři od „čínské poezie“, co si myslí, že o ní vědí. Podle recepce sbírek zkoumaných v této práci se zdá, že se jedná skutečně především o projekci potřeby harmonie, prostého osobního štěstí, života uprostřed čisté mocné přírody. Jak se s něčím takovým může vyrovnat překladatel? Může tuto představu potvrzovat, ale může jít také proti ní.



## II.2 Poznávání Číny a překládání čínské poezie v zahraničí

Pro evropské poznávání vzdálených zemí jsou z pohledu mé práce charakteristické dva pohledy: exotismus a xenofobie. Exotismus (lat. *exoticus*, řec. *exotikós*: cizí, zahraniční), záliba v exotickém, je evropocentrický soubor stereotypů,<sup>20</sup> které se týkají především zemí Afriky, Asie a Jižní Ameriky, v širším pojetí je to „jakýkoli imaginární přepis cizí kultury“ (Nünning 2006, s. 209). Stereotypy, jež se v exotismu uplatňují, jsou jak pozitivní, tak negativní, pojem exotismus je však z politického hlediska, obvyklého v postkoloniálním diskursu, chápán jako „forma epistemologického imperialismu“. Z jistého pohledu potom znamená „úzkostná přání vytěsňená z kulturního autostereotypu, která vzbuzují nejen žádost, ale i nenávist vůči fetišizovaným obětem projekcí, jež reprezentují to, co si sami zakazujeme.“ (tamtéž, s. 210) Typickými zástupci tohoto přístupu jsou Montaigneův esej *O kanibalech* nebo *O původu nerovnosti mezi lidmi* Jeana Jacquesa Rousseaua. Xenofobie je pojem zcela jednoznačný, negativní, pro mou práci však nemá valného významu, neboť při konstruování obrazu čínské klasické poezie sehrály svou roli vlastně jenom pozitivní představy o čínské jinakosti (obrácené hodnocení stejně pojaté polarity *my-oni*). Důležité je mimo jiné, že z pohledu exotismu splývají kultury, jež nemají samy o sobě vůbec nic společného, kromě toho, že jsou pro pozorovatele cizí, jiné, neznámé.

Než se západním zdrojem poznávání mimoevropských civilizací staly překlady, četly se cestopisy. Cestopis je žánr stojící na pomezí literatury dokumentární, umělecké a publicistické (to poslední samozřejmě pro středověk nemůžeme použít). Už od starověku se v cestopisech dají vysledovat dvě tendence: k fakticitě a částečně k literární fikci. Podle případové studie Jense Recka, týkající se cestopisu *Peregrinação*,<sup>21</sup> jsou dvěma hlavními principy zakládajícími reprezentaci Číny fascinace a kritika – tyto principy odpovídají kontrastivnímu postavení dvou současně v textu rozvíjených konceptů cizosti: pozitivnímu a negativnímu – ty se v jednom cestopisném textu prolínají a zakládají etické hodnocení nově poznávaných jevů jako dobrých nebo špatných.

Počátky systematického poznávání Číny jsou spojeny s misijní činností řádu Tovaryšstva Ježíšova. Jezuité byli také první, kteří se snažili zpřístupnit evropskému vzdělanci čínské písemnictví v překladech. Od samého konce 16. století, tedy těsně poté, co začali jezuitští misionáři do Číny přicházet, překládali kanonické konfuciánské spisy. Vlastním účelem misijního působení bylo přinést západní vzdělanost do Číny a proslavit ji tam (a to bylo i motivací jejich horečného studia čínské kultury a jazyka):

<sup>20</sup> Jde o tzv. heterostereotypy, pokud se tvoří o cizích zemích. Autostereotypy proti tomu tvoříme sami o sobě. Jak ale vyplývá mj. z příspěvků ve sborníku *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*, jako na exotickou může nahlížet jedna vrstva národa na jinou vrstvu téhož národa.

<sup>21</sup> Reck, J.: Eine ambivalente Repräsentation des Fremden; Beobachtungen zu Darstellung Chinas in Fernao Mendes Pinto Peregrinação. In Bachmann-Medick, D. (1997): *Übersetzung als Representation fremder Kulturen*. Berlin: Erich Schmidt., s. 21-41.

právě jezuitům patří zásluha na prvních překladech spisů západní vědy do čínštiny, ale i na prvních původních dílech o evropské vědě sepsaných v čínštině: tlumočili například filozofické a geografické spisy, vydávali citace z antických klasiků.

Jezuitské zájmy byly soustředěny zejména na poznání jazyka a kanonických spisů, což je dáno účelem jejich působení v Číně. Jejich zájem o jinou literaturu a společenské zvyklosti byl relativně nižší. Byli to také členové Tovaryšstva, kteří ovládli klasickou čínštinu natolik, že jim dokonce někteří čínští současníci záviděli (Harbsmeier 1995, s. 298). Jak dále podotýká Christoph Harbsmeier a jak souvisí si výše řečeným, mnoho z jezuitského poznání Číny nebylo po dlouhou dobu šířeno mezi evropskou veřejností, neboť „jezuité si své poznání žárlivě střežili“ (tamtéž). Frederico Masini oproti tomu podotýká,<sup>22</sup> že jezuité měli zájem na získání podpory pro své evangelizační záměry na Dálném Východě, takže se snažili své poznatky o Číně šířit a víme, že v sedmnáctém a osmnáctém století se jezuitské spisy o Číně těšily mezi evropskými vzdělanci obrovské oblibě, protože se časově shodovaly s „věkem objevů“ (Franke 1995, s. 12).

Skutečností zůstává, že například první čínská mluvnice, kterou připravil Michele Ruggieri (*Grammatica Sinica*) zůstala v rukopise, stejně tak jako první slovník čínsko-portugalský připravený Matteo Riccim – oba byli prvními překladateli čínských kanonických spisů do latiny. Tento osud potkal i další díla – jezuité je používali mezi sebou, ale širší trh pro ně nebyl.

Pozdější misionáři následovali příklad svých předchůdců a připravovali další nástroje pro studium čínštiny. V pozdním sedmnáctém a v první etapě osmnáctého století se evropský náhled na Čínu vyznačoval „barokní sinofilií“ (Franke, tamtéž). Evropané, pozorující stabilitu, působivou materiální kulturu a technickou vyspělost čínského impéria, si uvědomili, že i stát založený na jiných než křesťanských základech může úspěšně (a dokonce dlouhodoběji) fungovat, a Čína se jim stala „prototypem státu vedeného moudrými vládci a filozofy“ (tamtéž). Hodno zaznamenání přitom je, že z filozofů pojmajících Čínu v tomto duchu ji nikdo nenavštívil a informace o ní čerpal z jezuitských spisů.

V devatenáctém století byla sinofilie vystřídána negativním postojem a na Čínu se nahlíželo jako na zaostalou, což se po přelomu do století dvacátého zase změnilo na módu obdivu k „čínské moudrosti“ (a to zejména v Německu) reprezentované spisy taoistickými a konfuciánskými. Zejména v oddíle III.3.1 doložím na příkladu Bohumila Mathesia, jakým způsobem i u nás souviselo toto nahlížení na Čínu s celoevropsky pocíťovaným zklamáním ze selhání vlastní civilizace, jež mohla dopustit tragédii takových rozměrů, jako byla první světová válka.

Pozdější obměny sinofilie související se vzestupem Mao Ce-tunga obdivovaného západními levicovými kruhy už pro tuto chvíli nechávám stranou, stejně jako v současné publicistice všudypřítomnou fascinaci čínským hospodářským vzestupem.

<sup>22</sup> Masini 1999, s. 35.

Kořeny těchto jevů jsou myslím jiné, než nás zajímá u exotismu umělecky podkládaného.

Rozvoj akademické sinologie má svůj institucionální začátek ve Francii v roce 1814, kdy vznikla na pařížské Collège de France „Chaire de langues et littératures chinoises et tartares-mandchoues“ a v jejím čele stanul Jean-Pierre Abel Remusat (1788-1832). Narozdíl od studií semitských a indologie<sup>23</sup> přišla tedy sinologie na univerzity později (nehovoříme o vyučování čínštině, to je datováno hlouběji do minulosti). Univerzity zpočátku, co se předmětu zájmu týče, pokračovaly ve směru nastoleném jezuity, ale už Stanislas Julien (1797-1873) překládal i literaturu zábavnou, jež jezuity pochopitelně nikdy příliš nezajímala.<sup>24</sup> Počátkem devatenáctého století se sice rozšířily zájmy sinologie, na druhou stranu postrádala tak přímý kontakt s Čínou, jaký měli jezuité.

Uvážíme-li, že první překlady z čínštiny se objevily už koncem šestnáctého století, je možná vzhledem k dnešní popularitě čínské poezie překvapivé, že se začala překládat až ve čtvrtině devatenáctého století. Svou roli v tom hrají zejména zájmy prvních evropských znalců Číny, ale také předchozí dobové (osvícenské) upřednostňování románu, resp. prozaických žánrů.

Prvním překladem klasické poezie, pomineme-li ovšem kanonickou *Knihu písní*, bylo *Chinese Courtship, in verse* v roce 1824, jehož autorem byl Peter Perring Thoms, Angličan, tou dobou pracující jako tiskař pro Východoindickou společnost, jinak autor dalších překladů, ale i pojednání o čínsko-anglických vztazích. Od Petera Perringa Thomse převzal a přebásnil čtyři kusy Johann Wolfgang Goethe, který je dle studie Wolfganga Bauera (Bauer 1999, s. 24) zbavil, v polemice s tehdejšími věky chinoiserii, prvků zavánějících exotismem, např. čínských vlastních jmen (*Chinesisches*, 1827).

Z dalších překladů devatenáctého století jmenuji první překlady čínské poezie do francouzštiny, překlady markýze D'Hervey-Saint-Denys (1832-1892), který kromě široce populární a mezi sinology kritizované sbírky převodů čínských chua-penů vydal roku 1862 *Poésies de l'Époque des Thang*. Nepříznivou odbornou kritiku zapříčinil především markýzův přístup k originálům, protože podle něho nehrály tak podstatnou roli jako publikum, pro něž je určen převod: a ten má být snadno srozumitelný, nikoli čtenáře šokovat (Pino, Rabut 1999, s. 114). Z markýzovy sbírky překládal jediný

<sup>23</sup> „Biblical Hebrew and other oriental languages have been taught for a long time, sometimes as a basis for Christian apology directed against Islam, a religion with which Europe had many contacts in the Mediterranean countries and the Balcans. (...) The interest in India goes largely back to the discovery that Sanskrit was somehow the ancestor of Indo-european languages.“ (Biblická hebrejščina a další orientální jazyky se vyučovaly dávno, někdy jako základ křesťanské apologie zacílené proti islámu, s nímž byla Evropa ve styku ve středomořských zemích a na Balkáně. (...) Zájem o Indii se datuje hluboko do minulosti – k objevu, že sanskrit je předchůdcem indo-evropských jazyků.) (Franke 1995, s. 13).

<sup>24</sup> Překlad *Chuej-lan ti* vyšel v roce 1832, o dva roky později *Čao-š' ku-er* a v letech 1872-1880 vycházela *Si-siang ti*.

předmathesiovský tlumočitel čínské lyriky klasického období Jaroslav Pšenička (viz II.3.1).

I z těchto překladů čerpala své pojetí čínské poezie Judith Gautier, která o pět let po markýzi Saint-Denys vydala pod pseudonymem Walter vlastní knihu *Le Livre de jade* (1867). Judith Gautier neuměla čínsky a básně v této sbírce jsou spíše variacemi na čínské motivy (tedy vlastní básně Gautier čínskou poezií inspirované), její knížka se však stala slavným zdrojem parafrází čínské lyriky v mnoha dalších evropských zemích. Sbírkou Judith Gautier má velký význam i pro české prostředí, neboť některé její kusy převzal i Klabund, jeden z přiznaných zdrojů parafrází Mathesiových.

Judith Gautier je tak už součástí toho proudu aktualizací původních čínských textů, které uveřejňovali básníci, a vytvářeli tak alternativu esteticky podle nich nedostačujícím překladům odborným. Publikum oceňovalo jejich přetlumočení obvykle mnohem více než překlady tehdejších odborníků. V jednotlivých evropských národech se tato tradice vyvinula na základě specifických tendencí vlastních té které překládající kultuře a jejímu jazyku (Alleton 1999, s. 11).

Jako speciální případ ještě jmenuji pro jeho nepominutelnost amerického básníka Ezru Pounda (1885-1972), který je nejznámějším příkladem tvůrčí integrace toho, co pro svou dobu objevil jako čínskou poezii,<sup>25</sup> do vlastního uměleckého programu. Pound získal v roce poznámky zemřelého japanologa a japanofila Ernesta Fenollosy, a text, jež Pound podle vlastních slov mírně upravil a vydal, *Čínský písemný znak jako básnické médium*, se stal programovým textem angloamerického modernismu. Fenollosovo pochopení čínských znaků je založeno na mylném předpokladu, že čínské písmo je piktografické, resp. ideografické, tj. že znaky zastupují přímo věci, resp. ideje, nikoli „pouhé“ zvuky jazyka. Kvazietymologické rozbory jednotlivých znaků sloužily básníkům-imagistům jako podklad pro metodu „ideogramickou“, a překlady na nich založené spočívaly v rozložení znaku (tedy významově integrálního prvku) na dva i více významově pojatých prvků a jejich přeložení. Poundův imagismus je založen na metafoře chápané jako „intenzivní interakce soumezných, korelativních prvků“, stejně jako na „pojetí stránky básnického textu jako dynamického prostoru“ (Král 2005, s. 75).

### II.2.1 Německo – Wilhelm, Hundhausen, Ritter von Zach

Zajímavé svědectví překládání a parafrázování čínské poezie, stejně jako důkazy toho, jak dalece záleží na konkrétní osobě překladatele, najdeme zpracovány pro německé prostředí. Zde se objevovaly překlady z originálů až od konce devatenáctého století, parafráze překladů čínské poezie do jiných evropských jazyků (nebo parafráze německých „doslovných“ překladů) ovšem zůstaly populární po celou první polovinu dvacátého století, zejména ty, jež pocházely od autorů proslavivších se

<sup>25</sup> V literatuře všudypřítomný je citát slov T. S. Eliota, jenž o Poundovi řekl, že je „objevitelem čínské poezie pro naši dobu“.

na jiném poli (Martin Buber<sup>26</sup>). Pro recepci čínského písemnictví bylo v prvních třech či čtyřech dekádách dvacátého století charakteristické vnímání „zvláštního mysticismu, který pramenil z typického laického nad-interpretování čínských textů“ (Bauer 1999, s. 27).<sup>27</sup>

Wolfgang Bauer uvádí, že podcenění složitosti gramatického systému čínštiny umožňovalo každému „přeložit“ si čínský text znak po znaku a na základě toho vyspekulovat parafrázi: „Předtím [než se rozšířil tento typ recepce čínských textů] měl málokdo příležitost (nebo odvalu) riskovat převod čínského textu založený výhradně na pochybné kombinaci předchozích překladů a povrchní znalosti čínského jazyka a písma, a to je přesně to, co se stalo módou, přinejmenším u jistých kruhů v Německu, ale nejspíš, jak dokazuje Ezra Pound, i v jiných částech Evropy“ (tamtéž).<sup>28</sup> Mezi lety 1900 a 1930 vyšly v Německu podle téhož badatele stovky adaptací čínské poezie, až na Alfreda Forkeho (1867-1944) a Erwina von Zacha (1872-1942, viz níže) všechno překlady z třetích jazyků (Bieg, 1999, s. 64). *Die Chinesische Flöte* (1907) Hanse Bethgeho se do roku 1929 vytisklo 43 000 exemplářů; 45 000 výtisků Henschkeho (Klabundovy) parafráze *Dumpfe Trommel und beraushtes Gong* (1915) kolovalo mezi čtenáři počátkem padesátých let (tamtéž). S jménem Franze Kuhna (1884-1961), nejznámějšího a nejplodnějšího překladatele čínské prózy do němčiny, je spojen kupříkladu převod románu *Ťin Pching Mej*, který od roku 1930, kdy vyšel prvně, do roku 1961, kdy Kuhn zemřel, vyšel v počtu 74 000 výtisků.

Po první světové válce se v zemi nadto prohloubil zájem o čínskou filozofii a v souvislosti s tím se objevily pokusy o seriózně vyhlížející překlady – je třeba mít na paměti, že „akademičtí představitelé německé sinologie se v první polovině dvacátého století obecně vzato nevěnovali překládání“ (tamtéž, s. 66).

Richard Wilhelm (1873-1930) obsáhl svým překladatelským dílem, jímž se snažil zpřístupnit německy mluvícím čínskou filozofii, oblast srovnatelnou šíři záběru jenom s prací Jamese Leggeho. Wilhelm se cítil hluboce ukotven v tradici německé vzdělanosti. Aktuální pro něj byl socialismus v podobě, jakou na sebe bral kolem přelomu století v Německu, a tento světonázor ovlivnil při vši jeho znalosti čínštiny, aniž to Wilhelm reflektoval, podobu jeho překladů čínských kanonických knih. Ovlivněn na druhé straně protestantskou religiozitou, pojímal Wilhelm předměty svého překládání nábožensky – zosobňovaly mu věčné hodnoty. Byl přesvědčen, že lidé, ať už příslušející k jakékoli kultuře, mají v sobě společný základ lidskosti, i když rozdíly mohou být také plodné. Wilhelm nikde neuvažoval o překladu jako o technickém či teoretickém problému a historickou determinovanost svého konání si nejen

<sup>26</sup> Martin Buber uveřejnil adaptace *Liao-čaj č'-i* pod názvem *Chinesische Geistes- und Liebesgeschichten*.

<sup>27</sup> Specific mysticism, which was rooted in a typical laymen's over-interpretation of Chinese texts.

<sup>28</sup> Before this time, scarcely anybody had had the chance (or the courage) to hazard an interpretation of a Chinese text based exclusively on a curious combination of existing translation and a superficial knowledge of the Chinese language and script, but this was exactly what became fashionable, at least in certain circles in Germany, but probably, as Ezra Pound proves, in other parts of Europe as well.

neuvědomoval, ale dokonce ji odmítal, protože mu šlo o zprostředkování věčných neměnných pravd společných všemu lidstvu. Věřil v existenci „ducha Východu“ a „ducha Západu“, což mělo být doloženo jeho překlady. Avšak „možná existuje most mezi Konfuciem a Wilhelmem nebo jakýmkoli jiným překladatelem, ale tento most je třeba vystavět, nikoli jeho existenci považovat za danou, jako to činil Wilhelm“ (Lackner 1999, s. 89). Není asi třeba připomínat, jak časová je samotná touha po věčných hodnotách a jaké jsou její různé podoby v dějinách.

Navíc, Wilhelm byl v kontaktu s čínskými vzdělanci, resp. s jejich konzervativní částí, jež obhajovala čínskou kulturu proti Západu a jeho rozrušujícímu vlivu. Měl za to, že současná Evropa je v koncích a pomoci si může jedině přijetím čínské moudrosti. (Přesvědčením o krizi Evropy nebyl Wilhelm na Západě nijak ojedinelý, a v kapitole III.3.1 budu mluvit o Mathesiovi, jehož takové myšlenky motivovaly k tlumočení čínské poezie.) Po první světové válce však Wilhelm pociťoval spřízněnost osudů Německa a Číny, neboť obě země se staly oběťmi imperialistické agrese a doporučoval politikům orientovat se na Východ.

Stejně jako odmítal historickou zasazenost svého konání, zbavoval historických atributů i překládané texty. Toho dosahoval „zobecněními postavenými na srovnáních: napočítáme deset citátů z Goetha uvedených pro objasnění tvrzení z I-t'ingu, dalších deset citátů z Nového Zákona, tři ze Starého zákona a mnohé další“ (Lackner 1999, s. 96).

Vincenz Hundhausen (1878-1955) je narozdíl od Wilhelma představitelem hlavního proudu překládání, totiž „krásné literatury“ (filozofické texty kvantitativně mnohonásobně zaostávají). Avšak uvnitř tohoto proudu reprezentuje jinak v tehdejší době zcela opomíjenou oblast – čínské drama (výše zmíněný A. Forke přeložil čtyřiatřicet dramát, z nichž se v jeho době dostalo uveřejnění jenom jednomu, *Chuej-lan ti* (1926), s vydáváním ostatních se začalo až v roce 1978). Lutz Bieg západní opomíjení čínského dramatu vysvětluje tím, že „překladatelé přejali čínský, nebo přesněji řečeno konfuciánský, náhled na drama, který byl naprosto negativní“ (Bieg 1999, s. 65).

Hundhausen sám sebe považoval za vyvoleného básníka a byl hluboce přesvědčen o principech svého překladatelského umění. Čínsky neuměl. „Svým vlastním jazykem, ovlivněným pozdním německým romantismem, a svým zvláštním literárním stylem, který uspokojoval potřeby a přání nikoli malé části čtenářstva, přeměnil například záměrně neznámo (tj. vzdálenou čínskou, básnickou skutečnost) na něco známého (německého)“ (tamtéž, s. 73). Tato strategie způsobila, že veřejnost přijala jeho idealizovanou vizi Číny, aniž se nechala rušit zprávami vlastních médií o tom, jak to v Číně tou dobou vypadá. Erwin von Zach, sám překladatel, Hundhausenovy převody pochválil, že přivádějí čínskou poezii blíže domácímu porozumění. Sinologové na hodnocení jeho překladů odborná měřítká neuplatňovali a byli dotčeni nekritickými oslavami, jichž se mu dostalo: noviny ho pokládaly doslova za proroka čínského divadla

v Německu (tamtéž).<sup>29</sup> Mluví o „skutečném čínském citu se všemi odstíny“, o tom, že nemohou hodnotit kvalitu překladu, ale že Hundhausen znamená „rozkošné obohacení našeho poznání čínské literatury“ (tamtéž).

Erwin Ritter von Zach (1872-1942) jako první a zatím poslední přeložil kompletní dílo Tu Fua, z ostatních děl jsou to například překlady významné části antologie Wen-süan nebo Tchao Jüan-minga a Chan Jüho. Jak uvádí Monika Motsch ve své studii o von Zachovi, ovlivnil svým překladem Tu Fua západní recepci tohoto básníka dvěma způsoby: přispěl k jeho nízkému hodnocení, a inspiroval umělce k přebásňování. V protikladu k Wilhelmovi a Hundhausenovi a většině ostatních překladatelů té doby chtěl von Zach vytvořit překlad pro seriózní zájemce o čínskou poezii a doprovázel překlady komentáři a poznámkami, nešlo mu o přiblížení děl masovému čtenáři. Dokonce je pravděpodobné, že „zamlčoval informace [o zdrojích svých převodů, pozn.aut.], aby přinutil studenty k vyhledávání ve slovnících a komentářích a tak získat základ znalostí v klasickém čínském kánonu“ (Motsch 1999, s. 103).

Protože von Zach z principu nechtěl „prebásňovat“, postrádají jeho překlady ty kvality, pro něž je Tu Fu oceňován těmi, kdo ho mohou číst v originále – tedy jazykový experiment za současného dokonalého ovládnutí poetické formy a neobvyklá, odvážná metaforika. Navíc včleňoval ortodoxní komentáře přímo do textů překládaných básní, což potom dělalo i mnoho pozdějších překladatelů (tamtéž, s. 108). „Mnoho německých čtenářů si tajně kladlo otázku, jak se mohla tak nudná poezie stát v Číně tolik slavnou“ (tamtéž, s. 104). Citace z dobových recenzí ukazují, jak je při laické kritice s jejím obvyklým neproblematizovaným ztotožňováním překladu a díla autorovi originálu křivděno. Motsch uvádí příklady pro tři roviny, jež byly v překladu bez uměleckých ambic ochuzeny: bohatý styl Tu Fuův, v němž se rafinovaně střídá vysoké s nízkým, je v Zachově podání nivelizován; obraznost jeho poezie je racionalizována, zploštěna jednostranným výkladem; Tu Fuův úmysl šokovat publikum porušováním dobových poetických tabu je překladatelem negován pomocí eufemismů (tamtéž, s. 104-106). Předmluvy tlumočitelovy promítají německou dichotomii do čínského prostředí: Li Po je romantickým géniem, zatímco Tu Fu básník myšlenek, což odpovídá dvojici Goethe-Schiller.

I přesto von Zachovy překlady podnítily nejednoho básníka k identifikaci s Tu Fuem a stály tak svým způsobem za možným přehodnocením obrazu, který samy vytvořily.

<sup>29</sup> Citace z dobových recenzí se v mnohém podobají dobovým recenzím na Mathesiovy *Zpěvy staré Číny*, a co je povážlivější (nebo obecné povědomí se po půlstoletí nezměnilo), i mnohem pozdějším recenzím na Stočesa.

## II.3 Čína v Čechách – výběr

Pro tuto kapitolu platí obecné poznatky uvedené v kapitole předchozí. Vzhledem k rozsáhlosti a nezpracovanosti domácí problematiky se omezím na stav poznání čínské literatury, jak se odrazil v českých encyklopediích devatenáctého století a na přehled předmathesiovskch překladů.

### II.3.1 Čínská literatura v českých encyklopediích 19. století

Nahlížení na čínskou literaturu v druhé polovině devatenáctého století ilustruji na příkladech českých encyklopedií a naučných slovníků. Pod heslem Čína uvádějí vždy alespoň několik řádků i o čínském písmu a literatuře, z poezie nejvíce prostoru dostává kanonická Kniha písní. Slovníky z tohoto období hodnotí čínskou literaturu nelichotivě, ostatně jako celou Čínu i její obyvatele, jejich stravování a etiketu, natož náboženské zvyky. Vzhledem k charakteristickému výrazivu a dnes v podobné literatuře nepřipustné příkrosti cituji poněkud obšírněji.

*Riegrův slovník naučný* (1860-1874), je první z encyklopedií, o něž se Češi snažili už od počátku obrození – a teprve v roce 1857 se jeho organizace ujali nakladatel Kober a jako redaktor F. L. Rieger. Lyrika období dynastie Tchang je tu vyzdvížena mezi vším kritizovaným čínským uměním: „Ač jsou přísného pořádku a užitečné činnosti, nedospěli Číňané v krásném umění k ničemuž velkému. Nejvíce vynikli v lyrice, hlavně něžností a přirozeností citu; ku vznešenému nepovznesli se však ani v nábožné písní“ (s. 537). Následuje popis struktury básně: „Písně ba i jednotlivé sloky začínají Číňané obyčejně obrazem, pak následuje myšlénka, způsob to národní písní a parallelismu hebrejské poezie příbuzný. Spojení předchozích těch obrazů s myšlénkou za nimi jest našemu smyslu často nepochopitelné“ (tamtéž). Z básníků jsou konkrétně zmíněni Li Po a Tu Fu. Doplněk tohoto slovníku uvádí i další literaturu předmětu, žádnou v češtině. Tento slovník je hodnocen Arne Novákem jako zdařilý zejména u hesel historických, filologických a slavistických.

*Stručný všeobecný slovník věcný* (1874-1885) je výtahem ze *Slovníku Riegrova* a obsahuje některé shodné formulace. Navíc píše, že čínská literatura „u srovnání s literaturami západními postrádá namnoze pravého jádra, a jest tak jednotvárná jako celá vzdělanost čínská, která toliko na formě lpí, obsah její zanedbávajíc“ (s. 355). Slovník též hodnotí nejvýše čínskou lyriku, v níž „na začátku VIII. stol. květli slavní lyrikové Tusu a Lithajju“ (tamtéž).

*Příručný slovník všeobecných vědomostí* (1882) nazývaný podle hlavního redaktora Rankův, zmiňuje literaturu ještě stručněji a nevybíravěji, uváděje přímo, že prastará čínská literatura „vynikala druhy daleko nad literaturu západu, dnes však nemůže se nijak měřiti s literaturami národů vzdělaných. Totéž možno říci o jejich náukách a umění; všude panuje křiklavost, malichernost, podivinství. (...) Pravá vzdělanost a vkus ještě dlouho nevniknou do říše, která druhy od ostatního světa zdí se chtěla odloučiti“ (s. 426).



Heslo podložené seriózním vědeckým průzkumem, jež je právo předmětu i po kvantitativní stránce, podává vlastně až *Ottův slovník naučný* – autorem tohoto hesla je totiž Rudolf Dvořák. Ve šestém dílu vydaném roku 1893 popisuje klasickou čínskou poezii v kontextu všeho ostatního písemnictví rozděleného dle věd. Věnuje se jí především důkladně z formálního hlediska, co do tematiky se omezí jenom na konstatování její anakreontičnosti a ducha pijáctví. Z doby tchangské jmenuje Tu Fua, Li Poa, Wang Weje, důkladněji charakterizuje první dva a ještě Po Ťü-iho. Filologické zaměření pozitivistického typu je zřetelné i z těchto medailonů – dozvíme se o edicích a počtech básní, i o bájích o životech géniů. Na závěr Dvořák přičiní několik poznámek o celkovém charakteru čínské poezie, zdůrazňuje její neproniknutelnost kvůli kulturně podmíněným výrazům, například metaforám. Některá jeho hodnocení se potom v různých obměnách a rozvedeních objevují později při snaze postihnout povahu čínské poezie: „V žádné básnické mluvě není snad počet obrazných výrazů tak hojný jako v Číně“, „Řeč spisovná, bohatá synonymy a výrazy stupňujícími, dovoluje neobyčejným způsobem nuancování myšlenek, zachovávajíc stručnost“, „Číňan miluje pološero, t.j. nechává vždy něco hádati, především hledí na úsečnost“, „opětování slov se spíše vyhledává, než by se jemu vyhýbalo. Způsob, utíkat se vždy ke starému, zachoval čistotu slohu“ (*Ottův slovník naučný*, díl VI., s. 719).

Prvorepublikové encyklopedie se vyznačují relativně větší střízlivostí a věcností. Část hesla Čína pro *Ottův slovník naučný nové doby* například psal Rudolf Cícvárek, též autor publikace *Moderní Čína, jaká vskutku je* (Praha 1925, viz níže), obchodník a právník, který mezi lety 1908 a 1914 pobýval v Číně.

*Masarykův slovník naučný* o poezii mnoho informací nepřináší. O době dynastie Tchang hovoří jako o době největšího rozkvětu básnictví, jež reprezentují jména „Li T'aj-po a Tu Fu, jejichž lyrika značí kulminační body čínského básnictví“. O poetech následujících časů se MSN nevyjadřuje nikterak uctivě: „Básníků jsou zajisté též později v každé době nepřehledné davy (...), ale jsou to napořád již jen veršotepci, jejichž umění nesahá dále než v nekonečných variacích přemílat stará themata, bez jakýchkoli nových podnětů a vzruchů“ (*Masarykův slovník naučný*, s. 1143).

V předmluvě k Cícvákově *Moderní Číně* (1925) píše Stanislav Nikolau, že zatímco donedávna se Češi dívali na Čínu jako na kuriozitu a s jistým úsměškem, „při hlubším studiu (...) jsme začali teprve ceniti hloubku čínské kultury, proti níž evropská kultura není než americky vzrostlé velkoměsto ve srovnání se starými kulturními středisky. Neučili jsme se ji jen trochu chápat, a – pak následoval často obdiv, vyvínovala se úcta k mnohým zjevům čínského života, jež se nám zdávaly kdysi podivínstvím. Začali jsme se vžívat do duše národa (proložil S. N.)“ (Nikolau 1925, s. 5-6).<sup>30</sup> Tato změna se uvádí ve vztah s osamostatněním Čechů po

<sup>30</sup> Deklarovaná absence „plemenných předsudků“ by před dnešními hledisky neobstála: v kapitole „Umění“ se dočteme o trpělivosti Číňanů, díky níž tvoří „nepatrné drobnosti, jež při bedlivém pozorování

první světové válce a neexistencí koloniálních ambic, jež nám jako malému národu daly možnost dívat se na Čínu bez předsudků. Cicvárek chce podat „stručný popis poměrů“ bez řešení odborných otázek (Cicvárek 1925, s. 11). Literatuře věnuje Cicvárek pouhé tři stránky, „Umění“ potom stran čtyřicet.

Samostatnou kapitolou by bylo pojednání o exotismu v české literatuře. Původní česká tvorba, jež by čerpala z čínských látek, není však docela překvapivě nijak hojná. Známým příkladem využití exotických látek nejrůznějšího původu je Julius Zeyer, jehož zájem o Blízký i Dálný Východ (ale i o jiné exotické země) byl systematický, stejně jako jeho zhodnocení v prozaickém i poetickém díle, které nemá mezi českými spisovateli obdoby. Jeho próza je, a to nejen ta čerpající z orientálního prostředí, příkladem charakteristického archaizujícího patosu – jak na úrovni jazykové a stylistické, tak u výběru látek a hrdinů. Zeyerovi hrdinové zvnitřňují prostor, v němž se odehrávají jejich dramata, Zeyer estetizuje vnější skutečnost a činí ji živou součástí prožívání hrdinova. Výjimečnost jeho hrdinů je pak dána i výjimečností – a exotičností – prostředí, v němž žijí nebo si vybrali žít.

### II.3.2 Přehled předmathesiovských překladů čínské poezie

Jakkoli prvními překlady čínské poezie do češtiny byly překlady hluboko z devatenáctého století a „zájem o velkou a mnohotvárnou literaturu čínskou je v našem národě živý už dlouho zásluhou zakladatele naší orientalistiky Rudolfa Dvořáka“, přece jenom platí, že „čínská poezie se udomácnila v Čechách teprve tlumočnickou činností Bohumila Mathesia“ (Segert 1961, s. 5). Přesto vyjmou překlady, které mu předcházely, i když jejich vliv na Mathesia se vystopovat nedá a ohlas v době vzniku zůstává okrajový.

Jak podotýká Jarmila Häringová ve svém článku připomínajícím první básníky, kteří do Čech čínské básně přinesli, měli jsme s poznáváním čínské poezie více než sto let zpoždění za „samostatnými a kulturně nezabrděnými národy“ (Häringová 1989, s. 1).

Vůbec prvním, kdo do češtiny přeložil čínskou báseň, byl Karel Jaromír Erben.<sup>31</sup> Jedná se o básně „Mu-lan“ a „Dobrá dcera“, v roce 1837 otištěné v časopise Květy.<sup>32</sup> Převod byl pravděpodobně pořízen z německého překladu, jak soudil Vojtěch Jirát, ačkoli zmiňována byla i možnost, že zdrojem překladu Mu-lan byl francouzský text.<sup>33</sup> Zájem o cizí kultury byl doprovodným jevem zájmu o vlastní národ, lidové písně

---

neodolatelně působí“ (Cicvárek 1925, s. 359), nebo hůře: „Mají-li však [Číňané] také hudební nadání, nevím, ale soudě podle dosavadních výsledků a jejich nástrojů, mnoho bych o tom pochyboval“ (tamtéž, s. 370), a mnohé další.

<sup>31</sup> Ve svém článku přináší Häringová jenom Erbenovy překlady, nikoli překlady Čelakovského, a pro srovnání uvede i překlad Dvořákův a Vrchlického, a také svůj.

<sup>32</sup> Květy 1937, č. 4, s. 16.

<sup>33</sup> Srovnej Erben (1948), s. 355-357.

vzdálených kultur byly součástí zachytit úplně jev lidové písně jako takový (Forst 1963, s. 87).

Jednotlivé básně překládali ještě F. L. Čelakovský a několik překladů čínské poezie bylo ex post podsunuto Janu Nerudovi (a zařazeno potom v padesátých letech dvacátého století do jeho spisů), ač jsou v prvním ročníku Lumíra uveřejněny anonymně. Ani u jednoho z těchto básníků však nešlo o hlubší zájem, spíše se jednalo o kuriozitu a ojedinělý počín.

Přelomovým, na dlouhá desetiletí svou programovostí ojedinělým překladem byl první knižně vydaný překlad z čínštiny – Dvořákův a Vrchlického *Ši-king*. V Ottově nakladatelství vyšel ve dvou dílech v letech 1897 a 1912 jako 58. a 110. svazek Sborníku světové poezie.

Tento překlad (i jiné překlady Dvořákovy pořízené v součinnosti s básníkem) byl počátkem šedesátých let dvacátého století označen kroužkem překladatelů z afrických a asijských jazyků za plně odpovídající tehdejší vysokým nárokům (Segert 1961, s. 3) a podle osobního názoru O. Lomové by si zasloužil reedici i dnes, nebo dokonce právě dnes.

Prvotní motivací pro vznik překladu *Š'-t'ingu* bylo, v souladu s koncepcí Sborníku světové poezie, aby byla českým čtenářům k dispozici přední díla tohoto žánru z literatur celého světa: „Svou práci zaměřil [Dvořák] především popularizačně, zapojiv se tak do úsilí celé české kultury konce 19. století – co nejuplněji seznámit národ s kulturou všech dob a oblastí“ (Černá 1961, s. 96).

Kladný pohled na Dvořákův a Vrchlického *Ši-king* není samozřejmostí. Mathesius, jak bude ještě zmíněno na svém místě, pokládá toto dílo za reprezentativní příklad toho, jak se překládat nemá. Černá a Vladislav, třebaže ho uvádějí jako chvályhodný protipól „mathesiovského“ parafrázujícího přístupu k překládání čínské poezie a sami z jeho přístupu vycházejí, se netají skepsí k Vrchlického realizaci, která podle Černé jednostranně zdůrazňuje formu a nechápe ji jako strukturálně spojenou s významem. Häringová ve zmíněném článku zase, když srovnává Erbena, Mathesia s Dvořákovým a Vrchlického překladem, hodnotí ten z *Ši-kingu* nejnižší, jako zastaralý, méně zdařilý, krkolomně šroubovaný, nejvzdálenější od originálu (Häringová 1989, s. 3). Stále ale platí, že na základě Dvořákova *Ši-kingu* dokazuje možnost překladu dokonce i z tak odlišné poetické tradice, jako je ta čínská.

Dalším, a před Mathesiem již posledním, počinem na poli překládání čínské poezie byla sbírka Jaroslava Pšeničky *Ze staré čínské poezie* (1921), pořízená z francouzských převodů markýze D'Hervey-Saint-Denys (viz výše II.2). Tento soubor vyšel v Ottově světové knihovně a byl tu kupodivu jediným zástupcem čínského písemnictví. Autor přebásnění napsal k souboru předslav, v němž velebí velikost, mírnost a uměnímilovnost tchangských císařů, kteří „duševní úroveň národa povznesli nebývale“ (Pšenička 1921, s. 4). Jak informace v úvodu, tak závěrečný poznámkový aparát přejímá autor také ze sbírky markýze Saint-Denys. Pšeničkovy překlady jsou popisné, rozvláčné, působí jako prozaické (aniž by tato vlastnost byla ospravedlněna

překladatelskou přesností) a v příležitostných srovnáních nedopadají nejlépe (např. Forst 1963).

### III. Bohumil Mathesius

#### III.1 Osobnost

Bohumil Mathesius (1888-1952) byl po celý život všestranně činnou osobností hojně se účastnící aktuálního kulturního a politického dění. Jako překladatel byl činný od roku 1909 do konce života a kromě překladů z ruštiny, jež tvoří jádro jeho zprostředkovatelského odkazu, překládal i z němčiny, francouzštiny a latiny (francouzština byla spolu s češtinou předmětem jeho vysokoškolského studia a později na krátkou dobu oba jazyky i vyučoval na gymnáziu). Dokonalá znalost těchto jazyků mu později umožnila čerpat z evropských převodů čínské lyriky a dostát tak vlastnímu náročnému pojetí překladu básní tolik vzdálených v čase a prostoru. Nepodařilo se mi zjistit, zda Mathesius uměl anglicky. Je však pravděpodobné, že nikoli. Z angličtiny nepřekládal Mathesius vůbec, a přitom anglická a americká literatura jsou vedle sovětské a francouzské hlavní oblastí prvorepublikového překladatelského zájmu.

Pro pozdější Mathesiovu názorovou orientaci jsou typické už jeho začátky v bizarních exkluzivních časopisech *Průlom* a *Život a mythus* (těsně před první světovou válkou), propagujících ne zcela konzistentní a na tu dobu dosti ojedinělé programy neoslavistické a nacionalistické – s protievropskou (protizápadní) orientací, rusofilské. Podle Fraňka už před první světovou válkou „vidí Mathesius jen stinné stránky“ našeho vztahu k Evropě a vůbec našeho bytí v ní (Fraňk 1963, s. 16).

Po válce se Mathesius ve svých protievropských náhledech vymanil z nacionalismu a obrátil se k socialismu. Byl to otřes války, který ho přivedl k zájmu o Čínu a Sovětský svaz – a tento zájem zůstává potom už napořád nejdůležitějším pro jeho veřejný, překladatelský a publicistický život. Po válce se nějaký čas neúspěšně snažil pracovat mimo kulturní sféru, od roku 1924 se však zase plně účastní kulturního dění.

Ze zákopů první světové války vzešla i Mathesiova básnická prvotina *Verše o mamince, lásce a smrti* (1918). Za svého života vydal ještě jednu sbírku vlastní poezie, *Lyrické intermezzo* (1940) a posmrtně bylo vydáno *Babí léto* (1958). Tato tvorba je téměř zapomenuta a ani v dobové recepci se jí nepřisuzoval větší význam.

Hlavní zásluha Mathesiova v literatuře spočívá v propagaci sovětské literatury – zde byl Mathesius průkopníkem. Nejde jenom o jeho překlady, které se ani nepokusím vyjmenovávat – obsáhly prózu, poezii i drama (namátkou: Šolochovův *Tichý Don*, Blokova poéma *Dvanáct*, Ostrovského *Bouře*, odjinud bráno Jeseninova poezie). Založil dvě první specializované knižnice sovětské literatury u nás, redigoval v Melantrichu Novou ruskou knihovnu a po jejím zániku Knihy Nového Ruska, poslední předválečnou knižnici sovětské literatury u nás. Kromě toho krátce redigoval

významné kulturní časopisy jako *Tvorba* (1927) a *Literární noviny* (1936-1937)<sup>34</sup> a do mnoha jiných přispíval (počet časopisů, do nichž přispíval, dosahuje skoro k stovce). Byl též členem Společnosti pro kulturní a hospodářské sblížení s Novým Ruskem (od 1925).

Od počátku se aktivně účastnil kulturních bojů. Jako největší jeho polemika se připomíná diskuse o Gorkého se Šaldou, Mathesiovým osobním přítelem (1934-1935).<sup>35</sup> Z této polemiky připomenu jenom to, že Mathesius se v ní staví proti evropskému individualismu v zájmu nyní aktuálního kolektivismu, byť by třeba byl takový, jako ten sovětský. Vývoj názorů Mathesiových na sovětské Rusko a všechny peripetie jeho cesty za komunismem jsou zcela mimo okruh mojí práce, pro jeho překladatelskou činnost a její sebereflexi však měly samozřejmě důsledky i nadále, například po válce ho toto zaměření přivedlo i k překladům básní Nové Číny.<sup>36</sup> Kulturní boje Mathesiovy na stránkách českých novin se často týkají jeho vlastních počínů zejména překladatelských – například po uvedení jeho úpravy Gogolova *Revizora* (který byl plně přijat až po válce, viz Franěk 1963, s. 186). Jeho dramatické překlady z němčiny dokonce vyvolaly rozepře i s příslušníky jeho generace – Fischerem a Eisnerem.<sup>37</sup>

Po skončení druhé světové války, hned podzim 1945 se Mathesius stal prvním profesorem sovětské literatury na Karlově univerzitě a dokonce prvním profesorem tohoto předmětu na světě (samozřejmě mimo SSSR).<sup>38</sup> Z tohoto postavení vychoval celou generaci rusistů a všechna jeho činnost byla od té doby oproti pedagogické upozaděna. Kromě čínských překladů se Mathesius již žádnému jinému překládání nevěnoval.

V roce 1951 Mathesius vážně onemocněl. Poslední příležitost, při níž veřejně vystoupil, bylo uvedení Gogolovy *Ženitby* v jeho překladu v Národním divadle v březnu 1952. Tři měsíce na to, 2. června 1952, Mathesius umírá.

## III.2 Mathesiovo myšlení o překladu a jeho dobový kontext

### III.2.1 Kontext

V této kapitole pojmenuji základní nové jevy a tendence v překládání a nezdůrazňuji, že kromě děl nejlepších nebo nejvýraznějších tvůrců se vyskytovaly i překlady, jež nebyly výsledkem vyspělého teoretického uvažování.

<sup>34</sup> Literární noviny byly po několik let Mathesiovou tribunou; když z nich odešel, zakotvil po dvou letech v Kritickém měsíčníku, kde reagoval i na události roku 1938 (Forst 1988, s. 34-35).

<sup>35</sup> Franěk 1963, s. 55.

<sup>36</sup> Jen pro dokreslení charakteru tohoto zdroje poznamenávám, že i z monografie J. F. Fraňka vysvítá, že Mathesius byl vždy prosovětský, ale často se dopouštěl různých „přehmatů“ ve smyslu příliš objektivního hodnocení, které prý svědčilo o „nedostatečném vcítění“ do specifik sovětské situace apod. (Např. Franěk 1963, s. 66-67 nebo s. 74)

<sup>37</sup> Franěk 1963, s. 176.

<sup>38</sup> Franěk 1963, s. 81.

V období mezi dvěma světovými válkami pokračují boje o překlad započaté již v devadesátých letech devatenáctého století, kdy se literární kruhy začaly kriticky vyrovnávat s překladatelským odkazem Jaroslava Vrchlického (1853-1912). Zpochybněna byla jeho zásada „překládat rozměrem originálu“ (časoměrná poezie se měla překládat přízvucným veršem, jak to spíše odpovídá charakteru české prozodie), jež měla napříště podle pozdějšího vyjádření Viléma Mathesia „naladit čtenáře skepticky“. Nešlo však ještě o funkční přístup k překladu, kdy se nahrazuje jistý jazykový prostředek originálu prostředkem, jenž má v cílovém jazyce obdobnou funkci. Před první světovou válkou začali spisovatelé i překladatelé pociťovat, že se vyčerpává i překladatelská praxe České moderny, a sice snaha o „doslovnost, která otevírala do české literatury vstup různým cizomluvům“ (Levý 1956, s. 213).

Pociťovaná potřeba změny v českém překládání vyšla tedy z pohnutek jazykových, „proti nečeskému a topornému jazyku překládané literatury“ (tamtéž, s. 214). Tyto snahy vedly mimo jiné i k počátkům prvorepublikových snah o profesní organizace překladatelů. Zároveň se změnami jazykovými však v meziválečném období ovlivňuje překladatelskou produkci ideologické rozvrstvení společnosti (sr. Hrala, M., ed., 2002, s. 210), což platí zejména pro překlady z ruštiny.

Překladatelská škola, jejíž zásady postupně během dvacátých let v českém překládání převládly, nese jméno svého nejvýraznějšího teoretika i praktika Otokara Fischera (1883-1938). Hlavní snahy jejích představitelů, mezi něž patřil i Bohumil Mathesius, směřovaly oproti lumírovskému verbalismu (vynucenému především úsilím o hladké elegantní plynutí veršů) k přirozenosti, prostotě a lidovosti jazyka překladů. Především šlo o nahrazení lumírovských překladů dramát, jejichž nemluvný jazyk působil hercům nemalé obtíže – požadavek přirozenosti tu byl formulován jako potřeba hovorovosti a mluvnosti a v důsledku se rozšířil i na poezii a prózu. (Po roce 1900 – také v souvislosti s vymezováním proti převládání překladů básnických děl za lumírovců – se rozmnožily překlady prozaické, a po roce 1918, kdy se bouřlivě rozvíjelo české divadlo, se začalo hojněji překládat drama. I Mathesius věnoval dramatu a divadlu vůbec velkou pozornost a například jeho překlad Gogolova *Revizora* byl po jazykové stránce revoluční a vzbudil polemiky).

Jazyk nového překládání se posunul dvojitým směrem: k větší prostotě, ale zároveň i k barvitosti a výraznosti, podle Levého někdy přepínané až nadměrně. „Estetická norma našeho překladatelství v období mezi oběma válkami byla tedy dosti složitá a připouštěla značné rozpětí stylistických prostředků. Společným jmenovatelem obou pólů tohoto rozpětí mezi prostotou a barvitostí bylo hledání prostředků nových, neotřelých a tím výrazných.“ (Levý 1956, s. 223)

Kde se setkala neobvyklost originálu s tímto přístupem překladatele, „stal se překlad jedním z nejvýznamnějších děl současné literatury. To je příklad Mathesiových čínských parafrází“ (tamtéž, s. 223). Patří již do kapitoly o recepci *Zpěvů staré Číny* další Levého hodnocení, později vyvrácené Jiřím Fraňkem, a sice že na úspěchu *Zpěvů* se podílely spíše předlohy než překladatel.

Jako příklad epochálního překladu podle myšlenek nové generace lze uvést antologii *Francouzská poezie nové doby*, dílo Karla Čapka, jež vznikla (spolu s antologií Hanuše Jelínka) jako výsledek původního záměru právě O. Fischera vytvořit novou antologii francouzské poezie, přehodnocující Vrchlického. Touto antologií Čapek položil základ tendence po větší hovorovosti, čímž se posílilo její působení v plánu metaforickém.<sup>39</sup>

Termín „přebásnění“, „přebásnit“, jež razí Vilém Mathesius<sup>40</sup> už ve svém článku z roku 1913 *O problémech českého překladatelství* opět proti Vrchlického překládání rozměrem originálu, je součástí funkční substituční teorie. „Dokonalému překladu říká se přebásnění. (...) Vlastní podstata přebásnění je úsilí o vzbuzení uměleckého účinku třeba i jinými literárními prostředky, než jakých bylo užito v originálu. (...) Zásada, že důležitější je rovnost uměleckého účinku než stejnost uměleckých prostředků, jest důležitá zejména při překládání děl básnických“ (Mathesius, V., 1913).

Novým pojmem, jež zaváděl Fischer, byla kompenzace. Jde o to, že při překládání je třeba mít na zřeteli vždy celek, který je nadřazen jednotlivostem. Slovní hříčka nepřeložitelná na místě, kam ji dal autor originálu, se podle zásady kompenzace má objevit tam, kde to umožňuje čeština. Ekvivalence účinku na čtenáře je dosahováno i pomocí jazykového klíče nalezeného čtením autorů či žánrů nějak blízkých předloze. Tento pojem, který razí hlavně Bohumil Mathesius, proberu podrobněji v III.2.2.

Proměnila se i sebereflexe překladatelské práce. Zasazení překladu do doby, v níž vznikl, má za následek jeho časově omezené trvání a to, že každá generace si dělá překlad svůj. Teoretici překladu si v této době už naplno uvědomují „složitě vztahy mezi subjektivní ideou autorskou, objektivní ideou díla a jejími různými konkrétními v různých historických situacích“ (Levý 1956, s. 231). Překlad hovoří ke čtenářům nebo divákům podle jejich konkrétní i dobové situace, jedno a totéž dílo má tedy na základě toho více podob. S tím souvisí i výběr děl k překladu: Fischerova generace prosazuje výběr historicky vázaný – a tuto zásadu velmi výrazně uplatňoval právě Mathesius. Překlad je jí nejen faktem literárním, ale také projevem náhledu na celkovou situaci národa.

Kromě toho jde o to postihnout, čím bylo dílo v originále a svém původním kontextu nové a průbojně, a tím poučit vnímatele o jeho historičnosti, ale zároveň to nově a průbojně vyjádřit i v překladu (a tím je překlad spjat se svou dobou). „Jde o zachování historického významu předlohy, ovšem z jejích historických kvalit se překladatelé (...) při svém obdivu pro vše nové, původní a originální soustředili na to, co bylo vývojovým novem“ (tamtéž, s. 230).

<sup>39</sup> „Zde navázala tato poezie na obraznost symbolistické tvorby devadesátých let, zejména na Březinovu poezii, v níž již tehdy docházelo ke spojování významově vzdálených představ a k napětí mezi přímou a obraznou rovinou básně.“ (*Dějiny české literatury VI.*, 1995, s. 184)

<sup>40</sup> Vilém a Bohumil Mathesiové byli bratřenci, nikoli bratři, jak se omylem někdy uvádí.



Tyto obecné charakteristiky platí pro nejvýznamnější překladatele, a to i ještě mezi nimi byly rozdíly v razanci při uplatňování těchto principů. Ostatní produkce při vši své přebujelosti byla na mnohem nižší úrovni, jakkoli kvantitou převažovala nad tvorbou původní.

### III.2.2 Mathesiovo pojetí překladu

Oddělit samostatné Mathesiovo pojetí překladu od dobového je sice problematické, protože jako jeden z čelních překladatelů spoluvytvářel kontext a některé pojmy a koncepty jsou dokonce jeho vynálezy, to však platí spíše pro teorii. V praxi se Mathesius nebránil využívat všechny jazykové prostředky, které pro dané dílo uznal za vhodné, tedy i ty, které se tou dobou považovaly za kompromitované (lumírovskou školou). Slovosledné licence například využívá Mathesius hojně.<sup>41</sup> Podle V. Stanovského „všecky prostředky považoval za posvěcené, jenom když vedou ke splnění básnického účelu“ a z toho důvodu považoval třeba Čapkovy překlady francouzské poezie za jednostranné (Stanovský 1988, s. 45).

I k překladu se Mathesius staví jako (především politicky) angažovaná osobnost. „Překlad pro Mathesia nebyl nikdy věcí náhody, a většinou ani ne otázkou pouhé výdělečné činnosti, ale projevem určitého názoru, životní orientace, kulturně politickým činem větší či menší platnosti“ (Franěk 1963, s. 198). To odpovídá postojům Mathesiovým i v dalších oblastech jeho kulturní a kulturně-politické činnosti.<sup>42</sup> Politická orientace Mathesiova do velké míry určovala už jeho výběr prací k překladu, a jeho levicové přesvědčení mělo za následek, že se zabýval hlavně překlady ze sovětské literatury (tedy i avantgardní poezii).

Mathesius se domnívá, že účelem překladu je zasahovat do prostředí, kam tento překlad přichází, a úkol překladatele tedy je vybrat takový text, jenž bude mít ve společnosti maximální dopad – text aktuální. „Překládat se má to, co potřebuje kulturní organismus, do kterého se překládá,“ (Mathesius 1975, s. 206) odpovídá Bohumil Mathesius v Anketě o překládání, která proběhla v roce 1928 ve Fučíkově časopise Kmen. Jako celek je to odpověď aforistická a hutná a na mnoha místech si protirečí, je však myslím spíše než jako seriózně formulovaný program třeba ji chápat jako provokaci.

Postojem k selekci děl k překladu vyjadřuje Mathesius stanovisko odlišné od předcházejících etap (stanovisko sdílené představiteli Fischerovy překladatelské epochy): Vrchlický byl zastáncem „eklektického objektivismu“, co se výběru

<sup>41</sup> „Vilém Mathesius shledal v překladu Goethova Torquata Tassa plných 90 % blankversů se slabým, jednoslabičným slovem na konci veršů, deformovaných ve slovosledu. A to i tam, kde to nebylo nutné z důvodů rytmických.“ Stanovský 1988, s. 44-45

<sup>42</sup> I pokud vezmeme v úvahu dobově pochopitelné zabarvení Fraňkovy práce, která se přinejmenším v biografické části přehnaně soustředí právě hlavně na politické boje Mathesiovy a chvílemi až přehnaně vysvětluje a obhajuje, přesto z ní a z mathesiovské bibliografie jasně vysvítá, že Mathesius byl velmi angažovaným publicistou.

zahraničních děl týče (ve smyslu doplňování českého literárního fondu podle toho, co se děje ve světové literatuře), a symbolisté a dekadenti přelomu století se proti Vrchlickému vymezili krajním subjektivismem.

Mathesius však jde jako přesvědčený komunista ještě dále a volá po plánovací kulturní politice i na tomto poli. „Překládání jako důležitá část kulturní politiky, hlavně u tak průchodního národa, jako je lid český, by mělo být organizováno a centralizováno. Není přece potřeba pokaždé čekat až na léto, až paní nakladatelová pojede do Paříže a nechá si poradit od příručího v knihkupectví, co by se tak jako nám ostatním Čechům mělo dát přeložit.“ (Mathesius 1975, s. 207)<sup>43</sup>

Ne zcela jasná je Mathesiova formulace, která naprosto neodpovídá jeho překladatelské pověsti: praví, že při překládání je třeba „vyjmout celou tkáň z jednoho kulturního organismu i s kořínky a živnou půdou a opatrně ji přesadit do druhého organismu“ (tamtéž, s. 206). Několik odstavců nato navíc čteme: „Nejlepší překladatel je ten, který přeloží z autora jenom titul, hlavně je-li populární, a ostatní mu dodělá.“

K samotné technice překládání se Mathesius vyjadřoval jak v doslovecích nebo polemikách nad svými překlady, tak v samostatných článcích, a tyto texty odhalují zodpovědnost, s jakou k věci přistupoval. Doslovy k překladům (zejména k těm z ruské a sovětské literatury) obsahují pravidelně uvedení do kontextu vzniku díla a charakteristiku autora. Jsou psány způsobem prozrazujícím angažovaný zájem a osobní přístup k problematice.<sup>44</sup>

Přístup k jazyku překladů se dá dobře ukázat na roli, jakou Mathesius hrál při reformě překladů z ruštiny. Dobová norma přála rusismům, od syntaktických po lexikální, takže podle slov samotného Mathesia se bylo možné z překladů „naučit zcela slušně rusky“ (Mathesius 1975, s. 210). Je jeho zásluhou, že tyto postupy byly, jakkoli pomalu a postupně, vymýceny.

Vzhledem k osobnosti Mathesiově a jeho hlubokému a uvědomělému ukotvení v dění současnosti můžeme říci, že to, co „potřeboval kulturní organismus“ naší republiky, bylo i Mathesiovi osobní potřebou, takže o jeho hluboké zainteresovanosti na většině překládaných děl není pochyb.

### III.3 Zpěvy a jejich historie

#### Překládání čínské poezie

V první sbírce Mathesius omezuje explicitní informace o překladu na uvedení jeho zahraničních zdrojů: udává v doslovu německého básníka Klabunda (vlastním jménem Alfred Henschke), ruského sinologa V. M. Alexejeva, Otto Hausera, Schulz-

<sup>43</sup> Toto přání Bohumila Mathesia se splnilo: „Stále naléhavější potřeba překladů z orientálních jazyků vyžaduje i náležité plánování. (...) Pro literaturu klasickou, jež je celkem v podstatě uzavřeným, je vypracován dlouhodobý plán.“ (Segert 1961, s. 4)

<sup>44</sup> „Mathesius však chtěl být vším jiným než vědcem, a také za celý svůj život nenapsal jedinou knihu či stat' vnějškově vědeckých atributů.“ (Franěk 1975, s. 324)

Waldbauma a Tsen Tsonminga.<sup>45</sup> Překladatel přidává i bibliografické údaje, a to i k publikacím o čínské literatuře a dějinách Číny, které mu sloužily jako základ pro vytváření názoru na kulturu a společnost Číny. Jiří Franěk uvádí ještě jeden pramen, jež Mathesius nepřiznal, a to latinské prozaické překlady od jezuita Angela Zottoliho (*Cursus Litteraturae sinicae*, 1880). Výběr těchto prací je náhodný, tou dobou už bylo v daných jazycích, zejména v němčině, k dispozici mnoho jiných překladů.

U pozdějších sbírek již uvedení zdrojů chybí. Podle Oldřicha Krále bylo Mathesiovi stále zásadním pramenem dílo V. M. Alexejeva, ještě významnějším ale Lin Jü-tchang v té podobě, jak ho přeložil Aloys Skoumal. Podle Krále jsou *Zpěvy* a jejich jazyk poznamenány duchem Lin Jü-tchanga, tohoto autora-popularizátora: „Jde o transpozici, na které se podepsala ruka autora citlivě zaznamenávajícího souznění i hrany na pomezí západních i východních kultur, popularizátora, který na tomto pocitu budovat svůj sino-americký text.“ Tento zdroj tedy znamenal podle Krále zprostředkování zcela jiného typu, než tomu bylo u předchozích autorů: „V Skoumalově přetlumočení se nabízel Mathesiovi určitý obraz čínské duchovní kultury, který byl co do přístupu i co do výrazu již sám parafrází čínského světa“ (Král 1988b).

*Zpěvy staré Číny* mají v epilogu i zavádějící (nechci-li říci lživou) formulaci o Mathesiových „minimálních znalostech čínštiny“ (čínsky totiž neuměl Mathesius vůbec). Překlad postavil na tom, že „hledal onu lyrickou jiskru, onu typickou lyrickou situaci, ono citové krátké spojení, onen výbuch nebo konfrontaci dojmů, která ležela v základě věci, jež přečkala staletí“ (Mathesius 1939, s. 82). Je při Mathesiových postojích k překladu jenom logické, že kde tuto „jiskru“ nenašel, nepřekládal.

Básně ze sbírky označuje Mathesius jako „variace na literární themata“ (a ukazuje se tak realističtější posuzovatelem *Zpěvů*, než jakým byl později Jaroslav Průšek).

Mathesius za *Novými zpěvy staré Číny* popisuje svoji cestu za „hrkajícím pramenem čisté vody“, který v čínských básních slyší – respektive v překladech, jež mu byly od počátku k dispozici (viz výše). S despektem se vyjadřuje k básnickým chinoiseriím<sup>46</sup> jako k toliko exotickému zájmu a vyslovuje přesvědčení, že „vniknout do cizí kultury znamená důkladně si osvojit, tedy promyslet a prociťit, pět, šest základních pojmů, právě oněch, které se nejvíc liší od našich a skrze něž vidí oni svět právě jinak než všichni ostatní“ (Mathesius 1940, s. 50). Což pro Mathesia znamenalo ponořit se do *Tao-te-tiŕngu* a filozofa Čuang-c'a, načež „polovina materiálu ležela přede mnou jakoby

<sup>45</sup> Klabund, (1890-1928) německý básník; V. M. Alexejev (1881-1951) – ruský sinolog, Mathesius vycházel z jeho a Ščuckého spisu *Антология китайской лирики* (Moskva 1923); Otto Hauser (1876-1944); Wilhelm Grube (1855-1908) – německý sinolog, jazykovědec a etnograf, žák sinologů Gabelentze a Vasiljeva, Mathesius vycházel z jeho spisu *Geschichte der Chinesischen Literatur*, vydaném v Lipsku roku 1902; Tsen Tsonming (1896-1939) – Číňan, v letech 1912-1930 pobýval ve Francii, překladatel belgické, dánské, nizozemské i japonské poezie, Mathesius znal jeho *Essai historique sur la Poésie Chinoise* z roku 1922.

<sup>46</sup> „Byly to padělaným čínským lakem natřené věčičky, většinou kolorované s nalepenými a falešně užitými čínskými motivy.“ (Mathesius 1940, s. 50)

otevřena“ (tamtéž). Dalšímu odhalení pomohlo studium čínské poetiky, podmínek, které básníky „nutily k tak maximální zhuštěnosti a soustředěnosti“ (tamtéž). S nabytými poznatky o kulturním zázemí poezie Mathesius vybrané básně „převáděl do řeči, kterou bych rád nazval *citovým prajazykem* (lidé nemyslí stejně, ale v prapocitech stejně cítí), do *lyrické mateřštiny*“ (tamtéž, s. 51).

(Jaroslav Průšek v podstatě stvrdil tento přístup k čínské poezii z pozice vědecké autority, když vyzvedl pocit věčnosti, který čínské básně zprostředkovávají a před nímž je třeba se sklonit.)

Z toho jinak řečeno vyplývá: jazyk, jímž jsou převáděné básně v originále psány, není tedy tak důležitý a lze ho obejít, abychom se dostali k tomu, oč jde, jakémusi jádru sdělení skrytému za slovy. Toto jádro sdělení můžeme nalézt jinak, zprostředkovaně: racionálními cestami filozofie a poetiky, ale i iracionálně – přes tajemnou hlubinnou citovou sféru, která je nám všem společná bez ohledu na kulturní rozdíly a k níž vede cesta přímější, než by bylo učení se původnímu jazyku.

Jazyk, jímž se píše překlad, je však pro Mathesia důležitý maximálně, odvažuje na lékárnických vahách každé slůvko a jeho odstín, jedno slůvko hledá dlouhé týdny. Je přece jenom paradoxní, že Mathesius, který měl obrovský cit pro stylistiku češtiny i jazyků, jež ovládal,<sup>47</sup> mohl předpokládat, že z náhodně vybraných překladů čínské lyriky do třetího jazyka bude možné získat totéž, co z originálu.

### III.3.1 Doslovy

#### Doslovy Bohumila Mathesia

Doslovy, jak už bylo řečeno, tvoří podstatnou součást Mathesiova kulturního působení a v rámci jeho díla „nejčastěji se blíží práci vědecké“ (Franěk 1975, s. 324). Srovnání doslovů k parafrázím a k ostatním překladům prozrazuje, že i Mathesius přistupoval k převádění čínské poezie jinak než k překladům například z ruštiny. Vynechává informace „objektivního“ ražení a omezuje se pouze na vysvětlení vlastní motivace překládání.

Prvé Mathesiovy převody z čínské poezie vyšly pod názvem *Černá věž a zelený džbán* v roce 1925. V doslovu k této sbírce veršů Mathesius svou motivaci k překládání (evropských převodů) čínské poezie vysvětluje snahou „podívat se na fakt války očima neevropskýma“ (Mathesius 1925, s. 43). Opíraje se o slova Martina Bubera, Gustava Wynekena a našeho Rudolfa Dvořáka chápe Čínu jako protipól západní Evropy, která se svými „nesmiřenými a nesmiřitelnými rozpory rozumu a srdce“ dovedla Evropana k jeho „věčnému smutku, starostlivosti a znavenosti“ (tamtéž, s. 44).

Jak potom zpětně dodává v doslovu k *Novým zpěvům staré Číny*, hledal ve *Zpěvech* (tedy sbírce, kam přešla, byť v přeskupeném pořadí, většina kusů z *Černé věže*, takže co platí pro *Zpěvy*, platí také pro *Černou věž*) „styčné plochy mezi citovým a

<sup>47</sup> To dokládají jednak jeho jazykové poznámky k překládání a historiky o hledání adekvátního překladu jednoho jediného slovíčka, ale především jeho překlady samotné.

obrazovým světem čínským a evropským (poezie válečná a pijácká) a snažil se vyjádřit je způsobem přizpůsobeným evropské vnímavosti“ (Mathesius 1946, s. 49). Aby bylo styčným plochám trochu dopomoženo, „parafráze tu přeložené jsou ovšem evropeizovány, to značí pointovány a kolorovány. (Nejčínšnější jsou právě ty bez pointy a nejdiskretnějších barev.)“ (tamtéž, s. 44). Na tuto formulaci potom později navazují *Nové zpěvy staré Číny* celou svou koncepcí.

(Jak bylo řečeno výše, evropská nedostačivost a vysloužilost je něco, co Mathesius pocíťoval vlastně již v začátcích své kulturní publicistiky před válkou v časopisech Průlom a Život a mythus. Hledání podnětů a nových zdrojů na východě bylo za vším Mathesiovým myšlením.)

Vyhýbaje se pro tu chvíli zaklínadlu *prostoty a čistoty* čínské poezie, později u jiných obvyklému, charakterizuje Mathesius „základní přednosti čínské lyriky: přesná a pevná stavba, mistrovské ovládnutí sujetu, smysl pro detail, stručnost, hutnost a dynamičnost výrazu, koincidence obrazu a tematů.“ Dodává, že tyto vlastnosti doufal zachovat i ve svých parafrázích (Mathesius 1925, s. 44).<sup>48</sup>

Mathesius dále považuje za důležité přičinit stručnou historickou poznámku o časovém zařazení jednotlivých parafrází a okrajově se zmiňuje o jazyku, písmu a prozodii – pro podrobnější informaci posílá zájemce do uvedené odborné literatury. (Takové informace jsou v překladech z čínské poezie uváděny později téměř vždy; i v těch překladech, kde není ani doslov ani poznámka o způsobu překládání čínské lyriky, je alespoň tabulka s časovým zařazením básníků).

Ke všem vydáním *Zpěvů staré Číny* byl připojen Mathesiovův doslov z roku 1939, po válce (v šestém vydání z roku 1946) k němu přibyla ještě poznámka Jaroslava Průška, který se zároveň ujal revidování prepisu čínských jmen.<sup>49</sup> Mathesius potom napsal doslov ještě k *Novým zpěvům staré Číny*, od *Třetích zpěvů* (1. vydání z roku 1949) se ujal doslovů zcela Jaroslav Průšek. V následujících edicích již autoři nepovažovali za nutné uveřejňovat Mathesiovy epilogy, neboť ty se vztahovaly k jednotlivým sbírkám postupně – a od roku 1950 již *Zpěvy* byly vydávány jenom jako shrnutí všech tří knih (ve vydání *Zpěvů staré Číny ve třech knihách* z roku 1950 ještě nalezneme Mathesiovo úvodní slovo), případně i jako výbory z těchto knih.

V doslovu ke *Zpěvům*, nazvaném „O Evropě, Číně, starých čínských básnících, těchto variacích a ještě některých věcech“, Mathesius rozvádí myšlenku z doslovu k *Černé věži*. V roce 1939, kdy byly *Zpěvy* poprvé vydány, se myšlenky o pochybných základech a vyčerpanosti evropské civilizace staly znovu palčivě aktuální. Koncepce z první knihy parafrází (o ní viz výše) v podstatě zůstala, jenom překladatel už nechtěl

<sup>48</sup> Hovořit o čínské poezii jako o jednom celku a jako takovou ji charakterizovat není nic neobvyklého až do dnešních dnů, ačkoli Jaroslav Průšek už v polovině padesátých let zdůraznil, že psát obecně o „čínské poezii“ už do budoucna nebude možné (podrobněji níže).

<sup>49</sup> A pravděpodobně právě Průšek opravil Mathesiovův drobný omyl vzniklý na základě přejímání z různých evropských překladů, a tedy i různých transkripcí, když správně ztotožnil dvě jména Tu Fu a Do Fu a báseň *Noční jízda* se tak vrátila k dílu Tu Fuovu.

sledovat toliko fakt války. Doslova říká: „Zdá se mi, že jsme se dnes všichni ocitli v situaci, kdy je životní potřebou podívat se – když se toho tolik zhroutilo – jasně na sám fakt, na sám jev života z odstupu co největšího, oťukat pilíře, nosnice a podpěry svého životního pocitu.“ (Mathesius 1939, s. 83) Básně starých čínských básníků tedy mají nastavit zrcadlo Evropanu a nabídnout mu životaschopnou alternativu. Mathesiusův negativní názor na Evropu, zmíněný již výše<sup>50</sup>, dostává hlubší a zásadnější kontury.

Jako nejvýznačnější básníci jsou označeni Li Po a Tu Fu – tento jako autor „poesie nevázanosti a bezstarostnosti, poesie dojmové s hlubokým poměrem k malým jevům přírody“, onen jako autor „poesie tklivé, pokorné a smutné, hlásající skromnost a lásku k bližnímu i nenávisť k válce“ (Mathesius 1939, s. 82).

Takto nastavený hodnotový rámec zcela zapadá do protikladu Čína vs. Evropa, jak ho zde pomocí obširných citátů Mathesius konstruuje. Jako autority, o něž se opírá, vybral Gustava Wynekena, německého pedagoga a myslitele, André Gida, francouzského spisovatele a publicistu, a konečně anonymního čínského učenice obeznámeného zblízka s Evropou, jehož dopisy vydal anglicky G. L. Dickinson (1862-1932)<sup>51</sup> – s tímto textem Mathesius pracuje jako s autentickým, jedná se však o Dickinsonovu mystifikaci. Těžko říci, zda je to další z Mathesiových „uličnickví“, nebo zda je to prostě jeho omyl.

Myšlenky Mathesiovy se tak zdají být potvrzeny z mnoha úhlů: Krom toho, že Evropané s nostalgií a závistí hledí zprostřed svého rozpory zmučeného kontinentu na „jednotnost, klid a skoro monolitnost čínského životního názoru“ (Mathesius 1939, s. 77), ještě také prožívají krach jistot způsobený rozpadem Evropy jako velké civilizace. Dle Wynekenových metafor je Evropa „malé, ale pohyblivé a aktivní spermatozoon“, zatímco Asie je jako „velká, v sobě klidná vaječná buňka“ (Mathesius 1939, s. 78); Evropané věří v ducha, Asie ctí živnou matku atp.

Jedním z nejdůležitějších rozdílů mezi dvěma civilizacemi je přístup k jednotlivci a z toho plynoucí charakter společnosti. Zde píše Mathesius za použití Gidova článku „Budoucnost Evropy“: „A starý západník Gide – opakuje si ke konci stati Čiňanova slova o evropském a čínském individuu, z nichž toto se snaží splynout s masou, kdežtou nás všechno pracuje na tom individua tvořit – starý individualista Gide se melancholicky rozpomíná na slova Montesquieuova: ‚Ano, jejich výroba je příliš drahá...‘ a končí: ‚Je to příliš drahé a celá ta smutná komedie, která se v našem západním světě odehrává, má název »Hledání individuálního, neboli Obět štěstí.«“

Citace z *Dopisů čínského učenice* jsou takřka protikapitalistickým manifestem: „Váš kapitál žije a chce býti krmen: necháte-li jej hladovět, obrací se protivám a škrtí vás. (...) Až dosud jste se omezili na plundrování mimo hraniční sloupy. Ale při dělení

<sup>50</sup> Viz III. 1.

<sup>51</sup> Britský historik a politický aktivista, paciřista. Vydal nejen fiktivní dopisy čínského učenice (*Letters from a Chinese official being an Eastern view of Western civilization*, 1903), ale i fiktivní dopisy obyčejného Čiňana (*Letters from John Chinaman and Other Essays*, 1901).

kořisti se pozorujete závistivýma očima a dříve nebo později, až bude všecko rozděleno, přepadnete se navzájem“ (Mathesius 1939, s. 79).

Vášnivý text onoho anonymního čínského učence se sice Mathesius pokouší zlehčit tím, že ho označí za „rozhorlené kázání“ (tamtéž, s. 79), ve skutečnosti je však jeho uvedení a obšírné citování zamýšleno jako dokumentární – doplnění toho, co se jinak Mathesius snaží dokázat poezii: nastavení zrcadla naší civilizaci.

Shrnuji: Evropa se stala obětí své vlastní nestálosti, dobyvačnosti, prudkosti a riskantní honby za osobitostí. Trpí tím jednotlivci, neschopní v té honbě najít štěstí a spokojenost, trpí tím celá společnost, protože výsledkem byly a jsou ničivé války a všechny sociální problémy. V Číně může Evropan najít „jednotu a harmonii – onu jednotu srdce a rozumu, kterou hlásal už Konfucius – trvalost, stálost, zakotvenost, nebojovnost a nedobyvačnost, umění nacházet štěstí v malých a nejmenších věcech tohoto světa“ (Mathesius 1939, s. 80).

Na očividné dobové politické pozadí těchto myšlenek později naváže Průšek zcela explicitně (viz níže).

Čínská poezie má v tomto kontextu velmi důležité místo, jinak by se ji Mathesius ani nerozhodl zprostředkovat. Hned v tomto doslovu nalezneme slova snižující evropskou poezii: „Její [tj. čínské lyriky, pozn. A.Z.] technika je trvám daleko před technikou soudobé lyriky evropské.“ (Mathesius 1939, s. 81). Kromě toho se čínské lyrice připisují tyto vlastnosti: „umí pracovat s prázdnem, (...) umí napovídat, umí konstruovat promyšleně i zdánlivě nejjednodušší čtyřverší, umí mluvit stručně, napjatě a hutně“ (tamtéž). Toto hledisko je znázorněno rozbořem nejnámějšího, nepřekládanějšího čínského čtyřverší (Li Poovo „Poutník se probouzí v hospodě za noci“), které je básníkovi příkladem maximální hutnosti, úspornosti a dokonalé kompozice.

Zajímavou sebereflexi výběru básní pro překlad provádí Mathesius v doslovu k *Novým zpěvům staré Číny* (1940) a přibližuje nás ke konkrétnějšímu pochopení toho, co považuje za čínskou poezii. Hledání styčných ploch prvních dvou sbírek je nahrazeno snahou „zachytit onu čínštější tvář starých čínských básníků“ (Mathesius 1940, s. 49), a to jak na tematické, tak na formální rovině: „...uvádím básnická themata, která jsou u nás, ne-li zakázána, tedy mimo oběh, jako láska rodinná, přátelská, manželská věrnost, a pokouším se vyjádřit jejich obrazové zkratky bez rozvíjení, výkladu a rozšiřování“.

Mýtus prostoty a čistoty „čínské poezie“ souvisí se stereotypním pohledem na dalekou civilizaci (a obtížnosti jeho přehodnocení, nebo spíše nevlí k němu) a promítáním vlastních nenaplněných společenských tužeb. Co jiného než přílišná znalost poměrů v českém literárním životě a účast na složitých aktuálních zápasech vedlo k tomu, že Mathesius mohl nevidět prostotu a čistotu ve sbírkách svých současníků?

### Doslovy Jaroslava Průška

Sledovat doslovy, kterými Jaroslav Průšek doprovázel *Zpěvy staré Číny* od roku 1946 do roku 1960, kdy vyšlo definitivní jeho uspořádání *Zpěvů*, znamená sledovat proměny pojetí čínské poezie a jejího překládání u nás v době bouřlivých politických změn jak v našem státě, tak v samotné Číně. (Zároveň jde o zajímavý dokument vývoje jednoho vědce a doklad jeho působení ve sféře popularizace.) Při čtení Průškových epilogů jsme svědky obrátů o sto osmdesát stupňů, vidíme paradoxy, které odhalují citlivost a snad až jakousi ošemetnost dané problematiky, plynoucí jistě i z Průškova osobního vztahu k Mathesiovým parafrázím: Z korpusu doslovů je po jistou dobu patrna Průškova stupňující se tendence politizovat starou čínskou poezii a taktéž její překlady – v souladu se situací v ČLR a samozřejmě a hlavně se situací u nás.

V prvním doslovu (z dubna 1946, poprvé tedy vyšel za prvním poválečným, celkově šestým vydáním *Zpěvů*) se Průšek tváří v tvář Mathesiovým překladům ostentativně až se sarkasmem vzdává pohledu vědce: „Snad jako profesionální sinolog, cejchovaný universitou, měl bych psát o něčem jiném: srovnávat převod s originálem, zjišťovat a kritisovat odchylky, hledat, odkud který kus pochází a jakými cestami se dostal do sbírky, předvést učenost, heuristický důvtip. Ale nechám toho. (...) Recituji tiše tyto verše a co záleží na tom, zda popudem pro to, aby vznikly, byl ruský překlad Alexejevův či německý nebo francouzský převod, zda v originále se opravdu přirovnává dech smutku ke smolné vůni borovic apod. Jsem-li snad hádavě nesnášenlivý ve své vědě, nechci jím být v poezii. Stačí mi, že Mathesius básnický říká totéž, co slyším z té nejkrásnější hrobky lidského rodu, čínské poezie“ (Průšek 1946, s. 87-88).

Těmito slovy Průšek potvrzuje Mathesiovo pojetí založené na metafoře „hrkajícího pramene čisté vody“<sup>52</sup>, který je slyšet z čínské lyriky. Nezáleží na tom, že překladatel neznal jazyk, z jehož poezie překládal, nezáleží na tom, z jakého převodu evropského vycházel, nezáleží dokonce ani na tom, zda dodržel metaforiku. Na čem tedy záleží? V čem to spočívá, že čteme ještě čínskou, a ne jinou, poezii?

Průšek popisuje zážitek, který měl při pohledu na Žlutou řeku a věže středověkého čínské městečka, jako zážitek zjevení věčnosti. A právě pocit věčnosti je to, co „vyjadřují čínské básně. (...) A tento pocit zachytil Mathesius, dal mu slovo a rým, dal mu plynout jak řece ve věčné melancholii.“ (tamtéž, s. 87) Čínská poezie je předurčená k zachycení věčnosti, protože nás učí ctnosti k tomu nutné: pokoře. Ovlivněn prožitou válkou Průšek říká, že „není věčnosti v mocných tohoto světa (...) Jen kultura založená na pokoře, život, který nereptá proti Velkému taviří, když jej taví a přelévá ve stále nové formy, je věčný“ (tamtéž 1946, s. 88).

Zcela ve shodě s Mathesiem potom Průšek pokračuje tím, že Evropanu byla nedávno sebrána jistota „vědomí, že je jiným, silnějším, mocnějším, krásnějším, zajímavějším, žádoucnějším atd., než jeho druh“ (tamtéž). Úkol naučit západního

<sup>52</sup> Mathesius 1940, s. 50.



člověka pokoře, hlavní úkol čínské poezie, není však ještě skončen, ještě ho zbývá naučit, že věčnost je v celku a nikoli v jednotlivci.

Úkol zaplnit prázdno v duši příslušníka otrěsené západní civilizace dostala čínská poezie právě proto, že byla dostatečně časově i prostorově vzdálená, jiná a cizí. Poezie Nové Číny (k níž by se již jenom těžko daly psát přívlastky jako pokorná, odrážející věčnost apod. a spíše by seji měly vytýkat stejné nedostatky, jako poezii evropské) přišla na řadu až tehdy, kdy se politika obou zemí hlásila k sovětskému socialismu.

Dotek věčnosti byl stejně válkou poznamenanými Průškem a Mathesiem hledán tam, kde se domnívali vidět starobylé, tradičně kolektivistické, harmonicky uspořádané společenství, kde každý zná své místo a jde mu jen o to, jak v něm spokojeně fungovat jako částička neodlišená od ostatních. S tím souvisí pro Průška i další rys čínské poezie, a sice absence toho, čemu se v Evropě říká originalita. Jako věčnost člověka spočívá v příslušnosti k ostatním, je i snaha odlišit se v umění pošetilá: „Proč nemít tisíc dokonalých zpracování dokonalého tematu, třeba na malé odchylky stejných?“ A dále: „Dokonalost přímo vylučuje originalitu, uděláme-li jednou něco opravdu dokonalého, můžeme to jen opakovat, nechceme-li pak úmyslně dělat věci horší.“ (Průšek 1947, s. 89)

Snaha dokázat, že to, co čteme ve *Zpěvech*, je skutečně čínská klasická lyrika, vedla Jaroslava Průška až k omylu, který sám později přiznal, a sice k formulacím, že *Zpěvy staré Číny* jsou docela přesné překlady. Zároveň je tento omyl myslím nepřímým, ale o to živějším důkazem toho, jak hluboký byl (i) Průškův vztah k těmto parafrázím.

V doslovu k souhrnnému vydání *Zpěvů staré Číny ve třech knihách* (1950) hned na počátku najdeme apel proti orientalistickému uvažování a celé jeho mytologii, jež je označena za „nejodpornější dědictví epochy imperialismu“ (Průšek 1950, s. 202). Je na čase začít poznávat a přestat ukvapeně hodnotit, protože není důvod přistupovat jinak k národům evropským a jinak k asijským. Objevuje se zde formulace o čínské kultuře, jež byla vždy přirozenější a její celková úroveň oproti evropské vyšší (díky vysoké kvalitě lidových řemesel).

Vysoké ocenění dovednosti čínského člověka vede ke srovnání jednoduchosti a prostoty v nástrojích řemeslníka a zemědělce s obrazy čínských básníků, čerpaných většinou přímo z přírody.

V padesátých letech vyšel Průškovi jeden nový epilog, ostatní vydání přejímala doslov z roku 1949 (roku 1955 pocítil Průšek nutnost časové závěry z něj podstatně přehodnotit a dopsal za něj poznámku). Počátkem desetiletí doprovodil popularizujícím doslovem výbor *Zpěvy staré a nové Číny* (1953), kde se idea univerzálnosti čínské poezie artikuluje jako její lidovost v tom smyslu, že největší tři čínští básníci měli vždy blíže k lidu než k vládnoucí vrstvě a i ti ostatní největší měli s vládnoucí třídou neshody nebo byli vůbec jejími nepřáteli. Jako další důkaz lidovosti čínské poezie uvádí Průšek, že „ve své naprosto rozhodné většině a zvláště ve svých nejlepších výtvorech tlumočí pocity lidu a nikoli zájmy a libůstky nepatrné vládnoucí vrstvy“ (tamtéž, s. 99). To je

stvrzováno legendami o básnících stejně jako faktem, že legendy o nich vůbec dodnes kolují.

Popularita staré čínská poezie trávající až do současné doby je uvedena v protiklad k „umění zahnívajícím, kapitalistické Evropy“ (Průšek 1953, s. 98) jako popularita poezie, z níž jedině může čerpat čínský lid síly a inspiraci v boji za nový svět. Celé dějiny (jak čínské, tak evropské) byly lidské charakteru deptány útlakem a potřebují být léčeny lékem opravdového umění.

Čínské poezii je přičítán zcela konkrétní přínos, a sice objev přírody coby něčeho hodného pozornosti umělce (v protikladu k evropské poezii a krajinářství, jež zahlceny náboženskými symboly skutečný svět přehlížely), ba dokonce to znamená „první veliké vítězství realismu, jak v umění, tak v myšlení“ (tamtéž, s. 99).

Nový čínský básník coby bojovník ale nejen tlumočí pocity lidu, ví také, jak mu pomoci, a má pro to podmínky vytvořené odstraněním starých bariér.

Podle Průška spočívá kontinuita čínské poezie v lidovém postoji básníka, a pokrok v tom, že tento postoj může básník uplatnit i v praxi.

*Zpěvy staré a nové Číny* z vydání o čtyři roky pozdějšího přináší nezměněný doslov z roku 1949 a k němu aktualizující poznámku.

Spíše na základě osobních sdělení sinologů a jedné diplomaticky formulované poznámky Oldřicha Krále,<sup>53</sup> jež podepřely můj dojem z četby Průškových úvah o čínské klasické poezii, si troufám tvrdit, že v tomto konkrétním případě se Průškovy názory spíše než o hlubokou znalost problematiky opírají o dobovou politickou ideologii.

V polovině padesátých let, kdy psal přehodnocující poznámku k vydání *Zpěvů* z roku 1957, se Průšek v polemice se svými vlastními závěry vyjadřuje kriticky o vydávání čínské poezie ve výběrech ilustrujících průřezově celé dějiny čínské poezie, stejně tak jako o zvyku vyjadřovat se o čínské poezii jako o celku: „Nyní bude třeba knih věnovaných jednotlivým epochám, a dokonce i jednotlivým velikým osobnostem.“ (Průšek 1957, s. 235) Zároveň vytyčuje konkrétní úkoly, které na tomto poli československou sinologii očekávají.

Paradoxně ovšem právě Průšek v tomtéž vydání přeuspořádal *Zpěvy* podle chronologického pořádku, v jakém vznikaly jejich předlohy. Pokusil se tak na základě svého přesvědčení, že jde vesměs o přesné překlady, umožnit čtenáři Mathesiových *Zpěvů* rekonstruovat si částečně vývoj čínské poezie (hlavně u osobností vrcholného období), jako by tyto parafráze mohly sloužit jako (byť dílčí) zdroj poznání čínské poezie. Meze této funkce *Zpěvů* Průšek též v poznámce stručně vyznačuje. Píše nicméně zároveň, že „verše převzaté z *Třetích zpěvů staré Číny* nejsou (...) vůbec parafrázemi, nýbrž přesnými překlady<sup>54</sup> – pokud můžeme při překládání čínské poezie, kdy musíme zcela ponechat stranou prvky formální (...), o přesných překladech vůbec mluvit“ (Průšek 1957, s. 237). A i když píše, že předcházející dvě sbírky parafrázemi

<sup>53</sup> „Průšek (...) se poezii mimo spolupráci s Mathesiem nezabýval...“ (Král 2005, s. 34)

<sup>54</sup> Prozaické překlady k třetí sbírce čínské lyriky vypracoval pro Mathesia právě Jaroslav Průšek.

jsou, uvádí, že většinu z básní v nich překládal na základě prací V. M. Alexejeva, takže vlastně podobnou metodou jako *Třetí zpěvy*, jež označuje za přesné překlady.

Co se týče Jaroslava Průška, jehož podíl na vytvoření ponětí o čínské poezii v Čechách je nesporný a který vytvořil tradici (nejméně) komentátorské účasti sinologů na vydávání čínské poezie, je na místě ptát se, nakolik byl jeho vlastní náhled také zprostředkován zahraničními překlady. Vzbuzuje jisté pochyby fakt, že Průšek se shodoval v náhledu na čínskou lyriku s laiky, kteří narozdíl od něj neměli možnost přímého kontaktu s předlohou. Bez úmyslu zpochybnit Průškovu autoritu například v oblasti studia moderní čínské literatury nebo překládání zásadních děl čínského písemnictví a popularizace toho nejdůležitějšího, co se dělo ve světové sinologii (a takto založené ojedinelé tradice), je myslím možné říci, že poezie a teorie verše nebyly obory, v nichž by jeho přínos byl nejvýznamnější – v celosvětovém kontextu se však ostatně seriózní práce o čínské klasické poezii objevují až od šedesátých let dvacátého století. Zároveň si myslím, že v pozdějších doslovecích k Mathesiovým překladům sám Průšek otevíral cestu k novému způsobu překládání „čínské poezie“.

Jak Mathesius, tak později Průšek z výše své vědecké autority (nejprve ostentativně zapírané) budují na *Zpěvech* obraz světa, který je zcela odlišný od toho našeho (a dovolí tak ponořit se do něj jako do pohádky) a přitom v něčem stejný (v tom, co všichni známe a pro co se navzdory všemu vyplatí žít). Tenhle svět potřebujeme zejména tehdy, není-li nám v naší současnosti z nějakého důvodu dobře – tehdy, když kolem je neklid a nebezpečí. Ujistění o věčnosti musí přicházet z nekompromitovaných úst – nejlépe takových, o nichž toho mnoho nevíme nebo nemusíme vědět. Potom se do nich dobře zrcadlí touha po prostotě a čistotě, po níž prahneme, již se nám nedostává.

### III.3.2 Texty

V této části práce popíšu Mathesiovy parafráze jako specifický obraz čínské poezie.

První sbírka parafrází, posuzovaná některými (např. O. Král, F. Hrubín, K. Bednář) jako největší a nejoriginálnější přínos Mathesia české literatuře, není ani dle samotného Mathesia knížkou, která by měla reprezentovat čínskou poezii v celé její šíři. Záměr použít pro vlastní účely určitou výseč z „ohromné lyrické produkce“ doby vlády dynastie Tchang je jasně vyřčen v doslovu ke sbírce. Už zde přebásňuje Mathesius některé z básní později odhalených jako mystifikace Judith Gautier (například „Rak“, „Krčma na jaře“, „Vítěz se psem a černou korouhví“ aj., viz Stočes 2004), která svými „parafrázemi“ přivedla v omyl evropské překladaatele čínské lyriky. Tyto mystifikace se potom objevují i ve *Zpěvech staré Číny*.

Třináct básní z čtyřiatřiceti čísel sbírky je protiválečných, k tomu ještě jedna válku zmiňuje. Šest z nich sbírku uvádí, a závěr první básně *Jízda*, který dal název sbírce, zní: „Kůň vzepjatý/ do světla stoupá. Z prázdných očí dvou/ trčí mu hrůza jako černá věž.“ (Math. 1925, s. 5) Druhá část názvu pochází z básně, již Mathesius zařadil

na konec sbírky, z „Otázky k příteli“.<sup>55</sup> Tím získává intimita poslední básně zásadní místo v celku sbírky, byť by v této byl podíl básní s válečnou tematikou jakkoli významný.

Obraz války načrtnutý zde se jedním podstatně liší od většiny<sup>56</sup> nemnohé válečné poezie naší: čerpá ze života přímo v poli, zpracovává, a to často velice expresivním způsobem, bezprostřední hrůzu zákopů: „Ve žlutém pískoví jich bílé leží kostry./ Křik koní raněných zněl tón jak flétny ostrý.// Za stromů na stromy se girlandy střev pnou./ krákové havrany na tučné hody zvou.“ („Kletba válce“)<sup>57</sup>

Společně snad s veškerou válečnou poezií jsou motivy utrpení pramenící ze zvěle mocných („Nářek gardy“) a bolest žen v zázemí.

V *Černé věži a zeleném džbánu* jsou básně členěny do slok podle potřeby oddělit významové celky; kratší básně, u nichž jde o vykreslení celistvého dojmu nebo vyslovení emoce určitého okamžiku, jsou jednosloké (báseň „Po bitvě“). Rýmová struktura je většinou nepravidelná, stejně tak rytmus – čtenář je tímto přiveden k zostřenému vnímání významu jednotlivých slov, veršů či obrazných pojmenování, spíše než aby nechal plynout rytmus a melodii řeči (tomuto odpovídá i délka přeložených básní). Členění na pravidelné sloky přitom obvykle znamená i pravidelné rýmování („Nářek gardy“, „Na hrob válečníků“, „Vítěz se psem a černou korouhví“ ad.). I z ironické poznámky o překladu Vrchlického a Dvořáka<sup>58</sup> lze soudit, že původní formu čínské básně (formu v přísném slova smyslu: počet slabik, rýmy, počet veršů) by Mathesius nezohledňoval, i kdyby k ní měl být zprostředkovaný přístup.

V doslovecích ke svým čínským sbírkám Mathesius o formě poezie sice explicitně nepíše, v jeho pozůstalosti se však nacházejí poznámky (k přednáškám a časopiseckým statím) o českém verši, jež měly vyústit do obsáhlejší studie na toto téma. I písemně neuveřejněné názory měly vliv: podle vzpomínek současníků Mathesius při četných ústních diskusích ovlivňoval svými názory básníky, herce a rozhlasové pracovníky (Závada 1963). To jsou důkazy, že Mathesius věnoval formální problematice, zejména rytmu a přízvuku, systematickou pozornost. Zde se zcela explicitně vymezil proti lumírovské škole, která podle něj zavedla do české poezie diktát přízvuku na první slabice – a tak sebrala české poezii „erbenovskou zpěvnost a mluvnost a onu hedvábnou měkkost máchovského verše, havlíčkovskou údernost a zvukovou grotesknost“ (Mathesius, podle Závada 1963, s. 64).

<sup>55</sup> „Zelený džbán/ pln mladého vína./ Červená hlína./ z ní nizoučký krb./ Sníh se spustí/ k večeru./ Smím k nám třem/ tě poprosit?/ Přijď!/ Budem pít.“ (Zpěvy 1939, s. 70)

<sup>56</sup> I naše poezie tyto motivy využívá, ale málo. Příkladem může být Petr Kříčka, známější jsou některé básně Fráni Šrámka. I Mathesius ve své původní poezii v pravém smyslu toho slova píše o válce tímto způsobem.

<sup>57</sup> Nad těmito obrazy přestávám považovat za náhodné, že právě tento překladatel si vybral k přeložení německý válečný román *Im Westen Nichts Neues* E. M. Remarquea.

<sup>58</sup> „Dvořákův – Vrchlického překlad Ši-kingu (díl I, kniha 1-15) názorně ukazuje, jak srdečně si může dobrý filolog a dobrý veršovník překážeti.“ (Mathesius 1925, s. 43)

„Formální“ prostředky mu patřily k celkovému sdělení a v praxi s nimi bylo zacházeno vždy v jeho kontextu (jak je vidět z jazykových poznámek v doslovecích překladů) – i u převodů čínské poezie tomu tak bylo.

Srovnáním jednotlivých vydání *Zpěvů* vychází najevo, že jejich texty zůstávaly bez významnějších úprav. Pokud docházelo k změnám, šlo o jednotlivosti pravopisné, interpunkce (např. pomlčka místo čárky), někdy o drobné posuny od archaičtějšího k novějšímu, mluvnějšímu tvaru.

Více změn než mezi jednotlivými vydáními *Zpěvů* (logicky nejen vzhledem k časovému odstupu) nalezneme v básních přejatých z *Černé věže* do prvního vydání *Zpěvů*. Tady se zejména změna interpunkce podílí na umenšení expresivity, na větší „hladkosti“ plynutí veršů: například v básni „Rak“ vypustil Mathesius vykřičníky a nahradil je dvojtečkami nebo čárkou, v básni „Zpěvné přízraky“ zase vypustil většinu teček za verši, čímž oslabil samostatnost a údernost jednotlivých veršů a propojil je navzájem. Takových případů je více („Válka v poušti Gobi“, „Verbíř“). Podobnou funkci mají změny lexikální.

Jazyk Mathesiových parafrází prvního souboru je v mnohém právě tomu, co Levý uvádí ve svých *Českých teoriích překladu* jako celkovou charakteristiku překladatelské češtiny meziválečného období: „Slovo již nezaniká v toku věty nebo verše jako u lumírovců, stylisté z období první republiky mají naopak sklon vydělovat slovo z větného toku, a tím je významově osamostatnit a zdůraznit. Někdy tato tendence svádí až k rozrušování větné souvislosti vsuvkami nebo vysunutými větnými členy. (...) Zvláště však je jednotlivý výraz zdůrazňován tím, že překladatelé mají snahu dát každému slovu co nejbohatší představový obsah.“ (Levý 1956, s. 222) Toto platí hlavně o *Černé věži a zeleném džbánu*.

Zároveň je ale třeba pamatovat na to, že Mathesius, jak víme z jeho úvah o rytmu a přízvuku, považoval za hlavní jednotku větu, resp. verš, což implikuje nejen zvukové, ale i významové podřízení slova vyššímu celku. Vyvažování mezi těmito dvěma tendencemi se děje na hranici, která dělí první parafráze z *Černé věže* od *Zpěvů* (což neznámá, že hlavní tendence nejsou některými čísly narušeny).

### **Černá věž a zelený džbán**

První sbírku, *Černou věž a zelený džbán*, pro její poněkud výjimečné postavení mezi Mathesiovými parafrázemi charakterizují třemi básněmi, které naznačují, na jakém poetickém půdorysu se Mathesius pohyboval. Na tomto pozadí potom snad vyvstanou zřetelněji rysy *Zpěvů staré Číny*, které formovaly a formují ponětí o čínské básni v českém prostředí.

Jednu z poloh představuje báseň „Rak“, jež zároveň výmluvně reprezentuje tu tendenci v Mathesiově jazyce, kterou sdílí s překladatelským milieu své doby. Některé verše této básně (podtrhávám) jsou přímo naplněny takřka vybuchujícími slovy, s příslušnou hláskovou instrumentací:

- 1 Jen vypij, bratře, tři sta číší vína,  
 2 strast opustí tě jako žena líná  
 3 a budeš svoboděn:  
 4 když v světě smutků víc než číší – zbývá  
 5 být věčně opojen!  
 6 Proč hladem slávu si jak jiní vydobývat?  
 7 My na terase chceme líně snívat.  
 8 Rudého raka rozčtvrt'! Je už dovařen.  
 9 Čtvrt' strast, čtvrt' zármutek, čtvrt' bídu, bratře, sten –  
 10 my vysajeme je až tvrdé po krunýře,  
 11 skořápky tady v kupky navršíme  
 12 k pohárům, jež jsme dopili:  
 13 na křídlech věčnosti tep času přehlušíme,  
 14 přejedlí smutkem, vínem opilí.

[Li Po]

Devátý verš připomíná téměř jazykolam, ale i v ostatních verších se objevují kakofonické kombinace souhlásek (nápadná je zejména frekvence hlásky „ř“). Nepřítomnost vycpávkových slov i přítomnost nejrůznějších slovesných tvarů, jež soustředí čtenáře na změny dějů, spoluzpůsobuje zaměřenost na jednotlivé slovo a jeho význam. V desátém verši je příklad toho, že se Mathesius z principu nevyhýbal inverzím předložek, za jejichž nadužívání byl kritizován Vrchlický a jeho překladatelská škola – že se neomezoval na prostředky nové a moderní, ale využíval češtinu ve všech jejích vrstvách.

Typičtější z hlediska tématu je následující báseň, která sbírku parafrází uvádí a patří mezi ta z válečných čísel, která byla přejata do *Zpěvů* z r. 1939. I zde je jasné, že melodie verše ustupuje slovu, děje se to ale jinak než v předcházejícím případě – v něm se jednalo o pijácký popěvek, zde jde o závažnou protiválečnou výpověď, o to sugestivnější, oč méně prvoplánovou.

Jízda

V oblaku páry letíme – já i má brůna.  
 Zahnědlé lesiky pádí mi vstříc jak psi.  
 Chrám. Gong zní ránem. Kosé slunko visí  
 jak přieloněná lampa kalnou mhou.

Hle, štěstí: koně mezi koleny  
 tak letět zlatem polí zrosených!  
 Šíp. Padám. Zvoní zem. Kůň vzepiatý

do světla stoupá. Z prázdných očí dvou  
trčí mu hrůza jako černá věž.

[Neznámý autor]

Dramatičnost této básně tvoří na tematické rovině rychlost jízdy a její extatické prožívání náhle přerušené šípem, o němž není jasné, zda zasáhl koně nebo jezdce – na základě napětí vytvořeného těmito dvěma možnostmi potom vzniká otázka interpretace posledního dvojverší – aniž by se na ni dala dát definitivní odpověď.

Vzepjatý kuň zastíňuje obzor, báseň temní, jako možná potemněla krajina v očích jezdce. Velkolepá expresivní sošnost posledního obrazu tvoří protiklad k předchozímu opojení i pohybu, vše je jako zmrazeno, a smrtelná hrůza nachází svůj pomník v černé věži prázdných (mrtvých? – nebo živých?) očí koně. Tato dramatičnost nachází dokonalé vyjádření v jazyce: slovesa pohybu jsou doplněna krátkými větami uvnitř třetích veršů každé strofy a na jejich konci je pohyb ochromen obrazem sugestivní „barevnosti“ – v prvním případě ještě kalné, v druhém černé. To je přechod o to silnější, že na krátký okamžik mezi tím nám bylo dáno pocítit ne-li přímo mír, tak alespoň vítězství (první dva verše druhé sloky); i s nejjasnější barvou v této básni: zlatou, a to ještě v souvislosti s poli, symbolem práce, růstu, jídla, tedy pravým protipólem válečné destrukce.

Polohou, jež předznamenává sbírky následující po *Černé věži*, je melancholie, ať už z odloučení a samoty, nešťastné lásky nebo stáří. O významu poslední básně, kde se melancholie nerozlučitelně pojí s motivem vespolečného pití alkoholu, pro vyznění *Černé věže*, už byla řeč. Cituji báseň jinou:

Píseň na rozloučenou

Že lásky hodna je,  
já mnil.  
Pak opustil  
jsem sám a tich  
bohatých stolů jasný smích.  
Když jsem šel,  
kapala svíce větrem zmitána.  
A kape ještě.  
Voskové slzy ty budou kanout  
do rána.

[Tu Meng. (tedy Tu Mu, pozn. A. Z.)]

V druhém verši zaujme tvar „mnil“, opět neodříkané dědictví Vrchlického epochy. Ovšem s tím rozdílem, že v tomto případě nejde o vycpávku motivovanou hlavně rytmem, ale až provokativní použití na exponovaném místě: místo, aby toto z nouze vynalezené slovo „štkovalo“ verš, tvoří ho a stahuje na sebe pozornost.

Jednoduchá situace načrtnutá na malém prostoru, nevysvětlovaný paralelní výskyt obrazů, na jedné straně z přírody, na straně druhé obrazů lidského konání, jež osvětlují jeden druhý, co je společné ještě několika podobným básním z *Černé věže*: „Volavka stříbřitá“, „Potok u domu pana Luana“, „Krčma na jaře“, samozřejmě „Dumy tiché noci“. Psala jsem výše, že právě tuto jednoduchost a prostotu obrazu později Mathesius a po něm ostatní uváděli jako esenci čínské lyriky (Mathesius 1939, s. 81, právě báseň *Dumy tiché noci*, přejmenovaná, je zde rozebírána jako příkladná pro čínskou poetiku; Průšek 1949, s. 96).

Hned v prvním verši je v souvislosti s láskou zpřítomněna žena, aby dále nebyla přítomna jinak než jako vzpomínka na zklamání, nenápadně spojené s veselou a hlučnou společností – proto básník odchází do samoty a ticha, a v obraze vosku kapajícího ze svíce, jejíž plamen je zmitán větrem, čtenáři cudně sděluje své city.

### Zpěvy roku 1939, Nové zpěvy a Třetí zpěvy

Narozdíl od první sbírky je ta druhá, *Zpěvy staré Číny*, zahájena rozverně, Tu Fuovým „Čtyřverším na Li Poa“. Dvojice nejslavnějších básníků a sebestylizace jednoho z nich jako boha vína udává jiný tón než „Jízda“ z *Černé věže*. Potom následují básně Li Poa, jenž je tu nejvíc zastoupen. Na válečnou báseň dojde až na šestém místě („Válka v poušti Gobi“ – přítomná již v prvním souboru). Následují básně Tu Fuovy, jedna z nich podepsána Do Fu je též od něj („Noční jízda“)<sup>59</sup>, a potom básně lidové a anonymní (včetně básní z *Knihy písní*). Zbytek sbírky vyplňují básníci 4. a 11. století, žádnému však není věnován větší prostor.

Antologie je pestrá výběrem autorů, motivů i témat, obsahuje básně dlouhé („Pavilon starého bumbalisty“, v originále mimochodem próza) i čtyřverší („Lüančijské peřeje“), rozverně a vtipné („Tři kumpáni“) i melancholické („Fragment“). Básně v pravidelném písňovém rytmu („Jdu kolem krčmy“) střídají básně se složitější rytmickou organizací („Duch jeseně“).

Básně přibylé oproti *Černé věži* jako by měly naplňovat slova z doslovu, v němž Mathesius charakterizoval techniku čínské lyriky: „umí pracovat s prázdnem, to je několika mistrovskými doteky vyvolat z prázdna potřebnou náladu a ponechávat domyšlení a dopředení posluchači a čtenáři (...), neztrácí poměrnost mezi minuciosním, skvěle vypořádaným detailkem přírodním a obrazem, z něho rozvinutým (...). V ovládnutí sujetu, skládání motivů, konstrukci tématu, hospodárnosti prostředků může být učitelkou“ (Mathesius 1939, s. 81). Pokud jde o charakteristiku obsahovou, totiž že

<sup>59</sup> Analýza předlohy i překladu bude v páté kapitole.



je to lyrika „romanticko-elegicko-sentimentální“, tu ponechávám stranou, i když při vší své mlhavosti dává tušit vyznění *Zpěvů*.

Smutkem a melancholií je prodehnuta většina z mnohých témat souboru, ať už jde o vzpomínky na domov, o reflexi samoty („Vzpomínka“, „Stoupal jsem na hory...“), rozjímání o stáří („Piju víno a dívám se na květy růží“), lásce („Perly a růže“, „Co jsi mne opustil“), či o pomíjivosti vzbuzené nějakým přírodním obrazem („Sníh nad řekou“, „Na hrob válečníkův“). Některé básně se stejným tématům věnují s humorem a působí až anekdoticky („Nezdárné děti“, „Na mne-li myslíš“).

Pro ilustraci Mathesiových slov vybírám čtyřverší „Na lukách u řeky“, daly by se uvést mnohé jiné, jako „Potok u domu pana Luana“, „Hledal jsem marně horského mnicha“, aj.

Obláčků stádo teplý vítr shání,  
 Sám toulám se u řeky lučinami.  
 Dí lidé: Ten se má, ten starý pán!  
 A nevědí: jdu k štěstí – smířen, sám.

[Lidová píseň]

Nedořečenost lze spatřovat především v anonymitě lyrického mluvčího: o něm je nám jenom naznačeno, že v životě leccčímš prošel, ale je na cestě ke štěstí – protože na cestě smíření. Naznačené nepochopení ostatních je podpořeno hned v prvních dvou verších, kde se proti sobě staví „stádo obláčků“ hnané dohromady teplým větrem a samota procházejícího se starce; slovo „sám“ opakující se dokonce dvakrát, z toho jednou na samém konci básně, nakonec nese pozitivní významy – spojuje se se smířením a štěstím. Tento motiv je ve *Zpěvech* častý a samota muže, jenž se rozhodl hledat v ní hodnotu oproti prázdnému společenskému životu je skutečně jedním z častých témat čínské poezie. Zároveň je možné už zde upozornit, že „lučina“ u řeky není zrovna typickým čínským prostředím, že jde jednoznačně o projekci české krajinky do exotické básně.

Vzhledem k tomu, že sedmadvacet básní *Zpěvů* jsou básně z *Černé věže*, celkové jazykové vyznění se příliš nezměnilo. Kromě většího zastoupení různých témat se i změna řazení básní podílí na přeskupení důrazů a výsledkem je dojem větší pestrosti, než tomu je později u *Nových zpěvů* – jednota sbírky je tvořena zmíněnou melancholií nálad u většiny básní. Ke zdrojům přibýly překlady ke knize *Můj národ a má vlast*, na niž se Mathesius podílel, ale těchto devět básní přejatých do *Zpěvů* nepředstavuje nikterak jednotnou skupinu (jsou mezi nimi lidové popěvky, žertíky i nostalgické kusy).

Mathesius využívá různé délky veršů v básni a rytmické nepravidelnosti tu mají podobnou funkci jako ve sbírce předchozí („Sníh nad řekou“, „Vzpomínka“). Ještě nápadnější než u *Černé věže* je využití knižní vrstvy slovní zásoby: zří, mha, kose, dlít, dí, ale mnohem více méně archaických knižních tvarů. Jak už bylo řečeno Mathesius se

nevyhýbá „lumírovským“ prostředkům, jako je inverze přívlastku: „Vysoko, chmurně do nebe ční/ čžunnanských hřeben hor“ („V Čžunnanských horách se dívám na daleký poslední snih“), „Mé bílé Pu zelených prostřed hor“, „časem napilý./ pavilon přezdil bujné ve chvíli/ šelmovským jménem“ („Pavilon starého bumbalisty“), i ostatní knižní syntaktické prostředky „je hora Langje to“ (táž báseň), „bílá tam skvrna“ („V Čžunnanských horách“).

Spíše výjimečné jsou (novou překladatelskou generací jinak zatracované) zkrácené tvary jako hláď, přec, bych (místo abych), mnil, kdes, a též vzhledem ke knižnímu jazyku parafrázi nejsou v celku sbírky nijak nápadné, doprovázejí je vynechávky –l v přičestí minulém u sloves, které v kontextu *Zpěvů* zcela pozbývají své hovorovosti: „Křik její nářkem sovím táh se v dál“ („Verbiř ze Šihao“), „tak protek žití den. Jak – to jsme nevěděli“ („Já byl jsem opilý“).

Z řečeného je patrné, že celkově jazyk *Zpěvů staré Číny* spíše neodpovídá progresivní tendenci meziválečného překladu, jak ji popisuje Jiří Levý (mluvnost, důraz na slovo oproti vyšším celkům, experiment jako snaha zvýraznit přínosy textu). Nejdůležitější není slovo, ale celek verše: někdy jeho plynulý rytmus nebo hladká melodie, někdy jeho celková hlásková eufonie. Příkladem prvního může být báseň „Vějíř“:

Vějíři z hedvábí, ty lichotný a hladký,  
ty sněhu bělejší, bělejší jinovatky,

jak luna kulatý, když kráčí oblohou,  
jdi k němu, vějíři, jdi za mne nebohou!

Buď ve dne, v noci s ním, skýtej mu doprovod,  
tvůj vánek chladivý měj vůni stinných vod!

Pak – chladný podzimek až lehne do kraje  
a žlutým listovím si vítr zahraje –

on v skříňě zásuvku tě hodí nedbale  
jak symbol, vějíři, znak lásky nestalé.

[Pan Či Yü (tj. Pan Tě-jü, pozn. A. Z.)]

Tendence k pravidelnému daktylskému metru i pravidelný rým se podílejí na písňovosti této básně, obojí, stejně jako prostá obraznost (bez rafinované metaforiky) a využití personifikace, upomíná na poetiku lidové písně, čemuž odpovídá i menší míra jinak obvyklých knižních výrazů či archaismů. V tomto ohledu je tomu zcela jinak například u básní „Piju víno a dívám se na květy růží“, „Při pohledu na město Nanking“, „U

pavilonu orchidejí“. Je ale třeba říci, že tyto rozdíly nejsou nikterak velké nebo nápadné a jazykový ráz čísel přibylých oproti *Černé věži* je dosti jednotný.

Zbývá dodat, že se Mathesiovi podařilo odlišit dva v souboru nejzastoupenější básníky, Li Poa a Tu Fua, spíše však na tematickém základě – Tu Fuovy básně vyznívají pesimisticky, jsou zamyšlením nad stářím, plynutím času, válkou. U Li Poa je případná zasmušilost přebíjena motivy pijáckými, ale najdeme i kratší meditace spojující v metafoře svět člověka a přírodní jevy („Dumy tiché noci“, „Když čekala jsem“, „Volavka stříbrná“).

*Nové Zpěvy staré Číny* jsou časem vzniku jednotnější a na jejich poetice je to znát: básně se blíží novým kusům ze *Zpěvů*, vzdalují se od *Černé věže*. To, že sbírka opět začíná krátkou básní opěvující Li Poa, jenom dokládá mimořádný vztah Mathesiův k němu, i když tu z jeho poezie nenajdeme tolik parafrází jako v minulém souboru.

Na první pohled je patrné zkrácení veršů, odpovídající absenci výpravnějších popisnějších básní (jako byly „Pavilon starého bumbalisty“, „Válka v poušti Gobi“ předcházejících souborů). Typické je kladení jakoby nezávislých obrazů – ať už do pointy básně nebo jinam – které zjevují určitou významotvornou přírodní scenerii.

#### Vzpomínka na přítele v podzimní noci

- 1 Podzimní noc –
- 2 já na něho myslím;
- 3 verše ty skládám,
- 4 půlnocí chodím,
- 5 půlnocí chladnou.
- 6 V pohoří pustém
- 7 padají
- 8 šišky z borovic.
- 9 Ťukají.
  
- 10 Ty v dálce a tichu,
- 11 nespíš jak já,
- 12 půlnocí chodíš i ty.

[Wej Jing-wu]

Jako mnohé ostatní i tato parafráze je psána volným veršem, který napomáhá jazykové samostatnosti obrazů, jejich propojení je pak na čtenáři. Připomínám, že Mathesius v doslovu ohlašoval témata, jež u nás byla podle něho „mimo oběh“, mj. i lásku přátelskou, takže jakkoli mohl čtenář prvního vydání tápat, jedná-li se o milostnou báseň nebo ne, vodítka měl, i když nejspíš nevěděl, zda jméno autora patří ženě nebo muži.

Verše 6-9 nejsou vlastně ani přírodním obrazem jako spíše dokreslením ticha, v němž je možné slyšet padat borové šišky v pustých horách. Stejně chlad půlnoci z páteho verše nepůsobí vizuálně. Představa pustých hor však je prostorová a prohlubuje dojem osamělosti mluvčího a jeho vzdálenosti od stejně osamělého přítele. Jakékoli jiné vazby než tato mezi nimi dvěma nehrají žádnou roli, jsou zamlčeny, stejně jako to, proč nejsou dva přátelé spolu, co je dohnalo k odloučení, co spolu asi prožili, že jejich pouto je tak silné?

*Třetí zpěvy* si zaslouží naši pozornost z toho důvodu, že jsou jedinými *Zpěvy*, v nichž měl Mathesius být zprostředkovaný kontakt s originálem, a nabízí se tak otázka, zda je to na překladech vidět. Odpovídám zatím jenom na základě porovnání se *Zpěvy* a *Novými zpěvy*, v kapitole V. chci potom doložit čtenářský dojem podrobným srovnáním alespoň jednoho překladu a originálu.

Z hlediska čtenáře se *Třetí zpěvy* zdají být kontinuálním navázáním na předchozí sbírky parafrází. Tento dojem potvrzuje ve svém eseji o *Zpěvech* Oldřich Král, podle nějž je sice v tomto souboru patrné Průškovo „směřování k úplnějšímu obrazu klasické čínské lyriky, i když tato snaha byla ve výsledku radikálně korigována Mathesiovou v podstatě již uzavřenou básnickou představou, které Mathesius podřizoval i ta čísla výběru, jejichž předlohy mají v originálu a nepochybně i v Průškově filologickém textu podobu značně odlišnou“ (Král 1988b).

Na závěr ještě patří zmínka o výtvarné úpravě edic Mathesiových parafrází. První sbírku výtvarně připravil Josef Čapek a její vizuální podoba je zdaleka nejvýraznější ze všech vydání Mathesiových *Zpěvů* za jeho života. Název na obálce je vyveden písmem složeným z čar připomínajících tahy štětce, navíc je psán směrem odshora dolů v barevných pružích, jež připomínají paralelní nápisy tvej-lien.

Troji *Zpěvy* byly výtvarně připraveny Františkem Muzikou, *Nové a Třetí zpěvy* nesly na obálce čínské motivy.

Také příštích vydání *Zpěvů* se ujímali a ujímají další významní výtvarníci, jako je třeba Zdeněk Sklenář v roce 1967 nebo Ota Janeček v roce 1957, ale i další Tito ilustrátoři každý po svém doplňují čínskou poezii obrázky nesoucími pečeť čínské inspirace jak v motivech, tak v technice.

### III.4 Recepce

Zkoumat přijetí *Zpěvů staré Číny* v Čechách v celé komplexnosti by znamenalo zkoumat nejen čtenářskou a kritickou recepci – tedy počet vydání, náklady, kritiky v tisku, hesla v učebnicích a encyklopediích, také zmínky o *Zpěvech*, na něž narazíme na místech nejružnějších i překvapivých. Znamenalo by to také kráčet po stopách divadelních a rozhlasových zpracování, neřku-li zhudebnění českými skladateli,<sup>60</sup> a

<sup>60</sup> Franěk se zmiňuje o mnoha zhudebněních Mathesiovy poezie, viz Franěk 1988, s. 282.

nejtěžším úkolem by jistě bylo docenit a dokladovat na materiálu vliv poetiky *Zpěvů* na poetiku ostatních básníků, jejichž přímá vyznání lásky k Mathesiovým parafrázím nalezneme roztroušeny v celé české literatuře.

Pro účely této práce se však omezím na recepci v užším slova smyslu – tedy na konstatování popularity doložené počty vydání a výtisků. Citace básníků vyznávajících se z lásky k Mathesiovi neuvádím, protože bych nemohla být systematická – lze na ně narazit téměř všude. Samozřejmě uvedu recepci kritickou, sinologickou i obecně-literární, a to vybranými statěmi až do současnosti. Zvláštním aspektem tohoto přijetí jsou i reakce na Mathesia u ostatních tlumočitelů čínské poezie, kterým nezbyvá než se vůči němu nějak vymezit.

Mathesius se *Černou věží a zeleným džbánem* téměř zcela minul zájmem dobového publika laického i odborného. Není sice tak docela pravda, co píše J. F. Franěk, že na knihu nevyšla jediná kritika, ale i tak část šestisetkusového nákladu skončila ve stoupě (Franěk 1963, s. 206). Neúspěch lze přičíst především dobovému literárnímu kontextu: vždyť v roce 1925 jinak vycházejí sbírky jako Seifertovo *Na vlnách TSF*, Bieblův *Zloděj z Bagdadu*, a Nezvalův *Podivuhodný kouzelník* vyšel už tři roky předtím v programovém manifestačním sborníku *Devětsil*, znamenajícím zahájení éry poetismu a proletářské poezie – tato také napříště znamená angažovanost v poezii, nikoli již poezie explicitně protiválečná, která tvoří hlavní osu *Černé věže*.

Podle Franěka ovšem nebyla tematika většiny básní jediným důvodem přehlédnutí, jehož se sbírce dostalo; například na některé metafory bylo podle něj v roce 1925 ještě brzo a českému čtenáři bylo třeba projít školou Halasovy a Holanovy metafyzické poezie a její metaforiky, aby přijal některá Mathesiova vyjádření za svá (Franěk 1963, s. 209-210). Jako příklad může posloužit opět první báseň „Jízda“, která i tímto působí až programově – citována celá výše (strany 38-39 této práce).

Recenze na *Černou věž*<sup>61</sup> z časopisu *Cesta*<sup>62</sup> praví, že kniha je „sice malou, ale zdařilou ukázkou staročínské poezie“. Tvrdá slova si však Mathesius vysloužil za výběr tematiky, jehož omezenost prý nelze omluvit žádným světonázorem, rovněž recenzentu neunikly nedůslednosti v transkripci. Některé verše označuje dokonce za karikatury čínské poezie – pokud je to tak, je to proto, že překladatel „používal nevědeckých a neuměleckých překladů (nebo lépe řečeno: překladů překladů) německých a ruských“.<sup>63</sup> Z těchto nebylo možné vždy dobře tlumočit slova, která jsou „něžná a křehká jako jemný čínský porculán, vášnivá a měkká jako těžké čínské hedvábí“. Apriorně danou nedostačivost překladu čínské lyriky lze vykoupit „hloubkou smyslu a vnitřní elegancí“. Je zajímavé, že proto je prý třeba dbát na doslovnost překladu – tedy na

<sup>61</sup> Omylem však je název knihy zkomolen na *Červená věž a zelený džbán* (Cesta 1925, s. 572).

<sup>62</sup> Cesta 8, 1925 26, s. 572.

<sup>63</sup> Lze jenom spekulovat, proč autor recenze, který jinak pojal svůj článek dosti zešíroka a uvažuje o recenzované knize zevrubně, nevyjme z nevědeckých překladů, jichž Mathesius používal, alespoň slavného ruského sinologa Alexejeva.

něco, co do budoucna překladatelé chápou jako s hloubkou a elegancí neslučitelné, ba přímo jdoucí proti ní. Neobvyklá reflexe překladovosti v recenzi (neřku-li vůbec sám fakt, že si sbírky povšiml) se dá vysvětlit tím, že jejím autorem je Jiří Langer<sup>64</sup>, sám autor překladů hebrejské poezie 10.-19. století. Se zprostředkováním literatury zcela odlišného jazyka i kultury měl tedy zkušenosti.

Krátká poznámka F. S. Procházky o *Černé věži* z časopisu *Zvon*<sup>65</sup> vyvyšuje čínskou poezii nad moderní směry evropské (což je leitmotiv pozdějších doslovů Mathesia i Průška k *Zpěvům*) a v závěru se stočí v odpověď na Mathesiův pesimismus vůči Západu k „internacionálním škrkavkám, které spíše než nacionální bacily zahubí Evropu“. S problematikou překlad/originál si pisatel velkou starost nedělal a odbyl ji řečnickou otázkou, jež by však – domyšlena – měla vést k hlubšímu zamyšlení: „Překlady staré čínské poezie B. Mathesiusa dokládají, že básníci staré Číny již před třemi tisíci lety byli tam, kde dnešní impresionisté i expresionisté všichni dohromady. Či by ten dojem vznikl evropsaisováním a parafrázováním překladu, jemuž dávány pointy i kolority, jak překladatel uvádí?“

Po neúspěchu prvních parafrází Mathesius nevydával čínskou lyriku čtrnáct let, ale překládal ji stále, jak dokazuje fakt, že v roce 1939 uveřejnil *Zpěvy staré Číny*. Ty byly širokým čtenářským publikem přijaty s nadšením. V kontextu politické krize, kdy se v literatuře počaly aktualizovat tradiční hodnoty a různými způsoby hledat opěrné body, se objevuje poezie krás prostého všedního života (ale také reflexivní lyrika a básnictví katolické opírající se o hodnoty národní religiozity). V tomto kontextu nalezneme *Zpěvy staré Číny* i v tzv. akademických *Dějínách české literatury* (zdánlivě paradoxně v kapitole „Poezie životních a národních hodnot a jistot“): „Zcela logicky přineslo toto hledání duchovních opor také konfrontaci – jen zdánlivě nečasovou – vzdálených kulturních epoch a jejich tvorby s přítomností, neboť jak shody, tak rozdíly byly aktualizovány v podobě hodnot vyrovnávajících kolize a diskontinuitu národní kultury.“ (*Dějiny české literatury IV.*, 1995, s. 462)<sup>66</sup>

Narozdíl od *Černé věže* tak *Zpěvy* přišly v období, kdy bylo žádoucí poskytnout únik do vzdálené skutečnosti a v ní možnost ubezpečit se o tom, že jisté věci jsou věčné navzdory všemu časovému. Spolu s lyrikou Jaroslava Seiferta patřily *Zpěvy* k nejčtenější poezii za okupace a podnítily vydávání dalších parafrází, jako byl *Žlutý soumrak* (1942) Milady Součkové<sup>67</sup> nebo *Zpívající Arábie* (1940) Josefa Heyduka. (viz *Dějiny české literatury*, s. 463).

Přesvědčivým dokladem oblíbenosti *Zpěvů staré Číny* je odhad počtu jejich vydání a množství výtisků, jak ho provedl Jiří F. Franěk, bera v úvahu pravděpodobnost tzv. obálkových vydání a jistotu zatajování příliš vysokých nákladů. „Tedy jen kniha, již

<sup>64</sup> Jiří Langer (1894-1943), básník, bratr Františka Langra. Věnoval se publicistice a překládání, psal hebrejsky poezii. Vydal překlady ze staré hebrejské poezie a ukázky z Talmudu.

<sup>65</sup> *Zvon* 26, 1925. 26, s. 266.

<sup>66</sup> K *Dějínám české literatury* se vrátím na závěr kapitoly o recepci *Zpěvů staré Číny*.

<sup>67</sup> Tato sbírka obsahuje i předmluvu Jaroslava Průška.

sám Mathesius nazval *Zpěvy staré Číny*, vyšla u nás, při velmi střízlivém odhadu, ve 125 000 exemplářích. Kdybychom připočetli Černou věž a zelený džbán, Druhé zpěvy staré Číny [sic!- pozn. A.Z.], Třetí zpěvy staré Číny, Píseň o káfee a několik bibliografických separátů, dojdeme k číslu nejméně dvojnásobnému. Blíží se tedy počet všech exemplářů čínské a japonské poezie Mathesiovy snad až ke třem stům tisícům výtisků.“ (Franěk 1963, s. 284)<sup>68</sup>

Kritici *Zpěvů* vesměs beze zbytku přijali Mathesiovo pojetí čínské poezie – často ve svém hodnocení jenom parafrázovali jeho slova z doslovu. Na základě *Zpěvů* vyvozovali soudy o čínské poezii a ani jeden z nich, ač o překladu nebo parafrázi je řeč, nerefletoval překladovost jako problém hodný zamýšlení, zohlednění, nebo dokonce alespoň zmínky. Recenze jsou vesměs pochvalné a nekritické, jak co se týče básní samotných, tak pokud se jedná o Mathesiův vysvětlující doslov. Tak Josef Kohout v Kritickém měsíčníku píše, že: „nic nevádí, že Mathesiovy převody jistě nejsou příliš doslovné“, i tak jsou dokladem „obdivuhodné básnivosti čínského světa“ (Kohout 1939). Ta je dle recenzenta postavena na radostné, čtverácké nebo zjihle melancholické čínské životní moudrosti. Kohout narozdíl od Píši přinejmenším vydělí prostředky použité překladatelem („technika moderní české lyriky“) jako sloužící kýženému obsahu, nepřipisuje jejich účinek předloze. Pisatel vz (Zelinka 1939) také nalézá v parafrázích to, co je věčně lidské, a hlavní úlohu poezie vidí v naplňování její možnosti dokumentovat „věčné snahy i schopnosti lidské znova a znova nacházet na jevech světa i těch nejmenších a nejprchavějších něco nového, něco překvapujícího, úžasného, jedinečného a neopakovatelného“ (Zelinka 1939), což se v glosovaných parafrázích Mathesiovi podařilo.

Karel Sezima (Sezima 1939) čte ve *Zpěvech* přece jen poněkud jinak: vidí třpytné obrazy, prudký spád detailu, pyšné účiny. Je jistě dáno současnou situací kritika, že na závěr povzdechne nad tradicí čínské kultury, nepřerušenu ani v nejhroších dobách, což je mu důvodem našeho nostalgického zájmu o tuto poezii.

Jediný Robert Konečný<sup>69</sup> se ve své recenzi (Čteme 1938/39, s. 573) ohradil proti Mathesiovým slovům o Evropě a Západu<sup>70</sup>, označil je za „velmi konvenční a zjednodušující“ a tento svůj náhled doložil několika citacemi přímo ze *Zpěvů*, které Mathesiem vystavěné charakteristice Číňanů/Asiatů přímo odporují. Konečný také uvádí zdánlivě nepominutelný fakt, že i evropská lyrika a lidová poezie má „tutéž moudrost, vycházející z velké zkušenosti životní a filosofického pohledu“ (tamtéž, s. 574) a popírá tak Mathesiovo snižování evropské poezie. Jinak ovšem Konečný tuto „zčestěnou, jak jinak ostatně nemůže ani být“ parafrázi chválí, i charakteristiku čínské poezie z Mathesiova doslovu.

<sup>68</sup> Toto psal ovšem Franěk v roce 1963. Od té doby počet vydání *Zpěvů* samozřejmě ještě vzrostl, posledními počiny jsou: Franěkův výběr do edice Verše pro Vyšehrad z roku 2002 a Sklenářovo vydání *Zpěvu* z roku 2009, v němž jsou k parafrázím uvedeny i originály, z čistě výtvarných důvodů.

<sup>69</sup> Robert Konečný (1906-1981) – básník, esejista, psycholog.

<sup>70</sup> Viz III. 3. 1.

Pišova obsáhlá kritika v časopise *Národní práce*<sup>71</sup> naproti tomu vágně a dosti plytce Mathesiova slova rozvádí a A. M. Piša ne zcela úspěšně zakrývá, že co se týče čínské poezie, neví mnoho, o čem mluví. Nešetří formulacemi jako „společným jmenovatelem je lidství této poezie, jež je nerozlučně spojeno s její vroucí lidskostí“.

Piša hodnotí celkové poetické vyznění *Zpěvů*: „[tato poezie] zaznívá (...) při všem cizokrajném příděchu tak blízce (...) a překonává touto sugescí i propast času, jež se rozkládá mezi čtenářem novodobým a původem těchto básní a písní“; a toto vyznění není ani náznakem připsáno Mathesiovi, resp. jeho překladu, není tedy za těmito slovy pohled na překlad jako ono aktivní a tvůrčí přemostění časové a prostorové vzdálenosti. Což je ještě pozoruhodnější v momentě, kdy Piša hodnotí na sbírce její „účin překvapivě soudobý“, spočívající v motivech a ladění, „jež jsme si snad zvykli pokládat za (...) vymoženost lyrismu soudobého“.

Nakonec se Piša dopouští stereotypem motivované formulace, když pochválí staré Čiňany za to, jak „už tehdy znali cítit chlad přírody k lidské bolesti, úzkost samoty a stesk mizení i zániku, polaritu mezi oddaným přilnutím k životu (...) a smutkem lidského údělu“. Tím odhalí další rys v přístupu k vzdáleným kulturám: až školácké podcenění lidí minulosti, u kterých vlastně překvapí, že byli lidmi (neboť co jiného, než nejvlastnější lidské vlastnosti Piša vyjmenovává?), může jistě být jenom rutinérskou řečnickou figurou. Může však také být příznakem celkového postoje nejen k Číně, ale ke všemu ne-současnému – také vlastně cizímu.

Spolu s recenzí *Nových zpěvů staré Číny* podal A. M. Piša o dva roky později zprávu i o sbírce Mathesiových vlastních veršů, o *Lyrickém intermezzu*. Piša žánrově zařazuje Mathesiovu vlastní sbírku mezi ohlasovou poezii, v *Nových zpěvech* „neběží o překlad, nechť sebe svobodnější, nýbrž o volné přebásnění předlohy, jejího tématu, arci se zřetelem k jejímu původnímu ovzduší a ladění. Vzniká tak nová obdoba originálu.“ Vcítění do předlohy se předpokládá, tvůrčí rozmach musí být pamětliv křehkosti a úspornosti staročínské poezie.

Mathesiovo dílo bylo i dlouho po jeho smrti předmětem sporů, *Zpěvy staré Číny* předmětem přehodnocování. Pokud se hovoří o Mathesiovi jako kulturní osobnosti, zmiňuje se, že je nedoceněn – stejně v polovině padesátých let jako koncem let osmdesátých. Tato situace se nezměnila dodnes, vyjmenované dluhy trvají, Mathesiovo dílo není uspořádáno, jeho publicistika není kriticky zhodnocena, natož vydána. Popularita *Zpěvů staré Číny* však trvá a jsou vydávány ve výběrech znovu a znovu.

Zásadní krok v přijetí Mathesiova díla učinil jeho žák a editor jeho díla Jiří Franěk. Bojoval za Mathesia jako za básníka originálního, dokonce jako tvůrce další z epoch ohlasové poezie – po Čelakovském a Zeyerovi ohlasového básníka třetí epochy (Franěk 1988, *Šedý vlk*, s. 25). Od samého počátku práce na odkazu svého učitele neváhal tvrdit, že *Zpěvy staré Číny* jsou Mathesiovým původním básnickým dílem,

<sup>71</sup> *Národní práce* 30. 4. 1939.



stavěl se proti tomu, aby byl Mathesius vnímán jako „pouhý překladatel“. Teorie „ohlasovosti“ *Zpěvů* dává smysl, mimo jiné i proto, že je opřena o precedens v nesporném případě F.L. Čelakovského, a dává tak možnost pochopit a přesně formulovat podíl složitou otázkou originality a závislosti *Zpěvů*. Navíc sám umělec tuto teorii vyslovil ve svém doslovu k poslednímu vydání *Zpěvů*, na němž se ještě podílel (Mathesius 1950, s. 7-8).

Fraňek těmito závěry polemizoval s Jiřím Levým, který připisoval úspěch *Zpěvů staré Číny* jejich popularitě v Evropě a kvalitám předlohy, nikoli tvůrčímu činu Mathesiovu.

Fraňkovo přesvědčení sdílel od počátku například Julius Dolanský<sup>72</sup>: „Básnické parafráze staré čínské a japonské poezie nelze považovat za pouhé překlady. Mathesius se v nich nikdy neomezil jenom na doslovné tlumočení. Dobásňoval je ze svého vlastního ducha“ (Dolanský 1948, s. 346). V tomto smyslu se vyjadřuje i Oldřich Král mnohem později (Král 1988), když říká, že Fraňek je v hodnocení *Zpěvů* rozhodně blíže pravdě než akademik Průšek, obhajující jejich překladový charakter. Král dále cituje Mathesiův doslov k *Černé věži a zelenému džbánu* a souhlasí s tím, že základní přednosti čínské lyriky zůstaly překladem zachovány. Král potom hodnotí právě tuto první sbírku nejvýše, a to proto, že jí dal výraz Mathesius sám, zatímco u dalších knih byl determinován silněji konstruktem Lin Jü-tchangovým z knihy *Můj národ a má vlast*, přeloženým z angličtiny Aloysem Skoumalem. Cituje Kamila Bednáře, že *Černá věž a zelený džbán* „přišly k české poezii, když tato hledala prostší a lidštější cesty dalšího vývoje“ (podle Král 1988).

I Průšek ovšem po čase své závěry o *Zpěvech* jako překladech přehodnotil. I nadále si jich velice cenil jako počínu, který navždy otevřel čínské poezii přístup k českým čtenářům, a zastával i později názor, který vyslovil v nekrologu roku 1952: „Každý příští překladatel bude vázán, bude nucen zodpovídat se před velikým odkazem Mathesiovým“ (Průšek 1952, s. 114). Nebylo mu cizí ani odlišit první knihy *Zpěvů* od *Třetích zpěvů*, na nichž se autorsky podílel přípravou doslovných překladů. Toto rozdělení se opakuje ještě i u Stanislava Segerta (1961), ačkoli ani ten *Třetí zpěvy* za překlady přímo neoznačí.

Tvrzení Fraňkovo je protipólem dodnes trvajících obecného povědomí o *Zpěvech*, jež jsou mezi širokými čtenářskými vrstvami považovány za překlady nebo parafráze,<sup>73</sup> tedy texty s více či méně těsným genetickým vztahem k jiným textům. Myslím, že způsob, jak se ve *Zpěvech* propojuje osobní Mathesiův umělecký přínos s tím, co se v jeho době vlivem nejrůznějších příčin vnímalo jako „čínské“, je natolik složitý, že není naděje, aby si většina čtenářů *Zpěvy* zařadila jinak než jako překlady bez přívlastků. Ostatně i některé Fraňkovy formulace toto možné tápání jako by předjímalý:

<sup>72</sup> Julius Dolanský (1903-1975) - literární historik, od r. 1945 do své smrti profesor jugoslávských literatur na FF UK.

<sup>73</sup> Naposledy například v rozhlasovém pořadu Spektrum na stanici Vltava 3. května 2009 o novém vydání *Zpěvu staré Číny* padla slova o tom, že je „geniálně přeložil“ Bohumil Mathesius.

„Zpěvy staré Číny, i když je považujeme za určitý druh překladů, zůstávají zároveň Mathesiovým dílem původním“ (Franěk 1958, s. 251).

Franěk ještě upozorňuje na podezřelý jednotný mathesiovský tón táhnoucí se čínskou poezií od počátků do středověku: „>Naučil< se Mathesius „čínskému“ způsobu, anebo našel v čínské poezii svůj výraz?“ (Tamtéž.)

Můj závěr je takový, že Mathesius byl básník, kterému jeho angažovanost a zaměstnanost praktickými kulturními úkoly nedala čas zabývat se tvorbou a propracováním vlastních veršů. Myslím, že Mathesius měl zároveň velice silnou představu o dokonalém světě a potřebu tuto představu vyslovit. Na jedné straně ji ztělesňoval Sovětský svaz (a po roce 1948 i Československo), kde se podle Mathesia uskutečňoval pokrok, na druhé straně však byl sen o místě míru a harmonie, který mu splnila stará Čína a její poezie, jak ji poznal z překladů do evropských jazyků. Tato představa o ideální Číně a její poezii sjednotila Mathesiův vlastní básnický výraz, dala mu přesné kontury a umožnila, aby se vyjádřil jako integrovaná básnická osobnost.

## IV. Stočes

### IV.1 Osobnost

Ferdinand Stočes, vlastním jménem Ferdinand Kokta<sup>74</sup> se narodil 26. září 1929. Vystudoval Vysokou školu obchodní, po studiích pracoval na Vysoké škole zemědělské. Jeho specializace na tropické a subtropické zemědělství ho později přivedla v rámci pracovních pobytů do Afriky. Právě za pobytu v Africe začal s překlady Mathesiových parafrází do francouzštiny, když zjistil, že jeho francouzští přátelé ve své literatuře nic, jako jsou naše *Zpěvy staré Číny*, nemají.

Po roce 1968, přesněji v roce 1971, kdy československá vláda nesouhlasila s jeho další prací v OSN, se rozhodl zůstat ve Francii a i v následujících letech se podílel na práci mezinárodních organizací, jejichž činnost souvisela s jeho oborem. I nadále ho práce zaváděla do zemí celého světa, nejen v Africe, ale i v Severní a Latinské Americe, a posledních pět let aktivní činnosti se v rámci práce pro Mezinárodní fond pro zemědělství a rozvoj staral o Čínu, kam vyjížděl ze sídla organizace, z Říma. V Římě se Stočes začíná také učit čínštinu, a to na podkladě díla básničky Li Čching-čao s profesorkou Čeng Su.

Na rozdíl od Mathesia je tudíž Ferdinand Stočes přebásňovatelem-diletantem – nikdy se nepohyboval v literárních kruzích ani nebyl kulturním pracovníkem Mathesiova typu. Jeho vztah k čínské poezii je ryze nadšenecký a hluboce osobní. Jak praví přebal jeho antologie čínské poezie, byl již v době studií okouzlen Mathesiovými *Zpěvy staré Číny*. Dokonce, podle Stočesových vlastních slov z předmluvy k antologii, „znal jsem téměř všechny básně z paměti a představovaly pro mě kus domova. Bylo to jakési moje přenosné zázemí.“ (Stočes 2004, s. 33)

### IV.2 Pojetí překladu

Stejně jako Stočesův vztah k čínské poezii, začal osobně i jeho zájem o převedení čínských veršů do češtiny. U zrodu této jeho touhy stála potřeba zprostředkovat francouzským přátelům milované básně v jejich jazyce.

„Kdykoli jsem přijel do Paříže, pátral jsem tedy po ekvivalentu našich *Zpěvů*, ale nic podobného jsem nenašel kromě *Antologie klasické čínské poezie* prof. P. Demieville. Ta však byla dokumentem příliš objemným (620 stran) a odborným. Nenašel jsem v ní básně, jež by mě lákaly naučit se je z paměti.“ (Stočes 2004, s. 33) Z toho důvodu se Stočes do tlumočení čínské lyriky rozhodl pustit sám.

<sup>74</sup> Příjmení Stočes je převzaté po první ženě – Ginette, již jsou připsány téměř všechny knížky Stočesových překladů. Je zajímavé, že původní příjmení Stočes nikde neuvádí, nalezla jsem ho jenom v perexu k rozhovoru pro Slovo na sobotu (vydání 25. 9. 1993, rubrika „Mluvíme s emigranty, kteří dobyli svět a vracejí se domů“), kde Stočese „prozradí“ jeho bývalý spolužák z gymnázia Ota Popp.

Na začátek se snad hodí říci, že vřelý vztah k Mathesiovým *Zpěvům* se zdá být, alespoň podle dostupných článků a rozhovorů, jedinou básnickou láskou Ferdinanda Stočesa. Nenajdeme u něho žádný doklad vztahu k jiné básnické osobnosti, případně konkrétní zmínku o četbě jiné sbírky, samozřejmě kromě četby světových i ostatních českých překladů čínské klasické poezie. Jak vyplyne z dalšího, je pravděpodobné, že právě tato skutečnost spoluurčuje jazyk Stočesových parafrází.<sup>75</sup>

#### IV.2.1 Vymezení vůči ostatním překladům

Stočesovo pojetí překládání (čínské) poezie je od počátku výrazně polemicky budováno a s negativními reakcemi (českých) sinologů na jeho práci se tento rys ještě vyhrotil, což se projevuje zejména v poměrně agresivních sebeobhajobách na stránkách našeho literárního tisku. Je zajímavé a – jak chci ukázat v kapitole o recepci – i příznačné, že Stočes vůbec nezohledňuje fakt, že jím kritizovaní překladatelé z řad odborníků si čínskou báseň narozdíl od něho v originále přečtou.

V pařížském vydání *Perlového závěsu* nalezneme doslov s ukázkami Stočesova pracovního postupu a asi nejkomplexnější výklad jeho překladatelského uvažování, včetně osobitého výkladového stylu. Po počátečních vyznáních lásky k Mathesiovi, který je prvním objektem Stočesova sebevymezení jako překladatele, Stočes zdůrazní, že svým odlišným přístupem k čínské lyrice nechce a ani nemůže „uměnit průkopnický význam Mathesiova díla“<sup>76</sup>. Hlavním rozdílem, který jej v jeho očích posunuje oproti Mathesiovi na vyšší překladatelskou úroveň, je jeho přímý kontakt s čínštinou, respektive s čínskými „znaky“.

Další objekty srovnání, jimiž buduje Stočes svou pozici toho, kdo přišel na zcela nový způsob, jak se s problémem vyrovnat, jsou po Mathesiovi ty překlady, které se snaží nějak zohlednit „formu“ čínské básně a v překladu se ji pokusit zprostředkovat.

Podle Stočesa je takové konání zbytečné už proto, že evropský čtenář neznaje čínskou prozodii stejně nemá šanci toto úsilí ani rozpoznat, natož adekvátně zhodnotit. Zde si Stočes jako objekt srovnání bere hlavně Zlatu Černou a Jana Vladislava<sup>77</sup>. Nejen proto, že se chopili básničky, na jejichž básních Stočes studoval čínštinu, ale hlavně proto, aby s neskryvanou škodolibostí na konkrétních příkladech ukázal, jakých nepřesností se podle něho tato dvojice dopustila, zatímco o svých překladech hovoří jako pokusech o skutečný, tedy formu básně zohledňující překlad. Martě Ryšavé zase Stočes vyčítá, že mění originál v zájmu pouhého rýmu, který „by měl sloužit

<sup>75</sup> Poznámku o tom, že od studentských let „holdoval poezii“ (Stočes 1988, s. 8), považují za natolik neurčitou, že ji pomijím. Ostatně i pokud Stočes intenzivně čte jiné básníky a ani v jednom z četných rozhovorů či článků se o nich nezminí, případně nepohovoří o jejich vlivu, je to také příznačné pro dokreslení jeho portrétu.

<sup>76</sup> *Perlový závěs*, Paříž 1988, s. 136.

<sup>77</sup> Zlata Černá a Jan Vladislav razili pojetí překladu, které se snaží neignorovat formu předlohy, například dodržují v překladu dvojnásobný počet slabik, než jaký má originál, aby tak zohlednili přísná prozodická pravidla platící pro některé žánry čínské poezie.

k okouzlení čtenáře či posluchače, ke zvýšení podmanivosti básně a není-li tomu tak, je sporné na něm trvat“ (Stočes 1988, s. 153).

Podle Stočese tito překladatelé jednají na úkor toho, oč v jeho očích v poezii jde především – „celkový účinek, jakým báseň působí na čtenářovu vnímavost“<sup>78</sup>, „atmosféru, jakou básni původně vtiskl čínský básník“<sup>79</sup>, a tak dále. Takže zatímco „přidávat, ubírat nebo měnit slova“ (tamtéž, s. 150) kvůli požadavkům formy je nemístné, jde-li o to „přiblížit čtenáři poetickou náladu básně či zjednodušit, anebo naopak dokreslit obraz, výraz či symbol, jež by jinak vyžadovaly vysvětlivky“ (tamtéž, s. 151), je totéž konání ospravedlnitelné.

#### IV.2.2 Postup práce a konkrétní principy překládání

Stočesovou metou je tedy při překládání zachytit to, čemu říká nálada, atmosféra, jakási rezonance zůstávající chvíli po přečtení básně, citový prožitek, který v něm básně vyvolávají. „V závěru básně by posluchač měl být zaplaven vlnou pocitů, které se chvějí vzduchem ještě chvíli po jejím doznění“ (Stočes 2004, s. 37). Nic přesnějšího o tom, jaký textový, tedy verifikovatelný podklad má ona atmosféra a nálada, se nikde nedozvíme. Popularizačním záměrem se Stočes nikterak netají: „Chtěl jsem, aby knížka byla především čtivá. (...) Vybral jsem tedy nadčasové, převážně lyrické básně a vynechal jsem ty, které vyžadují znalost historického kontextu.“ (Stočes 2005b, s. 12)

S tím souvisí zvláštní důraz, který klade Stočes na zvukové kvality překladu: zpěvnost, jakousi hladkou splývavost přeloženého textu, a – poměrně bizarně – i možnost snadno se jej naučit nazpaměť. Zde Stočes, jinak naprosto ignorující zasazení originálů jím tlumočených básní do zcela odlišného kontextu a zcela jiné fungování toho, co dnes nazýváme poezií (jiná funkce básně, jiné pojetí autorství, jiné podmínky recepce a fixace, dokonce neexistence dnešního žánrového zařazení a tak dále), paradoxně jakoby zohledňuje jednu domnělou izolovanou okolnost z tohoto kontextu: že „až do sklonku prvního století našeho letopočtu básně přežívaly hlavně díky tomu, že bylo snadné se jim naučit zpaměti“ (Stočes 2004, s. 38). Oldřich Král ve svém článku na tuto Stočesem několikrát opakovanou smyšlenku reaguje slovy: „Obávám se, že nejde ze strany autora o prostý laický omyl, ale o účelovou dezinformaci, která má podepřít tvrzení, že i překlad má být tudíž hlavně hezky znějící, snadno pamatovatelný, okamžitě srozumitelný, prostě pop.“ (Král 2005, s. 40)

Nicméně Stočes své převody testuje „na všech kratších básních učením zpaměti, a kdykoli jsem zjistil, že na nějakém místě mám tendenci zadržovat, snažil jsem se báseň upravit“ (Stočes, tamtéž, s. 38). Tohoto počínání a jeho výsledku si Stočes považuje jako hlavní kvality své práce: „...to, co já umím, tedy napsat básničku

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 137.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 139.

libozvučně tak, aby si ji člověk zapamatoval a aby neměla sebemenší rytmickou chybu.“ (Stočas 2004a, s. 15)

Hlavní kvality překladu poezie, jak jsem je podle chápání autora vyjmenovala, potom nespočívají v přetlumočení rýmů a rytmu či zachování poměru slabik. Dbá však na zobrazení původního počtu veršů v básni.<sup>80</sup> Stočas nikde explicitně neuvádí, co podle něho atmosféru básní utváří. Lze to však alespoň částečně vysoudit z jeho slov o tom, co se z čínské básně snaží zachovat – pořadí motivů, obrazy.

Stočesova vyjádření o překladu implikují jeho pojetí poezie (hlavně čínské poezie, ale spíše asi poezie jako takové – nikde totiž, jak už řečeno, není o jiné než tlumočené poezii u Stočesa řeč), a tu zcela neomylně odhalujeme laika, schovaného za množstvím přečtených překladů i sekundární literaturou a ohánějícího se kvazivědeckými zbraněmi.

Poezie je tedy podle Stočesa nezávislá na jazyku, resp. to důležité, co je zároveň i přeložitelné, nespočívá ve vlastnostech, v nichž se liší jazyk od jazyka. V posledku jde vždy o to, co se odehraje ve čtenáři/příjemci na základě významů slov a jejich poskládání v obrazy či situace, nebo dokonce v příběhy. Dojem, který je takto vzbuzen, je tím, co se překládá, či lépe řečeno: tomuto dojmu se přizpůsobuje překlad a všechny jeho složky.

Do vnímání poezie zároveň nepatří nic mimo tuto oblast – jakýkoli pokus čtenáře poučit vysvětlivkou by rušil dojem chvějící se vzduchem po přečtení básně. Připomínám, že Ferdinand Stočas je přesvědčen, že překládal básně, které jsou srozumitelné bez znalosti historického kontextu, „nadčasové“ (viz výše). Jediná věda, která má k překládání co říci, je okleštěná jazykověda, nesmí se však pouštět moc daleko, například k rozboru verše, stylistice, ba dokonce ani syntaxi. Z tohoto hlediska je potom paradoxní, že Stočas vůbec doprovází své knihy nějakými doslovy obsahujícími informace o životech básníků.

Hlavním pramenem toho, co označuje za doslovný překlad, je mu antologie *Chinese poetry. Major modes and genres* amerického sinologa a básníka taiwanského původu Wai-lim Yipa. V této antologii nalezneme kaligraficky vyvedený originál básně, následuje překlad jednotlivých znaků, z nichž se báseň skládá, a toto vše je zakončeno jejím doslovným překladem. Yipova předmluva k tomuto dílu je, troufám si říci, souborem názorů na čínskou poezii, s nimiž se F. Stočas ztotožňuje: Yip se zdá být obětí některých mýtů o podstatě čínského jazyka a důsledcích, jež má čínština na celkové čínské nazírání na svět (agramatičnost čínštiny, univerzálnost způsobená nepřítomností pronomín apod.).

Wai-lim Yip v textově-analytické části své antologie kromě stručných charakteristik jednotlivých žánrů ještě při překladu slovíček výběrově komentuje, a to zejména historické a kulturní reálie. (Tento pracovní postup Stočas neúnavně jenom

<sup>80</sup> „Aby bylo možno si učinit představu o počtu veršů v originálu, je v *Perlovém závěsu* druhý i další řádek téhož verše čínské předlohy vtištěn s odsazením.“ (Stočas 1988, s. 11)

s malými obměnami opakuje ve všech rozhovorech, jež po vydání svých knih poskytoval médiím. Vůbec je pro jeho vystupování v médiích typická až jakási šablonovitost.)

Je příznačné pro Stočesovo omezené ponětí o čínském jazyce, že coby „doslovný překlad“ uvádí v epilogu k *Perlovému závěsu* právě jenom Yipův předstupeň doslovného převodu – onen překlad jednotlivých znaků. Odjinud se dozvíme, že tento překlad slovíček je Stočesovi „základem pro interpretaci, která vyžaduje znalost symbolů, konvencí a narážek nejrůznějšího druhu“ (Stočes 2004, s. 37). Tato práce s originálem je následována „zamyšlením nad všemi dostupnými překlady v evropských jazycích“. Překlady mají ovšem úlohu pouze jako poradní hlas a „základem překladu je přímá interpretace znaků s uvážením obvyklých konvencí“. Z těchto kroků vzniká nakonec „malá studie pro každou jednotlivou báseň“ (tamtéž, s. 37).

Stočes tedy trvá na tom, že jeho verze čínské poezie je postavena na vědeckém základě, a že tím proti Mathesiovi představuje pokrok,<sup>81</sup> protože ten s originály, vyjma *Třetí zpěvy staré Číny*, nepracoval. Mathesiovy básně označuje za „ještě méně“ než ohlasovou poezii. Stočes je přesvědčen, že vytváří skutečné přesné překlady, nikoli „pouhé“ parafráze: „Musím se ohradit i proti tomu, že jsou mé překlady volnými parafrázemi čínských podkladů. Chtěl bych naopak zdůraznit, že se originálů držím věrně a často důkladněji než mnohé překlady v cizích jazycích“ (Stočes 2005, s. 8).

Připomínám, že „originály“ myslí Stočes ony přepisy významů na úrovni jednotlivých znaků (maximálně jejich dvojic na některých místech, kde tvoří významovou jednotku, ale právě jen na některých takových místech, viz Stočes 1994, s. 140). Při komentování výtvarných kvalit vydání *Písni a veršů* nalezneme ale výrok svědčící o něčem jiném: „Grafík (...) použil nakonec nikoli původní čínské kresby, ale evropské variace na čínské motivy, což podle mého názoru koresponduje s duchem a atmosférou knížky“ (Stočes 2005b, s. 13).

Celé toto Stočesovo konání by bylo možné považovat za takřka až roztomilé a nahlížet na ně se sympatiemi, nebýt autorovy agresivity a neochoty soudně se otevřít pohledu, jenž by i pro něho osobně mohl být obohacující. Avšak i kdybychom pominuli zahrocení v autorském doslovu k pařížskému vydání *Perlového závěsu*, nemůžeme dosti dobře pominout nekorektnost autorových polemik s odborníky z řad sinologů.

Trhliny ve Stočesově obrazu čínské poezie, jak se ho snaží kreslit, vystávají jeho agresivitou jenom jasněji.

#### IV.2.3 Polemiky

Zde nechci opakovat Stočesovy názory na překlad čínské poezie, kterým jsem se dostatečně věnovala výše, ani nechci zacházet do moralizování nad případnou neschopností strážlivé věcné diskuze. Spíše chci na jejich materiálu stručně poukázat na

<sup>81</sup> „Dnes už jsme se znalostmi Číny dál a není možné, abychom vydávali za čínskou poezii něco, co čínskou poezií ve skutečnosti není.“ (Stočes 2005b, s. 12)

to, jak se v tomto publicistickém žánru ve vyhocených formulacích odhalují slabiny a paradoxy Stočesova celkového překladatelského pojetí a vůbec pojetí poezie, a tím doplnit do celku obraz Stočesovy překladatelské osobnosti. Při shrnování názorů druhé strany nevyhnutelně zabrousím do recepce Stočesových převodů odborníky.

O Stočesově díle se vedly polemiky prakticky od první jeho publikace v Čechách v devadesátých letech, a tady se neshodovaly ani názory sinologů – proti sobě tu stáli Oldřich Král jako zastánce Stočesova díla a Olga Lomová, která od samého počátku poukazovala na zásadní meze spočívající především v nerealistické (sebe)prezentaci Stočesových parafrází jako odborných překladů.

Nepodařilo se mi najít Stočesovy reakce na recenze Olgy Lomové z devadesátých let, později, po uveřejnění Lomové recenze na *Nebešťana na zemi vyňmaného* se Stočes ozval vyhoceným nevybíravým článkem, v němž přímo i nepřímo zpochybňoval kvalifikovanost Olgy Lomové porozumět čínské poezii i posuzovat populární překlad. Přitom (nejen v případě polemiky s Lomovou) Stočes důsledně přehlíží fakt, že druhá polemizující strana je schopna básně v originále přečíst, zatímco on sám ne. Výjimkou nejsou formulace, jako „Kdyby Lomová tušila, jakou roli v životě Li Poa hrají jeho vlastní verše, pochopila by...“ (Stočes 2008, s. 12), Stočes v témže textu nabízí protihráče, aby čerpala znalosti z jeho knihy a nechala se jím vyvést z bludu.

V devadesátých letech se v podobném duchu ohradil Radovan Holub,<sup>82</sup> v reakci na recenzi *Kouzlo podmanivých nálad* (Lomová 1995), uveřejněnou v Novém Orientu. V tomto jeho příspěvku do diskuse se střídá nepochopení s invektivami.

Polemika, z níž budu čerpat nejvíce, protože se v ní hodně angažoval sám Ferdinand Stočes, vznikla nad jeho populární antologií čínské poezie, *Písněmi a verši staré Číny*, a to v obtýdeníku Tvar. Recenze Lukáše Zádrapy, v zásadě pochvalná a vstřícná, v níž nechybí kladné ocenění formy veršů („vyhnul se říkankovitosti“) a Stočesovy básnické češtiny („vtiskl překladům moderní výraz“, „jsou přeloženy do vkusné češtiny“), realisticky hodnotí vztah těchto převodů k originálům. Ve snaze ocenit práci, kterou si autor antologie zjevně s převody dal, doprovází i toto střídme hodnocení slovy, že „vlastní překlad básní lze považovat za poctivý výsledek legitimního a nelehkého rozhodnutí“. Jako i ostatní recenzenti z řad sinologů poukazuje Zádrapa na to, že Stočesovy převody rezignují na zprostředkování kulturního kontextu a ve stylu chinoiserie připravují čtenáře o něco, co je v originálu naprosto zásadní. Recenze končí stejným závěrem jako kritika *Květu skořicovníku* napsaná O. Lomovou: že lze tyto verše doporučit čtenářům, kteří si chtějí odpočinout u libozvučné poezie s exotickými reáliemi, ale už nikoli těm, kdo se chtějí dozvědět něco o čínské poezii.

Ze Stočesovy reakce vybírám jako nejzajímavější ten postřeh, v němž se ozývá na Zádrapova slova o nemožnosti kompromisu mezi překladem komentovaným a překladem bez vysvětlujících poznámek. Stočes tvrdí, že mezi první možnostmi a

<sup>82</sup> Syn básníka Miroslava Holuba, nar. 1949, filmový a kulturní publicista.



chinoisérií je ještě jedna další cesta, a to překlad založený na zdůraznění estetických kvalit textu (z jiných jeho textů víme, že Stočesovo pojetí estetických kvalit textu bývá poněkud vágně a kontroverzně formulováno). Jmenuje i možnosti jako vbudovat vysvětlivky přímo do textu básně, nebo napsání komentáře či předmluvy, přičemž poslední jmenovanou cestou sám za sebe z výše uvedených důvodů odmítá jít.

Jako důkazy možného přetlumočení čínské poezie tak, aby hovořila přímo bez vysvětlivek k srdcím posluchačů nebo čtenářů, uvádí Stočes to, že jinde na světě existují antologie s překlady tisíců básní.

Pozoruhodným momentem Stočesových polemických příspěvků je jeho stupňující se vymezování proti sinologům, které vykresluje jako suchopárné odborníky nechápající podstatu poezie. Tento mediální obraz buduje Stočes důsledně, sám sebe přitom představuje jako zapáleného milovníka poezie, který nemůže jinak než překládat poezii a zabývat se čínskou kulturou: „Možná si někdo řekne, že mi do toho nic není, možná se někdo podiví, proč se nedržím svého a pletu se do práce odborníkům. Jenže mně to nějak nedá, víte? Někdo to přece udělat musí.“ (Stočes 2005b, s. 13) Jeho způsob recitace čínských veršů je žurnalisty popisován jako projev důvěrného spojení s duchem básní,<sup>83</sup> odpovídá také Stočesovu image básníka-podivína.

Odborníci jsou tedy zásadně ti, kdo básně pitvají a mají jaksi v popisu práce je zbavovat přirozenosti a krásy, vlastně jejich podstaty, kterou je zobrazovat všelidské city a zkušenosti; zatímco laik, osvobozen od tohoto přístupu, má k poezii jaksi bezprostřednější přístup.<sup>84</sup>

S tímto bojem proti sinologům souvisí Stočesova preventivní obrana srozumitelného a čtivého překládání pro diletanty. Protistranu obviňuje z elitářství a snahy o překladatelský monopol a obhajuje právo nesinologa překládat čínskou lyriku, právo, jež mu ovšem ve skutečnosti nikdo slovem neupírá.<sup>85</sup>

Polemiky Ferdinanda Stočesa jsou (nikoli jediným) nástrojem jeho mediálního boje proti sinologům, které na základě stereotypů vykresluje jako suchopárné odborníky bez možnosti skutečného vhledu do toho, co je v poezii důležité. Jako důkaz toho mu slouží jejich reakce na jeho vlastní dílo, zatímco paradoxně používá vstřícná hodnocení jiných, své osobě nakloněných, sinologů jako obranu proti možné kritice právě z řad odborníků. K dovršení všeho protimluvu Stočes sám usiluje o vyvedení svého portrétu

<sup>83</sup> „Z jeho přednesu pochopíte, že žije s básněmi v intimním, procítěném vztahu: proniká do jejich harmonie a rytmu a spojuje se s nimi.“ Sedláková 1995. Pro konkrétní ukázkou Stočesovy recitace vlastních překladů viz pořad Marka Ebena *Na plovárně s Ferdinandem Stočesem*, odvysílaný 27. ledna 2008 v České televizi.

<sup>84</sup> Srovnej i poznámky jako: „Daleko důležitější než soudy odborníků je však fakt, že v Číně tato básnička zůstává stále v živé paměti.“ (Stočes 2002, s. 30)

<sup>85</sup> „L.Z. má možná na mysli, že je konec překládání čínské poezie srozumitelným způsobem, a naznačuje, že tato poezie není hodná diletantů a zhruba řečeno kohokoli jiného než sinologů (...) To je ovšem hluboký omyl.“ Stočes 2007a, s. 12.

jako i v zahraničí uznávaného odborníka na starou čínskou poezii a čínskou kulturu vůbec.

Je výmluvným svědectvím o kvalitě práce s informací v dnešních médiích fakt, že v kulturních přílohách deníků, ale i ve speciálněji orientovaných periodících se v debatě o překladu vůbec neobjeví informace o tom, že překladatel ve skutečnosti neovládá jazyk, z něhož tlumočí. Vidím v tom důkaz toho, že zdaleka nejsou pryč časy, kdy se na překlad z čínštiny uplatňují jiná kritéria než na překlady z bližších řečí a kdy proto, že není dost slyšet hlas odborníků, lze beztrestně za překlad čínské poezie prohlašovat parafrázi z druhé ruky.

### IV.3 Texty překladů – obraz čínské poezie dle F. Stočesa

První publikaci převedení čínské poezie vydal Ferdinand Stočes ve Francii v roce 1987, a to ve francouzštině, pod názvem *Signes immortels* (Nesmrtelné znaky). Následovalo francouzské vydání sbírky *Perlový závěs* (1988) s obšírným doslovem a obsáhlou bibliografií. V Česku vyšla Stočesova převedení v tomto sledu: *Li Čching-čao – Květy skořicovníku* (1992), *Perlový závěs* (1994), *Li Po – Nebe mi pokrývá a země polštářem* (1999). Největší Stočesova antologie, *Písně a verše staré Číny*, vyšla roku 2004 a *Nebeštan na zemi vyhnaný*, jenž také obsahuje překlady poezie, vyšel jako zatím poslední Stočesovo dílo roku 2007 (předtím ještě jednou v Olomouci jako skripta pro studenty sinologie na UP).

V následujícím chci stručně ukázat, jaký obraz čínské básně Stočes vykresluje, aniž bych ho systematicky uváděla ve vztah k originálům, což učiním v kapitole V.

Jazyk Stočesových převodů čínské poezie je po lexikální i rytmické stránce vyrovnaný, hladký, pravidelný. Jeho plynutí není rušeno žádným překvapivým výrazem nebo nelibozvučným slovem, ani rytmickými zvraty. Je takový, ať už Stočes překládá Li Čching-čao nebo Tu Fua, v čemž lze zároveň spatřovat hlavní úskalí těchto přebásnění: jakkoli od sebe časem vzniku vzdálené básnické texty jsou přeloženy stejným stylem, stejnou slovní zásobou, jako by se čínský básnický jazyk po celá dlouhá staletí nijak nevyvíjel.<sup>86</sup> To je problém zejména u antologií, neboť u monografií je jednota stylu očekávatelná.

Stočesovy převody jsou psány volným veršem, verše jsou bez ohledu na svou délku v originále většinou krátké, počet veršů v básni není dodržen (jeden verš originálu Stočes často rozepíše na dva, tři řádky), ale je naznačen odsazením, jak bude patrné i v citacích. Že se tímto způsobem přeskupují významové důrazy, není třeba dodávat.

Rozlišení jednotlivých v antologiích nejzastoupenějších básnických osobností spočívá spíše v tematickém plánu. Autor se snažil řadit tvorbu těchto básníků podle chronologie a na základě jejich biografie, jak si ji rekonstruoval četbou odborné literatury. Zároveň autor podroboval texty k přeložení přísné selekci ještě podle toho,

<sup>86</sup> Srovnej Heřmanová (2004).

jak se mu básně jevily a) nadčasové; b) lyrické; c) hovořící ke čtenáři přímo, bez znalosti historického kontextu (tak říká Stočes v rozhovoru k *Písniím a veršúm*, že se záměrně vyhnul „např. politickým alegoriím“, viz Stočes 2005b, s. 12). Můžeme říci, že obraz čínské poezie je tu apriori záměrně okleštěný a subjektivní.

Z jazykového hlediska tvoří v korpusu Stočesových převedení jistou výjimku několik lidových písní a básní z *Š'-t'ingü z Písni a veršü staré Číny*, z nichž v některých se autor vyhnul jinak obvyklému nadužívání knižních výrazů, archaismů a zdrobnělin (poslední typické také pro adjektiva a adverbia). Tyto překlady jsou působivé díky své relativní jednoduchosti a uměřenosti, příkladem může být lidová píseň *Dlouhá noc* (Stočes 2004, s. 58), ale je takových více („Malá rybka pláče“, „Můj milý zde bude každíčkou chvílí“, „Domek u Zelené řeky“ a další).

Dlouhá noc

bez konce.

Jasný úplněk.

Zdá se mi,

že v dálce slyším

nesmělé vyzvání.

K prázdnému nebi volám:

Přijď.

Na takto malém půdorysu básně není tolik prostoru pro rozvedení zvukomalby a práci se syntaxí motivované snahou o rytmickou plynulost a eufonii, jež jsou typické zejména pro delší Stočesovy básně. Chybí také obvyklé „čínské“ ozvláštnění v podobě exotického předmětu nebo děje.

Snaha o plynulost rytmu a zvukomalebnot poznává kromě lexika významnou měrou také syntax básní, především slovosled, který by se jinak od neutrálního prozaického slovosledu mnoho nelišil. Příklady vybírám takřka namátkou, protože *Písne a verše staré Číny* jsou jich plné: „Až jednou příznivý vítr/ rozrazí vlny,/ vysoko napnu oblaka plachet/ a rázem překročím/ nesmírný oceán.“ (Stočes 2004, s. 156) „Než spustí provoněnou záclonu,/ aby vyjádřila hloubku své touhy,/ svrašťuje obočí s lítostí,/ že noc je tak krátká,/ a naléhá na mladého milovníka,/ aby první ulehl/ a zahřál pokrývku/ z jemného peří/ mandarinských kachen“ (tamtéž, s. 268).

Zejména delší básně (třicet a více veršů překladu) dělají často dojem lyrizované prózy rozepsané do krátkých řádků. Takto vynívají překlady Li Poových delších básní téměř zpravidla, ale i ostatní, vybírám Tu Fuovo „Přivítání ve vesnici Čchiang“: „Ptají se mne na dlouhou/ a úmornou cestu./ Každý z nich přináší drobný dárek,/ ze džbanu nalévají víno,/ jež zprvu je kalné/ a pak se vyjasní,“ nebo „Dvacet rýmů poslaných Li Poovi“: „Rýže ani prosa neměl jsi dostatek,/ a žes chtěl trochu ječných zrn./ byl jsi ochuzen, jako bys/ po vzácných perlách zatoužil“ (tamtéž, s. 198) ad.

Změny slovosledu jsou eufonií motivovány většinou, ne však výhradně. Nalezneme i příklady, kdy jsou inverze funkční významově a slova se jich účastníci vstupují do paralelismů někdy aktualizujících nové významy, jako v Li Poově básni V Sūan-čou na věži básníka Sie Tchiao: „Nám nezbyvá/ než na věž vystoupit,/ poháry vyprázdnit/ a pak se rozejít“ (tamtéž, s. 160). Zde jsou na koncích veršů v infinitivech slovesa, kterými graduje děj v první polovině této básně na rozloučenou: vystoupit – vyprázdnit – rozejít se. Většinou je ale patrné, že snaha o zvukomalbu je zcela převažující: zachování paralelismu tak, jak byl v předloze, není, jak jsem výše vypsala (a jak bude zřejmé v kapitole V.), Stočesovým cílem („Podle možnosti překlad také nepřesouvá myšlenky z jednoho verše do druhého, ale uvnitř verše je sled slov zpravidla jiný než v čínském textu,“ tamtéž, s. 38-39).

Jazyk *Květy skořicovníku* se mnoho neliší od jazyka antologií (jak *Perlového závěsu*, tak *Písní a veršů*), je však samozřejmě v porovnání s nimi omezen co do lexika, což odpovídá pochopitelné užší slovní zásobě jednoho autora. Rozhodujícím dojmem, jež chce Stočes o básních Li čching-čao coby ženské básnířky vytvořit, je vedle atmosféry smutku a intimity i zamlženost, rozostřenost, ale hlavně jemnost a křehkost, minucióznost. Titulní báseň „Květy skořicovníku“ (Na nápěv: Koroptve na obloze) je v mnoha ohledech typická:

#### Květy skořicovníku

jsou tak drobné,  
 průsvitně žlutavé  
 něžně nadýchané,  
 jakoby s odleskem jiného světa.  
 Jen jejich vůně  
 s námi zůstane.  
 Jím netřeba zeleně smaragdů  
 a nachu rubínů,  
 aby byly nejkrásnější z květů.

#### Švestkové snítky

jistě jim závidí  
 a hlavy chryzantém  
 studem se sklánějí.

#### V rozkvětu

před malovanou terasou  
 září jak královny  
 o svátku podzimu.

Jak jenom básníci jejich půvabu

mohou odolat?  
 Zmínku o nich ve sbírkách veršů  
 marně jsem hledala  
 po celý rok.

V této básni se klade proti sobě drobnost skořicovníkových květů, podpořená i jejich nenápadnou barevností (průsvitně žlutavé), a luxus a výrazná barevnost drahokamů, švestkové snítky a „chryzantémy“, jež se, personifikovány, mohou před touto nenápadnou krásou stydět. Pravá hodnota se skrývá právě v těchto kvítkách a jejich vůni (která jedinečně zůstane), dokonce jsou pravými královnami mezi květy. Až moralistické vyznění básně je umocněno závěrem o tom, že básníci neopěvují tuto krásu, což implikuje odlišnost básnířky, která jí vzdala hold.

Vůně je jedním z nejčastějších motivů sbírky, ať už jako spolutvůrce atmosféry, nebo i jako hybatel děje (pro první případ např. vonný dým vzácných dřev, švestkové květy jemně vonící, pro druhý: vůně budí mě ze spánku a končí sen). Tento motiv, podobně jako mnohé další, se vyskytuje i v předloze, je ale třeba mít na paměti banální fakt, že žádný motiv se nevyskytuje sám o sobě a význam má až v kontextu. A tady je třeba hned uvést i námitky Olgy Lomové z recenzí na *Květy skořicovníku* (jakkoli podrobná srovnání originálů a převodů budou předmětem následující kapitoly). Zavádějící přístup F. Stočesa k překládání má za následek, že se dopouští elementárních omylů (nebo záměrně zkresluje jazyk): rozepisuje automatizované přívlastky a dodává jim tak exotického vyznění nebo svádí čtenáře k detailům nepodstatným v originále, nezohledňuje kulturně podmíněné asociace motivů, nepídí se ani na vypjatých místech (titul básně, dokonce sbírky, sr. Lomová 1994b) po skutečném symbolickém významu, nezprostředkovává to, čím je dílo básnířky přínosem čínské literatury, a tak dále. (Konkrétně viz kapitola V.)

Básně Li Čching-čao se řadí k žánru písni cch', tedy básni na nápěvy. Pro tento žánr je typické, že text je komponován na hudební nápěv, a to i tehdy, pokud je skládán nikoli pro hudební provedení, ale pro recitaci. Stočes tuto vlastnost žánru, jež tlumočí, připomíná připojením názvu nápěvu, na nějž byl text v originále složen. Jazykové vlastnosti tohoto žánru, jako střídání krátkých a dlouhých veršů a jeho funkční využívání nebo silná césura se nepodařilo tlumočit vůbec, ale toho se Stočes vzdává apriori.

### **Nebešťan na zemi vyhnaný**

Zvláštním případem mezi Stočesovými díly je jeho životopis *Nebešťan na zemi vyhnaný. Život a dílo Li Poa*.<sup>87</sup> O něm jenom krátce pro úplnost.

Jedná se o rekonstrukci básnickovy biografie podle textů jeho vlastních básní, tedy o pokus, jenž byl učiněn již Williamem Hungem<sup>88</sup> – ten ovšem takto psal o druhém

<sup>87</sup> Stočes, Praha 2007.

velikánu tchangské poezie, Tu Fuovi. I toto Stočesovo dílo ukazuje, jak autor k čínské látce, nejen již k poezii, přistupuje.

Li Poovy básně a příležitostně i básně jiných básníků (samozřejmě ve Stočesově překladu), kteří měli s Li Poem co do činění, pojímá Stočes jako materiál k rekonstrukci básnickova života, případně k objasnění toho, co z poetova života je předmětem spekulace sinologů. Legendy se mísí s citacemi ze sekundární literatury, slova konvenčních Li Poových variací na lidové písně mají přispět k faktografii o jeho životě. (K hlavním výhradám a argumentaci proti odborným kvalitám viz Lomová 2007.)

Knihla obsahuje velké množství obecných informací o staré čínské kultuře a životě, snaží se laikovi rozprostřít před očima svět tchangské Číny. Populárně beletristická forma je orámována poznámkami a bibliografií.

Publikaci doprovodil doslovem David Uher, který z odborné pozice potvrdil Stočesovo sebepojetí jako vědce a přehodnotitele zkresleného sinologického nahlížení na čínského básníka (Uher 2007).

#### IV.4 Recepce

Při zkoumání přijetí Stočesových převodů shrnu a zobecním obsah ohlasů a nebudu důsledně rozlišovat, kterou z publikací hodnotí – vzhledem k charakteru Stočesových sbírek a ostatně i vzhledem k povaze recepce to nepovažuji za důležité.

Přijetí širokými čtenářskými vrstvami se ovšem úvahy o způsobech překládání čínské poezie a jejich možnostech příliš netýkají. To, že se Stočesovi dostalo od všech recenzentů z denního tisku pochvaly, jenom předznamenalo jeho úspěch u českého publika, který byl dále používán jak Stočesem, tak jeho kritiky jako potvrzení kvalit jeho překladu. (Nezapomeňme, že Stočes je přesvědčen, že oblíbenost u čtenářstva dokazuje, že se podařilo tlumočit to, co je v čínské poezii obecně lidské. Jedním ze zaklínadel jeho polemik je také to, že „čtenáři rozhodnou“). Některé recenze nejen v laickém denním tisku jsou svou nekvalifikovaností a nekritičností v zacházení s informacemi přece jenom až překvapivé. Skoro se zdá, že jejich autoři při psaní nepoužívali jiného pramene než přebal knihy a několik na internetu nalezených rozhovorů se samotným autorem *Pisní*. Logickým důsledkem takového přístupu je potom fakt, že Stočesovi se dostalo v roce 2005 ocenění v podobě Magnesie Litery za nejlepší překladovou knihu<sup>89</sup> roku 2004 a jeho antologie byla nominována na cenu v soutěži o nejkrásnější knihu roku na podzimním knižním veletrhu v Havlíčkově Brodě.

---

<sup>88</sup> Hung 1952.

<sup>89</sup> Kritéria posuzování překladů porotou této „prestižní literární ceny“ by se už jen na základě tohoto ocenění dala oprávněně zpochybnit, protože pokud je nejlepším překladem vyhlášeno dílo nesplňující dnes už standardní nutné vlastnosti překladu, můžeme hovořit přímo o skandálu.

Jakkoli je Stočesova popularita znovu a znovu potvrzována, odborné publikum většinou po zásluze upozorňuje spíše na meze a úskalí jeho způsobu zprostředkovávání čínské poezie, úskalí tím záluždnější, pro laika neprohlédnutelnější, že se autor snaží prostřednictvím kvazivědeckých postupů připsat svému dílu vlastnosti, jež toto dílo nemá.

### Král

Zajímavou roli v odborné kritice Stočesových převodů hraje profesor Oldřich Král a jeho názorům věnuji více prostoru, i když motivace vývoje, který v názorech na Stočesovy převody prodělal, není zcela jasná (nedá se totiž říci, že by se překlady hodnocené Králem pozitivně nějak lišily od těch, jež mu připadají již nepřijatelné). Král se i u jiných překladů a parafrází vyznačuje spíše kladným vztahem k uvolněnému chápání překládání – ve smyslu vnitřně soudržné interpretace překládaného povoláním básníkem: „Hodnota každého z těchto pohledů [různých překladatelských pohledů na čínskou poezii, pozn. A. Z.] spíše než v čem jiném je v jeho určitosti, čistotě a konciznosti, v jeho vnitřní charakternosti.“ (Král 1990, s. 178) Byl to ovšem hlavně kontrast Stočesových parafrází se snahami o dodržení formálních kvalit čínské klasické básně, co bylo Královi na Stočesovi nejchvályhodnější: „byl to promne osvobozující pocit čist čínský verš nespoutaný do tradičního schématu, který jej vnitřně rozleptával zbytečnými slovy“ (Král 2005, s. 38).<sup>90</sup>

Král na základě tohoto přesvědčení kladně zhodnotil Stočesovy převody Li Čching-čao jako „nový originální hlas české básnické invence, tentokrát ovlivněné živou překladatelskou zkušeností francouzskou, anglickou i americkou“ (Král 2002, s. 107). Zároveň však jemně, ale jasně popřel filologický rozměr, který se Stočes snažil ve francouzském vydání simulovat vložением básní ve znacích: „Analytický průvodce po originálu čínské básně by musel být mnohem komplikovanější, měl-li by být důsledný. Neobešel by se bez podrobného komentáře sémantického, ale i gramatického, který by jedině vybavil čtenáře těmi jazykovými fakty, jež jsou předpokladem plné aktualizace možných konotací slov, metafor, veršů i celých básní, konotací, jež většinou daleko přesahují literární pole a tak s nesmírnou intenzitou rozvíjejí významové echo na pohled prostých veršů.“ (Tamtéž)

Tento vstřícný přístup ho přivedl i k tomu, aby Stočesovo chápání poezie básničky Li Čching-čao postavil na roveň chápání Olgy Lomové s tím, že se jedná o dvě tváře čínské básničky, která v českém prostředí původně neměla tvář žádnou.<sup>91</sup> Král do jisté doby pojímá Stočese jako průvodce po „fiktivních světech za *Perlovým závěsem*“ (tamtéž). Jinak řečeno, to, co si Stočes vymyslel jako Li Čching-čao na základě iluze o univerzální lidské duši a jejích univerzálních prožitcích a citech, zbásnil tak, že tomu lze

<sup>90</sup> Zde se přímo v praxi projevuje Levého teze o střídání důrazu na formu a obsah, když tu jedna, tu druhá kvalita je nutná ke splnění požadavku překladatelské věrnosti.

<sup>91</sup> Král 1995, s. 6.

věřit. Nad takovouto úvahou se podle mne vždy zbývá zeptat, zda je zrovna toto interpret, v našem případě Ferdinand Stočes, komu chci svěřit správu nad výpovědi básničky. Zda s ní skutečně komunikoval tak, že na jeho straně došlo k hlubší rezonanci, k zajímavému zpracování, proměně básniřčiny výpovědi v něco, co stojí zato dále sdělovat. Je-li minimální podmínkou takové komunikace znalost jazyka toho, s kým hovořím, a podle mě ano, neobstojí Stočes už jenom z tohoto důvodu.

V témže textu Král trefně pojmenovává dva základní pilíře Stočesova náhledu na čínskou poezii jako dvě iluze: iluzi scientistní (onen vědecký základ překládání) a iluzi obecně sdílené ideje poetické. Tyto dvě iluze jsou podle mého jenom pokračováním orientalistického přístupu k věci, který se nesnaží překročit vlastní stín.

Poznámkou na konci článku Král předznamenává přehodnocení, které náhle učinil o deset let později. Pojmenovává v ní nebezpečí plynoucí z částečnosti, vytrženosti jednotlivých básnických výpovědí z původního kontextu a vedoucí k tomu, že Stočes někde „jasnou texturu básnické řeči příkráší čtenářsky očekávaným efektem“ a některý význam „předčasně nechává padnout, snad aby čtenáře příliš nezatěžoval“ (tamtéž).

Tyto výtky uvedené jakoby na okraj jinak pozitivního hodnocení se v článku „Čínská báseň v Čechách – na staré téma aktuálně“ (2005) stávají východiskem hodnocení Stočesovy čínské antologie, a Ferdinand Stočes tak přišel o nejvýznamnějšího českého obhájce z řad sinologů. Kromě toho se dočkal vlastně nepřikřejšího odsudku, který byl o jeho práci napsán.

Král zdůrazňuje to, co byl doposud ochoten ne-li přehlédnout, tak určitě alespoň upozadit. Považuje už formu antologie za anachronismus a hovoří o tom, že u čínské poezie podobné konání stále prochází, protože ho nemá kdo kontrolovat, „a ti, co kontrolovat mohou a mají to vlastně v popisu práce, jsou předem postaveni do střetu zájmu“ (Král 2005, s. 39). Na příkladu Tchao Jüan-mingovy básně dopodrobna ukazuje, kde všude se překladatel dopouští nepřesností, hrubých chyb i protimluvů uvnitř samotné básně a konstatuje, že „zjištěné odchylky nejsou ani malé a z větší části nebyly ani nutné“ (tamtéž, s. 47).

Král se nakonec posunul v hodnocení Stočesových překladů od zcela kladného hodnocení k tomu, nač někteří sinologové poukazovali u Stočesových překladů hned od začátku, a možná i proto je mnohem přísnější než oni: „Stočesův překlad se má k čínské básni jako se má barevná chinoiserie k tušové malbě. A chinoiserie je svým založením kýč. Charakteristikou kýče je, že je to malebné, že je to snadné, že je to líbivé, že to není pravda“ (tamtéž, s. 49).

Hodnocení Olgy Lomové, která se kritické reflexi Stočesových převedení věnovala do samého počátku jejich „českého života“, bylo od počátku jednoznačné: navzdory Stočesovu tvrzení nejsou jeho knížky ničím více než parafrázemi, které českému čtenáři nezprostředkovávají nic z toho, co dělá čínskou poezií čínskou poezií. Její hodnocení rozpoutalo polemiky, většinou se ozval autor sám, k jeho obhajobě se ale



zvedli i jiní (Radovan Holub v Novém Orientu). Proto tu byly názory O. Lomové zahrnuty pod kapitolku „Polemiky“ výše.

### Recenze v denním tisku

Laické recenze sbírek Ferdinanda Stočesa mají několik společných jmenovatelů, protože všechny vycházejí jenom z informací od samotného autora. Opakují tak a v obecnějším povědomí upevňují Stočesův obraz jako průkopníka nového pojetí překladu z čínské poezie, který vyšel z potřeby přehodnotit překladatelský odkaz Bohumila Mathesia, jinak uctívaného a milovaného básníka a učitele.

Názvy oněch recenzí jako „Zpěvný Perlový závěs plný moudrosti“ (Svoboda 1995), „Čínský verš je stejně křehký a drahocenný jako čínská perla“ (Ješ 1995) nebo „Květy východní Asie v hlomozu dneška“ (Šrut 1995) potvrzují orientalistické stereotypy (moudrost, klid, křehkost) a v podstatě reprezentují názory recenzentů.

Mathesius a Stočesův vztah k němu je prvním pevným bodem všech zkoumaných recenzí. Zůstávají většinou pietní k legendárnímu překladateli, jenom Jiří Teper si troufne říci, že „v oblasti českých překladů čínské poezie se objevil žák, jenž předčil svého Mistra“ (Teper 2004, Mistrem myšlen samozřejmě Mathesius). Teper staví Stočesa na nejvyšší příčku i ze všech pomathesiovských přebásňovatelů čínské lyriky, protože tito se „s rozmachem, záběrem, pochopeními hlubokými znalostmi čínské literatury však s Ferdinandem Stočesem srovnávat nedají (a nemohl by se mu v tom rovnat ani Mathesius)“ (tamtéž). Teprve tento překlad je pro Tepera adekvátní, protože je práv síle a atmosféře originálu. Je přitom příznačné, že Teper z těch, kdo se se Stočesem v hloubce znalostí nemohou rovnat, nevyděljuje ani sinology.

Dalším motivem recenzí je Stočesovo údajné překonání přílišného zájmu o formu, který jeho předchůdce Jana Vladislava, Zlatu Černou a Martu Ryšavou odvedl od jádra věci. „Porovnání s novým překladem hovoří přesvědčivě ve prospěch Stočesův“, protože výše zmínění hledáním formálních ekvivalentů obětovali lehkost a přirozenost – výsledkem je „určitá strohost, ba těžkopádnost“ (Ješ 1995). Je vidět, že Stočesova hlavní kritéria pro hodnocení překladu se odrážejí i v kritikách, a potvrzuje se tak, že laičtí recenzenti nevědí, kde jinde než v samotné posuzované knize hledat relevantní informace.

Trochu se tak opakuje situace recepce *Zpěvů staré Číny*. S tím ovšem rozdílem, že ten, kdo jedině mohl v tehdejší době usměřňovat zkreslený Mathesiův obraz čínské poezie, tedy Jaroslav Průšek, neměl klasickou čínskou lyriku jako hlavní obor své odborné činnosti a přistupoval k ní ostentativně jako laik (viz III.3.1).

Pravidlem recenzí je také postoj, že Stočes rozšiřuje možnosti vnímání a překládání čínské poezie (ukázala jsem, že zpočátku tento postoj zastává i Oldřich Král), nebo že dokonce stojí na vrcholu těchto dosavadních snah. „A protože vývoj znamená spirálu, Ferdinand Stočes svou tvůrčí polemikou s přístupem dvojice Černá-Vladislav (...) inspirován Mathesiem zdárně vede českou podobu děl staročínských

básníků o další kvalitativní stupeň dál“ (Ješ 1995), nebo „Různorodost překladů je velmi potřebná, protože odkazuje k pravému obrazu čínské poezie. Českým sinologům je překladatel-nesinolog trochu trnem v oku. Posuzovat ho podle výsledků práce a zabývat se jeho cestou by mohlo být podnětné i pro ně samotné“ (Sedláková 1995).

Protože někdy je to, co v textech není, stejně důležité jako to, co v nich je, chtěla bych ještě poznamenat, že všichni zastánci Stočesa zcela důsledně přehlížejí fakt, že jakkoli se ohání znalostí čínštiny a prací s originálními texty, pozorným čtením jeho doslovů lze odhalit, že poezii, již překládá, v originálech prostě přečíst neumí – i když se seznámil s „čínskými znaky“. Jediná možnost poznání čínské poezie, totiž její četba v jazyce, v němž byla stvořena, je mu tak uzavřena. Jeho hodnocení překladů ostatních tlumočitelů tak získává o to pikantnější nádech, recenze jeho obhájců i jeho vlastní publicistika tak znevěrohodňuje sama sebe zejména v pasážích, kde hovoří o nepochopení podstaty čínské poezie na straně sinologů.

Co se týče kontroverzí a polemik rozvířovaných kolem Stočesových převodů a jejich vlivu na recepci a podobu obrazu čínské lyriky v povědomí českého publika, je myslím na místě spíše skepse. Klasická čínština je jazyk obtížný a čínská poezie je „jazyk“ ještě obtížnější. Tisíce čtenářů, kteří chtějí „v pohodlí svých čtenářských návyků snít o kouzelné, exotické Číně“ (Lomová 1994b, s. 305), nad problémy povahy překladu nejspíš mávnou rukou.

Avšak to, že se revize překládání čínské poezie děje, je dobrou zprávou pro čtenáře, kteří vědí, že nic hodnotného není zadarmo a rádi se pohrouží nikoli hned do atmosféry a nálady básně, která by nebyla ničím jiným než atmosférou a náladou předsudečného ponětí o cizí kultuře, ale do jejího studia – třeba na základě doslovných překladů s vysvětlivkami. Jedině tak se dozvedí něco o jiné kultuře a její jiné poezii. Rozkochanost bude ovšem muset stranou.

## V. Rozbor a interpretace překladů, srovnání

Básně pro tuto kapitolu, jež má doložit konkrétní překladatelské zásahy a jejich vliv na konečný význam textu, vybírám především podle dostupnosti doslovných překladů a interpretací v odborné literatuře. Kromě komentářů z čínských vydání básní jsou pro mne základem rozboru Olgy Lomové z *Čítanky tchangské poezie*. Ve vybraných případech uvádím překlad do třetího jazyka, zejména tam, kde český překlad prozrazuje takový inspirační zdroj.

V této části práce není mým prvním cílem vypočítat, v čem všem jednotlivě se překlad od originálu liší, jako spíše doložit na konkrétním materiálu ošemetnost „vcitovacího“ přístupu k čínské básni (přístupu vynuceného neznalostí jazyka předloh), jehož výsledkem je značné zkreslení nebo dokonce úplná deformace původního celkového smyslu básně. Chci zjistit, zda jsou na tom z tohoto hlediska Mathesius i Stočes stejně.

Z podrobnějšího rozboru básní vyplyne také charakteristika jazykového stylu obou antologií, případně konkrétní doložení jejich vztahu k dobovému básnickému jazyku.

Rozhodla jsem se neomezovat jenom na těch několik básní, které přeložili jak Mathesius, tak Stočes – ale učiním to ve dvou případech nejslavnějších básní, u Tu Fuovy básně *Lü jie šu chuaj* (Přemýšlím za noční cesty) a Li Poova *Jüe sia tu čuo* (Piju sám pod měsícem). Stočes oba překlady uveřejnil v *Písniích a verších staré Číny*, Mathesius ve *Zpěvech staré Číny*. Tři kumpány však nalezneme už v *Černé věži a zeleném džbánu*.

Piju sám pod měsícem

Originál a doslovný překlad:

- 1 花间一壶酒 , 2 独酌无相亲。
- 3 举杯邀明月 , 4 对影成三人。
- 5 月既不解饮 , 6 影徒随我身。
- 7 暂伴月将影 , 8 行乐须及春。
- 9 我歌月徘徊 , 10 我舞影零乱。
- 11 醒时同交欢 , 12 醉后各分散。
- 13 永结无情游 , 14 相期邈云汉。

Mezi květinami stojí konvice vína.

Sám si nalévám, nemám nikoho, s kým bych si byl blízký.

Zvedám pohár, zvu jasný měsíc.

Se stínem už jsme tři!

Měsíc už nemůže pít,  
 Stín dělá jen co já,  
 Zatím budu společníkem měsíci a stínu.  
 Užívejme si, dokud jsme mladí!  
 Zpívám, měsíc přešlapuje,  
 Tančím, stín se potácí.  
 Za střízliva se radujme vespolek,  
 Až se opijeme, půjdem každý sám.  
 Navždycky spojení neskutečným přátelstvím,  
 Sejdeme se na daleké Mléčné dráze.

Stočesův překlad:

*Piju sám za měsíční noci*  
 (První ze tří básní)

1 Mezi květy vína džbán  
 zve dobré přátele  
     a já jsem sám.  
 Zdviženou číší lunu vyzývám,  
 5   ať ke mně se přidruží,  
 se stínem přede mnou  
     teď jsme tři.  
 Třebaže měsíc  
 9   v pití se nevyzná  
 a můj stín marně  
     po mně se opičí,  
 náš bodrý trojlístek,  
     jejž stmelil okamžik,  
 umí se radovat  
 15   i jaro oslavit.  
 Zpívám a měsíc  
     do taktu se kymácí,  
 tančím a můj stín  
     nastavuje náručí.  
 20 Dokud jsme střízliví,  
     ať kypí veselí,  
 až zpijem se,  
     musíme se rozejít.  
 Spojení navždy,  
 25   druhové moji  
     bez citu a vášně,

příště se shledáme  
na Mléčné dráze.

Mathesiův překlad:

*Tři kumpáni*

1 Jasmínu loubí. Sedím u vína,  
zve dobré druhy dobrá hodina –  
a já jsem sám. Vtom náhle nad strání  
kulatý měsíc se mi uklání,  
5 já jemu. Se mnou v modrý nebes klín  
můj kývá stín.  
Společnost poklonami nešetří –  
tak byl jsem sám, a teď jsme tři.

Chce měsíc pít. Jak mám ti podat číš?!  
10 Stín zdvihá pohár. Copak nevidíš,  
že dneska za vás za oba  
pít musí moje hříšná nádoba?

Co je to ale, chlapani rozmilí?  
Já piju – vy jste z toho opilí!  
15 Měsíc se motá, žvatlá ke stínu,  
ten se snítkou zas tančí jasmínu,  
jen já tu sedím klidně při víně,  
jim připíjím a dobré hodině.

20 Tož loutnu sem – a píseň se mnou noťte,  
pak na kutě mě, chlapani, doprovodte,  
vždyť do jedné se vejdu postele  
kumpáni světlé noci veselé.

A zejtra navečer, až první hvězdy vzplanou,  
u vína v loubí, chlapani, na shledanou!

Podle O. Lomové (Lomová 1995b, s. 100) je jazyk Li Poovy básně plný slov a obrátů běžně používaných ve střední čínštině, působí spontánně jako mluvená řeč,

obsahuje „prázdná slova“ (adverbia, zájmena), jinak z kondenzované syntaxe klasické básně š' vykázaná. Báseň je tak ve svém základním půdorysu (hořký vtip, kdy osamělému pijáku nezbyde než si „přibásnit“ kamarády ke konvici vína) čitelná i bez komentářů, a jako taková je mezi ostatními klasickými básněmi plnými aluzí a konvenční i originální symboliky nepříliš typická.

Mathesiův převod včetně názvu prozrazuje poměrně jasně svůj zdroj, Klabundovo *Die drei Genossen*. Výsledkem je báseň mnohomluvnější, lexikálně bohatší a co do modality výrazně členitější než originál (který působí nezřídka prostými holými větami). V této verzi básně nechybějí prostředky knižní („snítka“, „modrý nebes klín“), ale ani hovorové („piju“, „žvatlá“, „na kutě“).

Mathesius, překládaje volně parafrázujícího Klabunda, napsal vlastní báseň, jejíž jazyk nemá smysl s originálem srovnávat. Možná i proto se mu povedlo zřymovat spolu každé dva verše (v originále se rýmovaly sudé verše, Klabund dosahuje rýmu téměř střídavého). Živosti, plastičnosti básně dosahuje Mathesius jednak tím, že pojme obraz pitky jako rozhovor pijáka s jeho fiktivními společníky, rozhovor vedený v druhé osobě (od druhé strofy až do konce básně), jednak střídáním oznamovacích, rozkazovacích a tázacích vět. Rozepsání jednoduchých výrazů originálu shledáváme již u Klabunda, a tento postup Mathesius ještě dále rozvedl. Z květů 花 se stává jasmín (tedy něco pro nás spojeného především se silnou opojnou vůní; květy jinak souvisejí obecně s jarem), dokonce tvořící „loubí“ – přitom originální „t'ien“ znamená „mezi“. Druhý Mathesiův verš pojmenovává nevyužitou možnost chvíle – ta obvykle zve „dobré druhy“, ale mluvčí je sám.

Stočes se rýmovat nesnaží, ale daří se mu samohláskové eufonie. Narozdíl od Mathesia je jeho převod syntakticky i lexikálně monotónnější, stejně tak i rytmicky. Četné významové posuny, k nimž oproti originálu dochází, by asi překladatel sám vysvětlil snahou po snadné zapamatovatelnosti. Hned v druhém verši překladu nalezneme parafrázi Mathesiova začátku (ten zní „zve dobré druhy dobrá hodina“, Stočes mění na „zve dobré přátele“), pro kteréžto převedení nenalezneme podklad v originále, ale opět v Klabundovi.<sup>92</sup>

„Tuej“ 对 ve čtvrtém verši má mnoho významů: odpovídat, otočit se směrem k,

Lomová upozorňuje na zásadní význam adverbii v pátém a šestém verši originálu: jedná se o „t'i“ 既 a „tchu“ 徒. „T'i“ má význam „už“, „tchu“ jenom, prázdně. Stočes toto adverbium vůbec nepřekládá, jeho převod tohoto verše zní „třebaže měsíc v pití se nevyzná“, a ono „tchu“ překládá jako marně (tedy ve významu „naprázdno“).

V jednu větu Stočes spojuje verše 5-8 a uvádí je v přípustkový poměr: třebaže společníci stojí jako pijáci za nic, umějí se všichni vespolek radovat. Ze společnosti se stává „naš bodrý trojlístek, jež stmelil okamžik“, což je oproti doslovnému překladu sedmého verše (暫 zatím, pro tuto chvíli, pro teď, 伴 dělat společnost, event. přidružit

<sup>92</sup> „Gute Genossen heischt die gute Stunde“ (cit. dle Klabund 1929, s. 39), tj. doslova „Dobré přátele si žádá dobrá hodina“.

se. 月 měsíc, 将 a. 影 stín) „zatím budu společníkem měsíce a stínu“ značná změna. Tato interpretace vznikla pravděpodobně interpretací adverbia „can4“ 暫 jako přívlastku k následujícímu „pan4“ 伴 pochopenému jako podstatné jméno, společník, druh.<sup>93</sup> Takto chápáno by však nedávalo smysl s následujícím „měsíc a stín“. O. Lomová překládá „can4“ jako příslovečné určení času a „pan4“ chápe slovesně, „dělat společnost“: výsledkem je verš „chvíli budu dělat společnost měsíce a stínu“ (Lomová 1995b, s. 101).

Ve shodě s touto tendencí obohatit slovník původní básně je ve verši 11 překladu sloveso „opičit se“ – expresivnější než následovat „suej“ (隨), ve verši 21 zase „kypí veselí“, což je silnější výraz než společně se radovat „chung t'iao chuan“ (同交欢).

Oba převody, Stočesův i Mathesiův, úhrnem řečeno každý po svém těžší z vtipného nápadu originálu: personifikaci stínu a měsíce jako kamarádů z mokré čtvrti rozvádí širěji Mathesius, který ze samomluvy pijákovy vytváří kuriózní dialog s fiktivními souputníky. Humorně využít zůstává v obou případech motiv stínu, přes který dostáváme nepřímou informaci o jednání lyrického mluvčího, a také situace, kdy ovíněný básník, pod nímž se začíná houpat země, obviňuje své „společníky“ z opilosti.

Bohužel kromě vypočítaných odklonění od originálu oba převody také zcela ruší zlom, k němuž dochází v osmém originálním verši: do té doby se mohlo jednat o žertík, tady básník přechází k hořkému tónu a v následujících verších se scénka stává až přízračnou.

V originále mnohoznačný závěr básně je i se zásadní schůzkou na Mléčné dráze zcela zrušen u Mathesia; Stočes ho překládá na základě toho, že „wu-čching“ (无情) předposledního verše chápe ve významu „bez citu“, což je jedna z více možností.

Za noční cesty zapisují pocity

Originál a doslovný překlad:

- 1 细草微风岸，危樯独夜舟。
- 3 星垂平野阔，月涌大江流。
- 5 名岂文章著，官因老病休。
- 7 飘飘何所似？天地一沙鸥。

Na břehu nízká tráva a lehký větřík,  
na lodi mohutný stěžeň a osamělá noc.  
Hvězdy visí, pláň (pod nimi) je rozlehlá.

<sup>93</sup> Démiéville překládá tento verš „Compagnes d'un instant, ô vous, la lune et l'ombre!“, tj. „společníci jedné chvíle, ô vy, luno a stín!“ (Démiéville 1965, s. 226)

měsíc tryská, Dlouhá řeka plyne.  
 Jméno, kterak by mohlo být dosaženo literaturou?  
 Úřad, ten jsem opustil kvůli starým neduhům.  
 Vítr mě žene jako nevím co.  
 Jako racka, jen zrnko písku mezi nebem a zemí.

Stočesův překlad:Mathesiův překlad:*Myšlenky za noci na cestě**Noční jízda*

Na březích  
 svěží vánek  
 křehké osení.  
 Do tiché noci  
 lehce se zachvívá  
 stěžeň mé bárky.  
 Hvězda létavice  
 protíná oblohu  
 a vodní pláň  
 se široce rozevívá.  
 V temných vlnách  
 láme se odraz  
 stříbrné lunny.  
 Mé dílo  
 dalo mi věhlas,  
 poselství jeho  
 kdy dojde pochopení?  
 Stár a nemocen  
 chystám se k odpočinku.  
 Stržen vírem  
 zmítám se sem a tam,  
 Tak jako racek  
 z písečných dun,  
 co s nebem a zemí  
 se bije sám.

Půlnoční vítr  
 kolébá trávou  
 Na nízkém břehu.  
 Opuštěn nocí  
 pod keři růží  
 Plyne můj člun.  
 Ligitá hvězda  
 nad odlivem.  
 Tajemství plný  
 Zažloutlý měsíc  
 vypíjí vodu,  
 plaší mi vlny.  
 Dílo mé dalo mi slávu –  
 co mohlo dílo víc dát?  
 Zestár můj život.  
 V daleku dní se.  
 Nebe a zem  
 mihá se, kmitá  
 Jak třepot racků  
 nad pískem.

O. Lomová o celkovém jazykovém vyznění této básně říká, že je působí téměř stroze, zachází až na výjimku posledního verše s běžným lexikem prostým básnických



ozdob (Lomová 1995b, s. 59). Narozdíl od předcházející rozebírané básně je však v jednoduchých pojmenováních ukryto mnoho tradičních významů. Osamělá loďka unášená proudem řeky je konvenčním obrazem pomíjivého lidského života. Tento význam je posílen i tím, že se báseň odehrává v noci, kdy se má spát: kdo nespí, přemýšlí o něčem, co ho trápí, co mu nedá spát.

Vítr může zase být použit jako symbol společenských poměrů, se svými změnami směru a silou, jíž mohou působit na člověka, který má možnost se nechat vláčet po jejich směru nebo stát pevně na místě.

Mathesiovo převedení se už na první pohled s originálem opět rozchází na všech relevantních úrovních. Disponuje ovšem mnoha vlastními básnickými kvalitami: nezprostředkuje-li významy původního díla, zavede mnoho nových. Zůstává básník meditující v loďce nad životem a jeho uplýváním: český čtenář však ne nutně napojí na tento význam „tajemství plný/ zažloutlý měsíc“, je ale zachován vztah nebeských těles se zemí (jak ho nalézáme v druhém dvojverší předlohy), protože hvězda bliká nad odlivem a měsíc vypíjí vodu – jakkoli „odliv“ (a „plašení vln“) z veršů 8 (a 12) překladu nemají v originále obdoby. (To se týká stejně tak „keřů růží“ z pátého verše převodu.)

Verš 4 zde dává možnost dvojí interpretace – „můj člun“ z verše 6 je buď opuštěn nocí, nebo nocí plyne, resp. obojí zároveň – a tato ambivalence šťastně imituje obecnou vlastnost čínské poezie, mnohoznačnost plynoucí z izolujícího charakteru jazyka a syntaktické nejednoznačnosti jazyka klasické básně.

Oproti tomu mizí významotvorný protiklad zdánlivě malé, křehké přírody a velkého, masivního lidského výtvaru, jak je přítomen v prvních dvou originálních verších. Úvaha o smyslu literární práce je dokonce převrácena úplně naruby a proměňuje se v Mathesiově podání v úvahu o marnosti dobyté slávy.

F. Stočes i v této básni volí navzdory jednoduchosti a lexikální přímočarosti originálu stylisticky příznaková slova: namísto „lehkého větru“ „wej-feng“ (微风) čteme „svěží vánek“, namísto „nízké/měkké trávy“ „si-cchao“ (细草) čteme „křehké ošení“, mohutný stěžeň lodě „lehce se zachvívá“ (což je význam zcela přidaný, a dá se dokonce říci, že odporuje smyslu, který má stěžeň v originále – totiž symbol velikosti lidského světa) „hvězda“ se mění v „hvězdu létavici“, která nevisí jako v originále („sing-čchuej“ 星垂), ale protíná oblohu. Tím je zcela narušen fascinující obraz (širé) hvězdné oblohy a možnost jejího připodobení planinám, širavám země. Navíc „pláň“ „pching-je“ (平野) je přeložena jako vodní pláň, což evokuje zcela odlišnou atmosféru; je možné, že Stočes zamýšlel kompenzovat vynechání „Velké řeky“ „Ta-t'iang“ (大江), jehož se dopustil na 4. originálním verši, kde Řeku zaměnil za „temné vlny“. Nechybí „luna“ obohacená o neopodstatněný přívlastek „stříbrná“.

Básníkův hlas tak zní melancholicky, ale jaksi klidně a smířeně, jak obzírá v zásadě neutrální, ale pěkné přírodní jevy, takže čtenáře může překvapit, že v posledních šesti verších této Stočesovy verze shledá básníka zmitajícího se ve víru.

Stočes dále ruší pravděpodobnou ironii šestého originálního verše, přeloživ ho ve smyslu postesknutí nad stářím a nemocemi.

Není nezajímavé pokusit se vyložit verše 7-10 a 11-13 ve Stočesově převodu jako odraz básníkovy nitra. Létavice by mohla v našem kulturním kontextu působit jako symbol výjimečné události nebo výjimečného člověka, vodní pláň jenom na chvíli odrazí její světlo a dále si netečně plyne. Stejně tak by mohl odraz „stříbrné luny“ lámaný neklidnou temně se vlnící hladinou symbolizovat básníkův životaběh v kontextu neklidné doby.

Oba tlumočitelé zcela vynechávají zmínku o úřadu. Stočes ji obchází formulací „chystám se k odpočinku“, Mathesius nemá nic takového ani v náznaku – nepodařilo se mi najít překlad, z něhož čerpal v případě této konkrétní básně, ale je pravděpodobné, že už v něm byl 6. verš pozměněn ve svém tak nepoetickém vyznění.

Závěrečné dvojverší, v originále spojující patos řečnické otázky a vyvrcholení ústící v zoufalém, ale vznešeném obrazu „racka mezi nebem a zemí“, zůstává v obou překladech nevyužito. „Pchiao-pchiao“ (飘飘), být hnán větrem, je vyložitelné různě (srovnej významový potenciál větru popsany výše), Stočesův překlad použitím dvou slov „stržen“ a „zmitám se“ posiluje ve čtenáři pocit básníkovy pasivity. V posledním verši ho trochu rehabilituje tím, že mu přirovnáním k rackovi, co se bije sám s nebem a zemí, vrátí hrdost solitéra-bojovníka; doslovné vyjádření boje s oběma mocnostmi je však svou polopatičností neodpovídající originálu – tam je pocit vydělenosti a osamělosti navozen právě jenom symbolem racka „ou“ (鸥), jehož nepatrnost v porovnání s nebem a zemí je dovedena numerativem „zrnko písku“ „i-ša“ (一沙) k dokonalosti.

Také v případě této básně lze říci, že ani jeden převod nedostojí originálu ani co se týče koherence obrazů, ani co se týče přiblížení jazykovému stylu.

Rozborem překladu další básně, již je jedna z Tchao Jüan-mingových básní v žánru „Variace na staré téma“, se pokusím doložit, že ani spolupráce Mathesia se sinologem J. Průškem na *Třetích zpěvech staré Číny* nikterak nezaručila větší „věrnost“ originálu, a že Mathesiův básnický hlas byl, jak píše O. Král (Král 1988) natolik suverénní a jistý si svým čínským výrazem, že ho ani kontakt s originálem nemohl přivést na jinou cestu.

#### Originál a doslovný překlad

1 日暮天无云，

春风扇微和。  
 3 佳人美清夜，  
 达曙酣且歌。  
 5 歌竟长叹息，  
 持此感人多。  
 7 皎皎云间月，  
 灼灼叶中华。  
 9 岂无一时好，  
 不久当如何？

*Variace na staré téma, číslo 7*

Slunce zapadlo, nebe bez mraku  
 Jarní vítr fouká jemně, mírně  
 Krásky zkrášlují průzračnou noc  
 Do svítání pijme a zpívejme  
 Když se dozpívá, nelze si zhluboka nevzdechnout  
 Vzpomínka na to člověkem pohne  
 Bílý je, bělostný – měsíc mezi mraky  
 planou, planou – květy v listí  
 Což neexistuje chvíle, která by byla krásná?  
 Co dělat s tím, že netrvá dlouho...

Mathesiův překlad

*Za dům už spadla...*

Za dům už spadla slunce koule rudá  
 a jarní vítr chladí vějířem.  
 Noc průzračná se nebem rozklenula,  
 chce s námi pít: víno a krásu žen.  
 Zpívejme, pijme, noci, než je den!  
 Dopěto. Vzdychám. Jsem snad zarmoucen,  
 či šťasten? Otázka, hle, odvěká.  
 Dvě věci dojmou vždycky člověka:  
 na čistém nebi luny bílý led,  
 v kalíšku zářný, rozdýchaný květ.

Věčnosti vteřiny, kdo tvoji slávu poví?  
 Že za chvílička oblak lunu skryje  
 a vítr schvěje květy magnolie? –  
 Pst! Tiše! Kdo ví? Kdo ví?!

Vybraná Tchao Jüan-mingova báseň v originále nepatří právě mezi charakteristická díla básníkova, neboť svou příslušností k žánru Variace na staré téma „ni-ku“ je její podoba do značné míry předurčena tradičními žánrovými pravidly.

Báseň tak, jak ji podává Mathesius, se dá shrnout takto: po západu slunce usedá skupinka přátel, aby si vychutnali pití a ženskou krásu. Lyrický mluvčí se nechává oslovit tajemstvím bílé luny (krása nedosažitelná) a zároveň krásným květem před sebou (krása pozemská), načež explicitně oslovuje věčnost přítomnou v právě prožívaném okamžiku. V posledním verši se ale odmlčí, protože otázky věčnosti a okamžiku jsou nezodpověditelným tajemstvím, před kterým se sluší mlčet.

Jazykově je dílo plno vyjádření a metafor, které v originále, prostém a dokonce se vyznačujícím minimem narážek (jak je u Tchao Jüan-minga spíše obvyklé), nenajdeme: ozvláštňující výrazy jako „slunce koule rudá“ místo slunce, „noc se nebem rozklenula“ místo „slunce zapadlo“ „ž' mu“ (日暮) (případně „nebe je bez mraku“ „tchien wu jün“ 天无云), exotizující „jarní vítr chladí vějířem“ místo „jarní vítr fouká“ („čhun feng šan“ 春风扇), a mnohé další), což je pravděpodobně motivováno etymologií slovesa šan, jež původně znamenalo ovívat vějířem<sup>94</sup>.

Mathesius takto vlastně paradoxně ruší prostotu a čistotu, pro kterou čínskou lyriku chválí, nutná multiverbizace překladů z klasické poezie se stává jakoby až zástěrkou pro mnohomluvnost a vlastní básnickou invenci. Do přírodních obrazů prvního dvojverší originálu se v překladu vkrádá dům (za nějž zapadlo slunce) a vějíř (jako metafora pro jarní vítr). Krásné ženy, jež jsou v originále subjektem třetího verše („krásky obdivují nádheru jasné noci“ „t'ia-žen mej čching jüe“ 佳人美清夜), tedy prožívajícími bytostmi, se v překladu promění v objekty pitky (respektive ani ne ony, ale jejich krása) – noc je oproti tomu personifikována a podílí se s takto implikovanou mužskou společností na jejich zábavě. Oproti originálu se proti sobě ve verších 6 a 7 překladu explicitně staví ambivalence prožitku této chvíle a zobecňuje se do filozofické otázky. Ve verších 9 a 10 najdeme další rozvedené metafory na místě přímých pojmenování: „luny bílý led“ místo „bělostného měsíce“, jež je v originále „mezi mraky“ („t'iao-t'iao

<sup>94</sup> Takové ozvláštňování a vylepšování „nudného“ holého stylu čínských básníků je podle všeho typické pro české překlady čínské klasické poezie – srovnej k tomu již zmiňovaný rozbor O. Lomové (in Lomová 1995b) a ještě jiný rozbor O. Krále (2005), který analyzuje a negativně hodnotí Stočesův překlad právě Tchao Jüan-minga.

jün tien jüe“ 皎皎云间月), v převodu však na čistém nebi, a „v kalíšku zářný, rozdýchaný květ“ nahrazuje „svěže krásné květy mezi listy“ („čuo-čuo je čung chua“ 灼灼叶中华).

Poslední dvojverší originálu sugestivní otázkou přesvědčuje o existenci krásných chvil a povzdechne nad tím, že nikdy netrvají dlouho a že se s tím nedá nic dělat, čímž se prohlubuje a dovršuje melancholie originálního pátého a šestého verše, rozvedená ještě před závěrem o ony dva obrazy krásy vesmíru i krásy pozemské.

Závěr Mathesiův znovu připomene a rozepíše obraz luny a květu (objevuje se magnólie, což trochu připomene „jasmínu loubí“ z Li Poovy básně rozebírané výše, kde „jasmín“ stojí za originální „květy“) a demonstruje na nich doslovně pomíjivost chvíle, načež skončí trochu teatrálními citoslovci a opakovanou řečnickou otázkou.

Čtvrtou rozebíranou básní bude Meng Chao-žanova „Nocuji u řeky Ťien-te“, kterou přeložil Ferdinand Stočes a publikoval v *Písniích a verších staré Číny*.

Nocuji u řeky Ťien-te

Originál a doslovný překlad

移舟泊烟渚  
日暮客愁新  
野旷天低树  
江清月近人

Přesouvám loďku, kotvím u ostrova v mlze.  
Když zajde slunce, teprv se stýská po domově.  
Krajina je širá, nebe klesá do stromů.  
Řeka je průzračná, měsíc se ke mně blíží.

Stočesův překlad

*Kotvím u řeky Čchien Te*

Člun zvolňuje svůj běh  
a u břehu znehybní  
v závoji bílé mlhy.  
Když slunce pohasíná,

stesk poutníka  
 tíží dvojnásob.  
 Pustina bez konce,  
 pod nízkou oblohou  
 zakrslý strom.  
 V průzračné vodě  
 kulatá luna vyplouvá  
 člověku vstříc.

Doslovný překlad této básně je volbou mezi vícero značně odlišnými možnostmi interpretace, zejména druhé dvojverší záměrně nabízí několik možností čtení – ambivalentnost je tu esteticky funkční a překladem do češtiny tuto vrstvu působení nutně zrušíme.

V této básni se tvůrce vyjadřuje úsporným jazykem a užívá slova neobvyklým způsobem, používá originální obraznost. Báseň je „mistrovská ukázka prolínání emocí a scenerie (čching-t'ing)“ (Lomová 1995b, s. 68).

„Ťin“ (近) – blízko, blízký je možné chápat slovesně – a představovat si po domově tesknícího básníka, který pozoruje scenérii z břehu řeky tak dlouho, že může sledovat pomalý pohyb měsíce po nebi – a zároveň po hladině řeky, v noci tak klidné – směrem k sobě. Tak, jako nebe možná až drtí stromy pod sebou, i měsíc, jak se blíží, je větší a větší.

Stočes ve svém převodu nedoplní do básně první osobu, tu pouze naznačí v názvu – výpověď básně tím nabývá na jisté abstraktnosti. Obraz z prvních tří veršů překladu je značně působivý (verše 2 a 3), avšak při vědomí strohé stručnosti originálu je „závoj bílé mlhy“ jako překlad nepřijatelný. Stejně tak rozepsání prvních dvou slov originálu (slovníkový překlad: i – přemísťovat, čou – loď) jako „člun zvolňuje svůj běh“ je spíše exhibice tlumočitelovy slovní zásoby a vizuální fantazie. Sedmý verš explicitně „dotahuje“ představu širé rozlehlé krajiny až k představě nekonečnosti, což je také možnost, kterou je dle mého názoru také lepší nechat na čtenáři. Slovo „zakrslý“ přidává do básně zcela jiný význam, nízká obloha z osmého verše překladu je v souladu s významem, jemuž podle O. Lomové dávají přednost tradiční čínské komentáře.

Rafinovaný poslední verš Stočes interpretuje tak, že měsíc, odrážející se na průzračné hladině, „vyplouvá člověku vstříc“. Tím se sice posílí význam osamělosti člověka (jenom měsíc mu jde naproti – to obvykle dělavají blízcí, kteří nás očekávají) a svým způsobem zachová slovesný potenciál slova „ťin“, avšak originální „blízký, blízko, blížit se“ je prostě něco jiného.

I u této básně je zřetelné, že tlumočitelé nestačili úsporný styl originálu a považoval za žádoucí celé dílko „poetizovat“. I tady tedy platí slova, že „Mathesius a všichni, kdo šli (...) jeho cestou, šli zcela esenciálně proti duchu a povaze klasické čínské básně, když její zdrženlivou empatii nahrazovali výmluvnou emfází, když její zdrženlivou přesnost nahrazovali rozkochanou mnohomluvností!“ (Král 2005, s. 33)

## VI. Závěr

V mé práci se potvrdilo, že překlad klasické čínské básně v českém prostředí byl po celé dvacáté století dílem jedné osobnosti, a to Bohumila Mathesia. Ferdinand Stočes, který se teoreticky proti tomuto *magnus parens* české čínské básně vymezuje, kráčí v jeho stopách – ovšem pouze tom smyslu, že stejně jako on se spoléhá na nosnost a univerzálnost dojmu, jež čínská poezie bezprostředně vyvolává, a to aniž zná jazyk originálních děl.

Jistá disproporce v prostoru věnovaném Mathesiovi oproti Stočesovi je nevyhnutelným výsledkem rozdílného charakteru těchto osobností a místa v kultuře, které zaujímají: kulturní význam prvního je složitý a bohatý a souvislosti jeho parafrázi dalekosáhlé; význam druhého spočívá už spíše v nastavení zrcadla. Už i na základě toho se nabízí závěr o kvalitě a významu děl obou těchto osobností, a kdybych se nebála ukvapených generalizací, řekla bych, že i o kvalitě kulturního povědomí, jež nadšeně a až na výjimky zcela nekriticky přijme výsledek tak anachronický, jako jsou Stočesovy převody. Naštěstí existence děl, jako jsou *Pisně a verše staré Číny* (znovu ale musím právě tady zdůraznit, že samy o sobě tyto převody neznamenaají nic špatného, narozdíl od toho, že jsou stvrzovány na různých úrovních, včetně odborné, což jim prostě nemá příslušet), má v dnešní době svůj protipól v existenci překladů jiných, takových, jaké za mathesiovských časů nebyly a nemohly být. Pochybující a pátrající čtenář má dnes více než za časů *Zpěvů staré Číny* možnost se dopídit, jak to s tou čínskou poezií vlastně je.

Nabízí se otázka, zda přece je něco, co rozebírané překlady z čínské klasické poezie zprostředkovávají. Viděli jsme, že vzájemné odkazování děl, významotvorné a vlastně v Číně i kulturotvorné, to není. Okleštěna je například také provázanost děl většiny básníků s životní filozofií čerpanou v různé míře ze všech tří hlavních čínských „náboženství“ – Mathesius si této vlastnosti čínské poezie byl dobře vědom a filozofické spisy studoval, Stočes má a priori za to, že i kdyby něco takového existovalo, báseň to přímou cestou vnímavému čtenáři sdělí. Zdálo by se, že co zůstává, alespoň tam, kde je jazyk nejméně symbolický, jsou některá témata, jimiž se čínská poezie zabývá – ale ta by nestačila charakterizovat určitou básnickou tradici.

I tak ale: je třeba mít na paměti, že není možné izolovat abstraktní „téma“ básně – významotvorný potenciál symbolů, metafor a paralelismů je příliš velký.

Dávala bych se tedy na tyto dva autory jako na zprostředkovatele nikoli čínské poezie, ale jako na zástupce a spolutvůrce českého a evropského snu o moudrosti a čistotě, věčnosti, lépe řečeno o něčem, co je za vším naším klopotným prožíváním a jako takové nám může dávat klid a jistotu.

Kdybych měla říci, jakou hodnotu bych přisoudila každému z tlumočitelů, převrátila bych tuto metaforu Pavla Šruta: „Stočesovy překlady jsou méně „lyrické“, zato však dramatictější než u Mathesia. Obrazně řečeno, jsou tu cítit tahy štětcem tam, kde Mathesius nabízel hotový lyrický potisk na hedvábí – často vzdálený originální předloze“ (Šrut 1995).



Nuže: osobně bych hodnotila Mathesia jako toho, kdo podle své fantazie namaloval barevný obraz, a Stočes by potom byl tím, kdo tento obraz obkresluje štětcem a tuší a tváří se, že už jenom tímto způsobem dosáhne věrohodnějšího výsledku.

## VII. Bibliografie

Prameny:

- Brožek, L. (1995): „Perlový závěs F. Stočesa“. In: Rudé právo 13. 3. 1995, s. 8.
- Démiéville, P. (1962): *Anthologie de la poésie chinoise classique*. Paris: Galimard.
- Dvořák, R., Vrchlický, J. (1897): *Ši-king. Díl 1, kniha 7.-15., část 2*. Praha: Jan Otto.
- ješ- (1995): „Čínský verš je stejně křehký a drahocenný jako čínská perla. In: ZN noviny 18. 9. 1995, s. 7.
- Kadlecová, K. (2007): „Za nebešťanem na zemi vyhnaným“. In: Reflex 11. 10. 2007, s. 79.
- Klabund (1929): *Dichtungen aus dem Osten. Band II: China. Chinesische Lyrik*. Wien: Phaidon verlag.
- Kohout, J. (1939): „Bohumil Mathesius. Zpěvy staré Číny“. In: Kritický měsíčník 1939, s. 228.
- Kolář, M. (1940): „Nové zpěvy staré Číny“. In: Večerník Národní práce 1940, 29. 11.
- Konečný, R. (1939): „Bohumil Mathesius. Zpěvy staré Číny“. In: Naše doba 46, 1938/39, s. 573.
- Langer, J. (1925): „Stará čínská poezie“. In: Cesta 8, 1925/26, s. 572.
- Li Čching-čao (2002): *Květy skořicovníku*. Přeložil Ferdinand Stočes. Praha: Mladá fronta
- Li Po (1999): *Nebe mi pokrývkou a země polštářem*. Přeložil Ferdinand Stočes. Praha: Mladá fronta.
- Löwensteinová, M. (1995): „Stočes se novým Mathesiem nestane“. In: Mladá fronta Dnes 25. 7. 1995, s. 17.
- Mathesius, B. (1925): *Černá věž a zelený džbán*. Praha: Ot. Štorch-Marien.
- Mathesius, B. (1939): *Zpěvy staré Číny*. Praha: Melantrich.
- Mathesius, B. (1940): *Nové zpěvy staré Číny*. Praha: Melantrich.
- Mathesius, B. (1949): *Třetí zpěvy staré Číny*. Praha: Melantrich.
- Mathesius, B. (1950): *Zpěvy staré Číny ve třech knihách*. Praha: Melantrich.
- Mathesius, B. (1953): *Zpěvy staré a nové Číny*. Praha: Mladá fronta.
- Mathesius, B. (1957): *Zpěvy staré a nové Číny*. Praha: SNKLHU.
- Mathesius, B. (1975): *Básníci a buřiči*. Praha: Lidové nakladatelství.
- Mathesius, B. (1988): *Zpěvy staré Číny*. Praha: Československý spisovatel.
- Piša, A. M. (1939): „Tisícileté básnictví“. Národní práce 1939, 30.4..
- Piša, A. M. (1941): „Mathesiovy verše původní a parafráze“. In: Národní práce 1941, 5. 1.
- Procházka, F. S. (1925): „Překlady staré čínské poezie...“ In: Zvon 26, 1925/26, s. 266.
- Pšenička, J. (1921): *Ze staré čínské poezie*. Praha: Jan Otto.
- Sálová, D. (1999): „Li Po – Nebe mi pokrývkou a země polštářem“. In: NO 54, č. 8, s. 319-320.

- Sedláková, L. (1995): „Nesinolog překládá čínskou poezii“. In: Denní telegraf 22. 12. 1995, s. 11.
- Sezima, K. (1939): „Bohumil Mathesius. Zpěvy staré Číny“. In: Čteme 1, 1938/39, s. 135.
- Stočes, F. (1988): *Perlový závěs*. Paris: Ferdinand Stočes.
- Stočes, F. (1994): *Perlový závěs*. Praha: Mladá fronta.
- Stočes, F. (2004): *Písně a verše staré Číny*. Praha: Mladá fronta.
- Stočes, F. (2007): *Nebešťan na zemi vyhnaný*. Praha: Mladá fronta.
- Svoboda, L. (1995): „Zpěvný Perlový závěs plný moudrosti“. In: Svobodné slovo 5.11. 1995, s. 8.
- Šrut, P. (1995): „Květy východní Asie v hlomozu dneška“. In: Lidové noviny 13. 5. 1995, s. 17.
- Teper, J. (2004): „Nová ozvěna písní staré Číny“. In: Večerník Praha 3. 12. 2004, s. 17.
- Uher, D. (2007): „Doslov“. In: Stočes, F. (2007): *Nebešťan na zemi vyhnaný*. Praha: Mladá fronta, s. 391-401.
- Vacík, M. (1958): „Básnický osud B. Mathesia“. In: Tvorba, s. 1245.
- Veličková, H. (2005): „Ferdinand Stočes – Písně a verše staré Číny“. In: Krok 2, č. 4, s. 10-13.
- Zelinka, V. (1939): „Bohumil Mathesius. Zpěvy staré Číny“. In: Zvon 39, 1939, s. 529.

*Riegrův slovník naučný* (1860-1874). Praha: Ivo Kober.

*Stručný všeobecný slovník věcný* (1874-1885). Praha: Ivo Kober.

*Příručný slovník všeobecných vědomostí* (1882). Praha: F. Kytka.

*Ottův slovník naučný* (1888-1908). Praha: Jan Otto.

*Ottův slovník naučný nové doby* (1930-1943). Praha: Jan Otto.

*Masarykův slovník naučný* (1925-1933). Praha: Československý kompas.

#### Literatura:

*9 x o překladu* (1995). Praha, Jednota tlumočnicků a překladatelů.

Alleton, V., Lackner, M. (eds.) (1999): *De l'un au multiple: traductions du chinois vers les langues européennes*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Arrowsmith, W., Shattuck, R. (eds.) (1964) : *The Craft and Context of Translation*. New York: Anchor Books.

Bauer, W. (1999): „The role of intermediate languages in translations from Chinese into German“. In: Alleton, V., Lackner, M. (eds.): *De l'un au multiple: traductions du chinois vers les langues européennes*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, s. 19-32.

Bieg, L. (1999): „Literary translations on the classical lyric and drama of China in the first half of the 20th century. The „case“ of Vincenz Hundhausen (1878-

- 1955)". In: Alleton, V., Lackner, M. (eds.): *De l'un au multiple: traductions du chinois vers les langues européennes*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, s. 61-83.
- Bláhová, K., Petrbock, V. (2008): *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Praha: Academia.
- Cayley, J. (2001): „Chinese classical poetry“. In: Chan Sin-wai, Pollard, D.: *An Encyclopaedia of Translation: Chinese-English, English-Chinese*. Hongkong: Chinese UP, s. 758-772.
- Cicvárek, R. (1925): *Moderní Čína, jaká vsutku je*. Praha: Sfinx. Knihovna Světlo ve tmách.
- Čermák, J., Ilek, B., Skoumal, A. (1970): *Překlad literárního díla*. Praha: Odeon.
- Černá, Z. (1961): „K překladu“. In: *Jara a podzimy staré Číny*. Praha, Mladá fronta, s. 211-212.
- Černá, Z. (1961B): „Poznámka k Dvořákově spolupráci na překladu Š'-ťingů“. In: *Dialog* 5, č. 1, s. 96-97.
- Dějiny české literatury IV.* (1995): Praha: Victoria Publishing.
- Fenollosa, E., Pound, E. (2005): *Čínský znak jako básnické médium*. Praha: Fra.
- Forst, V. (1963): „Ohlasová poezie Bohumila Mathesia“. In: *AUC, Philologica, Slavica Pragensia* V., s. 83-103.
- Forst, V. (1988): „Básník překladatel“. In: *Šedý vlk*. Praha: strojopis, s. 28-42.
- Franěk, J. F. (1958): „O překladech vůbec a Zpěvech staré Číny zvlášt“. In: *Světové literatura* 1958, č. 4, s. 250-251
- Franěk, J. F. (1988): „Je cosi...“ In: Mathesius, B.: *Zpěvy staré Číny*. Praha: Československý spisovatel.
- Franěk, J. F., Honzík, J. (1988): *Šedý vlk*. Praha, strojopis.
- Franke, H. (1995): „In search of China. Some general remarks on the history of european sinology“. In: Wilson, M., Cayley, J.: *Europe Studies China. Papers from an international conference on the history of european sinology*. London: Han-Shan Tang Books.
- Gadamer, H.-G. (1970): „Řeč a překládání“. In: Čermák, J., Ilek, B., Skoumal, A. (1970): *Překlad literárního díla*. Praha: Odeon, s. 24-31.
- Gromová, E., Hrdlička, M. (2004): *Antologie teorie uměleckého překladu*. Olomouc, OU FF.
- Harbsmeier, Ch. (1995): „John Webb and the Early History of the Study of the Classical Chinese Language in the West“. In: Wilson, M., Cayley, J.: *Europe Studies China. Papers from an international conference on the history of european sinology*. London: Han-Shan Tang Books, s. 297-338.
- Häringová, J. (1989): „První tlumočitelé čínské poezie v Čechách“. In: *Nový Orient* 44, 1989, příloha, s. 1-4.
- Heřmanová, Z. (2004): „Trojí přiblížování k originálu čínských básní“. In: *Literární noviny* 7. 7. 2004, s. 8.

- Hewson, Martin (1991): *Redefining Translation. The Variational Approach*. London: Routledge.
- Hilská, V. (1961): „Několik poznámek o překládání z klasické japonské poezie za spolupráce s Bohumilem Mathesiem“. In: *Dialog* 5, č. 1, s. 40-45.
- Hrala, M. (ed.) (2002): *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum.
- Hrbata, Z. (2005): „Exotické místo“. In: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla XX. století*. Praha: Torst.
- Hung, W. (1952): *Tu Fu – China Greatest Poet*. Cambridge: HUP.
- Chan Sin-wai, Pollard, D. (2001): *An Encyclopaedia of Translation: Chinese-English, English-Chinese*. Hongkong: Chinese UP.
- Ilek, B. (1988): „Mathesiův pojem jazykového klíče a jeho překlad Šolochovovy Rozrušené země“. In: *Šedý vlk*. Praha: strojopis, s. 137-151; In: *AUC, Philologica, Slavica Pragensia V.*, s. 35-42.
- Král, O. (1967): „Básnický překlad, kategorie rozpjatosti a klasická čínská báseň“. In: *Orientace III*, č. 3, s. 79-84, č. 4, s. 75-82.
- Král, O. (1990): „Doslov“. In: Holan, V.: *Melancholie*. Praha: Odeon, s. 169-179.
- Král, O. (1995): „Za perlovým závěsem slov a znaků“. In: *Literární noviny* 26. 10. 1995.
- Král, O. (1988): „Zpěvy staré Číny“. In: *Šedý vlk*. Praha, strojopis, s. 50-58.
- Král, O. (1988B): „Mathesius“. In *Tvorba* 28, 1988, s. 17.
- Král, O. (2002): „Dovětek“. In: Li Čching-čao (2002): *Květy skořicovníku*. Praha: Mladá fronta, s. 103-109.
- Král, O. (2005): „Čínská báseň v Čechách – na staré téma aktuálně“. In: *Český překlad 1945-2000 II*. Praha.
- Kufnerová, Z. a kol. (2003): *Překládání a čeština*. Praha: HaH.
- Lackner, M. (1999): „Richard Vilhelm, a „sinisized“ German translator“. In: Alleton, V., Lackner, M. (eds.): *De l'un au multiple: traductions du chinois vers les langues européennes*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, s. 85-97.
- Lefevre, A. (2001): „Factors of poetic Translation“. In: Chan Sin-wai, Pollard, D.: *An Encyclopaedia of Translation: Chinese-English, English-Chinese*. Hongkong: Chinese UP, s. 747-757.
- Levý, J. (1956): *České teorie překladu*. Praha: SNKLHU.
- Lomová, O. (1994a): „Překlad? Parafraze? Poznámky ke Stočesovým překladům čínských básní“. In: *Svět literatury* 8, 1994, s. 80-85.
- Lomová, O. (1994b): „Kouzlo podmanivých nálad“. In: *Nový Orient* 49, s. 305-308.
- Lomová, O. (1995a): „Kouzlo čínské básně (o možnosti věrného překladu)“. In: Kol. aut.: *9x o překladu*. Praha: JTP, s. 57-62.
- Lomová, O. (1995b): *Čítanka tchangské poezie*. Praha: Karolinum.
- Lomová, O. (1999): *Poselství krajiny*. Praha: Dharma Gaia.
- Lomová, O. (2007): „Li Po – mezi fikcí a skutečností“. In: *Tvar* 16, 2007, s. 20.

- Mathesius, V. (1913): „O problémech českého překladatelství“. In: Přehled XI, s. 808.
- Masini, F. (1999): „Italian translations of Chinese literature“. In: Alleton, V., Lackner, M. (eds.): *De l'un au multiple: traductions du chinois vers les langues européennes*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, s. 33-57.
- Motsch, M. (1999): „Slow poison or magic carpet. The Du Fu translations by Erwin Ritter von Zach“. In: Alleton, V., Lackner, M. (eds.): *De l'un au multiple: traductions du chinois vers les langues européennes*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, s. 99-111.
- Nikolau, S. (1925): „Předmluva“. In: Cícvárek, R.: *Moderní Čína, jaká vskutku je*. Praha: Sfinx. Knihovna Světlo ve tmách, s. 5-7.
- Novák, A. (1995): *Přehledné dějiny literatury české*. Praha: Atlantis.
- Nünning, A. (ed.) (2006): *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Brno: Host.
- Opelík, J. a kol. (2003): *Lexikon české literatury 3/I*. Praha: Academia .
- Pino, A., Rabut, I. (1999): „Marquis D'Hervey-Saint-Denys“. In: Alleton, V., Lackner, M. (eds.): *De l'un au multiple: traductions du chinois vers les langues européennes*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, s. 113-142.
- Reck, J. (1997): Eine ambivalente Repräsentation des Fremden; Beobachtungen zu Darstellung Chinas in Fernao Mendes Pinto Peregrinacao. In Bachmann-Medick, D.: *Übersetzung als Representation fremder Kulturen*. Berlin: Erich Schmidt., s. 21-41.
- Rexroth, K. (1964): „The poet as Translator“. In: Arrowsmith, W. a Shattuck, R. (eds.): *The Craft and Context of Translation*. New York: Anchor Books, s. 29-50.
- Saussy, H. (2001): *Great walls of discourse and other adventures in cultural China*. Cambridge, London: Harvard University Asia Center.
- Segert, S. (1961): „Překlady z orientálních jazyků“. In: Dialog 5, č. 1, s. 1-13.
- Segert, S., Baránek, K. (1961): „Rudolf Dvořák jako překladatel“. In: Dialog 5, č. 1, s. 88-94.
- Stanovský, V. (1988): „Pár poznámek o slohovém umění Bohumila Mathesia“. In: *Šedý v/k*. Praha, strojopis, s. 43-49.
- Stočas, F. (1993): „Nad záhadami čínské poezie s překladatelem Ferdinandem Stočasem“. In: Slovo na sobotu 1993, 25. 9., s. 3.
- Stočas, F. (2004a): „Čínská báseň musí zapůsobit hned“. In: Lidové noviny 2004, 18.12., s. 15.
- Stočas, F. (2005): „Pouhá chinoiserie?“ In: Tvar 8, 2005, s. 8.
- Stočas, F. (2005b): „Někdo to přece udělat musí“. In: Tvar 1, 2005, s. 12-13.
- Stočas, F. (2007a): „Znovu k překládání staré čínské poezie“. In: Tvar 21, 2007, s. 12.
- Stočas, F. (2008): „Ad Tvar č. 21/2007“. In: Tvar 3, 2008, s. 8.
- Stočas, F. (2008b): „K recenzi Olgy Lomové“. In: Tvar 1, 2008, s. 12.

- Tchang-š' san-baj-šou čchüan-i* (1993). Přel. Ša Ling-na, pozn. Che Nien, ed. Čchen Ťing-žung. Kuej-čou: Kuej-čou žen-min čchu-pan-še.
- Vlašín, Š. (ed.) (1984): *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel.
- Wilson, M., Cayley, J. (1995): *Europe Studies China. Papers from an international conference on the history of european sinology*. London: Han-Shan Tang Books.
- Zádrapa, L. (2005): „Okouzlen starou Čínou“. In: *Tvar* 1, 2005, s. 22.
- Zádrapa, L. (2007): „Mathesiovské časy jsou u konce“. In: *Tvar* 15, 2007, s. 7-8.
- Zádrapa, L. (2007b): „Odpověď F. Stočesovi“. In: *Tvar* 21, 2007, s. 12-13.
- Závada, J. (1963): „Mathesiovy úvahy o verši“. In: *AUC, Philologica, Slavica Pragensia* V., s. 63-82.