

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2012

Petr Eliáš

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Diplomová práce

Petr Eliáš

Jan Zábrana, básník a překladatel

Inspirace beatnickou poezií a její překlady

Jan Zábrana, translator and poet

Translating poetry while inspired by it?

Praha 2012

Vedoucí práce:

PhDr. Eva Kalivodová, PhD.

Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval především PhDr. Evě Kalivodové, PhD., za ochotu a vstřícnost při vedení mé práce a za podněty a věcné připomínky, jimiž výrazně přispěla k její výsledné podobě. Dále chci poděkovat PhDr. Michaelu Špiritovi, PhD., za cenné rady a konzultace.

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

V Praze dne 3. 1. 2012

Petr Eliáš

Anotace

Diplomová práce *Jan Zábrana, překladatel a básník - inspirace beatnickou poezií a její překlady* zkoumá vztah mezi původní a překladovou tvorbou Jana Zábrany. Bere přitom v úvahu podobné tematické a formální zaměření jednotlivých autorů a sociokulturní kontext, který Janu Zábranovi nedovoloval publikovat vlastní poezii. Cílem je najít tendence a modely, které se ukazují v Zábranově původní a překladové tvorbě. Základem pro toto zkoumání je analýza tří verzí Zábranových sbírek *Utkvělé černé ikony*, *Stránky z deníku* a *Lynč (Samosoud)* a překladů poezie Allena Ginsberga, Lawrence Ferlinghettiho, Gregoryho Corsa a Kennetha Patchena.

Klíčová slova: Jan Zábrana, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Kenneth Patchen, Gregory Corso, Gideon Toury, poezie, beatnická poezie, překlady, překladatelská metoda

Annotation

The diploma thesis *Jan Zábrana, translator and poet – translating poetry while inspired by it?* examines the relationship between the original works of Jan Zábrana and his translations, taking into account the similar thematic and formal inclinations of all the authors and the sociocultural context, preventing Jan Zábrana from publishing his own poetry. Based on the analysis of three variants of Zábrana's poem collections *Utkvělé černé ikony*, *Stránky z deníku* and *Samosoud* and his translations of poems by Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso and Kenneth Patchen, the thesis aims at finding the tendencies and models present both in Zábrana's original poems and his translations.

Keywords: Jan Zábrana, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Kenneth Patchen, Gregory Corso, Gideon Toury, poetry, beat poetry, translations, translation method

Obsah

1. Úvod	6
1.1 Teoretická východiska práce a použitá metoda	8
2. Jan Zábrana – básník	11
2.1 Charakteristika jednotlivých sbírek	12
2.2 Vývoj Zábranovy poezie	19
2.3 Proměny textů	22
2.4 Intertextualita Zábranovy poezie	26
3. Jan Zábrana – překladatel	31
3.1 Beatnická generace	33
3.2 Překladatelská analýza	39
3.2.1 Morfologické prostředky	41
3.2.2 Lexikální význam	44
3.2.3 Syntax	56
3.2.4 Zvuková stránka verše, jazyková hra	62
4. Jan Zábrana – básník a překladatel	69
5. Závěr	74
6. Summary	75

1. Úvod

Nač skřípat jak erární flašinet

Nač taktizovat Nač sám sebe hlídat

Lepší je psát si básně třicet let

A po smrti cenzury je vydat¹

Tyto verše si Jan Zábrana, jeden z nejvýznamnějších básníků poválečných dekád a nesmírně plodný překladatel, zapsal do deníku na podzim roku 1977. Poměrně přesně vystihují Zábranův přístup k poezii i situaci, v níž tvořil.

Přestože psal básně už na gymnáziu a v první polovině padesátých let měl hotové jádro tří sbírek, oficiálního vydání své poezie se Jan Zábrana dočkal až v polovině let šedesátých. Jako autor byl po únorovém převratu nežádoucí a publikovat mohl pouze své překlady, kterými se živil a které tak pro něj byly na dlouhá léta jedinou formou veřejného uměleckého vyjádření. Je velmi pravděpodobné, že se tyto podmínky projevíly ve způsobu, jakým Zábrana k překládání přistupoval. Lze předpokládat, že se jeho poetika nějakým způsobem promítne i do překladů poezie amerických básníků.

Jedním z jeho hlavních literárních zájmů byla moderní americká poezie, konkrétně tvorba tzv. *beat generation*. Autoři jako Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti nebo Gregory Corso zajímali Zábranu jako čtenáře i jako překladatele. Jeho převody jejich poezie jsou dodnes v mnoha případech jediné v české literatuře. Navíc o „svých“ autorech psal fundované studie, sestavoval výběry jejich poezie apod.

Počáteční hypotéza, s níž jsme přistupovali k analýze textů, byla, že sociokulturní kontext a další faktory zapříčinily určité interference Zábranovy vlastní, osobité poetiky a jeho překladů beatnické poezie. Předpokládali jsme také, že v Zábranových básních vysledujeme jisté vlivy moderních amerických básníků.

Při podrobnějším zkoumání textů, jejichž povaha byla navzájem poměrně odlišná, jsme záhy zjistili, že Zábranu rozhodně nelze podezírat z toho, že by překlady autorů, kteří mu jsou svým zaměřením blízcí, využíval jako určitou platformu pro prezentaci vlastní

¹ ZÁBRANA, Jan: *Celý život 2*. Torst, Praha 1992, s. 605.

poetiky. Různorodost původních textů zůstává zachována a překlady jsou velmi citlivé a kongeniální. Původní hypotéza se tedy beze zbytku nepotvrdila. Přesto v Zábranových vlastních básních a překladech nacházíme některé společné tendence a modely.

Směřování analýzy překladů je založeno velkou měrou na Zábranově původní poezii a charakteru změn, jimiž texty v průběhu času procházely. Soustředí se na hlavní formální i významové aspekty napříč jazykovými rovinami. Jako vodítka slouží právě hlavní tendence vysledované v Zábranových vlastních básních. Analyzovali jsme texty obsažené ve třech kompletních Zábranových sbírkách, *Utkvělé černé ikony*, *Stránky z deníku* a *Samosoud (Lynč)*. Srovnali jsme verze ze samizdatového almanachu *Život je všude* (1956) a z „oficiálních“ vydání z poloviny 60. let. To je období, v němž lze předpokládat určitý vliv beatnické poezie.

Povaha změn provedených v jednotlivých vydáních sbírek nám napoví, jak se Zábrana jako básník vyvíjel. Jedním z faktorů, které jeho vývoj v tomto období ovlivňovaly, byla pravděpodobně i beatnická poezie. Analýza konkrétních změn a abstrahování hlavních principů a opakujících se vzorců poskytne vodítka pro zkoumání překladů a hledání případných styčných bodů.

Beatnickou poezii jsme ke zkoumání vybrali, protože v druhé polovině padesátých let a první polovině let šedesátých představovala pro Jana Zábranu významný čtenářský a překladatelský zájem. Šlo o básníky, k nimž měl velmi vřelý vztah, v některých případech i osobní (s Ferlinghettim si dopisoval, s Allenem Ginsbergem se dokonce setkal), ale Zábrana si i tak udržoval jistý odstup: *Neztotožňuji se s autorem nikdy. On a já jsme dva různé lidé se zcela rozdílnými úkoly. (...) Mohu překládaného autora obdivovat, mohu jím být uchvácen, mohu jej milovat, mohu se mu posmívat, ale neztotožňuji se s ním.*² Tento fakt je třeba mít na paměti, když se snažíme zjistit, jak se navzájem ovlivňují poetiky básníka a překladatele – básníka. Lze očekávat, že některé tematické nebo stylové prvky autorů, které Zábrana četl a překládal, proniknou i do jeho vlastní tvorby, ale zároveň se u něj pravděpodobně neseťkáme s vědomým „opisováním“. To je patrné už jen z toho, jak bytostně Zábrana nenáviděl, když někdo kopíroval jeho vlastní práci³, nebo jak se bál, že on sám bude nařčen z neoriginality. V lednu 1976 si například do deníku zapsal: *najít tu podivnou báseň, kterou*

² ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 372.

³ Zejména v posledních letech si Zábrana v denících často stěžuje na to, jak „oficiální“ autoři používají obraty nebo metafory, se kterými přišel on, ať už jako básník nebo jako překladatel.

jsem měl někdy před osmi lety v ruce (u někoho v bytě, opilý k ránu) a odhodil jsem ji vztekly, že by někdo – jen vzdáleně – mohl současně přijít na princip, na který jsem přišel já. (...) Po tomhle šokujícím zážitku jsem tehdy do právě se sázejících Ikon zařadil jako poslední báseň (č. 90) kus textu, který jsem tehdy z Havrana měl, ačkoli jsem si byl vědom, že báseň není hotová, že bude pokračovat... Jenom proto, aby se mi nemohlo stát, že bych přišel s čímśi pozdě, jako druhý...⁴ Ačkoli se tedy Zábrana rád (a přiznaně) nechával inspirovat, vždy se snažil nepřekročit hranici, za níž už by šlo o vědomé kopírování.

Z toho plyne, že pokud chceme hledat určité analogie, nesmíme zůstat u jednotlivostí, ale měli bychom se soustředit spíše na jisté „formální gesto“, tedy na hlavní principy a celkové směřování formální složky poezie a souhrnu tvarových prvků, které formují její významovou složku. Důležité je také sledovat, čím je samotná poezie pro jednotlivé autory. I v tomto ohledu zřejmě najdeme určité podobnosti a souvislosti. Měli bychom pátrat po tom, v čem si jsou poetiky Jana Zábrany a moderních amerických básníků blízké, a na těchto styčných bodech hledat případné vlivy.

1.1 Teoretická východiska práce a použitá metoda

Práce metodologicky vychází z teoretického modelu Gideona Touryho, jak jej popsal ve své monografii *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Využívá ale jen některé jeho aspekty a sleduje zejména hlavní principy, tedy především orientaci na cílový text a přijímající kulturu. Tento model je ideální, protože umožňuje zkoumat Zábranovo překladatelské dílo jako integrální součást literárního a společenského kontextu doby, ale i celku autorovy vlastní tvorby. Jak již bylo naznačeno, Touryho přístup se orientuje na cílový text (*target-oriented approach*⁵), u něhož také začíná zkoumání překladu. Výchozí text a přesnost či adekvátnost jeho převedení tedy hrají vedlejší roli a mnohem důležitější je pozice překladu v rámci cílové kultury, která produkci překladových textů iniciuje i omezuje implicitně danými sociokulturními normami (*socio-cultural constraints*⁶).

Neznamená to ale, že pokud má být překlad přijatelný, musí plně odpovídat dobovým sociokulturním normám. Toury tvrdí, že ve většině převedených textů zůstávají

⁴ ZÁBRANA, Jan: *Celý život 1*. Torst, Praha 1992. s. 450.

⁵ TOURY, Gideon: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins Publishing Co., Amsterdam 1995. s. 24.

⁶ Tamtéž, s. 74.

jisté rysy překladovosti v podobě určitých specifických vazeb (*translation relationships*⁷) na výchozí text a kulturu. Překlady tedy vedou rovněž ke změnám v cílové kultuře.

Toury v souvislosti s překladem používá termín *assumed translation*⁸, což znamená, že daný text má v cílové kultuře automaticky status překladu a je jako takový přijímán. Převod bývá výsledkem potřeby cílové kultury zaplnit určitou mezeru. Něco nového je do cílové kultury vneseno; překlad se do ní začlení jako její součást.

Touryho model stanoví tři základní postuláty: *source-text postulate*, *transfer postulate* a *relationship postulate*. Předpokládá, že v jiném jazyce nebo kultuře existuje text, který překladu chronologicky a logicky předchází, že proces, kterým předpokládaný překlad vznikl, obsahoval převod určitých rysů, které oba texty sdílí, a že existuje vztah, kterým je překlad spojen s předpokládaným originálem.⁹

Tyto vazby vycházejí najevo při zkoumání cílového textu s jeho potenciálním zdrojem. Toury tvrdí, že překladové vztahy se nevztahují ani tak na celý text jako spíše na jeho jednotlivé části (*textual segments*). Proto navrhuje pro analýzu využívat párů textových jednotek (*coupled pairs of source-target segments*), vybraných ad hoc z originálu i překladu. Ty pak tvoří základ pro zkoumání povahy překladu a stanovení jeho koncepce (*concept of translation*). S jejich pomocí lze poukázat na určitá opakující se řešení (*regular patterns*) a tedy i na konkrétní překladatelskou metodu.¹⁰

Hlavní problém tohoto modelu vidíme ve stanovení textových segmentů k analýze, které je třeba vybrat individuálně podle charakteru textu. Pro analýzu překladů Jana Zábrany poslouží jako základ jeho vlastní poezie, přesněji jednotlivé varianty jeho tří hlavních sbírek. Podrobným srovnáním dvou verzí zjistíme hlavní tendence úprav i opakující se vzorce. Poté srovnáme překlady a originály Ginsbergových, Ferlinghettiho, Corsových a Patchenových básní a s ohledem na principy a tendence ve změnách, vyzorované v Zábranově poezii vybereme páry textových jednotek pro analýzu.

Tímto způsobem získáme množinu překladatelských řešení, jejichž zkoumání nám pomůže potvrdit či vyvrátit počáteční hypotézu, že mezi Zábranovými básněmi a jeho překlady beatnické poezie existují určité analogie a obousměrné vztahy. Při srovnávání originálu a překladu tedy nepůjde o to, jak přesně či vhodně Zábrana daný segment převedl,

⁷ Tamtéž, s. 27.

⁸ Tamtéž, s. 31.

⁹ Tamtéž, s. 33–35.

¹⁰ Tamtéž, s. 37.

ale spíše o nalezení určitých mechanismů charakteristických pro jeho překladatelskou práci. Výsledky, k nimž jejich užití vede, tedy rysy jeho básnických překladů, se poté pokusíme porovnat se zjištěními, která vyplývají z analýzy Zábrany vlastní poezie. Přestože těžištěm práce nebude kritika Zábranových překladů, nenecháme stranou ani případy, o nichž se lze domnívat, že jsou výsledkem nepochopení originálu, a řešení, která mu z nějakého jiného důvodu neodpovídají.

Dalším aspektem Touryho modelu, který bude pro tuto diplomovou práci relevantní, je pojetí překladu jako součásti přijímající kultury, což je vlastně základ Touryho pohledu na překlad. Jan Zábrana tvořil ve specifické společenské, kulturní a historické situaci, která mu nedovolovala volně publikovat vlastní díla. „Oficiální“ literární tvorba byla výrazně řízena a oklešťována režimem a domácí produkce nebyla zejména v padesátých letech příliš pestrá a inovativní. Proto lze předpokládat, že Zábrany překlady ruské i anglofonní poezie a prózy znamenaly pro československý literární život významný přínos. Zároveň nás ale bude zajímat, co znamenaly překlady beatnické poezie v kontextu Zábrany tvorby. K tomu nám poslouží detailní textová analýza konfrontovaná s literárněhistorickou literaturou i primárními zdroji (zejména deníky, které si Jan Zábrana vedl prakticky celý život).

Při analýze textů si budeme všimnout všech relevantních rysů na různých jazykových rovinách. Budeme zkoumat jazykové prostředky morfologické, lexikální, syntaktické i komplexně stylistické a zohledníme také zvukovou stránku veršů a básní. Zásadní otázkou, na kterou chce práce odpovědět, je, zda se vlastní a překladatelská tvorba Jana Zábrany navzájem ovlivňovaly. Aby bylo možné považovat jakékoli závěry v tomto směru za platné, je třeba je podložit věrohodnými argumenty, které zohlední všechny relevantní rysy.

2. Jan Zábrana – básník

Jan Zábrana bezesporu patří mezi nejvýznamnější básnické a překladatelské osobnosti druhé poloviny dvacátého století. Básně začal psát již na gymnáziu a v polovině padesátých let měl hotová jádra tří sbírek. Na jejich vydání pod tituly *Utkvělé černé ikony*, *Stránky z deníku* a *Lynč* ale musel počkat více než deset let. Ještě předtím, v roce 1956, vyšla velká část Zábranových básní v samizdatovém sborníku *Život je všude*, který redigoval Jiří Kolář a Josef Hiršal a ve kterém se kromě Jana Zábrany představil například i Bohumil Hrabal, Václav Havel nebo Josef Škvorecký.

Zábranova poetika v těchto sbírkách měla velmi blízko ke všední každodennosti a poměrně výrazně se v ní projevuje sklon k deníkovosti. Autorova snaha zachycovat realitu v jejích jednotlivých útržcích se ukazuje i v denících¹¹, které si psal prakticky celý život a do nichž si zaznamenával vše od banálních událostí přes útržky básní, jež ho napadaly, až po velká traumata, jimiž zvláště v posledních letech procházel.

Nejprve se pokusíme o stručnou analýzu formální i obsahové stránky tří zmíněných sbírek. Budeme si všímat charakteru verše, jazyka i motiviky básní. Tento rozbor poslouží jako východisko pro popis vývoje sbírek v čase. Zábrana totiž své verše neustále přepracovával. Zaměříme se na charakter zásahů i jejich vliv na výsledný text a srovnáme, jak a do jaké míry se jednotlivé sbírky měnily. V poslední části této kapitoly prostřednictvím intertextuálních prvků usouvztažíme Zábranovu poezii s literárními fenomény, které ji mohly ovlivnit.

¹¹ Zábranovy deníkové zápisky vyšly v roce 1992 ve dvou svazcích nazvaných *Celý život*. Pokrývají v zásadě období od gymnaziálních studií až do smrti, přičemž naprostá většina zápisků pochází ze sedmdesátých let. Pro účely této práce posloužily tyto deníky nejen jako vynikající zdroj informací o Zábranově životě a pohledu na poezii a literaturu vůbec, ale také jako zdroj úryvků básní apod.

2.1 Charakteristika jednotlivých sbírek

Utkvělé černé ikony

Utkvělé černé ikony je název Zábrany první sbírky, vydané v roce 1965. Oficiální podobě předcházely cyklus *Únor 1954*, poté *Jeviště jednoho jara* a *Černá lyrika*, což byl titul, pod nímž (spolu s vročením 1953) vyšlo 22 básní ze sbírky ve sborníku *Život je všude* (1956). V oficiální verzi jsou obsaženy i verše vzniklé po roce 1956, například básně č. 84 a 85 s vročením 1957, respektive 1959. Mimochodem, inspirací pro obě tyto básně byly cesty do Sovětského svazu, které Zábrana podnikl právě v letech 1957 a 1959.

Básně ve sbírce *Utkvělé černé ikony* jsou psány většinou volným veršem a mají různý rozsah a proměnlivou strofiku. Podle Miroslava Červenky se Zábrany volný verš *inspiroval antipoetickými útvary děl klasické moderny*¹². Verše jsou spíše kratší a rým v naprosté většině případů chybí. Místy se ale objeví: *Jen pokus o nebe. / Z verpánku. Usmolený. / Hostiny-posty / vystrojily ženy, / budme jim vděční za ně. / Kampak by děti rostly, / ty naše děti milované?*¹³

Zábrana se snaží o co největší mluvnost (*Když čtu Ginsberga, / nemyslím na Ameriku, / ale na to, / jak pro nic za nic / zničili generaci, kterou i ta válka ušetřila*)¹⁴, ale zároveň se vyhýbá zažitým pojmenováním a slovním spojením a razí nová (*ne ty roznaříkané, / ty tiché*¹⁵), přičemž využívá celou škálu jazyka, od prvků knižních až k výrazům hovorovým (*puberták*¹⁶, *končí historie jeho špízování*¹⁷), nebo dokonce argotickým (*fízlovat tu svou, kdy a jak s kým a jestli je s někým*¹⁸). Převládá přitom běžný jazyk, zatímco poetismy a knižní výrazy se vyskytují spíše zřídka (*V té zimě / ptáků s nebe opadalých...*¹⁹).

Výrazným prvkem je interpunkce a grafická podoba jednotlivých básní. Zábrana často používá tři tečky, uvozovky, různé řezy písma nebo odsazení některých pasáží:

¹² ČERVENKA, Miroslav: *Deník v jambu*. In: *Obléhání zevnitř*. Praha, Torst 1996.

¹³ ZÁBRANA, Jan: *Utkvělé černé ikony*. Praha, Mladá fronta 1965, s. 51.

¹⁴ Tamtéž, s. 114.

¹⁵ Tamtéž, s. 29.

¹⁶ Tamtéž, s. 69.

¹⁷ Tamtéž, s. 100.

¹⁸ Tamtéž, s. 128.

¹⁹ Tamtéž, s. 108.

*Jsou slova,
která synové
nechtějí od otců slyšet.
A jsou-li dědové prohlášeni za živé...*

*„... nestydím se za to,
že se bojím smrti,
nestydím se,
že na ni myslím...“²⁰*

Text tak někdy navozuje dojem dialogu, jindy (zvláště když je odsazení spojeno například s kurzívou, případně závorkami) některé pasáže připomínají vsuvky nebo intermezza. Použití kurzívy pro naznačení přímé řeči, případně vnitřního monologu, je patrné například v básni číslo 88: *No jo Tak dobře Co má bejt / Jdem na to To víš / Že na tebe jsem letěl vždycky*²¹ Celá tato citovaná pasáž je ve sbírce psána kurzívou, čímž Zábřana naznačuje, že jde o dialog. V některých básních je např. poslední sloka oddělená řadou pomlček.

Obsahová stránka jednotlivých básní není v žádném zásadním rozporu s formou, volný verš bez pravidelného rýmu působí vzhledem k obsahu přirozeně. Jde často o útržkovitá pozorování nebo záznamy relativně banálních událostí (*Znáte to. / Ve chvíli, kdy tam nikdo není, / chlapec prvně vejde do obchodu / a váhá ještě, / (prodavač se blíží) / zda přece jen nemá raději požádat / o zubní pastu...²²*), které ale dohromady dávají komplexní obraz života. Častým tématem je stárnutí, smrt, vztahy mezi lidmi nebo vzpomínky na minulost. Lyrický subjekt hraje roli pozorovatele, do textu vstupuje většinou prostřednictvím reminiscencí a sám je součástí děje jen zřídka. I v takových případech ale následuje jisté zobecnění, jako je tomu například v básni č. 59: *Nebudu hledat krásnější než jsi ty, / běhat od jedné k druhé, / protože milovat ženu / je osud právě tak / jako barva vlasů, / nemoc / nebo doba, ve které žijeme.*²³ Konkrétní předsevzetí lyrického subjektu je tu zdůvodněnou zobecněným tvrzením.

²⁰ Tamtéž, s. 113.

²¹ Tamtéž, s. 120.

²² Tamtéž, s. 38.

²³ Tamtéž, s. 73.

V některých básních kontrastuje všednost konkrétní, popisované události se závažností tématu: *V zátylku kuchyně / hovoří s matkou. / Je cítit mokrý flanel / pod žehličkou. / Hladí látku / tak jako včera jeho krk. / Mluví se o něm, říká: / „Nepoznal dodnes, / že jsem s ním nikdy / neztratila hlavu.“ (...)* Jednou jí celá ta lež / spadne na nohu / jak špatně přichycená cihlička.²⁴ Banální, všední aktivita zde tvoří pozadí, na němž se otvírá problém vztahu dvou lidí. Jakoby náhodou se stává tématem rozhovoru, mezi řečí se dozvídáme, že vše, co mezi nimi je, je vlastně jedna velká lež.

Jak již bylo řečeno, často dochází k jistému zobecnění. Ať už jde o postupné, odvozené zobecnění, jako například v již citované básni č. 59, nebo o jakousi generickou obecnost, která pomáhá báseň polarizovat (muži vs. ženy, staří vs. mladí atd.): *Dopoledne patří ženám, / neboť muži / se skoro nikdy neodváží nejt...²⁵* Jindy naopak čteme popis konkrétní situace: *Chlapec, představen její matce, / si vezme židli, zvolna hledí / na předobraz té, co mu sedí²⁶.*

Dalo by se říci, že jedním z hlavních témat sbírky je člověk, lidskost se vším, co k ní patří. Postavy Zábranových básní jsou obyčejní lidé s běžnými problémy, radostmi, strachy a pudy: *Každý den prochází / lázeňský parou. (...)* Housle tajemného / – co svět světem lidské – / hrají mu tolik, / že už se jimi / nemá proč pyšnit. (...) *Jak se má nadchnout / pak večer doma / tou svojí nahou?²⁷* Jak je vidět, Zábrana se nevyhýbá ani poměrně nepříjemným tématům a jeho cílem je promluvit o životě, jaký je: *Ženy pijáků, / co mají stále / nové nádoby, / co povlékají / dvakrát do týdne, / stejně objímané / jako škrcené, / ne ty roznaříkané, / ty tiché, / které víc tuší / než vědí, / co je to smutek mužů...²⁸* Jak píše Vladimír Dostál v dobové recenzi: *Už dávno nevpadl do naší poezie takový příval života. Všelijakého, nepřebíraného, propoceného, věčného i marného, ale především a nadevše opravdového.²⁹*

Na konec této sbírky se Zábrana rozhodl zařadit báseň s číslem 90, která byla základem pozdější skladby *Havran*. Důvodem byl básníkův strach, aby jej někdo nenařkl z kopírování nebo plagiátorství. Jak si totiž zapsal do deníku, objevil kdesi báseň postavenou na podobném principu. *V Nicanoru Parrovi nalezen další z textů, vznikajících jakoby z analogické koncepce jako můj Havran. (Emergency Poems, báseň Pastime.) Připojit*

²⁴ Tamtéž, s. 59.

²⁵ Tamtéž, s. 52.

²⁶ Tamtéž, s. 47.

²⁷ Tamtéž, s. 44.

²⁸ Tamtéž, s. 40.

²⁹ DOSTÁL, Vladimír: *Tíha a moudrost*. In: *Kulturní tvorba*, 1966, č. 18, s. 13.

k připraveným a excerpovaným textům z Eliota a Stevensa (+ 1 verš z Ferlinghettiho: „*To fuck is to love again.*“) + najít tu podivnou báseň, kterou jsem měl někdy před osmi lety v ruce (u někoho v bytě, opilý k ránu) a odhodil jsem ji vzteklý, že by někdo – jen vzdáleně – mohl současně přijít na princip, na který jsem přišel já.³⁰

Stránky z deníku

Básně ze sbírky *Stránky z deníku* vyšly ve sborníku *Život je všude* pod titulem *Anály* s vrocením 1955. Oficiální verze z roku 1965 obsahuje 52 básní rozdělených do tří oddílů. V letech 1977–1983 Zábrana pracoval na nové sbírce, ale později se rozhodl ji dodatečně přiřadit ke *Stránkám z deníku*.³¹ V této podobě vyšla v souborném vydání v roce 1993.

Na první pohled je patrná formální odlišnost od *Utkvělých černých ikon*. Všechny básně sbírky mají podobu sonetu ve čtyřstopém jambu, jsou tedy daleko pravidelnější než básně v první sbírce. Tento dojem navíc umocňuje střídavý, respektive sdružený rým. *Proč dělám ty rýmy? Nemohu s klidným svědomím formu jen tak odhodit, nejdřív ji musím sám pro sebe znehodnotit, zrajtovat jako kobyly, vyzkoušet na krok, na klus i na cval, zkusit, zda by přece nějak nešla. Automobil si mohu koupit, až když se sám přesvědčím, že je kulhavá, slepá a brzo říčná.*³²

Sám Zábrana napsal, že jeho cílem nebylo napsat knihu sonetů: *Podstata je v tom, že některé věci k člověku přicházejí (...) v rytmické slovní řadě, v rýmech, právě střetání rýmů někdy nese dál ‚myšlenku‘ a také ovlivňuje, který materiál bude dál do básně uveden a zapojen. (...) Jestliže tady věci (některé) v této podobě už přicházejí, je zbytečné se tomu bránit, spíš je třeba se oddat principu.*³³

Zmíněnou pravidelnost narušují časté přesahy, a to i na hranici slok: *Jdou vybubnovat. Paňácové // se tlučou do vycpaných pupků, / (...) / Večer je plno. Hromotluk // popadne chladnou lesklou trubku...*³⁴ Výrazným prvkem je opět interpunkce, zejména uvozovky a tři tečky, které se objevují ještě častěji než v *Utkvělých černých ikonách*.

³⁰ ZÁBRANA, Jan: *Celý život 1*. Torst, Praha 1992, s. 450.

³¹ ZÁBRANA, Jan: *Celý život 2*. Torst, Praha 1992, s. 786–787.

³² ZÁBRANA, Jan: *Celý život 1*. Torst, Praha 1992, s. 180.

³³ ZÁBRANA, Jan: *Zed' vzpomínek*. Atlantis, Brno 1992, s. 113–114.

³⁴ ZÁBRANA, Jan: *Stránky z deníku*. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 21.

Klasická a poměrně pevná forma ale ve vztahu k obsahu vytváří jisté napětí, které je podle Miroslava Červenky klíčem k interpretaci sbírky.³⁵ Zábrana jako by záměrně konfrontoval formu s obsahem: „Viděls mě na té obrazovce? / Jaká jsem?“... průběh angíny, / šaliny, známost z angliny / i příběh vdovce ve Stromovce...³⁶ Mohli bychom to vnímat jako Zábranův dialog se dvěma hlavními literárními fenomény, které tuto sbírku ovlivnily – Skupinou 42 a ruskými básníky (Jesenin, Pasternak). Zdá se, jako by oběma dával za pravdu a zároveň se s nimi přel. *Stránky z deníku* souhlasí s programem všednosti, ale na rozdíl od Koláře jej realizují prostřednictvím klasické formy. *Ať sama sebe zničí v konfrontaci se všedností a banalitou. (...) Nechť si tedy sonet sám sebe zaslouží vždy znovu, pokaždé ve střetu s jiným okamžikem ubíhající všednosti.*³⁷ Klasická forma je tu Zábranovi prostředkem, jak popisovaným událostem všedního života dodat nový významový rozměr, nikoli pouhým ozvláštňením.

I touto sbírkou se nese snaha zachytit život ve všech jeho odstínech, tentokrát prostřednictvím deníkových záznamů. Zábrana zde klade ještě větší důraz na věcnost, konkrétnost a mluvnost. Lyrický subjekt je stále především pozorovatelem, ale ubylo zobecnění, častěji vnímáme spíše jednotlivosti a individuální osudy a události: *Chodbička s kufry, kde ji viděl / prvně a promoklou jak myš. / Za ní tma, před ní, pytel šidel... / Ve dvojce! Zaprášený plyš...*³⁸ Podle Červenky pojí důraz na obsahovost Zábranu se Skupinou 42, zatímco snahou o vyčlenění veršové struktury z díla jako celku navazuje na ruskou poezii 10. a 20. let.³⁹

Za zmínku ale rozhodně stojí citáty z různých děl světové literatury. Většinou stojí za textem, s nímž tematicky souvisejí. Jejich překlad, případně parafráze, se někdy objevuje i přímo v textu, jako je tomu u básně *Třicet*⁴⁰ nebo *Holubi*, která je součástí „Stránek z deníku 2“⁴¹. V básni *Večerní vlaky*⁴² je úryvek z ruské písně v originále dokonce zakomponován do jednoho z veršů, i když jako citátový výraz. Podrobnější analýze intertextuality v Zábranově poezii se budeme věnovat v samostatné podkapitole.

³⁵ ČERVENKA, Miroslav: *Deník v jambu*. In: *Obléhání zevnitř*. Praha, Torst 1996, s. 283–284.

³⁶ ZÁBRANA, Jan: *Stránky z deníku*. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 37.

³⁷ TRÁVNÍČEK, Jiří: *Stránky z celého života*. In: *Jan Zábrana: 4. 6. 1931–3. 9. 1984*. Red. Jan Šulc, Humpolec 1996, s. 34.

³⁸ ZÁBRANA, Jan: *Stránky z deníku*. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 43.

³⁹ ČERVENKA, Miroslav: *Deník v jambu*. In: *Obléhání zevnitř*. Praha, Torst 1996, s. 284.

⁴⁰ ZÁBRANA, Jan: *Stránky z deníku*. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 59.

⁴¹ ZÁBRANA, Jan: *Básně*. Torst, Mladá fronta, Praha 1993, s. 187.

⁴² ZÁBRANA, Jan: *Stránky z deníku*. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 13.

Lynč

Do almanachu *Život je všude* přispěl Zábrana vedle *Černé* lyriky a *Análů* také sedmi básněmi pod společným názvem *Léta s Helmuthem*. V roce 1968 je spolu s několika dalšími vydal ve sbírce *Lynč*, kterou později přejmenoval na *Samosoud*⁴³. Báseň *Hrůzy*, která vyšla ve sborníku v rámci *Let s Helmuthem*, přesunul Zábrana do oficiálního vydání sbírky *Utkvělé černé ikony* a později ji použil jako základ pro rozsáhlou skladbu *Havran*, která ale nakonec nevyšla.

Lynč se od zbylých dvou sbírek opět liší. Obsahuje delší básně, jejichž volný verš je rozmáchanější než verš *Utkvělých černých ikon*, na které tematicky a částečně i formálně navazuje. Básnický jazyk se tu ještě více blíží jazyku mluvenému. Ubylo přesahů, řádek se často shoduje s větou. Jak píše Michael Špirit, v této sbírce *kombinuje Zábrana přímé a obrazné pojmenování, exponuje úlomky stejně jako celky skutečnosti a volí prozaické vyjádření ve veršových útvarech, jejichž řád bravurně ovládá, a proto může postupovat proti němu. Výsledkem je všeprostupující dojem přítomné a současně nenávratně minulé životní atmosféry, pocit neodvolatelné, ale nepřijímané prohry vedle absolutní a poslední jistoty o moci básnického vyjádření.*⁴⁴ Zde se Zábranova tvorba stýká například s poezií Allena Ginsberga, charakteristickou právě snahou o co největší mluvnost veršů, které přitom ale zůstávají výsostnou poezií.

Jedním z hlavních jednotících principů sbírky jsou postavy Helmutha a Agáty, které se objevují hned v několika básních (jméno jedné z postav bylo dokonce součástí původního názvu sbírky, *Léta s Helmuthem*). Oproti zbylým dvěma sbírkám ubylo generických označení (*muži, ženy* apod.) a nahradily je určité osoby, označené jmény nebo třeba povoláním (*Pokojská v hotelu / vyvolené země (...) / Správce hřiště stahuje na trakaři provazem*⁴⁵).

Další „postavou“, s níž se setkáváme, je Josef Novák. Jeho jméno je součástí názvů tří básní – všechny jsou psány kurzívou v první osobě, jako by Josef Novák byl jakési alter ego lyrického subjektu. Básně *Milostná píseň Josefa Nováka*, *Blues Josefa Nováka* a *Svatba Josefa Nováka* se od ostatních liší i po stránce stylistické. Jsou psány hovorovějším jazykem a obsahují mimo jiné velké množství germanismů (v *Milostné písni Josefa Nováka* dokonce

⁴³ Do deníkového sešitu s číslem 70, který pokrývá období od 7. února do 10. března 1979, si Zábrana napsal: *Název sbírky LYNČ změnit na SAMOSOUD*. Viz ZÁBRANA, Jan: *Celý život 2*. Torst, Praha 1992, s. 691.

⁴⁴ ŠPİRIT, Michael: *Padesát let: letopočet krásy a „neskutečný umělci“*. In: *Život je všude. Almanach z roku 1956*. Paseka, Praha 2005. s. 283.

⁴⁵ ZÁBRANA, Jan: *Lynč*. Mladá fronta, Praha 1968, s. 16.

v rýmové pozici: *Potom tě jednou pozve její šrift, / do bytu jezdí předpotopní lift / a v bytě každý jiný ksicht / a v nich jak černý lesní med / lahvička z války „Achtung! Gift!“, / za vším ten nečitelný šrift, / ten její milovaný šrift...⁴⁶⁾.*

Přítomnost pojmenovaných postav je projevem jisté konkretizace kontextu, která je patrná například i v místním a časovém zasazení některých básní. Ve zbylých dvou sbírkách, kterými se zabýváme, jsou společenská situace a prostředí přítomné jen nepřímo. Příběhy jednotlivých (bezejmenných) postav jako by byly ve snaze o zobecnění vyňaté z dobových souvislostí. V *Lynči* jsou osudy protagonistů naopak spjaty s dobou, ať už prostřednictvím odkazů na historické události (*V uličkách rozsvítili lucerny, / ale za hodinu nepřešli ani dva lidé... / Bylo 25. února 1948. / Celou noc se na silnicích třely / černé ryby vládních vozů...⁴⁷⁾*), na osobní momenty (*U postele Limb / a jiné básně: Jiří Kolář.⁴⁸⁾*) nebo třeba na sportovní dění (*Zašly hvězdy: Drobný, Patty Vyšly hvězdy: Hoad a Rosewall / ale náš tenis nekončí...⁴⁹⁾*).

Deníkovost, která se táhne celou Zábranovou tvorbou, se v *Lynči* projevuje ze všech tří sbírek zřejmě nejvíce. Přesněji řečeno, *Lynč* nejvíce připomíná deník. Obsahuje vzpomínky (*Malé město, Lidé, na které jsem si vzpomněl dnes dopoledne*) i záznamy běžných událostí (*Trolejbus*), alespoň částečně zasazené do kontextu. V tom se liší například od *Stránek z deníku*, kde jsou „zápisky“ mnohem fragmentárnější a připomínají spíše postřehy nebo blíže neurčené záblesky vzpomínek.

⁴⁶ Tamtéž, s. 42.

⁴⁷ Tamtéž, s. 32.

⁴⁸ Tamtéž, s. 32.

⁴⁹ Tamtéž, s. 54.

2.2 Vývoj Zábranovy poezie

Jak již bylo naznačeno, Zábrana své verše často přepisoval. V některých případech existují i čtyři verze – rukopis, almanach *Život je všude*, oficiální vydání sbírky a souborné vydání *Básní*, v němž byly zohledněny změny, které autor rukou připsal do vydání ze 60. let. Zábrana totiž neustále hledal nejlepší, nejpřesnější vyjádření. Snažil se využít veškeré možnosti, které mu jazyk dával. Jak píše Jiří Trávníček v ediční poznámce k soubornému vydání tří Zábranových sbírek, nelze říci, že by poslední varianta byla variantou finální, hotovou, která vznikla z jakéhosi nedokonalého polotovaru. *Text [byl Zábranovi] spíše generátorem dalších možností, které je v něm možno – stále a stále – vytvářet a objevovat.*⁵⁰

Měnit text bylo pro Zábranu takřka uměleckou nutností. Věděl, že to, co napsal, je nedokonalé, a že pokud se mu podaří najít slabá místa a na nich text zpochybnit, rozbít a přestavět, může na tom jeho poezie jediné získat. *Právě ty verše, které ve svých básních cítím jako barbarské (mluvím pořád o formě) nebo „školské“ – na jistém stupni je „školské“ totéž co „klasické“ –, mají největší náboj skrytých možností, jsou nejméně propadlé inerci. Při práci na jejich zlepšení vždycky docházelo k vysokovoltovým výbojům (krátkým spojením), které rozkolísaly „hotové“ verše a proměnily kvalitu básně. Definitivní pak byl ten „otřesený“, „v pochybnost uvedený“ tvar – nikoli předcházející, hladký. Překročit meze racionální poetiky je schopen jediné ten básník, který je schopen kritiky „slabých míst“ prvního zápisu básně. Ta jsou klíčová. Nejde o to (a není to možné), opravit je v intencích poetiky. Lze je „opravit“ pouze kvalitativní změnou básně – pak poetika přesáhne mez, po kterou si uvědomuje (vnímá) samu sebe. Směr síly toho kterého básníka je udán jeho slabostí. Je to jasné.*⁵¹

Tato touha text znovu otvírat a vlastně nikdy úplně neuzavřít se asi nejsilněji projevila v básni *Havran*. Šlo o rozsáhlejší skladbu, která byla začátkem 70. let hotová a připravená k vydání, ale nakonec kvůli zániku nakladatelství nevyšla. *Jestliže jsem o básni č. 90 uvažoval jako o svém Havranu, počítal jsem asi se sto deseti verši. Tolik jich ještě není. Bude-li se po 4. červnu pokračovat, je třeba začít v Praze na „zapsaném“ materiálu pracovat: 1) vyloučit opakování 2) nejdůležitější: vřazení dalších jader – nespoléhat na logiku. Asi*

⁵⁰ TRÁVNÍČEK, Jiří: *Ediční poznámka*. In: ZÁBRANA, Jan: *Básně*. Torst, Mladá fronta, Praha 1993, s. 264.

⁵¹ ZÁBRANA, Jan: *Stránky z deníku*. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 191.

chybné – sdružovat verše s detaily fyzického pocitu a verše generalizující. Pracovat s absolutním spolehnutím na polopovědomý instinkt jako dosud. Co vědomí vyplaví.⁵²

Havran měl být jakýmsi Zábranovým dialogem s Poem a Ginsbergem a zároveň záznamem životní zkušenosti osobní i společenské. Odosobněnou formou infinitivu tu Zábrana povýšil záblesky vzpomínek na obecně platná fakta sociální a kulturní historie. *Havran* měl být jakési bezbřehé všechno, spojení osobní zkušenosti, možností básnictví, zafixovaná paměť generace, kterou básník vnímá jako vyvrženou a dějinami lynčovanou, paměť literatury i umění, zaznamenání momentálního rozvzpomínání i toho lidsky nejtrvalejšího, matečného, tedy svědectví krajně subjektivní a současně výpověď s platností univerzální... (...) Proto všechny ty záblesky situací a konkrétních příběhů a současně infinitiv – tvar, který je mimo gramatickou osobu, způsob i čas.⁵³ Toto sémantické gesto je dáno již prvním veršem básně:

Celý život

čekat na ženy u lékáren,

zkracovat vedle nich krok,

slyšet: „Štupování ponožek mě straší i ve snu!“,

vidat stařeny kytující okna na zimu,

utahovat povolený uzel vázanky na krku,

dřít si krk a tváře žiletkou...⁵⁴

Kvůli likvidaci nakladatelství ale Havran nakonec v 70. letech nevyšel a Zábrana na něm začal znovu pracovat. Nakonec text úplně rozbil a z celistvé básně zbyly jen útržky a poznámky na kartičkách a pasáže, které si zapsal do deníků: *Do Havrana: / ptát se hloupě na smysl, poněvadž Velký brakýř nepodává vysvětlení / vědět, že Velký brakýř je také velký nasazovatel, velký inseminátor / psát zprávy o chování láčkovců / věštit osud z losů, kávové sedliny, čajových lístků, z efemeridů / poznávat nemoc z podpisů, z bělma, protkaného červenými nitkami, ze zplihlých vlasů / upínat se k této dimenzi, k výplachům, dietám, mastem, ozařování / slýchat ve snu doslovné formulace urážek, které v bdělém stavu*

⁵² ZÁBRANA, Jan: *Stránky z deníku*. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 191.

⁵³ TRÁVNÍČEK, Jiří: *Stránky z celého života*. In: *Jan Zábrana: 4. 6. 1931–3. 9. 1984*. Red. Jan Šulc, Humpolec 1996, s. 34.

⁵⁴ ZÁBRANA, Jan: *Básně*. Torst, Mladá fronta, Praha 1993, s. 109.

*zapomněli už před čtvrt stoletím / vědět, že to, co nežije, může vstát jen z mrtvých*⁵⁵. Kromě takto uvozených zápisů, z nichž je jasné, že obsahují poznámky ke vznikající básni, čteme zejména v denících z roku 1966, kdy Zábrana začal na konceptu *Havrana* intenzivněji pracovat, mnoho zápisů, které mají formu infinitivu. Vzhledem k tomu, že infinitiv je hlavním organizačním i významotvorným principem *Havrana*, se lze domnívat, že i v těchto případech jde v podstatě o poznámky k básni. Z toho je patrné, jak úzce se u Zábrany osobní deníkové zápisky prolínají s poezií. Báseň je Zábranovi zejména v *Utkvělých černých ikonách* a *Lynči* deníkem, součástí života.

⁵⁵ ZÁBRANA, Jan: *Stránky z deníku*. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 300–301.

2.3 Proměny textů

Podívejme se teď blíže na povahu změn, kterými texty tří ucelených Zábranových sbírek procházely. Budeme srovnávat podobu prezentovanou v almanachu *Život je všude* a podobu obsaženou v oficiálních vydáních ze 60. let.

První a zřejmě hlavní je tendence k větší mluvnosti veršů, k tomu, aby byl jejich jazyk co nejpřirozenější. Aby *neklouzal po tématu, aby ho nebylo „více“, aby nikde nepřekážel, neupozorňoval na sebe nad rámec řečeného*.⁵⁶ Například *končící ložem* se mění na *končící v posteli, muž našel* na *muž našel, vystavuje jízdenku* na *vypisuje jízdenku, mnoho mužů* na *spoustu mužů* apod. V těchto případech jde o úpravy v lexikální rovině textu, záměnu knižního výrazu za hovorovější. Nacházíme ale i opačné případy, např. *tehdy* za *tehdá* (na více místech) nebo *nimi* za *nima*. Mění se i syntax: *Ženy pijáků, / mající stále / nové nádobí, / pohlédající...* vs. *Ženy pijáků, / co mají stále / nové nádobí, / co pohlédají...* Zde došlo k rozvolnění syntaktické struktury, aby text připomínal spíše mluvené vyprávění než báseň. Dalším příkladem je nahrazení genitivu záporového ve verších *neznají pro ně / jiného daru* akuzativem: *neznají pro ně / jiný dar*.

Úpravy často vedou i k **významovým změnám**, zejména **zesílení** (*řekla nahlas* vs. *řekla na celou ulici*) nebo **oslabení** (*vklouzne* vs. *vejde, jedna vysvětluje* vs. *říká jedna*). Někdy se obě tyto změny kombinují: *Celou noc jsem pak plakal / sám ve svém bytě* vs. *Celou noc jsem pak nespal / sám v prázdném bytě*. Slovo *plakal* na konci verše se mění na obecnější *nespal*. Naopak samota, o které se mluví v dalším verši, je podpořena vypuštěním zájmena a použitím adjektiva *prázdném*.

Mohli bychom říci, že výše zmíněné změny jsou pouze dílčí, ovlivňují jen své bezprostřední okolí (verš, sloku), kdežto na vyznění básně jako celku nemají zásadní vliv. Ale například v básni č. 33 v *Utkvělých černých ikonách* se úvodní verše *Zatrpkle prochází / lázeňský parou* mění na *Každý den prochází / lázeňský parou*. Zatímco v almanachové verzi slovo *zatrpkle* předznamenává vyznění básně a v podstatě jej i shrnuje, spojení *každý den* v oficiálním vydání pomáhá význam postupně stavět. Něco podobného sledujeme i v básni č. 27 ze stejné sbírky:

⁵⁶ Tamtéž, s. 35.

Život je všude:

Znáte to.

*Ve chvíli, kdy tam nikdo není,
chlapec prvně vejde do obchodu,
strašně se stydí, váhá,
(prodavač se blíží),
pak zrudne a vyhrkne:
„Dejte mi zubní pastu!“*

Znáte to.

Je to na celý život.

Utkvělé černé ikony:

Znáte to.

*Ve chvíli, kdy tam nikdo není,
chlapec prvně vejde do obchodu
a váhá ještě
(prodavač se blíží),
zda přece jen nemá raději požádat
o zubní pastu...*

Znáte to.

Je to na celý život.

Zde jsou již změny rozsáhlejší. Kostra básně zůstává, ale zásadně se mění její tempo i vyznění. Zatímco v první verzi čteme ucelený příběh, který má díky posledním dvěma veršům druhé strofy relativně rychlý spád, v druhé citované verzi je báseň daleko „pomalejší“, a navíc zůstává otevřená.

V některých básních změny směřují k **větší konzistentnosti či lepší koherenci**. Jako příklad vezměme verše z básně č. 8 z almanachové verze *Utkvělých černých ikon: Stanové město / vyrostlo přes noc / a pod dekami / štíři*. Verš *a pod dekami* se v oficiálním vydání změnil na obraznější *pod dílci pohyb*, které odkazuje na první verš strofy a pomáhá rozvíjet kontextovou metaforu. Něco podobného vidíme i v básni č. 3 ze stejné sbírky: *ostatní nemocné ženy / jsou z lůžek / a přecházejí po sále vs. nemocné ženy / jsou s lůžek / a chodí po pokojí*. Příslovečné určení *po pokojí* působí vzhledem ke kontextu přirozeněji a napomáhá tak koherenci textu – čtenář ví, že spící stařena ve snu vidí nemocniční pokoj, v němž spí.

Někdy se význam naopak **komplikuje, problematizuje**, jako je tomu například v předposlední strofě básně č. 48 ze sbírky *Utkvělé černé ikony*. Poslední verš *čerstvě nasypáno* se mění na *naschvál nasypáno* a vzhledem ke kontextu tak získává úplně odlišnou funkci. Zatímco výraz *čerstvě nasypáno* nevyvolává žádné zvláštní pocity ani myšlenkové pochody, *naschvál nasypáno* nutí čtenáře se zamyslet, jaký má slovo *naschvál* vztah ke zbytku básně a jak, případně zda vůbec, ovlivňuje její výklad.

Podívejme se blíže na první dvě strofy básně *Fotbalisté*, respektive *Jedenáct*:

Život je všude:

Fotbalisté

*Jedenáct vybraných,
oblečených do koverkotu,
přechází po ocelových schodech
letadla,
které co nevidět vzletí.*

*Odpoledne se láme,
muži s aparáty
přišli na poslední chvíli.*

Lynč:

Jedenáct

*Jedenáct
v koverkotu
stoupá na nebesa.
Po záhonech ocelových schodů.*

*Odpoledne se láme,
fotografové přišli
na poslední chvíli.*

Zde došlo k poměrně zásadním změnám. V samizdatovém vydání byl název *Fotbalisté*, zatímco v oficiálním vydání *Jedenáct*, což je opět důkazem tendence „nevyzradit“ nic z textu příliš brzy. V první strofě pak vidíme výrazné zkrácení a zestručnění veršů. Zmizelo vše, co není třeba říkat, a každý z řádků teď nese jasnou informaci. Pojmenování obsažené v druhých dvou verších první strofy je navíc obrazné namísto přímého.

V této ukázce sledujeme navíc i **změny v tempu a rytmickém členění básně**, k nimž obecně nedocházelo tak často. Pokud šlo o úpravy lexika, Zábrana většinou zachovával původní počet slabik a rytmus a najdeme jen málo případů, kdy byla hlavním cílem změna rytmu. Např. v básni č. 38 z almanachové verze *Utkvělých černých ikon* ve verších *Ty obě ženy, které tiše / odměřují mu den a rok* Zábrana upravil slovosled tak, aby jambické metrum lépe korespondovalo s postavením přirozených přízvuků: *Ty obě ženy, které tiše / mu odměřují den a rok*.

Podívejme se ještě krátce na povahu a četnost změn v jednotlivých sbírkách. V *Utkvělých černých ikonách* Zábrana nejčastěji mění jednotlivá slova. Pokud úpravy přesahují hranice verše, týkají se převážně strofického členění. Slova se přesouvají mezi řádky, mění se počet veršů ve sloce, ať už vložem nových nebo rozdělením či sloučením stávajících. Kostra i koncepce básní ale zůstává stejná. Mění se číslování některých básní, přibývají věnování a ta stávající se přesouvají za báseň.

Ve *Stránkách z deníku* je změn mnohem více a nezřídka dochází k úplnému přepracování básně (např. b. *Milostné zvířátko*). Velmi často se mění celé verše, obrazy a metafory jsou vystavěny na zcela jiných základech (*Mediky v patách! A tak zrála... / Až v létě...! Koho napadlo! vs. Mediky v patách! Na co hrála / než na to, co ho napadlo... nebo Svět mění se v svět z našich hlav. / Zvykáme těžko. Žijem styly, / které už tady kdysi byly, / a rozbíjíme první stav. vs. Svět svírá je jak batyskaf, / jak pod vodou zkoušejí styly, / které už všechny jednou byly, / vždy svolní rozbít první stav.*) Zábrana v této sbírce daleko více využívá grafických prostředků – mnoho veršů i celých slok je v oficiálním vydání vytištěno kurzívou, často přibývají tři tečky. Citát z ruské písně v b. *Večerní vlaky* je místo fonetického přepisu v latince psán azbukou. V oficiálním vydání je také na přání redakce navíc zařazena poznámka, v níž Zábrana vysvětluje cizojazyčné citáty.

Charakter změn provedených ve sbírce *Lynč* je podobný. Některé básně jsou zcela přepracované (např. b. *Jedenáct* nebo *Lidé, na které jsem si vzpomněl dnes odpoledne*), do jiných Zábrana zasahoval minimálně. Vzhledem k formálním aspektům sbírky se ale mnohem častěji než ve *Stránkách z deníku* setkáváme s rytmickou proměnou veršů. V oficiálním vydání chybí motto od C. D. Lewise (Zábrana ho použil ve *Stránkách z deníku*), změnily se některé názvy (*Fotbalisté* na *Jedenáct*, *Moje malé město* na *Malé město*, *Lynch* na *Lynč* apod.) a báseň *Hrůzy* byla pod číslem 90 přesunuta do *Utkvělých černých ikon*.

2.4 Intertextualita Zábrany poezie

Utkvělé černé ikony

- 16: *La belle dame sans mercy*
 - Odkaz na baladu Johna Keatse. Rytíř v ní potká krásnou dámu, dceru víl. Ta se do něj zamiluje, ale protože ví něco, co on ne, uspí ho. Jemu se zdá o spanilých princeznách, které volají *La belle dame sans merci*, tedy *Krásná dáma bez slitování*. Když se rytíř probudí, je sám.
- 50: *Stárne nám madam Bovary, / stárne a v pase kolébá se.*
 - Ema Bovaryová, hlavní postava románu Gustava Flauberta *Paní Bovaryová*, je ztělesněním života v iluzích a snění.
- 58: *Je to obrácený Oněgin - / tam nakonec / nechtěla Tatjana.*
 - Aluze na Puškinův román ve verších *Evžen Oněgin*. Zábranova báseň v zásadě kopíruje děj románu, na což poukazuje právě poslední, citovaná sloka.
- 61/III: *Mých to lyží hvízd... K městu jsem nocí jel a přišed k pahorku...*
 - Parafraze (*Mých to lyží hvízd – Mého to koně krok*) a citát pasáže ze čtvrtého zpěvu Máchova Máje, v němž poutník po letech přichází na místo, kde byl Vilém popraven.
- 66: *Der Künstler muss das Leben opfern*
 - *Umělec musí obětovat svůj život* – citát z Franze Kafky
- 86: Celá báseň je reakcí na četbu Ginsbergova *Kvílení*.
- 90: *For Jan whose nipple is irritated by his fountain pen, / February 1965*
 - Pravděpodobně věnování od Allena Ginsberga. V básni mu předchází verš *dráždit přes košili bradavku sponkou plnicího pera*.

Stránky z deníku⁵⁷

- motto: *Move then with new desires, / For where we used to build and love / Is no man's land, and only ghosts can live / Between two fires*
 - Citát z básně Cecila Day Lewise *The Conflict*. Překlad Františka Vrby: *Dál, dál za novým snem: / zem, kde jsme kdysi pěstili své růže, / je zemí nikoho. A jenom přízrak může / žít mezi dvojím plamenem.*⁵⁸
- motto: *Básnictví bez veteše je nuda*. Vítězslav Nezval
- Večerní vlaky: *Cesta je daleká* (v azbuce)
 - Úryvek ze staré ruské písně, kterou často hrávaly ruské vojenské kapely po osvobození republiky v roce 1945.
- Mladí Ovidiové se loučí: věnování Jiřímu Kolářovi
 - Název básně koresponduje s věnováním Kolářovi a odkazuje pravděpodobně na jeho sbírku *Dny v roce*, o níž sám Kolář prohlásil, že je variací milostných listů Ovidiových.
- Zkrat: *Ještě žal křivdy srká z misky / ospalé dítě, já však mám / dnes sotva důvod špulit pysky / a na všech jsem tak sám*.
 - Citát z básně Osipa Mandelštama *Ó jak milujem pokrytectví*, připojený v azbuce za báseň. Poslední citovaný verš je totožný s posledním veršem Zábranovy básně.
- Zde by měly kvést...:
 - Název básně odkazuje na sbírku *Zde by měly kvést růže* J. S. Machara, která vypráví o ženách, jejichž životy mají špatný konec.
 - *...the young girl / no more than a child... / That was before she turned whore...* (W. C. Williams, *Paterson*, kniha V).
 - Báseň je věnovaná J. Škvoreckému.
- Třicet: *The ball I threw while playing in the park / Has not yet touched the ground...*
 - Úryvek z básně Dylana Thomase *Should Lanterns Shine*. Na konci Zábranovy básně čteme volný překlad či parafrázi citovaných veršů:

⁵⁷ Včetně básní ze sedmdesátých let, které jsou v knize *Básně* zařazeny jako čtvrtý oddíl *Stránek z deníku*.

⁵⁸ ZÁBRANA, Jan: *Stránky z deníku*. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 67.

Míč dětství, vyhozený v parku, / ne, ten míč dosud nedopadl k zemi...

Zajímavostí je, že v Thomasově textu je *reached* místo *touched*.⁵⁹

- Odejít: *A říkám odejít, ach, odejít, / vyproštěn z papírů počmáraných.* (Jiří Valja, *Upřímnost*, Jarní almanach básnický 1940)
- Běsi: *Zab mě třeba, stopa všecka / ztracena – a cesta s ní! / Běs nás vodí dokolečka, / po polích nás prohání...*
 - A. S. Puškin
- Marnost: *Goe, and catche a falling starre, / ----- / Tell me, where all past yeares are...* (John Donne)
- Holubi: *Život je jen okamžik, / jenom rozplanutí / nás ve všech ostatních, / dar jim nabídnutý,...*
 - Citát z básně Borise Pasternaka. Nejdřív se objevuje v překladu přímo v básni, poté ještě v originále na konci.

Lynč

- Ring: *... Dis-moi, ton coeur, parfois, s'envole-t-il, Agathe...*
 - *Tvé srdce, Agato, rci, někdy letí v stesku*⁶⁰ Druhá strofa je jakousi odpovědí na Baudelairův verš: *Tvé srdce, Agáto, už ale odletělo / k milencům, kteří ti rozřeší manželství,...*
- Milostná píseň Josefa Nováka: *comme ce jeune / Eugene / de la rue Neuve-Saint Genevieve / kak etot znamenityj Jevgenij*
 - První část je pravděpodobně odkazem na postavu Eugèna de Rastignaca z Balzacovy *Lidské komedie*, především románu *Otec Goriot*. V druhé části je zřejmě řeč o Evženu Oněginovi ze stejnojmenného Puškinova románu.
- Lidé, na které jsem si vzpomněl dnes dopoledne: (*... Kerstin umírala u převráceného / motocyklu, říkala: „Görane, Görane, nic nevidím, Görane, je tma...“*)

⁵⁹ THOMAS, Dylan: *Collected Poems 1934–1953*. J. M. Dent, Londýn 1994.

⁶⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Výbor z Květů zla*. Otto, Praha 1927. s. 36. Přel. Jaroslav Goll.

- Jde pravděpodobně o citát z románu *Letní tanec* od Pera-Olofa Ekströma, který vypráví o lásce dvou mladých lidí, jež skončí tragickou dopravní nehodou.

Jak je patrné z předcházejícího výčtu, Zábrana poměrně často odkazuje na díla jiných autorů. Někdy mu posloužila jako inspirace, jindy s jejich využitím dotváří pointu textu.

Asi nejvýraznějším prvkem jeho poezie je v tomto směru zařazování citátů v původním znění přímo do textu básně (b. 16, 61 nebo 66). *Spontánně cituje slova W. C. Williamse v angličtině nebo Osipa Mandelštama v ruštině, a to dokonce v azbuce, což je asi jediný případ v poválečném českém básnictví.*⁶¹

Zvláštním případem jsou citáty, které se stávají organickou součástí textu (b. *Zkrat, Třicet* a především *Holubi*). Tento postup není v české poezii zcela nový nebo ojedinělý, přichází s ním například již Jiří Kolář. Významnou součástí některých básní z jeho *Přestupného roku* jsou parafráze a citáty různých textů, případně jejich překlady. Dále tento princip rozvíjí i ve sbírce *Vršovický Ezop*, ovšem *zatímco v Přestupném roce jsou u cizích úryvků uvedeny prameny, odkud Kolář práce jiných autorů převzal, ve Vršovickém Ezopovi jsou parafrázované texty údajů o svém původu zbaveny...*⁶² Jak je patrné z deníkových záznamů, je tento postup pro Zábranu velmi zajímavý. Zmiňuje se o něm dokonce i ve své stati o Lawrenci Ferlinghettim: *Kromě traumatizujících a neplodně vířených pseudoproblémů má americká poezie i skutečné specificky vlastní problémy, třeba (...) drobnější problém opakovatelnosti toho, co už dřív bylo verbatim řečeno někým jiným, související s dodnes pranýřovanou praxí zamontovávaných citátů...*⁶³ Citovaný text pochází z roku 1984, takže se lze domnívat, že citáty tvořící integrální součást textu nebyly v padesátých a šedesátých letech, kdy Zábranova a Ferlinghettiho poezie vznikala, ničím běžným.

Zábrana si z cizích textů někdy „půjčuje“ jen postavy, které pak nechává hrát role ve svých verších. Například v básni *Milostná píseň Josefa Nováka* se objevují hned dvě, dokonce se shodným křestním jménem, Eugène de Rastignac a Evžen Oněgin. V básni č. 50 se Ema Bovaryová stává symbolem posledních snů a nadějí.

⁶¹ NOVOTNÝ, Vladimír: *Eseje českého překladatele*. In: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989, s. 423.

⁶² ŠPIRIT, Michael: *Padesát let: letopočet krásy a „neskutečný umělcí“*. In: *Život je všude. Almanach z roku 1956*. Paseka, Praha 2005. s. 283.

⁶³ ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 407.

V některých případech je použití citátů výrazem jakési autorské hry. Je tomu tak zřejmě v básni č. 61, kde parafráze a citát Máchova Máje slouží především k oživení textu. Něco podobného čteme i v básni č. 90, do níž v oficiálním vydání za verš *dráždit přes košili bradavku sponkou plnicího pera* přibyla slova *For Jan whose nipple is irritated by his fountain pen, / February 1965*. Jedná se pravděpodobně o věnování od Allana Ginsberga, který v té době pobýval v Praze.

Některá díla se v textech objevují jen nepřímo: *U postele Limb / a jiné básně: Jiří Kolář* (b. *Malé město*). V kontextu básně jde o útržek vzpomínky, v rámci celého Zábranova díla o přiznání úzkého vztahu ke zmíněnému autorovi.

3. Jan Zábrana – překladatel

Jan Zábrana začal překládat v roce 1953⁶⁴ a jako profesionální překladatel na volné noze se živil od 27. října 1954⁶⁵. V prosinci následujícího roku se na základě překladu Sergeje Jesenina stal členem Kruhu překladatelů.⁶⁶

Hlavní oblastí Zábranova překladatelského zájmu byla především literatura ruská a anglosaská. Kromě poezie Sergeje Jesenina, Borise Pasternaka, Osipa Mandelštama, Allena Ginsberga, Gregoryho Corsa nebo Lawrence Ferlinghettiho překládal i prózy Isaaka Babela, Ivana Bunina nebo Grahama Greena, ale také například detektivní romány Arthura Conana Doylea nebo Agathy Christie.

Zábrana přitom nebral překládání „jen“ jako řemeslo. Autory si dobře vybíral a jeho snahou bylo vždy především zprostředkovat podle něj kvalitní díla českému čtenáři, přinést do českého literárního kontextu něco nového: *Českou básnickou tvorbu šedesátých let si snad ani neumíme představit bez inspirativního kontextu vytvořeného i Zábranovými převody Ferlinghettiho, Corsa či Ginsberga.*⁶⁷ A Zábrana nezůstával jen u převodů literárních děl. „Své“ autory přibližoval čtenářům i fundovanými eseji založenými na důkladném čtení a citlivém chápání jednotlivých poetik. Tyto přednosti jsou velmi úzce spojeny právě s překládáním – sám Zábrana říká, že *nikdy knihu nepoznáte tak dobře, jako když ji – slovo od slova – přeložíte, poněvadž při té práci ji de facto rozpitváte, prokouknete do detailů, jak jsou stavěné věty, jak dělané odstavce, jakou má autor slovní zásobu, jak promyšlené a hluboké jsou dějové a psychologické spoje zajišťující textu věrohodnost, originalitu, dlouhověkost.*⁶⁸ Studie výborně doplňují systematickou překladatelskou práci, takže výsledkem je komplexní pohled na tvorbu mnoha básníků i prozaiků.

Přestože byl Jan Zábrana nadšeným vykladačem autorů, které měl sám rád a kteří mu byli svým zaměřením blízcí, zachovával si objektivitu a byl si dobře vědom toho, že mají i své nedostatky. *Zábranovo přemýšlení o americké poezii bylo chápavé a účastné, ale právě tak*

⁶⁴ ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 407.

⁶⁵ ZÁBRANA, Jan: *Celý život 2*. Torst, Praha 1992. s. 240.

⁶⁶ ZÁBRANA, Jan: *Jistota nejhoršího*. Československý spisovatel, Praha 1991. s. 124.

⁶⁷ NOVOTNÝ, Vladimír: *Eseje českého překladatele*. In: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 424.

⁶⁸ ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 408.

*kritické a jemně rozlišující. Nebylo ochotno glorifikovat či zatracovat kvůli podružnostem a nebo podle sezón literární módy.*⁶⁹

Zábranova esejistická činnost je spolu s jeho zálibou v nejrůznějších intertextových odkazech projevem jeho dialogu s poezií a literaturou vůbec. Zábrana využil každé příležitosti a psal o literatuře, ať už šlo o propracované studie nebo jen krátké zmínky a reflexe v denících. Jistou formou dialogu je v jeho podání i překlad. Neustále prověřuje jak autora a jeho poetiku na jedné straně, tak možnosti českého jazyka na straně druhé. Překlad je výsledkem komplexního procesu, který zahrnuje dokonalé poznání původního textu i jeho autora. Na konci Zábranova překladatelského snažení tedy stojí dílo, které nejen že je českému čtenáři srozumitelné, ale navíc mu poskytuje cenný a fundovaný vhled do poetiky a díla daného autora.

S beatnickou poezií se Zábrana setkal poměrně brzy. První ukázky z Ginsbergova *Kvílení* publikuje v časopise *Světová literatura* už v roce 1959⁷⁰, básně Gregoryho Corsa vyšly v roce 1961⁷¹ a první ze sbírek Lawrence Ferlinghettiho v jeho překladu se dočkala vydání o další rok později⁷². Zaujal ho přístup beatníků k poezii, ale i jistá forma protispolečenského odporu, která mu byla blízká. I Jan Zábrana toužil po osobní i tvůrčí svobodě, i když jeho svazoval komunistický režim, zatímco jeho americké protějšky spíše konformistická společnost.

Po obecnějším úvodu se budeme věnovat jednotlivým autorům, jejichž díla jsme vybrali k analýze. Nahlédneme je optikou Zábranových studií a pokusíme se tak nastínit, co jej na nich přitahovalo. Kromě jednotlivých básníků přiblížíme i konkrétní básně a básnické sbírky, které jsme podrobili zkoumání.

⁶⁹ PŘIDAL, Antonín. In: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 422.

⁷⁰ ZÁBRANA, Jan: *Jistota nejhoršího*. Československý spisovatel, Praha 1991. s. 128.

⁷¹ ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 181.

⁷² Tamtéž, s. 326.

3.1 Beatnická generace

Termín *beat generation*, česky *beatnická generace*, souhrnně označuje skupinu amerických poválečných autorů, kteří se přihlásili o slovo v druhé polovině padesátých let dvacátého století, ale také kulturní fenomén, který zároveň vyvolali i dokumentovali. Samotné označení pochází od Jacka Kerouaca a jeho význam není jednoznačný. *Rezonují v něm komplexní konotace. V náboženském smyslu je termín beatness spjat se slovem beatitude, tedy blaženost, a evokuje nevinnost, požehnanost a zahloubanost moderního anděla, který usiluje o splynutí s Jediným. V hudebním smyslu termín implikuje dodržování rytmu, jazzového rytmu (...). A v sociologickém a psychologickém smyslu popisuje životní podmínky outsidera, zkrachovalé existence, který se na „normální“ společnost dívá z periferie a odmítá její disciplínu, cíle a hodnoty.*⁷³

K nejvýznamnějším autorům, kteří se řadí do tohoto hnutí, patří kromě samotného Jacka Kerouaca také Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Kenneth Patchen, Kenneth Rexroth a další. Jak napovídá i jeden z významů termínu *beat generation*, tyto autory spojuje především pozice společenských outsiderů, zájem o východní náboženství a jazzovou hudbu a otevřenost v otázkách drog, alkoholu a sexu.

Sociální vyloučení beatníků pramení především z odporu k moderní americké společnosti a jejím atributům – pokrytectví, konformismu a malosti. *Beatníci uznávají uspokojení v přítomnosti, chtějí každý okamžik prožívat naplno, s veškerými slastmi i strastmi, které obnáší. Usilují o co nejsilnější prožitek a berou v potaz jen takovou pravdu, kterou lze ověřit osobní zkušeností.*⁷⁴ Básníci se vzpírají všemu, co není „pravé“, autentické, a to včetně životních prožitků. Jejich protispolečenský odpor není programový, nemá žádné konkrétní politické nebo ideologické základy a často se projevuje jen snahou provokovat, pobouřit.

Tvorba většiny autorů beatnické generace začíná koncem čtyřicátých let, ale oficiálního vydání se dočká až v druhé polovině let padesátých. *Statečné beatnické generaci trvalo téměř celou dekádu, než v tomto nehostinném kulturním prostředí rozkvetla. Od konce čtyřicátých let do poloviny let padesátých byli beatníci pod pokličkou. Ginsberg měl blíže k T. S. Eliotovi nebo W. H. Audenovi než k Williamu Carlosu Williamsovi a Waltu Whitmanovi.*

⁷³ STEPANCHEV, Stephen: *American Poetry Since 1945*. Harper and Row Publishers, New York 1965. s. 166–167.

⁷⁴ Tamtéž, s. 167.

*William Burroughs vydal svou autobiografii Feťák (Junky) pod pseudonymem William Lee, protože knihy, které přesně popisovaly svět drog, byly tabu. Jistě, Kerouac dál psal svým napodobení hodným stylem, ale v letech 1950–1955 jeho díla téměř nikdo nevydával.*⁷⁵ Politická a kulturní situace nepřipouštěla, aby se v knihách volně hovořilo o drogách nebo sexu, a už vůbec ne homosexuálním. Ginsbergův *Howl* a později i Burroughsův *Naked Lunch* se dokonce pro svůj nevhodný obsah dostaly až k soudu. Knihy byly nějaký čas zakázané, ale v obou případech soud nakonec rozhodnutí zrušil, což znamenalo významný mezník ve svobodě projevu v Americe.

Pro básníky beat generation byl nutností kontakt se čtenáři, s publikem. Významnou formou prezentace poezie byla proto častá čtení, případně improvizované recitace. Nejvýznamnější takovou akcí bylo tzv. *Six Gallery reading*, které se konalo 7. října 1955 v San Francisku.⁷⁶ Recitace básní byla nezřídka doplněna o hudební doprovod a beatnická poezie úzce souvisela s jazzem, což ji spolu s faktem, že byla často určena k ústní recitaci, činilo formálně velmi specifickou. *Všichni tito básníci čerpají svůj rytmický beat od (...) představitelů projektivního verše. Stejně jako oni hovoří o dechových veršových jednotkách, o tom, jak je důležité, aby vjem následoval vjem, a o hodnotě volného, organického a spontánního vyjádření.*⁷⁷ Kromě rytmu si berou beatníci z jazzu i princip spontánnosti a improvizace. Stejně jako jazzové skladby, ani některé z jejich básní nemají finální, definitivní podobu, ale neustále se proměňují, jak čteme například v noticce k oddílu sbírky Lawrence Ferlinghettiho *A Coney Island of the Mind* nazvanému *Oral Messages: Básně tohoto oddílu byly napsány speciálně pro jazzový doprovod, a jsou proto spíš spontánním „poselstvím slov“, než poezií určenou k publikaci. Nemají dosud definitivní podobu – při jazzu se mění od jedné recitace ke druhé.*⁷⁸

Pohled na báseň jako na organické dílo, jehož podoba není zapsáním na papír uzavřena, je jedním z významných styčných bodů mezi poetikou Jana Zábrany a beatníků, ačkoli u Zábrany byly proměny textů spíše výsledkem cílené autorské práce. Výrazným faktorem, který ovlivňoval poválečnou básnickou tvorbu v Československu i v Americe, byla společenská situace, jež nedovolovala oficiálně publikovat. Konkrétní důvody i podmínky byly

⁷⁵ RASKIN, Jonah: *American Scream*. University of California Press, Berkeley 2004. s. 6.

⁷⁶ Tamtéž, s. 13.

⁷⁷ STEPANCHEV, Stephen: *American Poetry Since 1945*. Harper and Row Publishers, New York 1965. s. 169.

⁷⁸ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 102.

opět odlišné. Zábrana byl nežádoucí pro komunistický režim, ve Spojených státech se naopak těsně po válce projevoval strach z levicových ideologií, k nimž někteří z autorů tíhli. V Americe vedly některé události související s beatnickým hnutím k výrazným změnám v pohledu na svobodu slova, zatímco Zábrana si musel počkat, až se politická situace v Československu v první polovině šedesátých let na krátkou dobu uvolní a umožní mu poezii oficiálně vydat.

Leitmotivem beatnické poezie je nesouhlas se sociálním statem quo, který básníka omezuje a působí negativně na celou společnost. Podobné tendence nacházíme i v poezii Jana Zábrany, i když k polarizaci „já / my vs. oni“ u něj dochází až v pozdějších textech, patrně právě i pod vlivem beatníků, jako je tomu například v básni *Třetí* ze souboru *Zed' vzpomínek*, na němž Zábrana pracoval na přelomu šedesátých a sedmdesátých let:

*Co nám bylo po nich? Ale dnes,
po patnácti letech se mi zdá, vím to,
že i láska chutnala, sládlá jejich krvi.⁷⁹*

Allen Ginsberg oficiálně vstoupil do literatury v roce 1956 vydáním své básně *Howl*, kterou ale poprvé přednesl už na zmíněném *Six Gallery reading*. Jak již bylo řečeno, jeho nejslavnější báseň vyvolala nebývalý rozruch. *Vždy existuje ustrnulá představa o tom, jak má poezie vypadat, představa vzniklá na základě analogií s básněmi v té době běžně publikovanými a ze vžitých iluzí o tom, co je „poetické“ a co nikoli. Přijde-li básník s něčím novým, co je s touto představou poetična v rozporu (a jde-li o básníka, je to pravidlo, ne výjimka), dostane se do konfliktu kde s kým.⁸⁰*

Ginsbergova báseň *Howl* je v podstatě výpovědí o celé jedné generaci. *Ginsberg lituje „nejlepší hlavy své generace“, které popisuje jako (...) „zničené šílenstvím“.⁸¹ Je výrazem odporu proti stavu věcí a společenskému řádu. Zábranův Ginsberg ve své vizionářské poezii přímo kvílí proti panujícímu režimu (...) a volá po nespécifikované vesmírné anarchii.⁸²*

Ginsbergova báseň je zalidněná konkrétními postavami z autorova okolí (např. celá třetí část se přímo vztahuje ke Carlu Solomonovi, s nímž Ginsberg strávil nějaký čas na

⁷⁹ ZÁBRANA, Jan: *Jistota nejhoršího*. Československý spisovatel, Praha 1991. s. 89.

⁸⁰ ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 211.

⁸¹ STEPANCHEV, Stephen: *American Poetry Since 1945*. Harper and Row Publishers, New York 1965. s. 169.

⁸² NOVOTNÝ, Vladimír: *Eseje českého překladatele*. In: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 421.

psychiatrické klinice). Báseň je zasazena do poměrně jasně specifikovaného prostředí a konkrétní je i její motivika. Podle Zábrany Ginsberg v této poémě (a nejen v ní) dokázal vytvořit z *amalgámu protikladných, dávno před ním použitých elementů a postupů cosi zcela původního*.⁸³ To znamená, že se v podstatě hlásil k postupům v tradici moderní americké poezie. *A pro básníka, který chce sám sebe definovat v opozici k literárnímu establishmentu, byl Whitman téměř ideálním kulturním hrdinou*.⁸⁴

Zábrana na Ginsbergovi oceňoval zejména jeho pohled na svět, ve srovnání se světonázory ostatních příslušníků jeho generace poměrně pozitivní. *Co říká Ginsberg lidem mimo Ameriku, co s ním ve světové poezii těchto let? Ginsbergův svět přes veškerou hrůznost obrazu není bezperspektivní: A mocní tohoto světa přijdou a padnou ale jejich země nepadnou / americká vláda také padne ale jak může padnout Amerika / pochybuji že někdo vůbec ještě někdy padne kromě vlád / naštěstí všechny vlády padnou / jenom dobré vlády nepadnou / a takové dosud neexistují / Ale musejí začít existovat existují v mých básních / existují v pádu těch kteří vládnou tomuto světu / existují v smrti Harta Cranea a Majakovského... Říká-li toto, předpokládá to jistou naději*.⁸⁵

Z podobného důvodu si Zábrana zřejmě našel cestu i k poezii **Gregoryho Corsa**. *A tak se zde v popředí překladatelovy a esejistovy pozornosti naopak objevuje zvláštní estetický optimismus literárních mluvčích moderní civilizace: Gregory Corso je vytřeštěný nad novým životem, je neunavený a šťastný, věří absolutně v sebe a pěje ódy na hazard*.⁸⁶ Corso Zábranovi učaroval i svým přístupem k poezii. Typické pro něj bylo rozbíjení zautomatizovaných obrazů a hledání nových, neotřelých a nezažitých významových spojení, přičemž jen on sám určuje, co je básnické a co ne. *Také od svých čtenářů žádá přesně to, co od svých oveček požadují církve: víru. Vyhoví-li čtenář této premise, nemůže být ani na okamžik na pochybách, že čte svrchovanou, absolutní poezii. (...) Situace básníka se tímto postojem neobyčejně dramatizuje: naprostá víra (neboť je to víc než zaujetí) ve „svůj způsob“ ho zbavuje pochyb, tápání a krizí, dovoluje mu zmobilizovat všechny síly a schopnosti; zároveň však vylučuje sebekritiku a možnost zkorigovat případné zbloudění z vytčené cesty. Básník se tak stává sám svou poetikou a zahrnuje do ní i své lapsy, omyly a nedorozumění*.

⁸³ ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 213.

⁸⁴ RASKIN, Jonah: *American Scream*. University of California Press, Berkeley 2004. s. 20.

⁸⁵ Tamtéž, s. 215.

⁸⁶ NOVOTNÝ, Vladimír: *Eseje českého překladatele*. In: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 421.

*V tomto pojetí v ní totiž mají své místo. A celá tato poetika je pak – řečeno slovy našeho básníka – ódou na hazard.*⁸⁷

S poezií Gregoryho Corsa se čeští čtenáři setkali až na začátku šedesátých let, přesněji v roce 1961 prostřednictvím šesti básní otištěných v časopise Světová literatura. Corsovy verše posloužily při prvních pokusech o recitaci s jazzovým doprovodem v Československu. *V té době byl už u nás z mladých amerických básníků znám Ferlinghetti, ale Corsovy básně svým romantickým gestem, nekonformitou a na první pohled ryzím, náměsíčním vztahem k okolnímu světu, působily mnohem nezvykleji.*⁸⁸ V knižní podobě vychází jeho poezie v Zábranových překladech o tři roky později ve výboru s názvem *Mokré moře*. Sám Zábrana reflektuje převody Corsových veršů jako poměrně náročné právě v určité „neliterárnosti“ originálu. *Obtíže překladu Corsovy poezie jsou v tom, že jejím základním principem je improvizace. Jelikož při každém překladu chybí onen první popud originálního díla, který nese myšlenku a zároveň ji formuluje, může překlad takového díla, jako je poezie Gregory Corsa, vzniknout nutně jiným způsobem než originál. Snaha o precizaci je této poezii cizí a český text vzniká za stálého nebezpečí, že bude „literárnější“ než originál.*⁸⁹

Popularita **Kennetha Patchena** dosáhla vrcholu už před válkou. Debutoval v roce 1936 a následujících několik let patřil k těm nemnoha americkým básníkům, jejichž sbírky se skutečně četly a prodávaly.⁹⁰ Patřil tedy ke starší generaci než většina ostatních beatníků a koncem padesátých let, kdy se beatnické hnutí hlásilo o slovo, už byl literárně dostatečně zavedený, takže mohl své mladší kolegy podpořit. *Generační propast jako by na pár letmých let přestala existovat. Mladí básníci brali Patchena za svého ne z nějakých sentimentálních ohledů, ale proto, že měli pocit, že celým dílem, nesmlouvavým nonkonformismem a přezíravým pohrdáním vůči literárnímu establishmentu mezi ně patří.*⁹¹

Na začátku šedesátých let, v době, kdy již poměrně dlouho trpěl těžkou chorobou, začal Patchen psát básně, které doprovázel vlastními kresbami. Text a ilustrace se postupně začaly prolínat, až z nich vznikl žánr takzvaných *painted poems*.⁹²

Lawrence Ferlinghetti byl pro beatnickou generaci významný nejen jako básník, ale také jako organizátor a nakladatel. V jeho sanfranciském knihkupectví City Lights Books se

⁸⁷ ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 184.

⁸⁸ Tamtéž, s. 181.

⁸⁹ Tamtéž, s. 190.

⁹⁰ Tamtéž, s. 275.

⁹¹ Tamtéž, s. 280.

⁹² Tamtéž, s. 179.

setkávali začínající autoři a navzájem si četli a hodnotili svou poezii. Některé sbírky Ferlinghetti také vydával v rámci edice levných paperbacků *Pocket Poets*. Byl jednou z vůdčích osobností hnutí, jež známe pod názvem *San Francisco Renaissance*.⁹³

Ferlinghettiho poetika se té Zábranově blíží ze všech beatníků patrně nejvíce. Stejně jako on si vybíral konkrétní útržky reality a vytvářel z nich kontrastní obrazy. Na rozdíl od Ginsberga nebo Corsa nekritizoval šmahem. *Jeho protest rozlišuje, nepřipomíná běsnivý amok za každou cenu; nikde nevytláčí s vaničkou i to proslulé dítě z otřelé metafory.*⁹⁴ Generační kolegové a přátelé mu často vytýkali příliš vážný přístup k politickým záležitostem. *... na rozdíl od většiny [beatníků] se Ferlinghetti vážně zajímá o politická témata a ironizuje a popírá módní evangelium chaosu. Věří, že poezie má určitou sociální funkci a význam pro veřejnost...*⁹⁵ Od ostatních se lišil i schopností povznést se nad spory způsobené částečně právě anarchistickou povahou mnoha jiných beatníků, s nimiž se často názorově rozcházel.⁹⁶

Zábranovou a Ferlinghettiho společnou silnou zbraní je **ironie a jazyková hra**, s jejichž pomocí oba neúnavně napadají veškerá klišé. Ferlinghettiho jazyk je hravý a invenční, ale přitom jako by jej neustále kontrolovalo jasné básnické vědomí, což je dojem diametrálně odlišný od toho, který vzbuzují například básně Allena Ginsberga. Volný verš, který svou rytmizací a hovorovou intonací připomíná verš Zábranova *Samosoudu*, je zaznamenaný v tzv. *open-form*, takže verše jsou jakoby nahodile rozesety po stránce. Tento způsob *mohl by snad z nezvyku vzbudit dojem, že se jedná o jakousi schválnost nebo experiment, který chce být za každou cenu originální. Ale typografický úzus, podle něhož se obvykle básně tisknou, je nezávaznou konvencí, kterou lze (proč ne?) obměňovat. (...) Podle Ferlinghettiho prohlášení podílejí se na vytváření grafického obrazu básní dva protichůdné principy: jednak mluvní a intonační celky, jednak snaha o výtvarný prvek.*⁹⁷

⁹³ NENADÁL, Radoslav: *Moderní americká literatura*. Univerzita Karlova, Praha 1980. s. 209.

⁹⁴ ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 335–336.

⁹⁵ NENADÁL, Radoslav: *Moderní americká literatura*. Univerzita Karlova, Praha 1980. s. 209.

⁹⁶ ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 334–335.

⁹⁷ Tamtéž, s. 338.

3.2 Překladatelská analýza

K analýze jsme vybrali báseň Allana Ginsberga *Howl (Kvílení)*, sbírky Lawrence Ferlinghettiho *A Coney Island of the Mind (Lunapark v hlavě)* a *Starting from San Francisco (Startuji ze San Francisca)*, básně Gregoryho Corsa se sbírky *The Happy Birthday of Death* obsažené ve výboru *Mokré moře* a verše Kennetha Patchena z výboru *Když jsme tu byli spolu*. Vzhledem k tomu, že chceme zkoumat spíše tendence než konkrétní izolovaná řešení, je třeba využít co největšího a co nejheterogennějšího vzorku básní, které zároveň budou dohromady tvořit určitý celek, v tomto případě spojený zájmy beatnické poezie. S větší pravděpodobností se nám tak podaří vyloučit náhodu nebo nesystémové řešení a výsledky budou relevantnější. Vybrané texty reprezentují všechny významné formální i tematické aspekty beatnické poezie.

Při čtení Zábranových překladů a jejich srovnávání s originálem je na první pohled jasné, že hlavním cílem je co nejvěrnější zachování specifických rysů jednotlivých básní, potažmo autorské poetiky. Ferlinghettiho básním zůstává jejich „open-form“ a v zásadě i časté aliterace nebo nepravidelné rýmy. Přitom ale v popředí stojí významová stránka, takže formální aspekty, jako například větná struktura, v mnoha případech velmi kondenzovaná, často ustupují do pozadí a Zábrana se raději pokouší verš zprůhlednit, jako je tomu například u verše *go beyond self-disappearance* z básně Gregoryho Corsa *Notes After Blacking Out*⁹⁸, který Zábrana vyřešil takto: *jít tak daleko až bych sám sobě zmizel*.

Jak již bylo naznačeno, Zábrana byl jako překladatel velmi poctivý a důsledný a snažil se o co nejpřesnější vyjádření. To ale v žádném případě neznamena, že by překládal doslova: *Jsou-li v původním díle použity nezvyklé stylistické prostředky, má překladatel povinnost použít jich také (budou-li v překladu stejně funkční jako v originále), má povinnost najít je nebo vytvořit, přesněji řečeno vytvářet, větu od věty, protože tato nejednoduchá práce probíhá ve stále jitřené, neochabující konfrontaci a oscilování mezi původním a novým původním, v tenzi tvůrčího činu. Zjednodušeně se tomu někdy říká „klíč“, ale jestliže vhodný klíč není, je třeba být zámečnickem a vypilovat jej.*⁹⁹

Tato snaha o přesnost a originalitu zároveň se projevuje samozřejmě i v překladech beatnické poezie. Obraznost v těchto básních není založena ani tak na metaforách, jako spíše

⁹⁸ CORSO, Gregory: *The Happy Birthday of Death*. New Directions, New York 1960.

⁹⁹ ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 375.

na sledu poměrně konkrétních motivů, mezi nimiž se vytvářejí zajímavé a významotvorné vztahy. Jejich překlady proto často mohou relativně přesně sledovat originál, pokud si ovšem zachovají mluvný jazyk. Dalším významným faktorem jsou reálie, jimiž je text protkán a na nichž samozřejmě závisí interpretace jednotlivých básní. Zde musí překladatel pečlivě zvážit, co je třeba českému čtenáři vysvětlit a co ne.

Analýzu překladů provedeme pro lepší přehlednost a srovnatelnost na jednotlivých jazykových rovinách zvlášť, ovšem vždy s ohledem na celkové vyznění básně nebo předpokládanou překladatelskou strategii. Pokusíme se také abstrahovat obecný princip jevů, které se vyskytují pravidelněji. Nebudeme se zabývat interpretací básní, pokud to nebude nutné pro posouzení konkrétního jevu.

3.2.1 Morfologické prostředky

Na morfologické rovině se kromě běžných překladatelských postupů setkáváme často například s **nahrazováním participiálních tvarů** (které jsou například charakteristickým strukturním prvkem *Kvílení* Allena Ginsberga) **prostým přítomným nebo minulým časem**, což má za následek dekondenzaci syntaktické struktury (viz dále) a mírný významový posun spočívající v jistém zkonkrétnění. V češtině je totiž třeba použít určitý slovesný tvar a vyjádřit tak osobu, číslo a čas:

*who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat
up smoking in the supernatural darkness of
cold-water flats floating across the tops of cities
contemplating jazz*¹⁰⁰

*kteří v bídě a v hadrech a se zapadlýma očima
a podnapilí vysedávali a kouřili v nadpřirozené
temnotě bytů se studenou vodou, vznášeli se přitom
nad vrcholky velkoměst a kontemplovali o džezu,*¹⁰¹

Kromě zkonkrétnění významu má tato změna v češtině za následek i ochuzení o příznak souběžnosti, což Zábrana někdy řeší lexikálně: *vznášeli se přitom* místo *floating*. Podobný efekt má například nahrazení minulého participia ve verši *with (...) the last telephone slammed at the wall in reply*¹⁰² určitým slovesným tvarem: *s nímž místo odpovědi práskli o zed'*¹⁰³.

Významným morfologickým prostředkem je **slovesný vid**. Zůstaňme u Ginsbergova *Kvílení*. Zábrana používá v překladu téměř výhradně slovesa nedokonavá, což je samozřejmě opodstatněno častými participii v originále. Někdy se dokonce snaží podpořit durativní příznak sloves i jinými prostředky (srov. *vysedávali a kouřili* za *sat up smoking*). Místy se ale rozhoduje pro dokonavá slovesa:

¹⁰⁰ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 9.

¹⁰¹ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 31.

¹⁰² GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 19.

¹⁰³ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 40.

*who sang out of their windows in despair, fell out of
the subway window, jumped in the filthy Passaic,
leaped on negroes, cried all over the street,
danced on broken wineglasses barefoot smashed
phonograph records of nostalgic European
1930s German jazz finished the whisky and
threw up groaning into the bloody toilet, moans
in their ears and the blast of colossal steam
whistles,¹⁰⁴*

*kteří v zoufalství vyzpěvovali z oken, vypadli z okna
podzemky, skočili do špinavého Passaicu, utrhli se
na černochoy, brečeli na celou ulici, tancovali bosí po
střepech vinných sklenek, rozbili gramofonové desky
s nostalgickým německým džezem evropských
třicátých let, dopili whisky a hejkavě zvraceli do
zakrvácených záchodových mís, nářek a troubení
obrovských parních píšťal jim zněly v uších,¹⁰⁵*

Děje tak ztrácejí svou obecnou, opakovanou platnost a báseň se najednou stává popisem jedné noci, jedné události. V Ginsbergově *Kvílení* se střídají děje opakované a durativní s ději jednorázovými, přičemž u mnoha z nich jde o reminiscence na události, které se skutečně staly. Verše mají typicky strukturu vedlejší věty přívlastkové, v originále dále rozvitě participiálními vazbami, v češtině pak v rámci verše doplněné o další, souřadně spojené vedlejší věty. Výše zmíněný příklad tedy není v rámci básně zcela běžný a Zábrana musel při rozhodování, který slovesný vid zvolit, vycházet pouze z lexikálního významu sloves. Zejména v případě veršů *who sang out of their windows in despair, fell out of / the subway window, jumped in the filthy Passaic, / leaped on negroes*, ale nenacházíme pro použití rozdílných vidů žádné opodstatnění.

¹⁰⁴ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 17.

¹⁰⁵ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 38.

Pomůckou při rozhodování mohly být v případě *Kvílení* i další prvky významové struktury věty. Například v pasáží *who ate fire in paint hotels or drank turpentine in / Paradise Alley, death, or purgatoried their / torsos night after night*¹⁰⁶ naznačuje plurál u *paint hotels* a příslovečné určení *night after night* fakt, že šlo o děje opakované. Zábava proto volí v prvním případě sloveso nedokonavé. Za anglické *purgatoried* dosazuje novotvar *očistcovali*, který je jako většina sloves vzniklých přidáním kmenotvorného sufixu *-ova* obouvidý. Český překlad tedy zní: *kteří polykali oheň v popatlaných hotelech nebo pili / terpentýn v Rajské uličce, smrt, nebo noc co noc / očistcovali svá torza...*¹⁰⁷

¹⁰⁶ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 10.

¹⁰⁷ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 32.

3.2.2 Lexikální význam

Zejména jazyk Ferlinghettiho poezie vyžaduje překladatelovu invenci i **v oblasti lexikální**. Například slovní spojení *cinemad matrons* z básně č. 3 ze sbírky *A Coney Island of the Mind*¹⁰⁸ Zábrana překládá jako *zbiazblblých paniček*¹⁰⁹. Neologismem řeší i výraz *fuzzy wuzzy grief* z básně Gregoryho Corsa *Hair*¹¹⁰. Spojením *kučeravokudrnatý smutku*¹¹¹ se mu do jisté míry podařilo zachovat i zvukovou zvláštnost.

V básni *Hair* se setkáváme ještě s jedním výraznějším rysem na lexikální rovině. Hned v několika verších Corso využívá slovnědruhových homonym:

When I sleep the sleep I sleep

is not at will

*And when I dream I dream children waving goodbye*¹¹²

Když usnu spím spánkem o jaký

jsem nikdy nestál

*A když sním zdá se mi o dětech které mi mávají na rozloučenou*¹¹³

Zábrana se rozhoduje obětovat slovní hříčku srozumitelnosti a čtivosti a volí ekvivalenty tak, aby v překladu nepůsobily nepřirozeně. Hned v následujících dvou verších tento ústupek kompenzuje, když frázi *It was lovely hair once / it was* překládá jako *Kdysi to bývaly překrásné vlasy / bývaly bývaly*. Určité rysy Corsovy jazykové hry tak zůstávají zachovány, ale překlad zároveň nepůsobí nepřirozeně a samoučelně.

Při překladu některých slov nebo slovních spojení často dochází k různým **sémantickým posunům**. Patrně nejčastěji pozorujeme **významové zkonkrétnění**. Například v básni Kennetha Patchena *Do the Dead Know What Time It Is?* (*Vědí mrtví, kolik uhodilo?*)

¹⁰⁸ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 13.

¹⁰⁹ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 61.

¹¹⁰ CORSO, Gregory: *The Happy Birthday of Death*. New Directions, New York 1960. s. 15.

¹¹¹ CORSO, Gregory: *Mokrý moře*. Odeon, Praha 1988. s. 50.

¹¹² CORSO, Gregory: *The Happy Birthday of Death*. New Directions, New York 1960. s. 14.

¹¹³ CORSO, Gregory: *Mokrý moře*. Odeon, Praha 1988. s. 48.

překládá Zábrana verš *The old guy put down his beer*¹¹⁴ takto: *Ten starej chlápek postavil sklenici s pivem*¹¹⁵. Synekdocha z originálu je tu nahrazena popisnějším vyjádřením. Další podobné případy nacházíme i ve Ferlinghettiho sbírce *Lunapark v hlavě*. Za spojení *low songs*¹¹⁶ v básni č. 2 volí Zábrana výrazně specifičtější výraz *přisprostlé kuplety*¹¹⁷. V básni č. 4 překládá výraz *sunbathers*¹¹⁸ spojením *těch, co se sluní na písku*¹¹⁹. Zábrana z mnoha potenciálních významových rysů slova, které znamená „opalující se“, případně „ti, kdo se opalují“, vybírá jeden a výsledkem je opět konkrétnější, popisnější obraz. Tentýž postup uplatňuje u stejného slova i v básni č. 3. Ani v jednom případě nevidíme pro takové rozhodnutí žádný jednoznačný důvod.

V básni č. 4 nalézáme verš *dead sunflowers and live telephones*. Zábrana ustoupil od zachování významového protikladu slov *dead* a *live* a v překladu čteme verš *suchých slunečnic a řinčících telefonů*. Oba přívlastky jsou v češtině mnohem konkrétnější, sémanticky užší, ale také prozaičtější než v originále. Motivací pro toto řešení zřejmě byla snaha o to, aby překlad zněl pokud možno přirozeně.

Zvláštní pozici mají v tomto směru některé **prvky sociokulturního kontextu**, jež překladatel považuje za nutné přiblížit českému čtenáři. Zůstaňme u básně č. 4, kde Zábrana výraz *19th green* překládá jako *devatenácté golfové jamky*. Zde nejde o zkonkrétnění v pravém slova smyslu, ale spíše o explikaci. Zábrana nahrazuje termín z golfového prostředí jiným, který sice není významově zcela ekvivalentní, ale pro cílového čtenáře, Zábranova současníka, je v době, kdy překlad vznikal, pravděpodobně srozumitelnější. Podobnou tendenci pozorujeme například i v Ginsbergově *Kvílení*, kde se překladatel místo původního *Wall*¹²⁰ rozhodne použít celý název, *Wall Street*¹²¹.

Za zmínku stojí i Ferlinghettiho verše *Oh no I have not lain / on Beauty Rests like this*¹²². V češtině zní *Ó ne já nespal / na matracích značky „Krása s pohodlím“ jako oni*¹²³. Jde

¹¹⁴ PATCHEN, Kenneth: *Selected Poems*. New Directions Books, New York 1960. s. 6.

¹¹⁵ PATCHEN, Kenneth: *Když jsme tu byli spolu*. Odeon, Praha 1979. s. 13.

¹¹⁶ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 11.

¹¹⁷ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 59.

¹¹⁸ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 14.

¹¹⁹ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 62.

¹²⁰ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 13.

¹²¹ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 35.

¹²² FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 24.

¹²³ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 73.

o podobnou situaci jako v předcházejícím odstavci. Zábrana explikuje spojení *Beauty Rests* opisem (*na matracích značky*) a zároveň ho překládá. Řešení „*krása s pohodlím*“ ale není zcela přesné, protože anglický název značky je aluzí na slovní spojení označující doslova „spánek, který zkrášluje“. Český překlad tak sice vypadá jako reklamní slogan, ale významově originálu zcela neodpovídá.

Jazykově velmi zajímavým momentem je Zábranova řešení veršů *for the endless / ride from Batter to holy Bronx on benzedrine*¹²⁴. Zřejmě aby se vyhnul spojení „na benzedrinu“, které by dnes vzhledem k pronikání anglických syntaktických konstrukcí do češtiny nebylo považováno za nic zvláštního, opět se uchyluje ke konkretizaci, jež zde ovšem není účelem, ale pouze výsledkem snahy o jazykovou čistotu: *na / nekonečných jízdách z Battery do svatého Bronxu / a křísili se benzedrinem*¹²⁵. Vedlejší efekt použití takovéto formulace je v určitém ozvláštňení a vyšší míře expresivity.

Opačný případ, tedy **významové zobecnění nebo nivelizace**, je spíše výjimkou. Pro úplnost uveďme příklad opět z Ginsbergova *Kvílení: who (...) presented themselves on the granite steps of the madhouse with shaven heads and harlequin speech of suicide*¹²⁶. Zábrana tuto pasáž přeložil takto: *kteří se osobně dostavili na žulové schody blázince s oholenými hlavami a šaškovskými řečmi o sebevraždě*¹²⁷. Slovo *šaškovskými* zcela neodpovídá anglickému *harlequin*, které odkazuje na konkrétní postavu harlekýna se všemi jeho atributy, nikoli na šašky obecně.

S tím souvisí i **významové zeslabení**. Například ve Ferlinghettiho básni *New York – Albany* čteme verš *we flash through*¹²⁸, který Zábrana překládá slovy *pod nímž projíždíme*¹²⁹. Kromě toho, že autobus, o němž se v básni hovoří, projíždí krytým mostem, nikoli pod ním, sloveso „flash through“ znamená spíše „řítit se“ nebo „svištět“, takže překlad je ochuzen o poměrně důležité významové rysy originálu. Podobně v básni č. 17 ze sbírky *A Coney Island of the Mind* je výraz *gobble up*¹³⁰ přeložen jako *spolkneme*¹³¹, přičemž slovo „gobble up“ lze volně přeložit spíše jako „zhltnout“. K jistému oslabení dochází i u verše z Ginsbergova

¹²⁴ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 10.

¹²⁵ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 32.

¹²⁶ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 18.

¹²⁷ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 40.

¹²⁸ FERLINGHETTI, Lawrence: *Starting from San Francisco*. New Directions, New York 1967. s. 10.

¹²⁹ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 150.

¹³⁰ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 32.

¹³¹ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 84.

Kvílení: *who got busted in their pubic beards*¹³². V českém překladu čteme *teré zkopali do přirození*¹³³. Metafora *pubic beards*, tedy „pubické plnovousy“, je zde zjednodušena na neutrální, popisné „přirození“. Z *Kvílení* je i poslední příklad: *with the absolute heart of the poem of life butchered / out of their own bodies*¹³⁴ vs. *za pomoci absolutního srdce básně života, vyříznutého / z jejich vlastních těl*¹³⁵. Výraz *butchered out* by bylo možné přeložit spíše jako *vykuchaného*. Je ale třeba říct, že i významové zeslabení je v Zábranových překladech beatnické poezie spíše ojedinělým jevem.

Často se naopak setkáváme se **zesílením konotační složky lexikálního významu**. Na mnoha místech Zábrana volí ekvivalent, který je expresivnější nebo jinak stylově zabarvený než původní výraz. Verš *not there!*¹³⁶ z Corsovy básně *Hair* například Zábrana překládá jako *jsou v tahu!*¹³⁷. Přitom v okolním textu nenacházíme nic, co by nasvědčovalo například kompenzaci. Podobně v básni *Overpopulation* Lawrence Ferlinghettiho je verš *and machines must go*¹³⁸ přeložen jako *a poslat k čertu stroje*¹³⁹. Ve Ferlinghettiho básni č. 6 je slovo *Italians*¹⁴⁰ přeloženo jako *Taliáni*¹⁴¹. Vzhledem k absenci jiných potenciálních důvodů lze tyto i všechny další případy považovat za pokus o přiblížení mluvenému jazyku, který je typický jak pro beatnickou poezii, tak pro poetiku samotného Jana Zábrany.

Mluvíme-li o stylistických aspektech lexikálního významu, měli bychom zmínit také **stylové odchylky**, které zasahují **rozsáhlejší úseky než jen jedno slovo nebo slovní spojení**. Jako příklad uveďme báseň Kennetha Patchena *Do the Dead Know what Time It Is?*:

¹³² GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 10.

¹³³ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 31.

¹³⁴ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 20.

¹³⁵ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 42.

¹³⁶ CORSO, Gregory: *The Happy Birthday of Death*. New Directions, New York 1960. s. 14.

¹³⁷ CORSO, Gregory: *Mokrý moře*. Odeon, Praha 1988. s. 48.

¹³⁸ FERLINGHETTI, Lawrence: *Starting from San Francisco*. New Directions, New York 1967. s. 29.

¹³⁹ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cylindr, Hradec Králové 1998. s. 176.

¹⁴⁰ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 17.

¹⁴¹ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cylindr, Hradec Králové 1998. s. 66.

Do the Dead Know what Time It Is?

The old guy put down his beer.

Son, he said,

*(and a girl came over to the table where we were:
asked us by Jack Christ to buy her a drink.)*

Son, I am going to tell you something

The like of which nobody was ever told.

*(and the girl said, I've got nothing on tonight;
how about you and me going to your place?)*

I am going to tell you the story of my mother's

Meeting with God.

*(and I whispered to the girl: I don't have a room,
but maybe...)¹⁴²*

Vědí mrtví, kolik uhodilo?

Ten starej chlápek postavil sklenici s pivem.

Kamaráde, řek mi,

*(A ke stolu, kde jsme seděli, přišla nějaká holka
a škemrala, ať jí prokristaboha objednáme frťana.)*

kamaráde, ted'kon ti povím něco,

co ještě jaktěživo nikdo neslyšel.

*(A holka řekla: na dnešní večír nic nemám,
co kdybychom spolu zašli k tobě, co ty na to?)*

Ted'kon ti povím o tom, jak se má máti

setkala s pánembohem.

*(A já té holce zašeptal: nemám kvartýr,
no ale možná...)¹⁴³*

Na první pohled je vidět, že Zábranův překlad se pohybuje v rovině hovorové češtiny s prvky češtiny obecné (např. výrazy *jaktěživo* nebo *frťan*). Přitom v originále pro takovou

¹⁴² PATCHEN, Kenneth: *Selected Poems*. New Directions Books, New York 1960. s. 6.

¹⁴³ PATCHEN, Kenneth: *Když jsme tu byli spolu*. Odeon, Praha 1979. s. 13.

míru stylistické příznakovosti nenacházíme žádný důvod. Například verše *Son, I am going to tell you something / The like of which nobody was ever told* (v překladu *kamaráde, teďkon ti povím něco, / co ještě jaktěživo nikdo neslyšel*) působí v originále dokonce formálně. Všechny slovesné tvary jsou tu obsaženy v plné, nestažené formě (tedy *I am going* místo například *I'm gonna* apod.) a fráze *the like of which* má spíše příznak vyššího stylu. Naproti tomu výrazy *teďkon* nebo *jaktěživo* patří do nespisovné češtiny, a navíc mají regionální příznak. V tomto případě se Zábrana pravděpodobně pokouší přizpůsobit jazyk hospodskému prostředí, ale výsledkem je překlad, který stylově neodpovídá originálu. Stírá se tak napětí mezi prostředím a jazykem, případně mezi jazykem dvou postav, které se vyjadřují trochu odlišně. Kromě toho se i zde setkáváme s významovým zesílením, například u slova *škemrala* (v originále *asked*), čímž se vyznění básně také mění.

Takto rozsáhlé stylistické odchylky ale nejsou pro Zábranovu překladatelskou metodu typické, i když by se mohlo zdát, že snaha o co největší mluvnost verše by mohla vést k častějšímu použití prvků hovorové nebo obecně češtiny. Citovaná báseň představuje spíše ojedinělý případ, takže lze konstatovat, že Zábrana mluvnosti dosahuje jinými prostředky a bez systematických odchylek v rovině stylu.

V tomto ohledu je zajímavé Zábranovo řešení verše *who shows up real late*¹⁴⁴. Slovo *real*, pokud je použito jako adverbium, má v americké angličtině příznak hovorovosti. V překladu zní verš takto: *který se objeví de facto pozdě*¹⁴⁵. Latinský výraz *de facto* má při použití v češtině příznak knižnosti a anglickému „real“ by tedy odpovídalo spíše „fakt“ apod., a to i významově. Za zmínku stojí i fakt, že ve verších *looking real Petered out / and real cool* ke konci básně Zábrana slovo *real* překládá jako *opravdu*: *a zdá se že už je opravdu vyflusnutý / a že už je opravdu klidný*. Významově je toto řešení blíže originálu, ale stylisticky stále přesně neodpovídá, což Zábrana částečně kompenzuje použitím slova *vyflusnutý*. Ve výsledku tedy tyto dva verše na své stylové charakteristice příliš neztrácejí. Další podobný případ nacházíme v básni *Underwear* Lawrence Ferlinghettiho: *keep calm and warm and dry*¹⁴⁶ Zábrana překládá jako *setrvejte v klidu a v teple a v suchu*¹⁴⁷. *Setrvejte* jako ekvivalent k anglickému *keep* působí v tomto případě knižněji.

¹⁴⁴ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 15.

¹⁴⁵ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 63.

¹⁴⁶ FERLINGHETTI, Lawrence: *Starting from San Francisco*. New Directions, New York 1967. s. 35.

Zvláštním případem jsou **významové změny, které jsou výsledkem rozvíjení kontextové metafory**. To pozorujeme v básni č. 14 z Ferlinghettiho sbírky *A Coney Island of the Mind*:

Don't let that horse

eat that violin

(...)

and rode away

waving the violin

And then with a low bow gave it

to the first naked nude he ran across

An there were no strings

attached¹⁴⁸

Nenech toho koně

sežrat ty housle

(...)

a odjel pryč

mávaje houslemi

A hned jak potkal první nahý akt

s hlubokou poklonou mu ty housle dal

A nic tím nemyslel

na žádnou strunu nechtěl hrát¹⁴⁹

¹⁴⁷ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cylindr, Hradec Králové 1998. s. 184.

¹⁴⁸ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 29.

Místo aby jen přeložil lexikální význam idiomu *no strings attached*, navazuje na motiv houslí, který se v básni několikrát opakuje. Význam anglického výrazu je zhruba obsažen v předposledním řádku a báseň uzavírá verš *na žádnou strunu nechtěl hrát*. Ten významově svým způsobem doplňuje verš předchozí, a zároveň přináší básni nový sémantický odstín, nový motiv. Přitom je Zábranova verze vlastně explicitnější, poslední dva verše se navzájem vysvětlují.

Zbývá ještě zmínit **významové posuny**, jež lze souhrnně označit jako **nemotivované a nefunkční**. Například verše z básně č. 8 ze sbírky *A Coney Island of the Mind* Lawrence Ferlinghettiho *as if each / were a little joke*¹⁵⁰ Zábrana překládá takto: *jako by každé zrnko / byl docela dobrý vtíp*¹⁵¹. Výraz *docela dobrý vtíp* rozhodně nelze považovat za funkční ekvivalent spojení *a little joke* a pro takovéto řešení nenacházíme v dané básni žádné opodstatnění. Podobně je tomu u Corsových veršů *How to stand thunderous on an English cliff / a hectic Heathcliff?*¹⁵². V české verzi čteme: *Jak mám hřímat rozkročen na anglickém útesu / jako nějaký souchotinářský Heathcliff?*¹⁵³. I kdybychom předpokládali, že Zábrana znal etymologický původ slova *hectic*¹⁵⁴, není tu pro použití slova *souchotinářský* žádný objektivní důvod. Dalším příkladem jsou následující Ferlinghettiho verše:

*and wearing only a very small
bird's nest
in a very existential place*¹⁵⁵

¹⁴⁹ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 79.

¹⁵⁰ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 20.

¹⁵¹ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 69.

¹⁵² CORSO, Gregory: *The Happy Birthday of Death*. New Directions, New York 1960. s. 14.

¹⁵³ CORSO, Gregory: *Mokrý moře*. Odeon, Praha 1988. s. 48.

¹⁵⁴ *The Middle English term comes from the Old French development of the Late Latin word hecticus, whose form helped reshape our word in the 16th century. Hecticus comes from Greek hektikos, "formed by habit or forming habit" and "consumptive." The last sense developed because of the chronic nature of tuberculous fevers. (The American Heritage Dictionary. Houghton Mifflin, 2007).*

¹⁵⁵ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 18.

*přioděná jen velmi malým
ptačím hnízdem
na velmi konkrétním místě¹⁵⁶*

Slovo *existential* tu Zábřana překládá jako *konkrétní*, což považujeme za poměrně výraznou významovou odchylku. Navíc z kontextu nevyplývá žádný přímý důvod pro takové řešení.

Případy v předchozím odstavci pravděpodobně nelze považovat za důsledek neporozumění originálu. Shledáváme jen, že Zábřana zkrátka zvolil řešení, které ve výsledku není ideální. Přesto ale v jeho překladech nacházíme mnoho míst, kde zřejmě **skutečně chyboval**, ačkoli si tím samozřejmě nemůžeme být zcela jisti. Tyto předpokládané poklesky pramení někdy z neporozumění lexikálnímu významu slov, jindy ze špatné interpretace složitější syntaktické konstrukce.

První příklad vybíráme z básně *Hair* Gregoryho Corsa: *To lie in bed and be hairless is a blunder only God could allow*¹⁵⁷. Jan Zábřana jej přeložil takto: *Ležet v posteli a nemít vlasy to je malér který mohl zavinit jedině Bůh*¹⁵⁸. Slovo *allow* je tu přeloženo jako *zavinil*, přičemž přesnější by bylo *dopustil*. Ginsberg ve svém *Kvílení* píše: *and who were given instead the concrete void of insulin*¹⁵⁹. Zábřanův překlad *a kterým místo nich poskytlí konkrétní prázdnotu / inzulinu*¹⁶⁰ vykládá slovo *concrete* jako *konkrétní*. V kontextu psychiatrické léčebny ale *concrete* znamená zřejmě spíše *betonový*. Podobně ve Ferlinghettiho verši *they are so bloody real*¹⁶¹ chápe Zábřana slovo *bloody* ve významu *krvavý (jsou tam tak krvavě skuteční*¹⁶²), přičemž přesnější by pravděpodobně bylo *zatraceně skuteční* apod.

Velmi zajímavým místem jsou v tomto směru verše z Ginsbergova *Kvílení*:

¹⁵⁶ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cylinder, Hradec Králové 1998. s. 67.

¹⁵⁷ CORSO, Gregory: *The Happy Birthday of Death*. New Directions, New York 1960. s. 14.

¹⁵⁸ CORSO, Gregory: *Mokrý moře*. Odeon, Praha 1988. s. 48.

¹⁵⁹ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 18.

¹⁶⁰ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 40.

¹⁶¹ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 9.

¹⁶² FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cylinder, Hradec Králové 1998. s. 57.

*yacketayakking screaming vomiting whispering facts
and memories and anecdotes and eyeball kicks*¹⁶³

*klábosících, ječících, zvracejících a šeptajících fakta
a vzpomínky a anekdoty a přípitky na kuráž a šoky*¹⁶⁴

Výraz *eyeball kicks*, který Zábřana překládá jako *přípitky na kuráž*, je ve skutečnosti termín, který Allen Ginsberg používá pro koncept, který je pro jeho dílo velmi důležitý. Termínem *eyeball kick* Ginsberg označuje významový vztah, který vzniká spojením dvou opozit – slabého se silným, prvku vysoké kultury s prvem kultury nízké, posvátného se znesvěcením apod. Výraz vznikl, když si Ginsberg všiml, jak při prohlížení obrazů Paula Cézannea oko těká mezi kontrastními barvami v jakési křeči nebo ve *vzrušení* (anglicky „kick“). Zábřanovo řešení tento významový rys úplně postrádá. Můžeme se jen dohadovat, z jakého důvodu se pro něj rozhodl, ale vzhledem k tomu, kolik toho o „svých“ autorech věděl, lze předpokládat, že tento Ginsbergův koncept znal.

Za špatné pochopení můžeme považovat i pasáž z Ferlinghettiho básně č. 18 ze sbírky *A Coney Island of the Mind*:

*in flattering falsehoods of sleep
we come we conquer all*¹⁶⁵

*v půvabně prolhaných snech
tam stačí přijít tam nám nic neodolá*¹⁶⁶

Verš *we come we conquer all* je zřejmě aluzí na Ceasarovo *Veni, vidi, vici*, tedy anglicky *I came, I saw, I conquered*. Ať už ji Zábřana odhalil nebo ne, rozhodl se verš spíše krkolomně interpretovat než přeložit.

¹⁶³ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 11.

¹⁶⁴ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 33.

¹⁶⁵ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 33.

¹⁶⁶ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cylindr, Hradec Králové 1998. s. 85.

Jak již bylo naznačeno, neporozumění u Zábrany někdy vyplývá i ze **špatné interpretace složitějších syntaktických konstrukcí**. V básni Gregoryho Corsa *The Cloth of the Tempest* čteme verš *Not to deny welcome to these originating forces*¹⁶⁷, který Zábrana překládá jako *Nezakřiknout, ale uvítat prvotní tvořivé síly*¹⁶⁸. Kromě toho, že je jeho verze syntakticky méně kondenzovaná, vykládá si frázi *not deny welcome* jako *not to deny but welcome*. Vzhledem k tomu, že následuje předložková vazba, stojí tu *welcome* v pozici substantiva, a význam je tedy spíše *neodepřít uvítání*. Ve Ferlinghettiho básni *Hidden Door* překládá Zábrana verš *Hidden door palimpsest of myself*¹⁶⁹ jako *Skryté dveře mnou popsany palimpsest*¹⁷⁰. Formulace v originále napovídá, že lyrický subjekt se s palimpsestem přímo ztotožňuje, on sám je tím palimpsestem. Překlad je ale v tomto směru přinejmenším ambivalentní, přičemž jako první se nabízí výklad, který nemá s původním vyzněním příliš společného, a sice že skryté dveře jsou palimpsest, který popsal lyrický subjekt. Význam obrazu se tak problematizuje.

Další takový případ nacházíme v Ginsbergově *Kvílení*:

*who reappeared on the West Coast investigating the
F.B.I. in beards and shorts with big pacifist
eyes sexy in their dark skin passing out incom-
prehensible leaflets,*¹⁷¹

*kteří se znova objevili na Západním pobřeží
a vyšetřovali FBI, s plnovousy a v šortkách,
s velkýma pacifistickýma očima, tak smyslnýma
v jejich snědé pleti, a rozdávali nesrozumitelné
letáky*¹⁷²

¹⁶⁷ PATCHEN, Kenneth: *Selected Poems*. New Directions Books, New York 1960. s. 50.

¹⁶⁸ PATCHEN, Kenneth: *Když jsme tu byli spolu*. Odeon, Praha 1979. s. 30.

¹⁶⁹ FERLINGHETTI, Lawrence: *Starting from San Francisco*. New Directions, New York 1967. s. 20.

¹⁷⁰ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 165.

¹⁷¹ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 12.

¹⁷² GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 34.

Problematická je zejména druhá část citované pasáže. Zábrana chápe frázi *sexy in their dark skin* jako apozici rozvíjející substantivum *eyes*. Je ale velmi pravděpodobné, že zmiňovaná fráze se váže spíše na podmět, takže přesnější překlad by zněl zhruba takto: *tak smyslní ve své snědé pleti*.

3.2.3 Syntax

Zejména poezie Allena Ginsberga nebo Lawrence Ferlinghettiho je po **syntaktické stránce** velmi zajímavá a obsahuje mnoho zvláštností, na které se překladatel musel zaměřit. Často jde o konstrukce, které do češtiny nelze převést přímo a které vyžadují určitou míru interpretace. Při čtení Ginsbergova *Kvílení* se na mnoha místech setkáváme s charakteristickými nominálními frázemi, jejichž vnitřní vztahy a závislosti nejsou na první pohled zcela zřejmé:

*who jumped off the Brooklyn Bridge this actually happened
and walked away unknown and forgotten
into the ghostly daze of Chinatown soup alley
ways & firetrucks, not even one free beer,¹⁷³*

*kteří skočili z Brooklynského mostu, to se skutečně
stalo, a odkráčeli neznámí a zapomenutí do
přízračného polívkového opojení tmavých uliček &
hasičských vozů v Chinatownu a nikdo jim nedal
zadarmo ani pivo,¹⁷⁴*

Fráze *into the ghostly daze of Chinatown soup alley / ways & firetrucks...* je svou strukturou pro *Kvílení* typická. Dlouhé nominální řetězce je třeba při překladu do češtiny analyzovat a vyjádřit vzájemné vztahy mezi jednotlivými členy fráze skloňováním, slovtvornými prostředky, případně předložkami apod. Zábrana se v tomto případě rozhodl považovat slovo *Chinatown* za příslovečné určení místa. Slovo *soup* přeložil přídavným jménem *polívkového*, kterým v češtině rozvíjí frázi *opojení tmavých uliček*. Dochází tak k jisté významové konkretizaci. Vzhledem k tomu, že Ginsberg uvnitř veršů v podstatě nepoužívá interpunkci, může jít v originále například o výčet.

Ve výše uvedeném příkladu pozorujeme ještě jeden rys, který se v Zábranových překladech vyskytuje poměrně často. Některé nominální fráze jsou v češtině rozvolněny

¹⁷³ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 17.

¹⁷⁴ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 38.

použitím určitého slovesného tvaru. V tomto případě jde o eliptické vyjádření *not even one free beer*, kterou Zábrana překládá jako *a nikdo jim nedal zadarmo ani pivo*. Tedy větnou konstrukcí s predikací, jež opět poměrně výrazně konkretizuje význam verše. Je pravděpodobné, že Zábrana toto řešení volil opět s ohledem na čtivost a přirozenost překladu.

Se **syntaktickou dekondenzací** se setkáváme i v dalších básních, a to relativně často. Například v Corsových *Notes After Blacking Out* je verš *refused to go beyond self-disappearance*¹⁷⁵ přeložen jako *odmítl jsem / jít tak daleko až bych sám sobě zmizel*¹⁷⁶. Ve stejné básni je i verš *The old are secretive about their Know*¹⁷⁷, v českém překladu *Staří dělají tajnosti s tím, co Vědí*¹⁷⁸. Slovo *Know* je zde použito jako substantivum. Zřejmě vzhledem k tomu, že jde o hovorové užití, ho Zábrana nepřekládá do češtiny substantivem, např. *Vědění*, protože by výsledek působil příliš knižně. Raději volí dekondenzaci struktury a vedlejší větu.

V některých nominálních frázích překladatel mění pořadí členů a tím i jejich závislostní vztahy, jako je tomu například v Ginsbergově *Kvílení*:

*who created great suicidal dramas on the apartment
cliff-banks of the Hudson under the wartime
blue floodlight of the moon*¹⁷⁹

*kteří vytvořili velká sebevražedná dramata v bytech ve
srázných březích Hudsonu pod válečným, modře
zatemněným reflektorem měsíce*¹⁸⁰

Fráze *on the apartment cliff banks* je typickou ukázkou syntaktické konstrukce, u které Zábrana mění nejen slovosled, ale také syntaktické funkce jednotlivých členů. Otázkou je, jaký vliv má takové řešení na cílový text. Ztrácí se sice určitý rys Ginsbergovy poetiky, ale na

¹⁷⁵ CORSO, Gregory: *The Happy Birthday of Death*. New Directions, New York 1960. s. 14.

¹⁷⁶ CORSO, Gregory: *Mokrý moře*. Odeon, Praha 1988. s. 47.

¹⁷⁷ CORSO, Gregory: *The Happy Birthday of Death*. New Directions, New York 1960. s. 14.

¹⁷⁸ CORSO, Gregory: *Mokrý moře*. Odeon, Praha 1988. s. 47.

¹⁷⁹ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 15.

¹⁸⁰ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 37.

druhou stranu je překlad přirozenější. Řešení, které by kopírovalo syntaktickou strukturu originálu, by v češtině pravděpodobně působilo samoučelně a neplnilo by stejnou funkci.

Syntaktická stránka úzce souvisí s použitím **interpunkce**. Ta u naprosté většiny analyzovaných básní v podstatě chybí, častěji se objevuje jen otazník, pomlčka nebo tři tečky. Zábrana většinou tuto tendenci kopíruje, a to i přesto, že například použití čárek k oddělení vedlejších vět se v angličtině a češtině liší. Rozhodnutí neoddělovat v překladu věty čárkami pravděpodobně vychází právě z celkové tendence originálu interpunkci příliš nepoužívat. Výjimkou jsou v Zábranově verzi jen některé pasáže Ginsbergova *Kvílení* obsahující výčty různých motivů:

*lost battalion of platonic conversationalists jumping
down the stoops off fire escapes off windowsills
off Empire State out of the moon,
yacketayakking screaming vomiting whispering facts
and memories and anecdotes and eyeball kicks
and shocks of hospitals and jails and wars,¹⁸¹*

Vidíme, že Ginsberg používá čárky pouze na konci jednotlivých úseků básně. Srovnáme originál s překladem:

*ztracený regiment platonických causeurů, vrhajících se
z požárních žebříků, z okenních ráků, z Empire
State Building, z měsíce,
klábosících, ječících, zvracejících a šeptajících fakta
a vzpomínky a anekdoty a přípitky na kuráž a šoky
z nemocnic a kriminálů a válek,¹⁸²*

Čárky u Zábrany text zpřehledňují a organizují, ale zároveň jsou proti jednomu ze základních principů Ginsbergova verše. Ten byl v ideálním případě zamýšlen jako jedna „dechová jednotka“, nepřerušovaná pauzami k nádechu. Sám Ginsberg jej definuje jako *one physical-*

¹⁸¹ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 11.

¹⁸² GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 33.

*mental inspiration of thought contained in the elastic of a breath*¹⁸³. Dělení na menší úseky je tedy nežádoucí a potlačuje Ginsbergovu poetiku. S takovýmto zprehledňováním se v *Kvílení* setkáváme pravidelně, a to nejen u výčtů:

*returning years later truly bald except for a wig of
blood, and tears and fingers, to the visible mad
man doom of the wards of the madtowns of the
East,*¹⁸⁴

*a vrátili se po letech opravdu plešatí – kromě paruky
z krve a slz a prstů – k neskrývanému údělu šílence
z nemocničních oddělení měst pro blázny na
Východě,*¹⁸⁵

Vidíme, že v překladu je pasáž *kromě paruky z krve a slz a prstů* oddělena pomlčkami jako vsuvka, zatímco v originále je oddělena pouze pasáž *and tears and fingers*, a to navíc jen čárkami. Působí tak spíše jako jakýsi dodatek, doplnění.

Hlavním organizačním principem Ginsbergova *Kvílení* je mimo anaforického *who* a v druhé části anaforické exklamace *Moloch* i velmi časté použití přítomných participií, které jako polovětné vazby text zároveň syntakticky kondenzují. V českém překladu jsou tyto tvary většinou převedeny do přítomného nebo minulého času a polovětné konstrukce se tak mění na souřadně spojené věty vedlejší:

*who cowered in unshaven rooms in underwear,
burning their money in wastebaskets and listening
to the Terror through the wall,*¹⁸⁶

¹⁸³ GINSBERG, Allen. *Notes Written on Finally Recording 'Howl'*. In: *Deliberate Prose: Selected Essays 1952-1995*. Harper Collins, New York 2000.

¹⁸⁴ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 19.

¹⁸⁵ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 40.

¹⁸⁶ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 10.

*kteří křehli zimou v neholených pokojích ve spodním
prádle, pálili peníze v koších na odpadky
a naslouchali přes zeď Hrůze,¹⁸⁷*

Na některých místech vyjadřuje participium souběžnost popisovaných dějů. Ani v takovýchto případech přitom Zábřana nevolí přechodník nebo přídavné jméno slovesné, ale kompenzuje tento významový odstín lexikálně:

*who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat
up smoking in the supernatural darkness of
cold-water flats floating across the tops of cities
contemplating jazz,¹⁸⁸*

*kteří v bídě a hadrech se zapadlýma očima
a podnapilí vysedávali a kouřili v nadpřirozené
temnotě bytů se studenou vodou, vznášeli se přitom
nad vrcholky velkoměst a kontemplovali o džezu,¹⁸⁹*

Tato řešení výrazně napomáhají přirozenosti jazyka a čtivosti překladu. Vzhledem k frekvenci výskytu participií by bylo v češtině neúnosné, aby byla všechna převedena přechodníkem nebo slovesným adjektivem. Takový překlad by působil škrobeně a v případě přechodníků i archaicky, což by bylo proti hlavním principům beatnické angličtiny. Ta se snažila být co nejsoučasnější a co nejméně poetická. Přesto Zábřana na některých místech volí kondenzovanější strukturu:

¹⁸⁷ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 31.

¹⁸⁸ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 9.

¹⁸⁹ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 31.

*who howled on their knees in the subway and were
dragged off the roof waving genitals and manu-
scripts,¹⁹⁰*

*kteří kvíleli na kolenou v podzemce a které odvěkli
ze střechy mávající genitáliemi a rukopisy,¹⁹¹*

Zábrana takovéto řešení volí, protože je v dané situaci logické. Vzhledem k tomu, že je tu dvojí agens, musel by být určitý slovesný tvar doplněn o podmět specifikující, o kterého ze dvou agentů jde. Takto je verš přehledný a vztahy v něm snadno rozpoznatelné, aniž musel překladatel složitě měnit slovosled a sahat k dalším úpravám.

¹⁹⁰ GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006. s. 13.

¹⁹¹ GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990. s. 35.

3.2.4 Zvuková stránka verše, jazyková hra

Zejména v poezii Lawrence Ferlinghettiho se poměrně často setkáváme s nejrůznějšími formami **jazykové hry**. Jako příklad vybíráme báseň č. 6 ze sbírky *A Coney Island of the Mind*:

<i>They were putting up the statue</i>	<i>Stavěli sochu</i>
<i>of Saint Francis</i>	<i>svatého Františka</i>
<i>in front of the church</i>	<i>před kostel</i>
<i>of Saint Francis</i>	<i>svatého Františka</i>
<i>in the city of San Francisco</i>	<i>v San Franciscu</i>
<i>in a little side street</i>	<i>v úzké postranní ulici</i>
<i>just off the Avenue</i>	<i>kousek za Hlavní třídou</i>
<i>where no birds sang</i>	<i>kde ptáci nezpívali</i>
<i>and the sun was coming up on time</i>	<i>a slunce vycházelo včas</i>
<i>in its usual fashion</i>	<i>přesně podle rozvrhu</i>
<i>and just beginning to shine</i>	<i>a zrovna začalo svítit</i>
<i>on the statue of Saint Francis</i>	<i>na sochu svatého Františka</i>
<i>where no birds sang</i>	<i>kde ptáci nezpívali</i>
<i>(...)</i>	<i>(...)</i>
<i>And all the while</i>	<i>A po celou tu dobu</i>
<i>while no birds sang</i>	<i>zatímco ptáci nezpívali</i>
<i>any Saint Francis Passion</i>	<i>žádné Pašije svatého Františka</i>
<i>and while the lookers kept looking</i>	<i>a zatímco diváci vzhlíželi</i>
<i>up at Saint Francis</i>	<i>k svatému Františkovi</i>
<i>with his arms outstretched</i>	<i>s rukama vztaženýma</i>
<i>to the birds which weren't there</i> ¹⁹²	<i>k ptákům kteří tam nebyli</i> ¹⁹³

¹⁹² FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 17–18.

¹⁹³ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Franciscu*. Cylinder, Hradec Králové 1998. s. 66–67.

Jazyková hra je tu založena především na podobnosti jmen *Saint Francis* a *San Francisco*. Zábrana převádí jméno světce do češtiny a název města samozřejmě nechává v originále. V češtině sice není podobnost jmen *svatý František* a *San Francisco* tak nápadná, ale jejich vzájemný vztah je přesto patrný. Dalším zajímavou strategií je opakování motivu nezpívajících ptáků, které zůstává zachováno i v češtině. Za povšimnutí stojí také verš *and while lookers kept looking*. Ferlinghetti využívá společného slovního základu, zatímco Zábrana volí slova s různým kořenem: *a zatímco diváci vzhlíželi*. Zde se tedy hříčka vytrácí. Naopak ve verších *and the sun was coming up on time / in its usual fashion* Zábrana místo poměrně popisného *in its usual fashion* navazuje na příslovce *včas* formulací *přesně podle rozvrhu*, čímž dodává verši na obraznosti a hravosti.

Dalším podobným příkladem je báseň č. 2 ze stejné sbírky:

Sailing thru the straits of Demos
we saw symbolic birds
shrieking over us
while eager eagles hovered
(...)
dying donkeys on high hills
sang low songs
and gay cows flew away
chanting Athenian anthems
as their pods turned to tulips
and helicopters from Helios
flew over us
dropping free railway tickets
*from Lost Angeles to heaven...*¹⁹⁴

¹⁹⁴ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 11.

*Když jsme proplouvali úžinami Demosu
viděli jsme symbolické ptáky
kteří nám křičeli nad hlavami
zatímco horliví orli plachtili ve vzduchu
(...)
umírající osli na vysokých kopcích
zpívali přisprostlé kuplety
a rozjařené krávy odlétaly
za zpěvu aténských hymen
neboť jejich kravince se proměnily v tulipány
a heliokoptéry z Heliosu
letěly nad námi
a shazovaly volné jízdenky na vlak
z Lost Angeles do nebe...¹⁹⁵*

Spojení *eager eagles* založené na podobnosti obou slov se Zábranovi podařilo nahradit českým *horliví orli*, které podstatu slovní hříčky v originále velmi přesně vystihuje. Významová souvislost mezi verši *dying donkeys on high hills / sang low songs* se ale v českém překladu *umírající osli na vysokých kopcích / zpívali přisprostlé kuplety* vytrácí. Motiv *heliicopters from Helios* je převeden na *heliokoptéry z Heliosu*. Vzhledem k tomu, že jde o spojení toponyma, které má v češtině stejnou podobu jako v angličtině, a slovní hříčky založené na internacionalismu, je zde takovéto řešení nasnadě. Anglické *Lost Angeles*, kde jazyková hra vychází z podobností slov *los* a *lost* (ztracený), Zábrana nechává v původním znění.

Poslední kategorií, na kterou jsme se při analýze zaměřili, je **zvuková stránka verše**. V tomto ohledu se sice od sebe jednotliví autoři liší, ale téměř v každé ze zkoumaných sbírek najdeme alespoň některé básně, u nichž je zvuk významným činitelem, a proto by mu překladatel měl věnovat pozornost.

Prominentním zvukovým prvkem, který anglicky psaná poezie často používá, je aliterace. V české poezii její role tak významná není, a proto nás nepřekvapí, že se

¹⁹⁵ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 59.

v Zábranových překladech obecně vyskytuje méně než v originále. Například v básni č. 2 z Ferlinghettiho sbírky *A Coney Island of the Mind* čteme verš *dying donkeys on high hills*¹⁹⁶, který Zábrana překládá jako *umírající osli na vysokých kopcích*¹⁹⁷. Zde sice aliterace chybí, ale o několik veršů dál se ji překladateli podařilo zachovat. Verše *shortly after reaching / the strange suburban shores*¹⁹⁸ řeší takto: *krátce poté co jsme dorazili / k podivným předměstským pobřežím*¹⁹⁹. Aliteraci se Zábrana snaží kopírovat i v básni č. 1 ze stejné sbírky:

*Heaped up
groaning with babies and bayonets
under cement skies
in an abstract landscape of blasted trees
bent statues bats wings and beaks
slippery gibbets
cadavers and carnivorous cocks*²⁰⁰

*Jeden na druhém
sténají s batolaty a bajonety
pod cementovým nebem
v abstraktní krajině spálených stromů
zkřivených soch netopýřích křídel a zoubků
slizkých šibenic
kvasících mrtvol a kanibalských kohoutů*²⁰¹

Ve verši *sténají s batolaty a bajonety* se Zábranovi kromě zachování aliterace podařil i zvukový efekt, který vznikl podobností obou slov spočívající především ve stejném slabičném

¹⁹⁶ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 11.

¹⁹⁷ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 59.

¹⁹⁸ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 12.

¹⁹⁹ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 60.

²⁰⁰ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 9.

²⁰¹ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cyindr, Hradec Králové 1998. s. 57.

rozsahu a shodném zakončení na –ty a který můžeme považovat za jakousi kompenzaci chybějícího rýmu z předcházejících veršů:

*They writhe upon the page
in a veritable rage
of adversity*²⁰²

*Svíjejí se tam
v běsnění protivenství
vydání všanc všem útrapám*²⁰³

Rým *page – rage* se Zábranovi nepodařilo zachovat a nahrazuje jej spolu s již zmíněným *batolaty a bajonety* i chudým rýmem *tam – útrapám*.

Dostali jsme se k otázce **rýmu**. Ten se vyskytuje nepravidelně zejména u Lawrence Ferlinghettiho, ale i v některých básních Gregoryho Corsa. Zábрана se často snaží rým dodržet, a to někdy i za cenu významových změn:

*how beauty never dies
but lies apart
among the aborigines
of art*²⁰⁴

*že krása nikdy neumírá
ale že lehává sama
mezi domorodci umění
a jen jim známa*²⁰⁵

²⁰² FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 9.

²⁰³ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cylindr, Hradec Králové 1998. s. 57.

²⁰⁴ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 23.

²⁰⁵ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cylindr, Hradec Králové 1998. s. 72.

Vidíme, že došlo k přesunu přívlastku *of art* do předcházejícího verše. Místo něj Zábrana doplnil verš úplně nový, významově odlišný. Obsahově sice s okolními verši souvisí, ale jeho funkce je v zásadě jen zvuková. Eufonii, v originále dosaženou zejména aliterací, Zábrana kompenzuje použitím hlásky *á*. Podobná situace je i v básni č. 27 ze stejné sbírky:

*Peacocks walked
under the night trees
in the lost moon
light
when I went out
looking for love
that night
(...)
and once for the death
of love
that night²⁰⁶*

*Pávi promenovali
pod nočními stromy
jen ztracený měsíc
je hlídal
když jsem se tu noc
za láskou
vydal
(...)
jednou když se láska zrodila
a podruhé
když umírala²⁰⁷*

²⁰⁶ FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958. s. 42.

²⁰⁷ FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cylindr, Hradec Králové 1998. s. 95.

Do rýmové pozice se tu v překladu dostávají jiná slova než v originále (*hlídal – vydal* vs. *night – light*). Zajímavé je, že v původním textu se verš *that night* opakuje i na samém konci básně a působí tak trochu jako refrén. V českém překladu ale došlo k syntaktické dekondenzaci a báseň končí veršem *když umírala*. Působí proto významově i zvukově otevřeněji než originál. Na druhou stranu vztah mezi slovy *zrodila se* a *umírala* je podobný významový vztah jako mezi anglickým *light* a *night*, navíc tato dvě slova tvoří gramatický rým. Zábrana tu zajímavě pracuje i s aliterací, která je v originále rozprostřena poměrně nepravidelně. V českém překladu se ji podařilo umístit i na začátky veršů.

4. Jan Zábrana – básník a překladatel

Z analýzy Zábranových převodů beatnické poezie vyplývá, že byl jako překladatel velmi přesný a dokázal citlivě vystihnout stěžejní rysy původního textu a přenést je do češtiny. Zároveň se vždy snažil, aby byl text pro cílového čtenáře přirozený a dobře čitelný, tedy aby vyhovoval dobové překladatelské normě. Často ji ale záměrně porušoval, zejména v případech, kdy v repertoáru zaužívaných jazykových prostředků chyběl patřičný ekvivalent. Vytvářel novotvary, používal nezvyklé syntaktické konstrukce a přenášel jazykové hříčky.

V Zábranově překladatelské metodě lze vysledovat určité společné tendence, a to i přes relativní heterogenost korpusu zkoumaných textů. V závislosti na konkrétních rysech jednotlivých básní se projevují s různou frekvencí a intenzitou. Některé z těchto postupů Zábrana používá i při úpravách vlastních básní a jeho překladatelská tvorba se tak do jisté míry prolíná s tvorbou básnickou, a to vzájemně. Směřování patrné v Zábranových sbírkách se promítá i do jeho básnických překladů, a přestože to nelze tvrdit s naprostou jistotou, četba a překlady moderní americké poezie zanechávají svou stopu v původní tvorbě Jana Zábrany.

Hlavním pojítkem mezi Zábranou a beatniky, ale i Jiřím Kolářem a Skupinou 42 vůbec, je směřování k depoetizaci poezie. Báseň nemá být samoučelným projevem básnickovy estetiky, ale integrální součástí života, životní zkušenosti. Tato tendence se projevuje například v deníkovém charakteru Zábranových *Utkvělých černých ikon*, *Stránek z deníku* nebo i pozdější *Zdi vzpomínek*. Sled poměrně konkrétních motivů z každodenního života je blízký poetice Lawrence Ferlinghettiho. Podle Zábrany Ferlinghetti *nebyl tak pošetilý, aby chtěl zachytit celou skutečnost. Vybral si vždy jen určitou situaci či jev, k němuž pak hledal a nacházel nikoli náhodné analogie (...) a kontrasty, které právě tuto situaci či jev vynalézavě rozvíjely žádoucím směrem. (...) Mezi ranými básněmi najdeme často pouhé evokace výjimečných vteřin lidského života...*²⁰⁸ Oddíl *Poselství slov* z Ferlinghettiho sbírky *Lunapark v hlavě* je určen k ústní reprodukci a básně sem zařazené připomínají spíše volný proud myšlenek tak, jak napadají recitátora na pódiu při recitačním vystoupení. Ferlinghetti ve snaze o depoetizaci zachází nejdál v takzvaných *broadside*s, tedy jakýchsi dvou- až

²⁰⁸ ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989. s. 335.

čtyřstránkových letáčcích. *Prosazovala se v nich prostě jiná poetika, poezie svého druhu, která sice je tradicím českého básnictví dost cizí, ale kterou nelze apriorně podceňovat.*²⁰⁹

V Zábranových překladech i úpravách jeho vlastních básní se depoetizační tendence asi nejsilněji projevuje ve snaze o co největší mluvnost verše. Jazyk na sebe nemá zbytečně upozorňovat, nemá na sebe strhávat pozornost na úkor sdělení. Zábрана při editaci svých textů mění spojení, která význam spíše zastírají, než aby ho originálně, ale přitom trefně vyzdvihovala. *Zábranova variantní práce tím, že hledá jazyku správnou míru, přezkušuje jazyk básnický jako jazyk mluvený (tahle básníková posedlost zasahuje i jeho překládání); nechtěné – komunikačnímu záměru vymaněné – estetično přebreptů a řečových výmyků Zábрана s velkou vášní zachycuje ve svých denících.*²¹⁰ Jak píše Trávníček, Zábрана vlastně neustále zkouší, kam až může v básnickém jazyce zajít směrem k hovorovosti, běžnosti. *Jeho básně se vzepřely vší dekorativnosti a opřely se o strohou, věcnou řeč konkrétní doby. Jeho překlady se vzepřely rutině a šedi a pátraly po nových barvách za slovy a mezi nimi.*²¹¹

Jak již bylo naznačeno, tendence k odartistnění se objevuje i u překladů, a to v nejrůznějších formách. Na syntaktické rovině je to například v Ginsbergově *Kvílení*, kde Zábрана mnoho složitějších, kondenzovaných konstrukcí denominalizuje a pro českého čtenáře částečně interpretuje. Poměrně složité obrazy, jejichž význam někdy není zcela jednoznačný, se zjednodušují. Pro Zábранu je nejdůležitější, aby český překlad nepůsobil samoučelně, pseudopoeticky. Proto raději volí přirozenější variantu, která na sebe nebude v rámci verše nebo celé básně upozorňovat na úkor porozumění.

V doslovu k výboru z poezie Gregoryho Corsa Zábрана píše, že překlad Corsovy poezie bude zákonitě vždy literárnější než originál, protože překladateli bude chybět autorova možnost improvizace a jeho motivace k vyjádření významu. Přestože se Zábрана při převodu Corsových veršů snaží zmíněnou literárnost co nejvíce omezit, překlad je místy explicitnější a syntakticky rozvolněnější, „upravenější“. Například báseň *Hair*, v originále syntakticky místy dost nejasná, je v češtině skladebně mnohem méně komplikovaná a působí logičtěji, uhlazeněji. Vzhledem k tomu, co Zábрана o Corsově poezii napsal, lze předpokládat,

²⁰⁹ Tamtéž, s. 339.

²¹⁰ TRÁVNÍČEK, Jiří: *Stránky z celého života*. In: *Jan Zábрана: 4. 6. 1931 – 3. 9. 1984*. Red. Jan Šulc. Humpolec 1996, s. 35.

²¹¹ PŘÍDAL, Antonín: *Jméno Jan Zábрана*. In: *Jan Zábрана: 4. 6. 1931 – 3. 9. 1984*. Red. Jan Šulc. Humpolec 1996, s. 28.

že tyto rysy nejsou výsledkem cílené snahy o větší čtivost, ale naopak nutnými překladatelskými ústupky.

Pro Zábranu byla typická hra se slovy a jazykem obecně. Ukazuje se to nejen v jeho básních, ale i v denících. Mnoho zápisů obsahuje právě různé postřehy a hříčky: *vidět čas trhnout oponou / trhnout si nohou / trhnout nás mezi dveřmi*²¹². V tomto směru mu byla zřejmě nejbližší poezie Lawrence Ferlinghettiho, který s nejrůznějšími formami jazykového humoru pracuje velmi často. Ani u jednoho z autorů ale není takováto práce s jazykem samoúčelná. Humor není cílem, ale prostředkem. *Ferlinghettiho nehalasná, ale pevná obrana všeho, co zhodnocuje lidský život a podpírá jeho důstojnost, byla v jeho poezii přítomna od samého počátku, vždy jsme v ní nacházeli onu důvěrnou konverzační rovinu, oslovení jednoho člověka druhým, neformálnost výpovědi, smysl pro humor, paradox a slovní hru, jemuž je bytostně cizí racionalistické přesvědčování stejně jako elitářský intelektualismus.*²¹³ Stejně jako Ferlinghetti, ani Zábrana nechce mentorovat. Hříčky podobné té, kterou jsme citovali výše, často obsahují jisté významové napětí mezi hravou formou a závažným obsahem. Čtenář přitom nemá pocit, že má před sebou litanii, v níž si autor stěžuje takřka na všechno, a dopad básníkových slov je tak ještě silnější.

Tato blízkost Ferlinghettiho a Zábranovy poetiky se pozitivně projevuje i v překladech. V obou analyzovaných sbírkách, *A Coney Island of the Mind (Lunapark v hlavě)* a *Starting from San Francisco (Startuji ze San Franciska)*, je znát, že Zábrana dokázal velmi citlivě postihnout způsob Ferlinghettiho uvažování a sdělování. Jednotlivé jazykové hříčky, často poměrně těžko přeložitelné, pro něj nepředstavují jen překladatelský problém, který je třeba vyřešit, ale i určitý vhled do autorské poetiky Lawrence Ferlinghettiho, s níž se mu podařilo imaginativně sladit.

V Zábranových básních často vystupují obyčejní lidé, kteří mluví hovorovým, „lidovým“ jazykem. To platí nejen o postavách, ale i o lyrickém subjektu, jako je tomu například v básni *Blues Josefa Nováka v Samosoudu: V noci na dnešek mi alkohol / sbalil ksicht a ošmirgloval jazyk, / zasklil oči jak jahody do želé, / vysál kůži jak tlustým pijákem.*²¹⁴ Pro Zábranu je hovorová čeština s prvky obecné češtiny a argotu způsobem, jak do básně dostat autenticitu každodenního života obyčejných lidí. Proto do této stylové roviny místy

²¹² ZÁBRANA, Jan: *Celý život 1*. Torst, Praha 1992, s. 242.

²¹³ ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989, s. 339.

²¹⁴ ZÁBRANA, Jan: *Básně*. Torst, Mladá fronta, Praha 1993, s. 241.

zřejmě na několika místech sklouzl i v překladu (srov. analyzovanou báseň Gregoryho Corsa *Vědí mrtví, kolik uhodilo?*). Nejedná se ovšem o jev, který by Zábranovy překlady beatnické poezie nějak výrazně poznamenával. Častěji se setkáváme s dílčími posuny v expresivitě. Jedná se většinou o případy, kdy Zábrana poměrně bezpříznakový výraz nahrazuje expresivnějším. Velmi často přitom volí nejrůznější sousloví či frazémy (*jsou v tahu, poslat k čertu* apod.). Zesílení expresivity tedy není cílem, ale spíše vedlejším efektem snahy o idiomatičnost.

Při analýze překladů jsme se relativně často setkávali s nejrůznějšími formami konkretizace, významové i formální. V Ginsbergově *Kvílení* konkretizace spočívá především v použití určitých slovesných tvarů, jež vyžadují specifikaci osoby a čísla. Konkrétnější je tak samotná syntaktická struktura, ale i její význam a potažmo vyznění básně.

Určitější jsou v Zábranově překladovém podání i některé obrazy, často bez zjevných objektivních důvodů. To je také jedna z tendencí, kterou pozorujeme i v jeho původní poezii. V obou případech je důvodem pravděpodobně opět snaha o jistou depoetizaci na místech, kde obrazné pojmenování nemá význam pro báseň jako celek. Poměrně konkrétní je u básníka Zábrany i vnější kontext básní, tedy jevy a postavy, na něž se v textech odkazuje. To souvisí s určitou deníkovostí převážné většiny Zábranových textů a jde o jeden z nejvýznamnějších rysů, který pojí Zábranu s básníky beat generation, především pak Allenem Ginsbergem. I u něj se setkáváme s velkým množstvím odkazů na skutečné osoby z jeho blízkého okolí.

Ve změnách, kterými prošly básně Jana Zábrany, se poměrně výrazně projevují dvě protichůdné tendence, a sice snaha o lepší srozumitelnost textů a naopak problematizace významu. Některé texty jsou v pozdějších verzích mnohem otevřenější a jejich výklad pozbývá na jednoznačnosti. V jiných básních se naopak některá vyjádření zpřesňují, aby lépe zapadala do kontextu a snáze vedla čtenáře významovou strukturou básně. V překladech Jana Zábrany ale první zmíněná tendence v podstatě chybí. To je samozřejmě dáno charakterem překladu jako procesu, jehož součástí je i pochopení, interpretace originálu, jak říká například Jiří Levý ve svém *Umění překladu*.²¹⁵ Překladatel by vždy měl původnímu textu rozumět, než může přistoupit k jeho přestylizaci. Při hledání funkčního ekvivalentu v cílovém jazyce se tak může stát, že překladatel vybere vyjádření, které je významově jednoznačnější než originál. Zábrana se navíc při překladu výrazně orientoval na čtenáře.

²¹⁵ LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*. Československý spisovatel, Praha 1963. s. 25–42

Velkým inspiračním zdrojem byla pro Jana Zábranu báseň Allena Ginsberga *Kvílení*, a to jak tématem, tak formálními aspekty. Zřejmě po Ginsbergově vzoru se i Zábrana rozhodl napsat rozsáhlou báseň *Havran* (do deníku si zapsal, že počítal zhruba se 110 verši), jejímž hlavním jednotícím principem bude podobně jako u Ginsberga neurčitá slovesná forma, jejímž použitím dosáhne určitého zobecnění. Lyrický subjekt je neurčitý, generický a významová struktura básně je prakticky prostá logických pojítek ve formě spojek apod. Paralela infinitivů na začátku veršů má vliv i na zvukovou stránku básně.

Z tohoto shrnutí je patrné, že mezi poezií Jana Zábrany a jeho překlady beatnické poezie existují určité spojitosti a souvislosti, ať už jde o aspekty formální nebo tematické. Lze říci, že „formální gesto“ Zábranovy poezie se v mnoha ohledech blíží beatnické poezii. V překladech se projevují některé tendence, které pozorujeme i při analýze Zábranovy původní poezie, a v Zábranových básních naopak cítíme vlivy autorů beatnické generace.

Jak bylo řečeno již na začátku práce, Touroy se na překlad dívá jako na určitou formu zaplnění „bílých míst“ v cílové kultuře. Spíše než cílová kultura je ale v případě beatnické poezie iniciátorem sám básník, který prostřednictvím překladů vede se „svými“ autory jakýsi literární dialog. Převody americké poezie pro něj zároveň představují možnost, jak nechat, byť zprostředkovaně, zaznít svůj vlastní básnický hlas. Tím spíše, že má k beatníkům a jejich poetice skutečně velmi blízko. Vždyť základní protiklad já / my vs. oni, přítomný alespoň implicitně v básních většiny beatníků, je jedním z hlavních principů Zábranovy tvorby. I on má potřebu se vymezit vůči společenskému establishmentu, ačkoli k viditelné polarizaci dochází až v pozdějších básních – možná právě pod vlivem beatnické generace. Zároveň je v Zábranových překladech patrné, jak jej omezují sociokulturní normy. Projevuje se to především v tendenci básně do jisté míry interpretovat a zkonkrétňovat jejich význam namísto zachovávání určité ambivalence nebo otevřenosti.

5. Závěr

Cílem práce bylo na základě analýzy tří sbírek Jana Zábrany a jeho překladů beatnické poezie poskytnout co nejkomplexnější pohled na tyto dva aspekty jeho tvorby. Zaměřili jsme se přitom na specifické faktory dané především sociokulturním kontextem. Zajímalo nás, jakým způsobem se na překladech projeví fakt, že jejich autorem je básník, který nesmí publikovat vlastní tvorbu. Snažili jsme se také zjistit, zda jsou v Zábranově poezii patrné určité vlivy básníků, které překládal.

Pro analýzu jsme vybrali tři Zábranovy kompletní sbírky: *Utkvělé černé ikony*, *Stránky z deníku* a *Samosoud*. Charakterizovali jsme je po formální i tematické stránce a zaměřili jsme se na povahu změn, jimiž texty mezi jednotlivými vydáními prošly. Z nich jsme abstrahovali hlavní tendence, s nimiž jsme konfrontovali zjištění z analýzy překladů.

V překladatelské analýze jsme se zaměřili na Zábranovy převody básní Allena Ginsberga, Gregoryho Corsa, Kennetha Patchena a Lawrence Ferlinghettiho. Cílem bylo vybrat reprezentativní vzorek, který bude heterogenní a zároveň jej bude propojovat společný zájem a směřování celé beat generation. Postupovali jsme po jednotlivých jazykových rovinách a všímali si všech relevantních rysů, které se v překladech vyskytovaly častěji. S pomocí příkladů jsme abstrahovali stěžejní tendence, které jsme srovnali s výsledky rozboru Zábranovy původní poezie.

Toto srovnání vedlo k zajímavým zjištěním. Přestože jsou Zábranovy překlady beatnické poezie velmi kvalitní a citlivé, lze v nich vysledovat určité rysy, jež lze považovat za projevy autorské poetiky, případně naopak za vliv četby a překládání moderní americké poezie.

6. Summary

The aim of the thesis was, based on the analysis of Jan Zábřana's three poetry collections and his translations of beat poetry, to give a complex view of these two aspects of his work, focusing mainly on the specific factors given by the sociocultural constraints. The thesis wanted to find out whether and how the fact that the translator is also a poet who can't publish his poetry is reflected in the translation. Another objective was to determine whether Zábřana's own poetry was influenced by the poets whose works he translated.

Three Zábřana's complete poetry collections were analysed: *Utkvělé černé ikony*, *Stránky z deníku* and *Samosoud*. Having described their formal and thematic structure we focused on the changes between the subsequent versions. Main tendencies were abstracted and confronted with the findings of the translation analysis.

The translation analysis focuses on Zábřana's translations of poems by Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso and Kenneth Patchen. The aim was to choose a heterogeneous sample of texts interconnected by the interests and tendencies of the Beat Generation as a whole. Going through all the layers of language, the analysis examines all the relevant patterns. Using examples, the main tendencies were abstracted and compared to the findings of the original poetry analysis.

The comparison shows some interesting tendencies. Although Zábřana's translations of beat poetry are very congenial there are some features that can be considered manifestations of his own poetics or an influence of reading and translating modern American poetry.

7. Seznam použité literatury

Primární literatura

- BAUDELAIRE, Charles: *Výbor z Květů zla*. Otto, Praha 1927.
- CORSO, Gregory: *The Happy Birthday of Death*. New Directions, New York 1960.
- CORSO, Gregory: *Mokrě moře*. Odeon, Praha 1988.
- FERLINGHETTI, Lawrence: *A Coney Island of the Mind*. New Directions, New York 1958.
- FERLINGHETTI, Lawrence: *Starting from San Francisco*. New Directions, New York 1967.
- FERLINGHETTI, Lawrence: *Obrazy zmizelého světa. Lunapark v hlavě. Startuji ze San Francisca*. Cylindr, Hradec Králové 1998.
- GINSBERG, Allen: *Howl*. City Lights Books, San Francisco 2006.
- GINSBERG, Allen: *Kvílení*. Odeon, Praha 1990.
- PATCHEN, Kenneth: *Když jsme tu byli spolu*. Odeon, Praha 1979.
- PATCHEN, Kenneth: *Selected Poems*. New Directions Books, New York 1960.
- THOMAS, Dylan: *Collected Poems 1934–1953*. J. M. Dent, Londýn 1994.
- ZÁBRANA, Jan: *Básně*. Torst, Mladá fronta, Praha 1993.
- ZÁBRANA, Jan: *Celý život 1*. Torst, Praha 1992.
- ZÁBRANA, Jan: *Celý život 2*. Torst, Praha 1992.
- ZÁBRANA, Jan: *Jistota nejhoršího*. Československý spisovatel, Praha 1991.
- ZÁBRANA, Jan: *Lynč*. Mladá fronta, Praha 1968.
- ZÁBRANA, Jan: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989.
- ZÁBRANA, Jan: *Stránky z deníku*. Československý spisovatel, Praha 1968.
- ZÁBRANA, Jan: *Utkvělé černé ikony*. Mladá fronta, Praha 1965.
- ZÁBRANA, Jan: *Zed' vzpomínek*. Atlantis, Brno 1992.

Sekundární literatura

- ČECHOVÁ, M. a kol.: *Čeština – řeč a jazyk*. ISV nakladatelství, Praha 2000.
- ČERVENKA, Miroslav: *Deník v jambu*. In: *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha 1996. s. 283–286.
- DOSTÁL, Vladimír: *Tíha a moudrost*. In: *Kulturní tvorba*, 1966, č. 18.
- FILIPEC, J. a kol.: *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Academia, Praha 2003.
- KARLÍK, P. – NEKULA, M. – RUSÍNOVÁ, Z.: *Příruční mluvnice češtiny*. NLN, Praha 1995.
- LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*. Československý spisovatel, Praha 1963.
- NENADÁL, Radoslav: *Moderní americká literatura*. Univerzita Karlova, Praha 1980.
- NOVOTNÝ, Vladimír: *Eseje českého překladatele*. In: *Potkat básníka*. Odeon, Praha 1989.
- PŘIDAL, Antonín: *Jméno Jan Zábřana*. In: *Jan Zábřana: 4. 6. 1931 – 3. 9. 1984*. Red. Jan Šulc. Humpolec 1996, s. 28.
- RASKIN, Jonah: *American Scream*. University of California Press, Berkeley 2004.
- STEPANCHEV, Stephen: *American Poetry Since 1945*. Harper and Row Publishers, New York 1965.
- ŠPIRIT, Michael: *Padesát let: letopočet krásy a „neskutečný umělci“*. In: *Život je všude. Almanach z roku 1956*. Paseka, Praha 2005.
- TOURY, Gideon: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins Publishing Co., Amsterdam 1995.
- TRÁVNÍČEK, Jiří: *Ediční poznámka*. In: ZÁBRANA, Jan: *Básně*. Torst, Mladá fronta, Praha 1993, s. 264.
- TRÁVNÍČEK, Jiří: *Stránky z celého života*. In: *Jan Zábřana: 4. 6. 1931–3. 9. 1984*. Red. Jan Šulc, Humpolec 1996.