

MĚDĚNÝ JEZDEC V PŘEKLADU BOHUMILA MATHESIA

Miroslav Drozda

I

Měděný jezdec (dále MJ) se skládá z názvu, z podtitulu „Petrohradská povídka“, z prozaické „Předmluvy“, veršovaného „Vstupu“, dvou veršovaných zpěvů a konečně z prozaických „Poznámek“, v originále umístěných na konec textu, v české podobě Mathesiaova překladu vždy pod čarou na příslušné stránce.

Děj díla vystihl V. J. Brijusov¹⁾ slovy: „Dvě části povídky líčí dvojí vzpuru proti samovládě: vzpuru živlů a vzpuru člověka.“ Tak se v MJ utkvávají Příroda, Stát a Člověk. Puškin vypráví o jejich střáče třemi básnickými způsoby: ódicky, „oněginovský“ a sentimentalisticky beletristicky. Způsob poslední jmenovaný v díle dominuje, ostatní dva se mu podřizují.

Ódické složky, takzvané ódismy, v MJ popsal a rozebral L. V. Pumpjan-skij (1939). Puškin jich podle něho použil „pouze k zobrazení Petra, založení Petrohradu a jezdecky honičky na Jevgenije“; beletristickými postupy vyobrazil Jevgenije²⁾. Hlavní „ódismy“ jsou: kontrast původní prázdnoty, chudoby lokality, kde byl postaven Petrohrad, a definitivní architektonické vznešenosti kateřinské metropole; téma povodně a s ním spjatá mytologizace řeky (personifikace Něvy); dále téma sochy, postava oživlého jezdece, jeho zmytologičení jakožto patrona města, zjevení monarchy chybujícímu poddanému a konečně motivy tzv. „ossianovské hrůzy“. Kromě toho se v MJ vyskytují četné jednotlivé lexikální prvky ódy a prvky rytmické, zejména ódická zvukomalba (akustická obraznost – dupot honičky).

Ale „ódismy“ jsou něco jiného než celkový ódický postoj, ódické hledisko textu. Toto Puškin v MJ použil pouze na několika místech: hlavně ve Vstupu, a to ve vyličení Petrova zakladatelského záměru („To město, jehož základ kladu ...“), v oslavě architektonického ansámblu Kateřiny metropole („Sto přešlo let, sto přešlo zím ...“) a v apostrofě Petrohradu jako symbolu nového Ruska („Stůj v slávě, Petra dšlo, stůj ...“); ódický postoj najdeme také v 2. zpěvu, v místě, kde Jevgenij před vzpourou oslovuje carovu sochu („Jak strašně tyčí se tu, hle!“ atd.).

Pro ódický postoj je téma dáno nejen jako vznešené (jako předmět chválozpěvu nebo truchlozpěvu), nýbrž také jako přísně monografické a bez alternativ. Předmět ódy je ztělesněním nadosobní pravdy, „věčnosti,

jednoty a nehybnosti", jak se sluší na „vyšoký“ žánr poezie 18. století. Hledisko textu zde má podobu „jedineho fixního ohniska“, které je ale „přesunuto za hranice autorovy osobnosti a spadá vjedno s pojmem pravdy, je jímž jmenem pak mluví umělecký text“⁹). Oda je navíc přísně monologická: nepřipouští „dialogičnost“ v Bahtinově duchu, totiž orientovanost autorského slova na slovo hrdiny, protože oba jsou stejně neosobní ve službě věčné pravdě.

„Oněginovské hledisko“ je pravým opakem ódieckého. Rozbíjí nehybnost a monolitnost svého předmětu. Je hlediskem básnického subjektu, který přestal být pouhým nástrojem nadřazené věčné pravdy a organizuje si prvky svého tématu podle vlastní subjektivní axiologie. To se dá ukázat srovnáním dvou po sobě následujících odstaveců Vstupu. První začíná veršem „Sto přešlo let, sto přešlo zim“, druhý je proslulá apostrofa „Mám rád tě, Petra dilo hrdé“ atd. Oba odstavce mají za téma Petrohrad a jeho velikost. První je ale ódiecký, druhý „oněginovský“. Téma ódieckého chvalozpěvu je rozděleno zhruba na stejné závažné a vzájemně srovnatelné celky, jako je silueta oficiálních budov, defilé lodí v přístavu, Něva v žulových nábrežích, mosty přes ni, zelené ostrovy, sláva staré Moskvy a větší sláva mladé metropole. Naproti tomu představa Petrohradu v „oněginovské“ perspektivě zahrnuje nejen „nábreží [...] žuly tvrdé“, „vladařské Něvy majestát“, ale i „parků mírže sléné“ a „zádušných noei [...] tmu jasnou, světlo bezměsíčné“, básníka, který ve svém pokoji bez lampy čítává a píše, jehlovou věž Admirality, třeskutý mráz, saně, divčí tvaře, bílý, „šumivou pěnu nad pobřeží“, vojska pochodující „na parádu“ atd. atd. – zdánlivě libovolnou spoustu vzájemně nesouměřitelných složek, které se ocitají vedle sebe nikoli z neosobního určení, ale z vůle básníka, ve volném toku jeho „dlachán“ (hořtvoňja), jak sám říká principu, podle něhož se utvářelo vyprávění a kompozice ve veršovaném románu Evžen Oněgin. „Oněginovské hledisko“ je také hledisko přítomnosti, aktuálního okamžiku, básníkov-va „ted“, kdežto ódiecký postoj je založen na představě o mimočasové existenci tématu. A „oněginovský“ text má za adresáta básníkovy blízké lidi, „přátele“, snadno přechází do důvěrného tónu, tj. zkracuje vzdálenost mezi mluvčím a auditorem.

Ódiecké hledisko a jednotlivé „ódismy“ vnišely do MJ sémiotiku archaických slohových struktur 18. století. Jak ještě uvidíme, také Jevgenijův příběh je podán v klíči jedné takové struktury. Naproti tomu „oněginovský“ pasáže uváděly tyto archaické struktury do perspektivy současnosti, aktuálního času básníkova.

Ale stejně jako oda ani oněginovské hledisko v MJ nepřevládá; hraje pouze úlohu aktualizující perspektivy. Zato zde dominuje, jak už bylo řečeno, hledisko sentimentálně beletristické; to se víže na příběh Jevgenije. Od ódieckého se liší privátností, neoficiálností; shoduje se s ním v tom, že se také nese v jediném tónu: filantropický, soucinný vyprávěč bez výhrad

a vybočením sleduje svého hrdinu na jeho tragické cestě životními zkouškami. A tím se právě zas liší od oněginovského postoje, v jehož tékavé „dlachavosti“ rozhoduje o tématu zájem vyprávěče-autora; zároveň ale se s ním shoduje svou neoficiálností.

S postavou a příběhem Jevgenije do textu vstupuje – řečeno s L. V. Pumpjanským – „všednodenní pauperistický a měšťansky městský slovník“; Puškinův hrdina je podle Pumpjanského spjat „s buržoazně městskou povídkou“⁴), s „urbanistickou beletrí“⁵), G. A. Gukovskij⁶) dokonce mluví o Gogolově Pláští jako o „následku“ MJ. Jevgenij je z rodu tzv. „nicotných hrdinů“, které najdeme přímo v Puškinově próze, například v **Bělkínových povídkách**.

To jsou velmi důležité filiace. Jsem ale přesvědčen, že kořeny onoho základního filantropicky beletristického postoje v MJ sahají stejně jako v případě „ódismy“ – do 18. století, totiž že Puškin ve své básni evokuje a přetváří **tradiční tzv. sentimentální povídky**.

Uvedme stručně hlavní rysy její poetiky⁷): Její děj se skládá ze tří částí. V první se líčí harmonický přirozený život plebejských hrdinů Hrdinka zpravidla bydlí na břehu jezera nebo řeky, v skrovně chatce, v šťastné chudobě, stranou městské civilizace. Život hrdinů oplývá pozitivní citovosť; jedním z jejích hlavních zdrojů je péče hrdinky o starého otce nebo matku, vždy odvoděle, což zdůrazňuje dvojemou strobu hrdinky a vzorné dečiny city a rodinné ctivosti⁸).

Druhá část povídky vypráví o ohrožení této výchozí harmonie falešnými lákadly bohatství a vůbec města. Hrozba vždy přichází zvenčí, neboť výchozí sentimentální prostor je uzavřen do své nehybné harmonie. Přitom nejde přímárně o psychologické zpracování dilematické situace hrdinu. Zdroje jejích neštěstí ani nemusí být sociální, stačí shoda okolností, slepá náhoda atp. – důležitá „není příčina, ale sám fakt smrti, který pak slouží k hromadění truchlivých citů“⁹).

Proto je mnohem důležitější část třetí, závěrečná. Ta je vždy tragická: šťastný život hrdinů je rozbit, aspoň jeden z nich hyne, důševní utrpení často vede k sebevraždě. Ale ani ve své poslední hodině se sentimentální hrdina neztrácí svých názorů. Třetí část kumuluje motivy neštěstí a smutku. Závěrečným akordem je pak popis místa hrdinova posledního odpočinku, zhusta s epitailem¹⁰).

Sentimentální povídka také říká k jisté **dokumentárnosti**, mnohdy signalizované už názvem („Jevgenij i Julija. Russkaja istinnaja povest“ atp.) a přesnými údaji o místu děje, což velmi působilo na čtenáře (viz přejmenování dějiště Karanzinovy **Ubohé Lízy** na „Lízin rybník“). A když vyprávěl sám autor, „zvlášť se upozorňovalo na jeho intimní známost s hrdinými“¹¹).

Všechny tyto složky sentimentální povídky najdeme v MJ Puškin tam ale také, a to je snad nejdůležitější, reprodukuje specifické **sentimentalis-**

tické hledisko textu. Jeho základním rysem je **soucenné filantropický tón, neměnně vážný**, kterým se vyprávěc staví jaksi „do služeb“ vyprávěného příběhu; proto se tu nevyskytuje ani střídání zážerů a zorných úhlů, ani ironie – vlastnosti oměštinovského postoje.

Markantním projevem této setrvalé orientace je v originále epiteton **bednyj**, přisouzené hrdinovi. Je to typicky sentimentalistické klisé (viz názvy sentimentálních povídek: Bednaja Liza, Nesčastnyj M-v, Bednaja Maša, Istořija bednoj Mar'ji, Nesčastnaja Liza atd.)¹². Puškinův hrdina také myslí na to, „čto byl on beden“ (verše 127, 128). Od povodně se už přímo mění v „bednogo Jevgenija“. Poprvé je tak pojmenován na konci 1. zpěvu („On strasišja, bednyj“, verš 228). V 2. zpěvu je už toto epiteton zdvojen: „No bednyj, bednyj moj Jevgenij“ (v. 348). Kromě toho je hrdina synonymicky nazýván „nesčastnyj“ (v. 296), „bednjak“ (v. 386) a jeho život je „nesčastnyj vek“ (v. 375).

Ale nejpragmatičtější projevem tohoto postoje je výraz **bezumec bednyj** (šlehec ubohý). V 2. zpěvu se vyskytne dvakrát (v. 425 a 452); při druhém výskytu se ocitá **na konci verše v rýmové pozici; a v té je dokonce dvakrát (!) spjat s pojmenováním titulní postavy celého textu:**

Za nim nesetsja Vsadnik Mednyj
Na zvonko-skačuščem kone;

I vo vsju noč', bezumec bednyj,
Kuda stopy ni obraščal,

Za nim povsjudu Vsadnik Mednyj
S tjaželym topotom skakal.

Puškin také podle pravidel sentimentální povídky nazývá své hrdiny pouze křestními jmény, tj. vyhýbá se jménu po otci a příjmení: jsou to jednohuše „Jevgenij“ a „Paraša“ jako hrdinové a hrdinky sentimentálních příběhů, jako všechny ty „Lizy“ a „Máši“, jsou zajímaví ne co do jakéhokoliv sociálního zařazení, ale jako „čisté“ soukromé, privátní osoby.

Navzdory tomu všemu ale MJ není prostě zveršovaná „sentimentální povídka“. Puškin poetiku tohoto žánru podstatně přetvořil. Především radikálně zredukoval výchozí situaci sentimentálního příběhu: šťastný soukromý život hrdinů je uveden pouze jako hrdinova představa, téma jeho snu o budoucnosti; tento jeho „projekt“ není rozvinut v ději, tj. nedostává epický prostor a čas k zaplnění příslušnou citlivostí. Básník úplně vypustil sentimentální kolizi – nepostavil hrdiny před mravní volbu. Vyprávění pouze pojmenovává tematické prvky sentimentální dějové normy (milostné a rodinné štěstí, hrdinčina péče o ovdovělou matku, chudoba, hrdinčin život v chaloupce na břehu řeky) a rovnou přechází ke konci příběhu, tj. k tragické, zveniči přicházející události, která vylučuje, aby se výchozí situace rozvinula podle pravidel žánru.

V MJ se tedy ze sentimentálního syžetu realizovala epicky pouze jeho

závěrečná, třetí část. A ta se zde proměnila v samostatný tragický příběh od expozice (v představení hrdiny, jeho obava o hrdinku za povodně – 1. zpěv) přes (v 2. zpěvu) kolizi (ztráta milé, šílenství), krizi (vzpoura proti Měděnému Jezdci, jeho homička na hrdinu), peripetii (zkrotnutí šílence) až ke katastrofě (Jevgenijova smrt).

Výchozí jádro sentimentálního příběhu tedy bylo zredukováno na tematické signály, prostředek vůbec vypuštěn; zato třetí část byla rozvinuta naplno a převedena ze soukromého prostoru do prostoru historicko-myto-logického. Přitom vyprávění dodržuje sentimentalisticky filantropické la-dění. A to dohromady muselo vést k prudkému zvýšení znakovosti redukovaných prvků. Sentimentální příběh, v původní „předpuškinovské“ podobě uzavřený do intimně cituplné sféry, se rozevřel do prostoru symbolicko-myto-logických významů. Dojemná historika Jevgenije a Paraši se změnila v nýtus domácké lidskosti. Do tohoto kontextu také zapadají situace údajně o hrdinově rodokmenu při jeho představování na začátku 1. zpěvu; jsou to zase **genealogické signály**, jimiž se básnickému mýtu dostává **plátnosti eticko-filozofického principu**: jde o princip přirozeného života osobnosti v nepřetržitěm řetězu generací.

Markantním projevem této zásadní proměny poetiky sentimentální povídky je také sémantika vzpomínaného už výrazu „bezumec bednyj“. V kontextu zesílené mytologizující znakovosti, v kontrastu s výrazem „Vsadnik Mednyj“ se „bezumec bednyj“ proměňuje v cosi zcela jiného, než je konvenční „bednyj Jevgenij“: je to nejen jednotlivý ubožák, nýbrž také „ubohost vystupňovaná až k šílenství, proměněná v šílenství“, tj. přechodící mezi soukromého osudu, vyrostlá v princip obecně lidský, souměřitelný s principy stejné systémové válhy – se Státem a s Přírodou.

V této souvislosti je třeba vyzvednout klíčovou významovou funkci výrazu **duma, dumy** v textu MJ. Vyskytuje se zde čtyřikrát, a to v souvislosti s Petrem Velikým (jako výraz pro jeho zakladatelskou myšlenku), s Alexandrem I. (ve scéně „car pozoruje z balkónu povodeň“), se sochou Petra Velikého a konečně také s Jevgenijem. Hned na začátku MJ, ve 2. verši Vstupu čteme: „Stojal on, **dum** velikých poln.“ Ve veršech 207–208 se praví o reakci Alexandra I. na povodeň roku 1824: „On sel i v **dume** skorbnyimi očami / Na zloje bedstvijsje gljadel“; Alexandrův postoj kontrastuje s Petrovým grunderstvem a jeho „velikimi dumami“: „S božijej stihnijej ne sovladet“; Pořet se daný výraz vynoří ve verši 353 v souvislosti s Jevgenijovým šílenstvím: „Užasnyh **dum** / Bezmoljno poloj, on skital'sja. / Jego terzal kakoj-to son“ atd. A naposledy se slovo **duma** objeví těsně před Jevgenijovou vzpourou – poté, co „Projasnilis“ / V nem strášno myslit“, hrdina poznal „Togo, / Kto nepodvižno vozvysjašja / Vo nrake mednoju glavoj, / Č'jej volje rokovo / Pod morem gorod osnoval'sja...“, a obrací se k soše v rétorickém zvolání: „Užasen on v okrestnoj žigle! / Kakaja **duma** na čete!“ (verše 414–415) atd. **Jevgenijovo šílenství**

(bezumije) tedy tvoří s **Petrovou dumou antinomickou dvojici**: hrdina se v proročném šílenství pozvedá do výše Petrovy carské dumy!

Všechny tyto významové posuny přispěly k vytvoření osobité, zároveň celistvé i polyhlavé výpravné struktury, otevřené pro kontakty s hledisky „nízkých“ i „vysokých“ žánrů. Filantropický výpravný hlas, navíc v perspektivě „oněgimovského“ rámování ze Vstupu, byl při vši své archaické „sentimentálnosti“ otevřen hovorovému lexiku a frazeologii soudobé městské různorodé každodennosti. Na druhé straně mu zdůrazněná znakovost, zmytologizovanost citované archaické struktury umožňovala epický kontakt s ódicíky vznešenou tematikou.

S velkou amplitudou stylových poloh koresponduje **rytmická struktura** MJ. Často se poukazuje na hojnost přesahů v něm, na to, že se hlavně vyskytují tam, kde text tlíne k „prozatčnosti“, tj. k diskrepanci mezi veršovým a syntaktickým členěním; tyto pasáže jsou převážně spjaty s postavou Jevgenije.¹³ Zároveň se ale v MJ najde mnoho míst s tendencí právě opačnou, tj. se zdůrazněnou, **vystupňovanou rytmičností**, založenou nejen na souladu veršového členění s větným, ale navíc na „hrě se samohláskami a souhláskami“, jak praví Brjusov¹⁴, podle kterého se tyto postupy v záchém jiném Puškinově veršovaném díle nevyskytují tak hojně jako zde.

Takto tedy Puškin využil a přetvořil poetiku sentimentální povídky. Zároveň ale také přepracoval literární tradici, spjatou s postavou Petra Velikého. Nejen že zde sloučil něco jinak neslučitelného, totiž **různé typy ódy** (např. ódu na monumentalitu klasicistní metropole s ódou „ossianovské brůzy“), které se touto juxtapozicí vzájemně neutralizovaly ve své monografické výlučnosti, ale také – a hlavně (jak praví Pumpjanskij¹⁵) – „oslavu státní monumentality Ruska, v ódě vždy dogmatickou, Puškin přivedl do polohy historicky problémového myšlení“. Dosažil toho tím, že **proměnil ódicíky postoj ve výpravný**.

Co to ale znamená? Jak se ódicíky nehybná Petrova figura proměnila v polyh, děj, připouštějící epický **kontakt se symbolikou sentimentálního příběhu**?

Pro zobrazení „vzpoury žívlů“, jak to nazval Brjusov, Puškin použil tradičního, osvědčeného způsobu, totiž **personifikace** přírodního objektu: popsal povodeň jako činy říčního božstva (Něvy), tedy jako starý mytologický příběh.

Jinak si ale počínal v případě figury Petra Velikého. Umělecké řešení tohoto problému vložil r. 1937 Roman Jakobson v článku **Socha v symbolice Puškinově**, otřeseném v Slovu a slovesnosti. Obraz sochy v literárním textu je „znak znaku neboli **obraz obrazu**“, praví Jakobson¹⁶. Osobitost sochy jako uměleckého znaku je dána tím, že jejím materiálem je mrtvá, nehybná hmota, kdežto předmětem živá, polyhlavá bytost. A když se **socha stává předmětem literárního sdělení, obě její stránky, tj. znak**

(materiál) i význam, se stávají **uměleckým tématem**. Na této bázi pak může v literárním textu nastat **vzájemná zastupnost obou stránek skulpturního znaku, vzájemná metamorfóza**: mrtvá hmota nabývá vlastností živé bytosti, živá bytost tlíne k znehybnění, zmrtvění. Znak a označované, signum a signátum tak navzdory své bytostné antinomičnosti vstoupily ve vztah **soumeznosti**. A epickým řešením tohoto vztahu je **člověku podobné chování sochy a sošné chování člověka**; na tomto základě vzniká **mýtus o ničiví soše**.

Tento postup se opírá o prastarou **magickou tradici modly**, tj. zobrazení nadané vlastnostmi živé bytosti. A Jakobson připomíná, že „ať už jde o neznáboha Puškina, [...] o kacíře Bloka nebo o protináboženskou poezii Majakovského, ruští básníci vyrostli ve světě pravoslavných návyků a jejich dílo je bezděky prosáknuto **symbolikou východní církve**. Právě pravoslavná tradice, která náruživě zavrhovala sochařské umění, nepouštěla je do kostelů a pojímala je jako neřest pohanskou neboli dáhelskou [...], napověděla Puškinovi těsnou **spojitost sochy s modloslužebnictvím**, s dáheltvím, s čarodějnictvím.“ Puškin tedy v MJ vyjádřil, „co bylo nekřesťanského, ba protikřesťanského v patosu petrohradského panstva“.¹⁷

Ovšemže „oživení sochy“ bylo pouze fiktivním zrušením **antinomie znaku a významu**; ve skutečnosti ji naopak podtrhovalo, takže se tím prudce zvyšovala **znakovost postavy Petra Velikého**, nastávala její **proměna v symbol** – tedy dělo se s ní totéž, co je příznačné pro postavu Jevgenije. Tato shodná tendence se také projevila v protisměrně paralelním chování obou figur, totiž v tom, že socha tlíne k polyhu (Petra) a člověk ke „zkamenění“ (Jevgenij sedící za povodně na soše lva, která je v tu chvíli „jako živá“, kdežto on „jak ochromen“). (Srov. o této tendenci Blagoj.)¹⁸

Jak jsme si řekli na začátku tohoto výkladu, na konstrukci mytologické roviny MJ se podílejí tři rovnocenné síly: Příroda, Stát a Člověk. Teď můžeme shrnout: všechny tři korelují zároveň jako živé bytosti i jako mytologické symboly. Každá z nich je přitom vnitřně bipolární: Příroda je zároveň harmonickým prostředím civilizačního záměru i hrozbou pro něj. Stát je civilizátor i ničivá moc, která nebere ohled ani na Přírodu, ani na Člověka. A Člověk je právě tak bytost nadaná odpovědností vůči předkům i potomkům jako osoba fálně uzavřená do soukromé existence.

Ve Vstupu k MJ jsou Příroda a Stát předvedeny v harmonii; Člověk je tam také přítomen harmonicky, nikoli však v podobě Hrdiny, nýbrž Básnířka. Hrdina se vynoří teprve ve vlastní „petrohradské povídece“, a to v doprovodu permanentního soucitu Básnířkova. Avšak v jeho příběhu – v kontrastu se Vstupem – se Příroda a Stát utkaly svými zápornými poli, a proto se staly zhoubou pro Člověka. Zahynuula hrdinka, hrdina zesílel. Ale jeho šílenství bylo proročké: v počínání Přírody Člověk rozpoznal vůli Státu, sdostatek silnou, aby ho vydala napospas žívlům, ale příliš slabou, než aby je dokázala ovládnout. Proto se Člověk vzbouřil proti Státu – a ten ho

zahubil. Ale během tohoto konfliktu se v soukromé osobě Hrdliny ozřejmil vznešený smysl celistvé lidskosti jeho existence. A ona, tato Lidskost, je přece konečnou mírou všech věcí. To v jejím jménu se klade otázka po smyslu vlastních skutků tomu, kdo jimi zasáhl do přírody i do lidského osudu: Sláta, Dějinám.

Takový je Puškinův ideový svět, jeho hluboká, střízlivá historičnost ve službách lidskosti.

2

Pro rozbor překladu MJ je hlavní otázka, jak se v něm realizovaly ony tři konstitutivní básnické postoje, o nichž byla řeč, totiž ódiecký, oněgimovský a filantropický beletristický.

L. V. Pumpjanskij¹⁹⁾ nacházel Puškinův tvůrčí přínos v partiích spjatých s příběhem Jevgenije. Tam je prý básník zcela původní, kdežto „opačné prvky, spjaté se slechtickou metropoli, jejími dějinami, její majestátností, s jezdcem a jeho zjevením“ prý Puškin „tvorí tím, že **cituje**. Applituda citování je rozsáhlá, sahá od převzetí souboru několika témat až po citát téměř doslovný“; „[...] v raznočinecky beletristické části povídky je Puškin originální od A do Zet“. Pumpjanskij prokázal, že dokonce i tak proslulé a obdivované prvky MJ, jako je zvukomalba v honičce sochy na hrdnu, mají téměř doslovnou předlohu v ódě 18. století, konkrétně u Děržavina²⁰⁾.

Bohumil Mathesius se však při překládání MJ ocitl v docela jiné situaci. Co bylo pro Puškina nejsnazší, pro něho bylo nejtěžší. Puškin psal své dílo v třicátých letech minulého století, Mathesius je překládal o sto let později. Puškin reagoval na ódieckou tradici velmi silnou a propracovanou a navíc v jeho době stále ještě živou – vždyť například óda hraběte Chvostova, kterou v MJ ironizuje, vznikla r. 1824, přímo v Puškinově době! Přitom óda 18. století byla bohatě členěná a reprezentovaly jí čelné básnické osobnosti; proto mohl Pumpjanskij v MJ vystopovat celý zástup ódieckých filiací. Zato Mathesius neměl v české básnické tradici prakticky nač navázat; rozhodně neměl k dispozici žádný specifický český **ódiecký sloh**.

Proto se mu povedl překlad ódieckých pasáží Puškinovy skladby hlavně tam, kde mohl využít poetiky sice nikoli specificky ódiecké, ale v ódě také uplatnitelné a uplatňované, totiž prostředků tzv. vysokého, vznešeného stylu: apostrofy, řečnického zvolání a otázky, tj. toho, čím se óda vyznačuje jako tzv. **orátorský žánr** (viz název známé studie J. Týřanova Óda kak orátorskij žanr). Patetická intonace promluvy, posilovaná shodou mezi veršovým a syntaktickým členěním textu, vytvořila základní „ódiecký“ efekt i tam, kde překladač pro jiné ódiecké prvky originálu nenašel náležitý český ekvivalent.

Zdařilý je například začátek 3. odstavce Vstupu, kde se opěvává impozantnost architektonického ansámblu Petrohradu jako kateřinské metropole.

Mathesius reprodukuje ódieckou antinomii původní pustoty, chudoby místa a jeho pozdější civilizační slávy; překlad sleduje rétorický rytmus příslušných motivů:

Sto přišlo let, sto přišlo zim:
v severních zemí pyšnou slávu
z tmy pralesů a ze slatin
pozvedlo město mladou hlavu [...] atd.

Vcelku dobře se Mathesiovi dařilo i v dalším ódieckém odstavci Vstupu (od verše „Stůj v slávě, Petra dílo, stůj“), a to proto, že je to apostrofa, tedy útvar nesený rétorickou intonací. Podobně překladač vystihl ódiečnost Puškinových veršů ve 2. zpěvu, v apostrofě Petrovy jízdni sochy, kterou pronáší šílený Jevgenij těsně předtím, než se na ni oboří. Jde o úsek od veršů

Jak strašně tyčí se tu, hle!
Jaká to дума na čele! atd.

až po verše

osudů vládee, rei, ó rei mi,
zda svými prsty kovovými
Rus právě tak jsi nevvezpal.

Také zde dominuje rétorický sloh (řečnické zvolání, apostrofa, řečnická otázka), jehož ódiečnost dokáže do jisté míry zastřít i díleč nezdarý v převodu „ódismě“, jiného, lexikálního původu.

Právě v lexikální sféře byl překladačův úkol asi nejobtížnější. Posledně vzpomínané verše znějí ruský taktó:

Užasen on v okrestnoj mgle!
Kakaja дума na čele!
Kakaja sila v nem sokryta!
A v sem kone kakoj ogon'!
Kuda ty skačeš', gordyj kon',
I gde opustiš' ty kopyta?
O meščnyj vlastelin sud'by!
Ne tak li ty nad samoj bezdněj,
Na vysote, uzdoj železnoj
Rossiju podnjaj na dyby?

Do ódieckého slovníku zde patří výrazy **sokryta, kon', vlastelin**. Mathesius má pro ně česká slova **skryta, kůň, vládce**. Všechna postrádají archaické monumentální originálu. Pro výraz **kon'** by se lépe hodilo české **oř**, ovšem pro Mathesiovu generaci asi znělo příliš „lumirovsky“ otřele. Ale věru že nevím, kde hledat plný slohový ekvivalent pro **sokryta a vlastelin**.

Zde básnická rušitina těží z fondu církevněslovanského lexika a tvoření slov; představuje celou mohutnou slohovou vrstvu, pro níž čeština nemá obdobu.

Podívejme se, jak se Mathesius pokoušel vyrovnat s touto překážkou na příkladu čtyř veršů, kde se setkal s celou sérií takových monumentalizujících prostředků. V originále čteme:

[...] i vzory dikije nave
Na **lik deržavca** polumira.
Stesnilas' grud' jeho. **Čelo**
K řeščike **chladnoj privilego** [...] atd.

Archaické ódické jsou tu výrazy **vzory** (místo vzgljad), **lik** (m. lico), **deržavec** (m. imperator), **čelo** (m. lob), **chladnoj** (m. chołodnyj), **privilego** (m. prikosnuos'), Mathesiusův překlad zní:

[...] divokým utpí pohledem
na tváři vládce světa půly.
Ztrnulo srdce. Hlavy tíž
nakloní nad prochladou mříž [...]

V české podobě se archaická monumentalita ztratila, pouhým náznamem něčeho takového je pouze výraz „světa půly“, tj. „světa poloviny“, v němž neologismus „půla“ v inverzním slovosledu působí nadneseně, podobně jako výraz „tíž“ místo „tíže“.

Proti šesti ódickým slovům originálu má překlad pouze dvě obdobné lexikální jednotky: novotvar „půla“ a slovo „tíž“, zkrácenou dubletu běžnější „tíže“. I když – ve shodě s originálem – pracuje zároveň s nadneseně působící slovoslednou inverzí, přece jen plně ódické vzornosti ruského textu dosáhnout zřejmě nemohl.

[...] nyne tam
Po oživlennym beregam
Gromady strojnyje tesnjatsja
Dvorcov i bašen; korabli
Tolpoj so všech koncev zemli
K bogatym pristanjam stremjatsja;
V granit odelasja Neva;
Mosty povisli nad vodami;
Temno-zelenymi sadami
Jeje pokrylis' ostrova,
I pered mladšeju stolicej
Pomerkla staraja Moskva,
Kak pered novuju caricej
Porfironosnaja vdova.

Kdyhychom tyto verše uspořádali podle pravidel běžného aktuálního členění výpovědi, tj. v postupu od základu k jádru (od tématu k rýmu), dostali bychom následující text:

„Po oživlennym beregam tesnjatsja strojnyje gromady dvorcov i bašen; so všech koncev zemli stremjatsja tolpoj korabli k bogatym pristanjam; Neva odelasja v granit; nad vodami povisli mosty; jeje ostrova pokrylis' temno-zelenymi sadami i pered mladšeju stolicej pomerkla staraja Moskva kak porfironosnaja vdova pered novuju caricej.“

Nejde jen o to, že tato operace „zprozačtuje“ básnický text v tom smyslu, že rozbíjí jeho rytmus. Efekt „prozačnosti“ zde pramení také z toho, že postup od základu k jádru výpovědi budí typicky výpravny dojem plnurní děje, zvlášť když básník v daném místě užívá výrazných dějových sloves (tesnjatsja, stremjatsja, odelasja, povisli, pokrylis', pomerkla). Tím účinněji pak je neutralizace této dějovosti, té iluze plynutí „od známého k neznámému“, vyplývání pozdějšího z dřívějšího. Vztah základu (T) a jádra (R) výpovědi je buď převrácen (místo „Neva odelasja v granit“ je „V granit odelasja Neva“), anebo porušen tak, že jednotlivé složky tématu a rýmatu jsou vzájemně smíchány (místo „Jeje ostrova“ – T – „pokrylis' temno-zelenymi sadami“ – R – máme sled: „Temno-zelenymi sadami jeje pokrylis' ostrova“, tj. výpověď začíná částí R – „temno-zelenými sadami“ je pokračuje částí T – „jeje“, po ní následuje opět část R – „pokrylis'“ a výpověď končí zhytkem T – „ostrova“). Přítom celý text, tj. všechny výpovědi shodně, a tedy monotónně, ťmou k umístění rematické části na začátek a tematické spřís na konec, tj. k inverznímu členění výpovědi. V běžné řeči vede taková inverze k položení důrazu na réma; ale u Puškina, v básnickém textu, připadá důraz právě tak na téma, na základ výpovědi, neboť jeho umístění do druhé půle věty mu dodává intonačního zesílení prostřednictvím rýmu. Právě díky tomu vzniká onen pro ódický postoj tak podstatný efekt **monotónní důraznosti** (dá-li se to tak říci) jako výraz **hlediska nadosobní věcné monumentalní hodnoty**, jejímž je text (i jeho subjekt) nástrojem.

V dané pasáži Puškin tento efekt ještě dotvrdil tím, že vnesl prvek monotónnosti i do rýmového schématu posledních 8 veršů. To tvoří sled rýmů a – b – b – a – c – a – c – a, tj. všechny 4 mužské verše končí na stejnou slabiku –va (Neva, ostrova, Moskva, vdova), navíc 3 případy ze 4 jsou nominativ singuláru, přidává se tedy monotónnost gramatického rýmu). V Mathesiově překladu zní citovaná pasáž takto:

[...] nyní tam
urvány mořským mělčinám,
tísní se masy domů zděných,
paláců, věží; korábl
dav sjeł se z moří neviděných

sem do bohátých přístavů
Do žuly Něva oděla se,
v oblouků mostních krajkoví,
zelených parků listoví
ostrový skrylo v plaché kráse;
před mladší sestrou zářící
i staré Moskvý bledne sláva -
jak vdova carevna když vzdává
svůj hold mladistvé cařici.

V normádním členění by ty verše zněly asi takto: "[...] nyní se tam tisín
masy zděných domů, paláců, věží; do bohatých přístavů se sem z nevidě-
ných moří sjele dav korábů. Něva se oděla do žuly, v krajkoví mostních
oblouků; listoví zelených parků skrylo v plaché kráse ostrov; i sláva staré
Moskvý hledne před zářící mladší sestrou, jak když carevna vdova vzdává
svůj hold mladistvé cařici."

Mathesiov text má sice jednotlivě inverze základu a jádra, ale s těmi míší
běžný postup od tématu k rémátu, takže **kolísá mezi lyričností a výprav-
ností**. Nachesnost, kterou vytváří dílejší inverze uvnitř tématu či rémátu
(„domů zděných“, „korábů dav“, „z moří neviděných“, „v oblouků mos-
tích krajkoví“) zde není **monotónní**. A právě monotónnost je příznačná
pro ódiecké stánovisko nadosobně neměnné vznešenosti.

Bylo by ovšem přímo hloupě troufalé, kdybychom chtěli, aby český
překlad našel kompenzace za všechny Puškinovy ódismy – nejen za ty
lexikální, ale dokonce i za intonační! Otázka, zda by takové kompenzace
byly vůbec možné, by se dala zodpovědět pouze v náležitém kontextu dějin
české poezie původní i překladové. Tento příspěvek však záměrně zůstává
ve sféře rusistiky: pouze se pokouší zjistit, jaké sémantické posuny nastaly
v textu MJ oproti originálu, když jedna z jeho tří konstitutivních stylových
složek, ódiecká, vyzněla v překladu slaběji. Jaká tím vznikla **jiná** struktura?

Neboť jestliže Mathesius nemohl v plné síle reprodukovat ódiecké polohy
MJ, v přelumočení zbývajících dvou básnických postojů, totiž oněginov-
ského a sentimentalisticky beletristického, byl mnohem úspěšnější. Před-
evším mu zřejmě velice vyhovovala bytostná polyhlyblost, **proměnlivost**
oněginovského postoje, ono střídání záberů, při kterém se do zorného pole
aktuálně laděného, osobně zučastněného subjektu dostávají zcela různoro-
dé tematické složky – panoramatické ansámblly i privátní prostorové detaily,
by, patos mřížkem přeskakuje do civilní intimnosti atd. To všechno se děje
v širokém rytmickém dechu, v němž se v rámci celkového souladu veršo-
vého členění textu se syntaktickým verš konfrontuje s velmi proměnlivými
syntakticko-intonačními útvary. Snad postačí uvést jako příklad začátek
proslulé oněginovské apostrofy Petrolradu v Mathesiově podání:

Mám rád tě, Petra dílo hrdé,

mám rád tvůj strohý, strojný řád,
nábřeží tvojích žuly tvrdé,
vladařské Něvy majestát,
mám rád tvých parků mířže slíčené
i záblumčivých nocí tvých
tmu jasnou, světlo bezměstčné,
kdy v pokoji svém sám a tich
bez lampy čítávám a píši,
co masy domů venku dýší,
spí – polosvětlem zalitý -
pod jehlou Admirality atd.

Mathesiova věta má opravdu stejně široký dech jako Puškinova. A dneš-
ní posuzovatel se neubrání lítosti, že Bohumil Mathesius nezkusil přeložit
Ivzvena Oněgina. Ne že by překlad Josefa Hory, jeho současníka, nebyl
sám o sobě básnickým činem, ale že právě nevyčerpatelná proměnlivost
básnický komunikační perspektivy v tomto Puškinově veledíle, otevřením
právě tak rétorice i intimnosti, lyrice i „prozaizujícímu“ vyprávění, musela
snad ještě víc hovět Mathesiovi než Horovi, přece jen převážně lyrickému
a poetizujícímu.

Mathesiova dispozice pro **vypravěčsky beletristické** polohy textu se
plně manifestuje ve způsobu, jakým v MJ přeložil vlastní příběh Jevgenije.
Dnešního posuzovatele především udivuje intuíce, s jakou Mathesius ná-
sledoval Puškina v poetice **sentimentální povídky**. Její tematika byla sa-
mozejmé překladateli dána originálem. Ale je příznačné, že Mathesius
přesně rozpoznal právě **sentimentalisticky filantropický smysl** těchto
složek: na některých místech, kde ruský text vyznívá spíš neutrálně, právě
tuto tendenci ještě zdůraznil. Tak hned v 1. zpěvu při líčení Jevgenijova snu
o rodniném štěstí má pro ruský obrat „prijut smirennymj i prostoj“ stejné
okázale oříteľou sentimentální formuli „mit skromnyj krb a tiché štěstí“ a
v závěrečném trojverší této pasáže jde v sentimentalistické intenci textu
kousek za originál. Proti ruskému

I stámem žít' – i tak do groba
Ruka s rukoj dojdem my oba
I vnuiki nas pochoronjat...

stojí české:

Tak život prožijeme spolu
až k hrobu. Vnuici v **tichém bolu**
nás pochovají oba dva.

Výraz „v tichém bolu“ si Mathesius „přidal“, ale v kontextu dané poeti-
ky je zcela na místě. A když si Jevgenij před závěrem 1. zpěvu zúčesně

představuje, co asi se děje za povodně s jeho Parašou, počíná si překladatel v českém převodu takto – originál zní:

[...] Bože, bože! tam –
Uvyl blizechom' ko k volnam,
Počti u samogo zaliva –
Zabor nekrašenyj, da iva
I vetchij domik atd.

Překlad:

[...] Bože, tam –
blízounko k mořským hlubinám –
zří v duchu chatu u zálivu
proštícký plůtek, starou jivu – atd.

Proti „vetchij domik“ stojí sice trochu neutrálnější „chatat“, ale zato „proštícký“ a „plůtek“ místo „zabor nekrašenyj“ a „stará jiva“ místo prostě „iva“ vyznívají v úhru zřetelněji v duchu sentimentální poetiky než originál. (Poznámenejme, že „jiva“ místo „iva“ je rusismus, vhodnější by bylo „vrba“, motiv ještě zřetelněji spjatý s filantropickou heletrii, případně baladikou.)

Ve 2. zpěvu ve vyprávění o tom, jak Jevgenij po povodni marně hledá Parašino obydlí, stojí proti ruskému lidovému, ale nezdrobnělému „voroty“ české deminutivum „vrátka“, proti ruskému „dom“ české „domek“. A v závěrečném odstave celého MJ najdeme místo „činovník“ české „úředníček“, místo „lodka“ – „lodička drobná“.

Překladatel tedy přesně vystihl sentimentalistickou tradici, které Puškin využil k vytvoření mytu „domácké lidskosti“. A stejně zjevné to je ve způsobu, jakým Mathesius tlumočí **filantropický postoj vyprávěče**. Nikde nevybočí ze soucitu, který provází Jevgenijův příběh, ale navíc si vytváří některé vlastní formule, jimiž filantropický dojem neokázale podporuje. Především je pro něj hrdina častěji než pro Puškina „můj Jevgenij“ nebo „náš Jevgenij“; místo ruského „On ne slychal, / Kak podymalsja žadnyj vaf“ ve verších 229–230 je u Mathesia „Necitíš, můj Jevgeniji, / výš a výš jak voda stoupá“ (filantropickou důvěrnost zveštuje i převedení věty z 3. osoby do druhé, tj. do oslovené hrdiny); obdobné změny proti originálu najdeme ve verších 251, 306. Několikrát překladatel užívá místo autorova neutrálního „on“, „Jevgenij“, „jemu“ atp. (verše 356, 361, 404, 457) důvěrnějšího a expresivnějšího výrazu „můj rek“ (dvakrát), „rek můj“, „rek náš“. Výrazu „náš rek“ užil ve verši 118 místo méně expresivního „nás gerov“. Slovo „rek“ sice zní trochu ironicky, ale v kontextu filantropického postoje je to ironie **soucinná**, a to tím spíše, že se slovem „rek“ je zde vždy nerozlučně spjata přivlastňovací zájmeno „můj“ nebo „náš“, které vyjadřuje je právě solidaritu vyprávěče, případně i auditoria („náš“) s hrdinou.

Jak už jsme si řekli, Puškin v MJ vělel prvky sentimentální povídky jednak do mytologického kontextu a jednak do perspektivy své civilní, plebejské současnosti. I tyto polohy byly Mathesiovi velmi blízké; proto nejen uměl najít české ekvivalenty „všednodenního pauperistického a měšťanského městského slovníku“ (Pumpjanskij), ale dokonce ještě proti originálu frekvenci hovorové expresivity zvýšil. Tak proti ruským veršům

Serdito biljsja dožd' v okno,
I veter dul, pečal' no voja

má Mathesius expresivnější

Děšť zoufale bil do oken
a plašil noc a trhal den.

V podání Jevgenijovy úvahy o lidech, kteří mají na rozdíl od něho snadný život, si Mathesius dovolil lapidární oxymoron, které není v originálu (verše 132–135):

[...] Čto ved' jest'
Takije prazdnyje ščastlivcy,
Uma nedal' nego lenivcy,
Kotorym žizn' kuda legka!

Překlad:

[...] To je jistá věc,
že prázdní lidé žijí šťastně,
nechytří, líní – a v tom vlastně
životá **vřip je nevtipný!**

Proti neutrálnímu tónu nepřímé řeči ve verších 141–142 originálu

I čto s Parašej budet on
Dni na dva, na tri razlučen

je v překladu ostře hovorově expresivní

tak neužrj dva tři dny ted'
Parašu – **zatracený svět!**

Příznačné je tu také opuštění nepřímé řeči a její nahrazení nevlastní přímou řečí, která je vždy přístupnější expresi.

Vcelku tedy vyznívá vyprávění o Jevgenijovi v české podobě o něco citověji a zároveň zřetelně hovorověji, „prozaičtější“, než v ruštině.

Zhývá pověděti, jak Mathesius naložil s klíčovým epitetem „bednyj“, které provází Puškinova hrdinu od vstupu do děje až do jeho vzpoury

a které představuje typicky sentimentalistické klisé, v MJ ovšem kontextem významově zcela proměněné a pozvednuté do roviny osobitěho **mýtu**.

Slovo „bedný“ má v ruštině významy „chudý“ a „ubohý“. V MJ je opravdu také použito v obou odstínech; ve významu „chudý“ se pojí nejen s hrdinou, ale vůbec s tematikou lidové a plebejské každodennosti, protikladu oficiální monumentalitě metropole; hned ve 4. verši Vstupu se uvádí „bedný čel“ na Něvě před založením města, při představování hrdiny v I. zpěvu se zdůrazňuje jeho chudoba („on byl beden“, v. 128), ve 2. zpěvu se připomíná chudý básník („bedný poet“, v. 360), který si pronajal komůrku po zniženém Jevgenijovi, a v závěrečném odstavečtí díla se v popisu místa hrdinova hrobu uvádí „chudá večere“ („bedný užin“, v. 468) náhodného návštěvníka.

Jenom s Jevgenijem je však spjat výskyt tohoto slova v druhém, emocionálně hodnotícím významu „ubohosti“, „nešťastí“, tragiky. Právě do tohoto významu přerůstá původní hrdinova pouze sociální charakteristika (chudoba) – od výrazu „bedný, bedný moj Jevgenij“ až po „bezumec bedný“, kde už se předmětem filantropie stává existenciální zoufalství a hrdina je v této poloze i prostřednictvím rýmu dvakrát konfrontován se svým antipodem („Vsadnik Mednyj“).

Mathesius při překladu zápasil s tím, že čeština nemá pro oba zmíněné – sice příbuzné, ale přece jen odlišné – významy jeden výraz; našel jednotné řešení se mu nepodařilo. V místě, kde Puškin poprvé překládá Jevgenijovu chudobu z polohy sociální do existenciální („No bedný, bedný moj Jevgenij .../ Uvy! Jego smjatennyj um atd., v. 348-349), našel výborné řešení:

Než bedný, bedný můj Jevgenij...!
Nesnesl, **běda!** jeho duch [...] atd.

Citostovcem „běda!“ dodal knižnímu a archaickému adjektivu **bedný** právě toho významového zabarvení, které má na daném místě jeho předloha v ruštině. Jenže se mu nepodařilo takto specifikované „bedný“ uplatnit právě tam, kde by bylo z hlediska významové výstavby celého MJ vrcholně důležité, totiž ve scéně Jevgenijovy vzpoury a jezdeckovy homičky na něho. Za první výskyt výrazu „bezumec bedný“ má Mathesius „ubohý blázen“, druhý výskyt, v originále umístěný na konec verše a do rýmu, se proměnil ve větu „Jevgenij vidí šílený“. A antinomieky s tím spjatý výraz „Vsadnik Mednyj“ se v české verzi – „Jezdec měřený“ – dostal do rýmu jen jednou, kdežto podruhé připadl v neinverzní podobě „Měřený jezdec“ na začátek verše. A protože pro ostatní výskyt slova „bedný“ má český překlad jen jednu výraz „bedný“ („bedný Fin“ na začátku Vstupu), kdežto jinak užívá význam „chudý“ (hrdina je „chud“, na jeho místě se uhytuje „chudý básník“, na ostrůvku, kde je polířben, si rybář ohřívá „chudou večer“), pozbyl ústřední hrdina díla sémantiky klíčového epitetu.

Tím se oslabil, zastřel **mytologický aspekt** jeho postavy, která má ztělesňovat „domáckou lítost“ jako princip souměřitelný s principem Státu.

Na zeslabení této významové vazby se také podílí osud ruského slova „duma“ v českém překladu. Jak už jsme řekli, v originálu se toto slovo vyskytuje v souvislosti s Petrem I., s Alexandrem I., se sochou Petra Velikého a také s Jevgenijem, a to tak, že hrdinovo provecké šílenství tvoří s carskou dumou, mocenským záměrem, binární protiklad, významovou opozici. Mathesius velice citlivě reagoval na sémantiku slova „duma“ ve Vstupu k MJ. Nejen že v prvních dvou verších

Na břehu pustých vod **On** stál –
dum velkých plh a hleděl v dál [...]

přesně sledoval originál, ale hned na začátku druhého odstavce dokonce přeložil Puškinovo „I dumal on [...]“ slovy: „on **dumal dumu** svou“, čímž slovo „duma“ pozvedl do poloh sémantického gesta celého textu. Jenže v dalším vyprávění „duma“ vypadla z epizody s carem Alexandrem I. na balkóně (místo „v dume“ je česky „zamýšleně“) i dál z kontextu Jevgenijova šílenství (v originálu se o něm praví „Užasných dum /Bezrozumlvno polon, on skitaljsja [...]“, v. 353-354, kdežto v překladu čteme metaforu „Hřízy pluh zoral mu duši“, která se zcela míjí se sémantickou intencí úvodní „dumy“). Teprve v apostrofě sochy těsně před Jevgenijovou vzpourou se znovu tento výraz objeví: „Jaká to dumna na čele!“ Tak se ale stalo, že hrdina je v českém překladu ze sféry „dumy“ vyňat, nepozvedá se plně do její ideové roviny jako její partner, je spíš obět než **protihráčem**. „Duma“ zůstává výhradně záležitostí cara a jeho skulpturního vyobrazení; a jako nemá protihráče v Jevgenijově šílenství, není zpochybněta ani kontextem postavy slabšího Alexandra I.

Nemíním tyto poznámky jako kritiku kvality Mathesiova překladu, kterému se v základě opravdu obdivuji. Ide mi zase jen o zjištění v podstatě rusistické, totiž že osud slova „duma“ v českém znění znamená sémantický posun, který není zanedbatelný, zvláště když mří stejným směrem jako řešení překladu jiných slohových prostředků téže stránky textu, totiž jeho **ódičkých poloh**.

V této souvislosti – a už docela nekonec – je třeba se zastavit u toho, čím text začíná, totiž u **názvu** díla. Výraz „mednyj“, „medný“ v titulu je, jak upozomil L. V. Pumpjanskij²¹⁾, vzat ze slavnostního ódičkého slovníku Děřžavinovy školy, sémantika prvního slova textu je tedy jednoznačně **ódičká**. Ale podtitul MJ zní „Petersburgskaja povest“ – „Petrohradská povídka“ a poukazuje k opačnému významovému pólu textu, k filantropickému vypravěčství. Tyto dvě polohy vymezují sémantickou amplitudu Puškinova díla. Českému auditoriu se však klade otázka: má pro nás slovo „měřený“ stejnou ódičkovou patinu jako „medný“ pro Rusy? Neznělo by

nám „sošnější“, „skulpturnější“, a tedy oucteji, víc v autoru originálnu slovo „bronzový“?

Je pravděpodobné, že v očích dnešního ruského čtenáře už slovo „mednyj“ samo o sobě, mimo kontext Puškinova díla zní stejně neutrálně „měděný“ jako jeho český ekvivalent. Jenže při četbě MJ je **pro Rusy** zárukou neutuchající odličnosti tohoto výrazu právě sama **čítanková tradice** Puškinovy skladby. **Pro nás** však Puškin není domácí čítanková tradice, zejména ne touto svou „petrohradskou povídkou“. Proto – myslím si – slovo „měděný“ v českém překladu nepůsobí jako ódiecký archaismus, ale spíš jako **russismus**.

A nesouvísí pak toto podlehnutí originálu s **celkovým rázem překladu** tohoto Puškinova díla, totiž s tím, že jeho ódiecké a mýřizující polohy jsou v české podobě do jisté míry zeslabeny, zato ale že se v ní plně uplatnila pružná proměnlivost oněginovského hlediska a zesílil povídkově beletristicko-pauperisticky raznočinecké prozaičnosti?²²⁾

Mathesiusův **Měděný jezdec** tedy odkazuje pokračovatelům mistra českého překladu úkol pokusit se nově a důsledněji vyslovit polohy ódiecké vznosnosti, najít slovesné svorníky pro konflikt imperiální „dumy“ s „šlensťvím hědaostí“. Je to výzva nejen pro filologický talent překladatele, ale vlastně i pro myslitelcký fond naší kultury. V tomto konfliktu imperiální dumy a šlensťvím hědaostí jde totiž koneckonců o smysl Puškinova humanismu, který při všem pochopení pro imperiální zájmery nepřestává v člověku, i v tom nejsoukromějším, rozpoznávat poslání být mírou všech věcí, ale přitom nikomu nic neslibuje, nikoho neutěšuje ideologickou zkratkou, pouze vyzbrojuje vědění, porozumění, historickou pamětí a oddáním podřít se na naplnění jejího humanitního smyslu. Co může být aktuálnější?

Poznámky:

- 1) V. Brjusov, s. 76.
- 2) Srov. Pumpjanskij, s. 91-124.
- 3) Lotman, s. 42-43.
- 4) Pumpjanskij, s. 122.
- 5) *ditto*, s. 120.
- 6) Čukovskij, s. 396.
- 7) Podrobný popis viz Orlov, s. 5-26.
- 8) Srov. Orlov, s. 7, 8, 14.
- 9) *ditto*, s. 23.
- 10) *ditto*, s. 25.
- 11) *ditto*, s. 24 a 25.
- 12) Srov. Orlov, I. c.

13) Srov. Brjusov, I. c., s. 89-90; Tynjanov, s. 121.

14) Brjusov, s. 90.

15) Pumpjanskij, s. 93.

16) R. Jakobson, s. 16.

17) *ditto*, s. 23.

18) Blagoj, s. 210-211.

19) Pumpjanskij, s. 122-123.

20) *ditto*, s. 117.

21) Pumpjanskij, s. 110.

22) Jako editor připojuje k otázce měděný-bronzový tuto poznámku: Mathesius užíval ať do doby, kdy začal překládat, názvu „Bronzový jezdec“. Problematika mu tedy byla známa, ale poému přeložil jako „Měděný jezdec“. V pozn. 65, s. 335 v knize Bohumil Mathesius, **Básníci a buřtíři**, Praha 1975, k tomu říká, že „ustoupil tradici“. Otázku, proč se tak stalo, jsem si tebdy ani nepoložil, odpověď na ni těžko nalezneme. Mathesius se jistě konzultoval, nejspíš s editory Vybraných spisů, pro které Jezdec v roce 1938 přeložil, tj. s Alfrédem Bémem a Romanem Jakobsonem. Nejzajímavější však je, že kromě mé nepatrné poznámky si této problematiky nikdo nevěštil, ať v ruském kontextu Pumpjanskij a nyní dost podrobně v této studii Drozda. J. F.

Literatura:

- Blagoj, D., „Poltava“ i „Mednyj vsadnik“ – In: D. B., Masterstvo Puškina, Moskva 1955, s. 199-222.
- Brjusov, V., **Mednyj vsadnik** (1909). – In: V. B., Moj Puškin, Moskva-Leningrad, 1929, s. 63-94.
- Čukovskij, G. A., **Puškin i problemy realizičeskogo stija**, Moskva 1957.
- Izmajlov, N. V., „Mednyj vsadnik“ A. S. Puškina. **Istorija zamysla i sozdanija, publikacii i izučenija**. – In: A. S. Puškin, Mednyj vsadnik. Izd. podg. N. V. I. Leningrad 1978, s. 147-265.
- Jakobson, R., **Socha v symbolice Puškinově**. – In: Slovo a slovesnost III, 1937, s. 2-24.
- Knigge, A., **Puškins Verserzählung „Der ehernen Reiter“ in der russischen Kritik: Rebellion oder Unterwerfung**, Amsterdam 1984.
- Lotman, Ju. M., **Roman v stichach Puškina „Jevgenij Onegin“**. – In: Russkaja sentimental'naja povest', Sost. P. A. O., Moskva 1979, s. 5-26.
- Orlov, P. A., **Russkaja sentimental'naja povest'**. – In: Russkaja sentimental'naja Pumpjanskij, L. V., „Mednyj vsadnik“ i poetičeskaja tradicija XVIII veka. – In: Puškin, Vremennik Puškinskoj komissii 4-5, Moskva-Leningrad 1939, s. 91-124.
- Slonimskij, A., **Masterstvo Puškina**, Moskva 1959.
- Solov'jeva, O. S., „**Jezerskij**“ i „**Mednyj vsadnik**“. Istorija teksta. – In: Puškin, Issledovanija i materialy, t. III, Moskva-Leningrad 1960, s. 268-344.
- Tynjanov, Ju. N., **Oda kak oratorskij žanr** (1922). – In: Ju. N. T., Archaisty i novatory. Nachdruck der Leningrader Ausgabe von 1929, München 1967 (Slavische Propyläen, B. 31), s. 48-86