

Im: Oldřich Richtera. Dialog kultur
v uměleckém překladu. Hradec Králové,
1999.

spojený s hrůzou ruské každodenní reality na sklonku 30. let. Jde o konotace, které nejsou adekvátně přenosné do českého prostředí a apriorně nemohou garantovat ekvivalenční recepci u českého a ruského čtenáře, protože je dělí odlišná životní empirie, již i samotná ruská společnost teprve dnes začíná objektivněji interpretovat v relaci s vývojem své novodobé historie. Jedně při respektování všech naznačených skutečností pochopíme, že určitý (pro českého čtenáře až explicitní) patetismus těchto veršů je ve skutečnosti dán latentní přítomností hoře a výrazu národní ruské tragédie.

Jsme si vědomi toho, že náš úzce vymezený zájem o kulmináční poemy A. Achmatovové (*Rekviem* a *Poema bez hrůdy*), ponechávající stranou autorčinu rozsáhlou celoživotní lyrickou tvorbu, může oprávněně vyvolat dojem o určitém zkreslení výsledného pokusu o hodnotící pohled na její dílo v kontextu naší monografie.²⁴ Nicméně obě poemy představují nepochybně relevantní i dominantní koncentraci básniččina uměleckého i lidského odkazu, a mohou tedy být mimořádně motivačně provokující a přínosné nejen při našem hledání určitých orientačních bodů novodobého česko-ruského kulturního dialogu.

5.2. K české překladatelské interpretaci poemy *Rekviem*

5.2.1. Rovněž poema *Rekviem* obsahuje všechny distinktivní atributy „achmatovovské“ poetiky, o nichž jsme se už výše zmínili. Jestliže jsme v této souvislosti také vzpomenuli některé peripetické etapy spisovatelčina života v období totalitního stalinismu, můžeme bez nadsázky říci, že toto nevelké lyricko-epické dílko (které svým zdánlivě malým rozsahem vyvolává ve srovnání s tradičními představami o ruských variantách žánru poemy spíše dojem, že je víceméně jen *minipoemou*) se stalo určitou **sémantickou koncentrací** obrazu nejen jedné složité životní etapy Anny Achmatovové, ale i obrazu celé epochy novodobých ruských dějin. Zasluhu na tom má především vzpomenuťá příslivečná asociativnost, podbarvená téměř děsivou autentičností. Zejména díky nim je poema *Rekviem* i ruskými čtenáři vysoce hodnocena, především díky nim ji řada Rusů znala nazpaměť ještě v dobách, kdy pokusy o její vydání byly utopii a jednotlivé části

²⁴ K některým obecným otázkám českých překladů lyriky A. Achmatovové viz naši stati: ПИХТЕРЕК, О.: *Терпедия поэмы Анны Ахматовой в контексте диалога русской и чешской культуры. In: Słowiańszczyzna Wschodnia: twórczość artystyczna a doświadczenia zbiorowe.* Zielona Góra, WSP 1998, s. 93-98.

achmatovovského textu kolovaly podle scénáře ruského *samizdatu* pouze v oříscích.

5.2.2. Na první pohled buďi poema *Rekviem* dojem nevelkého, volně srojeného *cyklu několika básní*, který vznikl v průběhu asi pěti let (1935-1940). V našem česko-ruském konfrontačním pohledu je bezesporu zajímavý *název díla*. Termín *rekviam* (*requiem*), který pochází z latiny²⁵ a který se stal od 17. století zejména v západoevropské církevní tradici označením pro smuteční skladbu na liturgický text při zádušním církevním obřadu za zemřelé, nepochybně nemá analogickou oporu v tradicích ruského pravoslavného světa a je jím vnímán jako poněkud cizí. Přímou v textu poemy je tu ve skutečnosti snad nejvíce blízká závěrečná křtitická pasáž pod názvem „*Распятие*“ (tj. *Ukřižování*), uvedená mj. biblickým citátem žalmu „*Не рыдай мене, мати, во гробе суице*“ (449)

Velká část textu poemy *Rekviam* vychází spíše z bohatých tradic antického i starogruského lidového pláče, jehož stopy na jedné straně zhlédem k apokalyptickým a peripetickým údobím povodobé ruské historie a průsobem stále živých konvencí nstikálně přírodního způsobu života vedou z historicky vzniklého povědomí východních Slovanů až k současnosti. Na straně druhé však v západoevropské katolické i protestantsko-reformační kultuře oblasí byly jeho tradice výrazně oslabeny a staly se už víceméně jen pouhou folklorní či historickou záležitostí.²⁶

Motivu lidového pláče se u Anny Achmatovové blíží až k zoufalým roscím *безуходности* a *зтраты розуму*: „*уже безумие кровом души закрыло ноловину*“ (448). Evokují představu o tom, že všechno ztráci smysl, hupě, končí, ba přímo „zkažení“. Mimoshodem *мотив зкаменění* se v poemě několikrát opakuje: „*надо, чтоб душа окаменела*“ (447); „*окаменелое страдание*“ (448); „*ученик любимый каменел*“ (449) atd.

Světelná kontaminace posvátné, monumentální až patetické atmosféry církevního *реквием* a až k zoufalosti, ke ztrátě rozumu a zkažení přeloučnou *lidového pláče* několikrát umocňuje sémantickou podtext celé básnické skladby. V dané souvislosti se totiž domníváme, že

²⁵ Pochází z roscětských slov vstupní modlitby smuteční mše v katolické církvi: „*Requiem aeternam dona eis*“; tj. „*Odpocítní věčné dej jim*“.

²⁶ Podíl na tom však bezpochyby má i svědčící propóziční prvky středověkých rohanských zvuků a tradice s křesťanským pravoslavním, odkázející se ve specifických variantách tzv. „народного православия“, jehož přítomnost v ruském lidovém životě najdeme i dnes, po dlouhých letech „ateistické převrchovy“. Srv. k tomu např.: СМИДЯНСКАЯ, Е. В.: *Следственные дела „о суевещиях“ в России первой половины XVIII в. в свете проблемы истории общественного сознания*. ROSSICA 1/1996, № 1, с. 8, 10.

církevní i hudební motivu *rekviam* akcentují obraz lidového i individuálního utrpení a přidávají mu symptomatické prvky utrpení, bolesti i žalu celoruského, celosropečenského i obecně lidského. Napomáhají rovněž rokusům přiřadit poemy *Rekviam* k těm výrazným artefaktům ruské literatury XX. století, které podle M. Mikuláška představují určitý pohyb „*k duchovnosti*“ a stávají se „*трагичным актом и выражением ищущей символики про зпаплені діймнього martyría ruské society*“ v našem tragickém století.²⁷

5.2.3. Propóziční prvky *rekviam* a lidového pláče se samozřejmě promítá i do charakteru jednotlivých versů poemy. Text není podle očekávání propojen či dokonce uceleně ziváměn pomocí jednoho metrického systému a tato skutečnost rozhodně není způsobena časovými pauzami a posunů, s nimiž Achmatovová k dokončení skladby *Rekviam* přistupovala. Metrický rozměr jednotlivých částí poemy přirozeně akcentuje příslušný sémantický podtext a napomáhá čtenářiské komunikaci s jeho průzračnou jednodušeстью výrazu.

Není tedy bez zajímavosti ani skutečnost, že v poemě převládá *trochejské* ladění versů jednotlivých slok, které svou klesající, sestupnou kadencí nenasilně akcentuje atmosféru hořkého smřění, odevzdanosti i bezdřehé *безуходности*. Porovnejme například dvojverší: „*Перед этим горел знутя горы, не мечет великая река*“ (443). Nicméně text této lyricko-epické skladby, jak jsme výše naznačili, není jednotlivý rytmický celek. V trochejském zoufalém ikolébávání nečekaně zaznívají prvky alampující, vzestupné kadence svědčivého ruského *анapestu*, který jakoby bezprostředně imituje mikrovsuturu vzlyků a lidového pláče. Jako příklad se mj. nabízí verše jedné z úvodních částí, která se nazývá „*Вступление*“ a evokuje scénu zatlukání: „*Уводили тебя на расвете / За тобой как на вьносе шла / В тесной горнице плакали дети / У божницы свеча оплела*“ (445)

Na některých místech se pak překvapivě objeví i zvucný *ямб*, evokující téměř zoufalý, pláčivý křik, 28 hněv i protest: „*Муж в мозае,*

²⁷ M. Mikulášek se v uvedeném zótem šilu doučká poemy *Rekviam* v souvislosti s umězením obecně lidkých a církevních roznětí Rastemakova tomanu *Доктор Злаго*. Srv.: МИКУЛАШКА, М.: „*Метричку роман*“ a *Дело метричку genius в литературных условиях а Здрава* (*Доктор Злаго В. Растемка а рота* R. M. Rilka a H. Heineho). In.: *Česko-slavistika 1998*... op. cit. s. 213.

²⁸ Je namo si uvědomit, že „lidový pláč“ je v ruském kultúrním povědomí spojen s tradicí tzv. *причтения* nebo *причитания*, tudíž *зонального плача а наіки*. Ve svých kulminacích fyzick mže nabývat i podobu *дикого сопояния* а roscím narostlé životní *деструкце*. Srv. k tomu např.: НЕВСКАЯ, Л. Г.: *Праздничное причитание восточных славян*. Живая старина. Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре. 1997, № 2, с. 13.

сын в тюрьме./ Помолитесь обо мне." (445) Небо: „Семядцать месяцев кричу./ Зову тебя домой./ Кидаясь в ноги палачу./ Ты сын и ужас мой." (446) Домниваме се, že zejména podobné úryvky mohou korespondovat s vyššími postřehem D. Kšticové, která poznamenala na adresu velké ruské básničky A. Achmatovové, že „oslavila zakrvácenou duši dvacátého století“.²⁹

Kvalitativní rozdíly mezi českým a ruským sylabotoniickým prozodickým systémem, podmiňené především rozdíly v charakteru a úloze slovního přízvuku, napovídají objektivní skutečnost, že ekvivalentní transfer naznačeného propojení prvků rekviem a lidového pláče do českého kulturního prostředí bude obtížný nejen vzhledem k předpokládaným odlišnostem ve společenských a církevních tradicích i konvencích obou kultur, ale například i vzhledem k prosté skutečnosti, že analogické vstupy vzestupné jambické, případně anapestové kadence jsou v češtině podstatně obtížněji realizovatelné.³⁰ V praxi to mj. znamená, že achmatovovská přenos může být „překladačským oříškem“, znesnadňujícím ekvivalenční přenos onoho svěduťného propojení *ženské křehkosti a tvrdých, zřetelných kontur básnického obrazu*³¹, v němž v daném konkrétním případě můžeme kontaminaci prvků rekviem a lidového pláče pokládat za jednu z autorčinných tvůrčích variant.

5.2.4. Je téměř překvapivé, že po uvolnění určité „politické klatby“, která byla na toto dílo Anny Achmatovové po více než čtyřicet let uvalena, se objevily postupně hned tři jeho české překlady. Nutno však předestat, že dva z nich, překlad H. Vrbové a překlad R. Vlachy, vznikaly mnohem dříve³².

Kromě závažnosti svého obsahu a hloubky, s níž poema zobrazovala složitou etapu ruských dějin a oslovovala čtenáře, byl v případě H. Vrbové tento počín přirozeným projevem dlouhodobějšího zájmu o lyriku „ruské

²⁹ Viz: Kolektiv autorů: *Portrét ruské literatury*. Boskovic: Albert 1995, s. 219.

³⁰ Srv. k tomu např.: HRABÁK, J.: *Poetika*. Čs. spisovatel, Praha 1973, s. 183.

³¹ Viz: ПАВЛОВСКИЙ, А. И.: *Анна Ахматова (1889-1966)*... op. cit., s. 7.

³² V prvním případě máme skutečnost potvrzenou i osobními besedami s překladačkou Hanou Vrbovou. Její překlad achmatovovské poemy patří k tzv. psaní do „šuplíků“, které čekalo na vhodné politické uvolnění, aby mohlo být realizováno v tisku. Vrbová patří k našim předním pováženým překladačkám ruské poezie a je možno bezesponi říci, že se ve své tvůrčí orientaci zaměřovala vždy na trvalé hodnoty ruského písemnictví (vedle poezie A. Achmatovové srv. např. A.S. Puškin, I. A. Krylov, M. Cvečajevova aj.) Její překlad poemy *Rekviem* vyšel v soubojné sbírce z tvorby A. Achmatovové *Veselika paměti* Praha 1990, s. 221-233, kterou jsme už výše citovali. Technicko-administrativní problémy s vydáním reprezentativního sborníku způsobily paradoxní jev, že totiž další, nepochybně mladší překlad I. Jakubcové, který dále uvádíme, vyšel zdanlivě o něco dříve (Složitější osudu překladu R. Vlachy si všimáme níže.)

Sapfo“. Bylo by však populističky zjednodušující, kdybychom se domnívali, že leitmotivem oživeného překladačského zájmu o dané dílo po roce 1989 byla pouze tajuplná příchuť „zakázaného ovoce“, již tento (co do rozsahu relativně „malý“) artefakt v době minulé získal, případně konjunkturně atraktivní tematika, na niž část české, ale i ruské a světové kulturní veřejnosti v atmosféře *zapřívání „bílých mistrů“* v ruské literární historii po pádu komunismu svůj zájem o ruskou literaturu a kulturu redukovala. Mimochodem sama H. Vrbová se (podle osobního rozhovoru) nedomnívala, že by po nedobrovolně vzniklém časovém odstupu knižní realizace překladu od jeho skutečného vzniku musela v českém variantu své interpretace textu A. Achmatovové něco měnit.

Je nesporné, že - podobně jako ve Vlachově případě - i další překladačka patří mezi poněkud „méně známé“ autory. I. Jakubcová vydala svoji verzi sice prakticky téměř synchronně s H. Vrbovou³³. Teprve o několik let později se ve skutečnosti mezi českými čtenáři objevila Vlachova varianta překladu³⁴, která však jinak může soupětí právem o prvenství, protože údajně vznikla už v roce 1964 (j. ješitě za života ruské básničky) a byla původně vydána řeci Křesťanské akademie v Římě jako 27. svazek literární edice „*Vigilie*“, tzn. ve svobodných podmínkách, bez nebezpečí cenzurního politického zásahu.³⁵

Širší české čtenářské veřejnosti se však všechny tři překlady dostávají do rukou teprve po roce 1989 v časovém rozmezí šesti až sedmi let, a zmíněná skutečnost nám dovoluje pokládat je ješitě za časové *synchrónní* překladačský počín, vyvíjející mimořádně příznivé podmínky právě pro komparativní analýzu, protože stejný, eventuelně velmi blízký dobový kontext stimuluje v jednotlivých překladačových variantách hluboký průnik do zdanlivě jednohudebného, ale ve skutečnosti sémanticky bohatého a ambivalentního textu lyricko-epické skladby ruské básničky.

5.2.5. Vzpomenutá nahodile vzniklá časová blízkost publikační realizace všech tří překladů přímo provokuje k jejich synchronnímu porovnání místo víceméně tradičního odděleného pojednání o každém z nich.³⁶ Zajímavé budou nejen individuální rozdíly v překladačské reakci na objektivně existující odlišnosti ruského a českého prozodického

³³ АХМАТОВОВА, А.: *Модры вечер*. Praha, Odeon 1989, s.195-216.

³⁴ АХМАТОВОВА, *Requiem*. ALTERNATIVNA NOVA, měsíčník: literatura, kritika, historie III (1997), č. 7, s. 338-341.

³⁵ K tomu srv. cdňní poznámku k výše citovanému českému překladu: *ds: Requiem Anny Achmatovové*. Tamtéž, s. 342.

³⁶ O vyhnouti podobného postupu jsme se už přesvědčili při analýzách českých variant čechovovských her nebo při posuzování překladů Jeseninovy poemy „*Чёрная вишня*“.

systemu,³⁷ který není překladatele k relativně větším kompromisům a častějším substitucím posturům ve srovnání s překladatelskou interpretací ruského prozaického textu. Výrazným faktorem mohou být i rozdílné kreativní reakce na bohatý a ambivalentní sémantický prostor poemy *Rekviem* ve vztahu k analogickým impulsům a recepcním postojům společného dobového kontextu, zejména pokusíme-li se je konfrontovat s nadčasovým uměleckým i lidským odkazem této lyrické miniproemy, který nám bilanční atmosféra konce století i konce jedné velké etapy vývoje ruské literatury nabízí.

Jako badatelsky nejvčetnější a nepřiposnější se nám nabízejí vybrané pohledy na některé stylisticky a sémanticky nepřijíznější „uzlové body“ achmatovovské skladby, spojené s komparativním pohledem na všechny tři varianty jejích české překladatelské interpretace.³⁸ Podobný přístup totiž napovídá možnost roodhalení některých distinktivních znaků česko-ruského kulturního dialogu, jehož specifické nuance ve vztahu k otázkám uměleckého překladu byly leimotivem naší monografie.

5.2.5.1. K fundamentálním rysům achmatovovské poetiky jsme výše řadili místný *výběr detailů*. Páse s nimi nerouchně patí rovněž k základní důvědnosti vůbavě tvůrčího překladatele, která má značný vliv na výslednou míru stylistické i sémantické ekvivalence vznikajícího překladu. Porovnejme například interpretační přístup všech tří zmíněných českých tvůrců k několika dominantním detailům části poemy, která se jmenuje „*Встретение*“ a vznikla v roce 1935:

„*Звезды смерти стояли над нами, / И безвинная корчилась Русь / Под кровавыми сапогами / И под шинками черных маршусь.*“ (444-445)

Relativně jednoduchá symbolika dominantních detailů všech čtyř verzí obsahuje pro rodilého Rusa (zvláště pro pamětníka stalinové atmosféry třicátých let) celou škálu konotačních vazeb, jejíž ambivalentní charakter není snadno přenosný do českého prostředí. Například i symbolický obraz „*hvězd smrti*“ mohl být zaměňován s tudými hvězdami, které symbolicky akcentovaly z kremelských věží konkrétní historickou epochu, v níž se paradoxně celá obrovská země „*krčila strachem*“. Rovněž tak zdánlivě neutrální detaili „*уשובыч бой*“ nebo „*holinek*“ nejíme schopní v lyrické

³⁷ Urozozní na ně už před touto let např. K. Nováček. Str.: *НОВАЧЕК К.: О гускэн а českém версі*.

³⁸ *Нéкэуки прэкладатэцкых рознаэк*. In: *Совэцкэ літэратура ІV* (1935), s. 754.

³⁸ Vzhledem k nultosti zachovávat alespoň relativní objektivitu při respektování časové posloupnosti vzniku posuzovaných překladů upustíme od rofadi, které nabízí datum posledního vydání jejích českých textů, podle předpokládané doby vzniku překladů budeme o nich hovořit v rozloupnosti *překlad R. Vlach, překlad H. Vrbová a překlad I. Jakubcové*.

basní ani chápat ani lakonicky interpretovat stejně jako ruský recipient, kterému daný detail neúrovně jednoznačně ztělesňoval respektovaný obraz „nejvyššího“, tj. samotného Stalina; vysoké čepě holinky totiž neodmyslitelně patřily k základním prvkům jeho vnějšího obrazu, a získaly tak hluboký ambivalentní podtext symbolu celé epochy. Konečně ani „*шны черных маршусь*“ zdaleka nejsou jen neutrálním obrazem „*rimmatik českých policejních vozů*“ podle tradice lidového pojmenování ještě z těživé atmosféry třicátých let.

Čeští překladatelé interpretovali uvedenou pasáž následovně:

R. Vlach: „*Hvězdy smrti v nadhlavníku stáru; / zběšile se mstily na Rusi/ boy vysoké - со кве vsáry! - / рнеитатіку českých марші.*“ (339) **H. Vrbová:** „*Hvězdy smrti stáru na obloze / Nevimá a usprášená Rus/ vozila se v policejním vozle / zkravená těžkou botou hráz.*“ (223) **I. Jakubcová:** „*Hvězdy smrti zde se zastavily / a zem krčila se, bez viny, pod botami krvavými / pod antony českými.*“ (201)

Podlextovou symboliku „*hvězd smrti*“ přesvědčivě nejadekválněji zachovává H. Vrbová, která je víceméně bezpříznakově „*ronechává stáru na obloze*“ a evokuje přirozenou vizuální představu o jejích přítomnosti nejen nad „*moskevským nebem*“, ale v přeneseném významu i nad celou Rusí. V naznačeném pojetí je jejím substitucím řešení nejbližší I. Jakubcová; níméně rozitujeme, že Vlachova varianta s „*nadhlavníkem*“ je i přes svou sémantickou přibuznost stylisticky výrazně posunuta.

Obdobně pokládáme za nešťastné Vlachovo substituční řešení „*zběšile se mstily na Rusi*“, které je sice sémanticky neutrální, ale koketuje roněkud s obecně laděnou fází. Při srovnání s metaforizujícími posturou obou překladatelék (Vrbová: „*neviná a usprášená Rus vozila se v policejním voze*“; Jakubcová: „*a zem krčila se, bez viny*“) můžeme cítit posunu v uměleckém doradu tohoto verše především ve sféře čtenářské recepcce. Hlubka „*zběšilé msty*“ totiž mnohem zřetelněji promlouvá ze skutečnosti, kterou například napovídá H. Vrbová, protože nenásilně a právě v recepcním pohledu akcentuje zřůdné gigantické rozměry stalinové policejní totality.

Za překladatelsky zajímavé můžeme pokládat substituční posturu jednotlivých českých interpretů při transferu obou ambivalentních detailů, které v očích prostého ruského občana ztělesňovaly danou epochu, totiž opěch „*кровавых сапог*“ a „*шны черных маршусь*“.

Na jedné straně R. Vlach zachovává neutrální „*узокé boy*“ (evidentně bez úmyslu naznačit výše vzpomínuté konotační vazby, které se s nimi pojily), a dokonce bezpřostředně přenáší obraz „*rimmatik českých*

маніші" - s rodexovou vysvětlivkou, že se jedná o „lidou nizev policejních vozů v Leningradě“.³⁹ Jde nepochybně o postur, jenž poněkud retarduje komunikaci s textem, zejména vezmeme-li v úvahu celkovou lakonický a byticky charakter vyjadřování ruské básničky.

Na straně druhé I. Jakubcová sice akcentuje „kravost“ boi, aniž by uvedla jejich rodexovou ambivalentní příbuznost se stalinskou symbolikou (vymechává jejich „velikost“), ale substituuje ruský obraz „*шн черных маршув*“ českými „*černými antony*“, jejichž dobová aktualnost už rovněž v našem přijímacím kultním prostředí jednak vyprchala, jednak je sémanticky i nositelem humorného a ironického rodexu, který se poněkud liší od hrůzné symboliky „*черных маршув*“ dobového kontextu 30. let v Rusku.

Nejvíce však asi odlišuje oba uvedené postupy od překladatelského řešení H. Vrbové určité, sotva postřehnutelné „členění“ básnického textu, v němž dominantní detaily více méně „vychází“ a daleko méně se spolupodílejí na kompaktně sevršeném, přizobeném vyjadřování Anny Achmatovové. Právě takováto přitvořená ambivalentní sevršenost, nevyžadující podčarové vysvětlivky a zachovávající současně ekvivalentní hloubku lidsky sdělného duševního prožitku, který nás oslovuje v ruském originále, bezsporně zaznívá v interpretačním postupu H. Vrbové: „*невинна а устрашена Русь возила се в полицейним возе зкравлена težkou boloto hrůž*“.

5.2.5.2. Vyznam analyzovaného detailu zůstává dominantní úlohou v celém kontextu roemtu *Rekvjem*. Důkazem může být skutečnost, že se objevuje v závěrečné části bytické skladby, v oddíle nazvaném symbolomaticky „*Эпилог*“, v němž si ruská básnička kromě určitých resumptivních záležitostí klade za cíl i vytvoření symbolického pohledu na celou zobrazovanou epochu z nadčasové perspektivy. Právě v *Эпилогу* získává miniproema kopotační vazbu k současnosti, tudíž nejen k bilanční atmosféře konce století, jehož jsme se v naší monografii už několikrát dotkli. Achmatovová si symbolickou rohrává s antickým motivem *рамнініка*, který má v ruské literatuře a kultuře silnou a živou tradici (mj. posílenou *дэўзавінска-рускінскім* uměleckým odkazem). Vyjadřuje nečekanou souhlas s možností, že by ji ruský národ mohl někdy v budoucnu památník postaviti, nicméně vyznívá si, že by nesměl stát nikde jinde, než u policejní cely, kde ona spolu s jinými nešťastníky odestála „*три ста hodin*“ zoufalého čekání na sebesteňší zprávu o osudu svých blízkých. Svoje přání jednoduše

zdůvodňuje: „*Затем, что и в смерти блаженной боюсь/ Здобыть зромыхание черных маршув*“ (451)

Ušlechtní tři české překladatele zůstávají větní své dítě vytvořené variantě detailu. Vlach ponechává původní obraz: „*zde, neboť mám strach, že něco zahluší/ v tmě vlážené hřmot černých maniši*“ (341) Jakubcová zdůvodňuje rozhodnutí slovy: „*to proto, že v rozstřité bláně dnu/ chci vědět, jak hučely antony*“ (215) Vrbová poněkud expresivněji akcentuje danou atmosféru dvojitějším „*двух слуха i в тише тем зáhрови/ jak ти policejní klakson zahrubi*“ (233), v němž je určitý sémantický posun od „*блаженной смерти*“ ke „*тем тишеho зáhрови*“ dráždivě umocněn „*повеити policejního klакsonи*“. Z konfontačního kontextu je patmo, že relevantní úlohu hraje „*ачматововску*“, ale současně vřbec ruský motiv *рамніці*; básnička se bojí, aby nejen ona sama, ale ani Rusko nikdy *nezаротнiло* na zobrazovanou hrůzu, za niž zpívá svoje *Rekvjem*. Uvedenou skutečnost zaznamenal R. Vlach a křikem policejního klакsonи přímo explicitně zvýraznila H. Vrbová. V překladu I. Jakubcové zůstal tento neratný, nicméně sémanticky vyznamný motiv oromment.

5.2.5.3. Při vubětní ekvivalentního detailu hraje velkou roli nejen literární talent ve spojení s jazykovými znalostmi vychází i přijímací kulturu a interpretační rutina překladatele, ale i dokonalá znalost celého díla překladatele autora. Už J. Levý si při hledání tří základních fází práce překladatele této podmičky rovněšiml a zdůraznil, že „*důslednost při ředáčování vubětní překladatelských řešení*“ je závislá na „*dokonalosti překladatelova rozznání díla*“.⁴⁰

V našem případě se tato stránka *професні рiправленості* nejvýrazněji odráží v práci H. Vrbové. Všimneme si z mnoha možností, které vzájemná konfontace všech tří překladů při práci s achmatovovským detailem nabízí, ještě alespoň jednoho příkladu, tentokrát přímo z původní části roemtu *Rekvjem* nazvané v originále „*Посвящение*“ (й. *Уповіані*): „*Перед этими горем згутся горы/ Не мечет великая река/ Но крепки тюремные затворы/ А за ними жматоржыные норы*“/ *И смертельная тоска*“ (443-444) Achmatovová téměř s prostotou lidového verše ukazuje tagetické rozmlýtu ruského hoře za totalitního úisku stalinské éry: „*прохубягi се род нит горы а velké řeky přеставягi тeci*“, nicméně ani to nestačí na revně „*завору вэгнис, гулагы а смргельны стеск*“, který toto hoře doprovozí. Jeho rozmlýtu mají velmi blízko k zoufalé atmosféře *lidového рлаче*, který, jak už

³⁹ См.: АСНМАТОВАВА, *Requiem*, ALTERNATIVA NOVA..., op. cit. s. 339.

⁴⁰ См.: ЛЕВЫ́, J.: *Умѣнi прѣкладачи...*, op. cit., s. 79. Zmѣнѣннymi тѣмнi фаземнi прѣкладачелову прѣсе podle J. Левѣно Jsонi: 1. *роцнореннi прѣдлобу*, 2. *интерпрѣтацие прѣдлобу* а 3. *прѣсрѣдзлованнi прѣдлобу*. Viz тамтѣж, s. 51-81.

víme, tvoří jistý pendant posvátné velikosti *rekvitem* a v daném případě akcentuje pocit absolutní ztráty všech nadějí.

Čeští překladatelé interpretovali uvedené úryvek následovně: **Vlach:** „Před tím hořem skládějí se hory./ stane řeka, jež tu protěká./ Vězení je pevné, na závory./ za těmi jsou hrstanecké hory./ se smrtelným steskem člověka.“ (338) **Vrbová:** „Nad tím hořem pukají i hory./ řeky nad ním zůstávají stát./ dveře věznic jsou však na závory/ a za nimi „galejnické hory“/ a smrtelného stesku kraví chlad.“ (222) **Jakubcová:** „Před tím hořem pohybují se hory./ velká řeka neprovdí./ Pevné vězení jsou na závory./ Za nimi jsou katoržnické hory./ stesk a úzkost před smrtí.“ (199)

Na první pohled je zřejmé, že ve všech případech jde o vysoký stupeň sémantické ekvivalenčnosti. Jakubcová se dokonce snaží o téměř „doslovný“ překlad včetně přenosu ruského výrazu „katoržnické hory“. Ten sice může být díky českému zlidovělému výrazu „seděl za kárm“ srozumitelný, ale přesto pokládáme substituční postupu R. Vlachy („hrstanecké hory“) a H. Vrbové („galejnické hory“) za stylisticky adekvátnější. Problematiké je i narušení přirozené podoby rýmu u Jakubcové („neprovdí - před smrtí“) vyvolávající atmosféru určitého „zevšednění“ a „prozaizace“ heroické bolesti, která sice může být českému recipientovi v určité míře pochopitelná, nicméně v originální atmosféře miniproemy *Rekvitem* je zřetelně a naléhavě přítomna. Patří totiž neodmyslitelně k básnické osobnosti Anny Achmatovové, jež si nevysloužila pouze už vzromenitou předzívku „ruská Sappó“, ale občas bývá nazývána i „*Mezromené 20. století*“⁴¹, tj. „*Mizoni zřevni a tragedie*“.

Asocence posvátného tragismu je podle našeho názoru leitmotivem nejen u oddlu *Věnování*, ale přeneseně i v celé lyrické skladbě *Rekvitem*. Je příznačné, že vzromenutý pocit absolutní ztráty všech nadějí je identifikován překladateli i v jiných evropských kulturách. Například německý interpret **L. Müller** jej specifikoval přímo explicitně slovy „*in des Todes Hoffungslosigkeit*“⁴².

Adekvátní pochopení této skutečnosti předpokládá dobrou znalost celého díla a osobnosti ruské básničky. Zejména proto musíme objektivně přiznat, že ona *posvátná tragická noblesa* promlouvá k českému čtenáři právě z interpretací řešení Hany Vrbové. Zdánlivě substituční „přesahy“ v jejím překladu (hory se nejen prohýbají, ale přímo „pukají“, smrtelný stesk je konkretizován i logickým „kravím chladem“) v žádném případě nejsou pouhými „řemeslnými vycpávkami“, ale tvořivými asociacemi, které

⁴¹ Srv.: ETKIND, J.: *Die Mezromene des 20. Jahrhunderts*. In: АСНМАТОВА, А.: *Im Spiegelland. Ausgewählte Gedichte*. München-Zürich: R. Piper & Co Verlag 1988, s. 191.
⁴² АСНМАТОВА, А.: *Requiem*. Тамтёж, s. 181.

vycházejí ze sémantického prostoru překládané poemy i celé básničky umělecké osobnosti. Respektuji mj. potřebu zachovávat adekvátní míru lexikální konkretizace, bez níž, jak ukázal J. Levý a jak jsme už několikrát na jiných místech zaznamenali, dochází v překladu nežádka k tzv. *lexikálnímu ochlazení*.⁴³ Česká varianta poemy v podání H. Vrbové si tak přesvědčivěji uchovává achmatovovskou autentičnost, provokující aktivní čtenářský spoluprožitek; podíl na tom má mj. i skutečnost, že Vrbová jediná v lakonických a jednoduchých verších neváhala napovědět rezignující bezvýhodnost jediným odporovacím slůvkem „*však*“ („*dveře věznic jsou však na závory*“ - zvyčaznil O. R.), aby českému recipientovi usnadnila percepcei svědčné ruské skutečnosti.

5.2.5.4. Věnujme alespoň malou pozornost **autentické scéničnosti**, již jsme rovněž zařadili mezi distinktivní znaky achmatovovské poetiky a která zejména v kontextu analyzované lyrické skladby se silně kondenzovaným sémantickým prostorem plně využitou narativní, ale i nadčasově zobecňující funkci. Jako příklad jsme zvolili dramatickou vyprávěnou scénu z úvodní části díla pod názvem „*Ветрыление*“, z níž jsme už jednou citovali.⁴⁴ Učující kulisy malé epizody zatykáni jsou utmelenou čtuytmi detaily: „*Уводили тебя на рассвете./ За тобой, как на выносе шва./ В темной горнице плакали дети./ У Боженицы свеча отпыла.*“ (445) Uplnější rámcovou scénou tvoří nejen pološero ranního úsvitu, akcentující moment nečekanosti a překvapení, ale i dohořelá svíčka u poličky s ikonami, která může mj. evokovat i probdělou noc bázlivého očekávání. Uvnitř, duševní a psychologickou vyprávěnost okamžiku roditřává v bezprostředním dojmu instinktivní pláč dětí probuzených s předtuchou nebezpečí a nešťastí, jehož rozměru umožňuje pak tušit ústřední detail celé scény: „*за тобой, как на выносе шва*“. Ruské slovo „*вынос*“ má specifický vymezený význam: označuje „*umýšlené rake z domi smičky*“, tj. z domu zemělého. Vyjadřuje tudíž jeden z klíčových momentů lidového pláče nad ztrátou člověka v symbolickém projoení s domovem a životními jistotami, který není identický s českým neutrálním a obecným slovem *rohřev*. (Motiv rodného domu a daleké cesty z něho patří vůbec k dominantním prvům žánru ruského lidového pláče, spojeného s pohřebním nářkáním.⁴⁵)

Překladatelsky byla scéna interpretována následovně: **R. Vlach:** „*Уведли те часне на úsvит./ jak na rohřvu šla jsem za tebou./ děti pláčí v mansardovém bytu./ pod ikonou svička blíká tmu.*“ (339) **H. Vrbová:**

⁴³ Viz: LEVÝ, J.: *Umění překlada...* op. cit. s. 137.

⁴⁴ Viz odkaz č. 6 v této kapitole.

⁴⁵ Srv.: НЕВСКАЯ, Л. Г.: *Поэребанное причитание восточных славян...* op. cit., s. 12.

„Odvědli tě brzy na úsvitě, / jak za rakvi šla jsem, v hrde ston, / v úzké sínce
 naškvalo dítě, / dohořela svíčka a ikon.“ (223) I. Jakubcová: „Časné nad
 ránem odváděti tě, / jako pohřeb jsem za tebou šla, / V těsném pokoji plakalo
 dítě, / světlí svíčka se rozlavlila.“ (202)

Sémantický prostor scény je ořet ve vysokém stupni u všech interpretů ekvivalenční, třebaže zaznamenáváme různé substituční postupy. Podobně jako Vlach, i Jakubcová nahradila významové bohatý ruský „вынос“ českým zobecněným termínem „pohřeb“. Vlach zaměnil archaiské ruské označení světlice „горница“, „маргардовым булем“, pravděpodobně v relaci s doprovodným adjektivem „тесный“ v originále; dohasínající svíčku, jejíž symbolika má v kontextu zobrazované scény relevantní úlohu, nahradil jen „bláknit“. Jakubcová je tradičně téměř doslova věrná originálu, třebaže právě proto se mu paradoxně nejvíce vzdaluje.⁴⁶

Prvorápnově může vzniknout dojem, že k největšímu posunu dochází v interpretaci Hany Vrbové: účinek dětského pláče se umocňuje jeho lokalizací do „úzké síňky“, „rozlavenou svíčku“, která byla na poličce s ikonami (nikoliv tedy s jednou ikonou) ponechává překladatelka docela „zhasnou“, aby symbolicky zvýraznila osudovost chvíle a nakonec velmi rohotově substituuje výše vyzvedaný „klíčový“ výraz „вынос“ bytostně nejen českým, ale obecně lidským stozumitelným detailem „jak za rakvi šla jsem“, v němž cítíme kvalitativní posun ve srovnání s neutrálním „pohřben“.

Domníváme se však, že právě pomocí tohoto kreativního postupu **dokázala** H. Vrbová ekvivalentně přenést do češtiny „plnobarvnost“ **achmatovovské scény** a vyvolat u českého čtenáře představu o všech jejích rozměrech. Potvrdila tak mj. „variabilitu“ toho, co bychom u překladu mohli nazvat „krivkou adekvátnosti“⁴⁷. Překladatel totiž, jak upozornil už J. Levý, může plně projevit své kreativní schopnosti zejména tehdy, když musí převádět do češtiny „stylistické hodnoty“, pro které v cílovém jazyce neexistují ekvivalenční „vyjadřovací prostředky“.⁴⁸

5.2.5.5. Jestliže jsme při hledání distinktivních znaků poemy *Rekviem* zdůraznili svébytnou **kontaminaci** prvků hudební západoevropské skladby **rekviem** a ruského lidového pláče, pak si naše stručná analýza zaslouhuje alespoň lemné zastavení právě u této stylistické osobitosti posuzovaného

⁴⁶ Jediným sémantickým „úpletem“ v textu Jakubcové je substituce svíčky před ikonami „světlí svíčkou“, již se ale text nejen zbraňuje stozumitelné ruské realie, ale i zbytečně výrazově komplikuje.

⁴⁷ Srv. k tomu např.: HEČKO, B.: *Dobrodružstvo překladu*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991, s. 181.

⁴⁸ Viz: LEVÝ, J.: *Umění překladu*... op. cit., s. 109.

textu. Pro ilustraci vyběráme kratičkou pasáž z už známé úvodní části „Вступление“, v níž intenzita lidového pláče a hoře dosahuje hranice šleinství a ztráty rozumu: „Семядцать месяцев кричу, / Зою тебя домоу, / Кидаясь в ноги мамочу, Ты сын и ужас мой, / Все перепуталось навек, / И мне не разобратъ / Тенерь, кто зверь, кто человек / И долго ль казни ждоть.“ (446) Relevantní úlohu v daném úryvku hraje slovíčko „наvek“, jehož český ekvivalent „navěky“, případně „navždy“ ve spojení s hrozivou ztrátou schopnosti rozlišovat, „кто зверь, кто человек“, napovídá nejvyšší stupeň zoufalství, beznaděje, která se blíží až k bezmocné, apatické rezignaci.⁴⁹

V rodání českých překladatelů zní vybraný úryvek takto: Vlach: „Rok a půl volám, bezmála, / domů tě zvu jak dnes, / Katu jsem k nohám padala - ty jsi můj syn, můj děs, / A všechno navždy tvoří spleť, / nevím, jak rozeznat / člověka od zvířete teď, / Na smrt tě pošlou snad“ (339) Vrbová: „Sedmáctý měsíc plny béd, / synu můj předrahy, / miko má, volám tě domů zpět / a klečím před vrahou, / Nevím, co je pravda a co klam, / kdo člověk a kdo sup, / nevím, kdy tvůj oriel čekal mat, / kde líc je a kde rub.“ (227) Jakubcová: „Mésíce křičím, noci, dny, / domů tě volám, / Katu se vrhám pod nohu, / jsi syn a hrída má, / Spleť se všechno odvěké / a nelze oddělit, / kdo zvíře a kdo člověk je, / k proravě dlouho-li.“ (206)

Všimněme si nejprve, jak interpreti přistupovali k onomu kratičkému slůvku „наек“, které jsme zařadili mezi „klíčové“ detaily. Vlach je nahradil ekvivalenčním českým výrazem „navždy“, Jakubcová ovšem jeho sémantiku dekodovala zcela nespřávně: časová orientace českého slova „odvěké“ je totiž zaměřena více do minulosti a potlačuje dominantní přítomnost perspektivní bezvýhodnosti a beznaděje, kterou do scény vnáší výraz „наек“ v ruském prototextu, třebaže uchovává pocit ztráty všech tradičních hodnot.

Vrbová překvapivě v přímé verbální rovině dané slovo zcela vypustila, nicméně nahradila je gradacně opakovanou „diagnózou“ beznadějného, zoufalého a bezperspektivního stavu lyrické hrdinky poemy: „nevím, co je pravda a co klam, kdo člověk a kdo sup, nevím, kdy tvůj oriel čekal mat, kde líc je a kde rub“. Můžeme v něm v intencích původní úlohy detailu ve výchozím textu dokonce tolerovat substituci obecného výrazu „zvíře“ konkrétním „supem“ (jakkoliv počítujeme i jeho funkci rymovotomou) a nemusíme dokonce pokládat za redundantní opakované vyjádření bezvýhodné dezorientace „nevím, kde líc je a kde rub“ v závěru sloky, protože právě ono akcentuje neřešitelnost vzniklé patové situace.

⁴⁹ Srv. k tomu už citovanou práci L. G. Nevskoj, viz odkaz č. 28 této kapitoly.

bychom při současné existenci tří moderních překladů téhož díla nekriticky přehlížet některé jeho nedostatky.

Dominujeme se, že nejzdařilejší promlouvá celistvou sémantickou prostor poemu *Rekviem* i všechny varianty autorské komunikace se čtenářem, jež jsou v něm implikativně přítomny, z překladového přístupu H. Vrbové, která překvaruje především důslednou prokomponovaností svého textu. Místo dalších srovnávacích úvah si na závěr naši krátké analýzy dovolíme ještě jeden příklad. Pochází rovněž z úvodní partie skladby a navazuje těsně na atmosféru ranního zatýkání, které jsme se už výše dotkli:

A. Achmatovová se vyjadřuje ve čtyřech krátkých dvojeřezích, zbudovaných na výrazně gupnickém taktu, nicméně s trochejskou klesající (gezignující a bezmospou) atmosférou. Opomatopoický vutváří noční náladu téměř spověho blouznění s prvky zoufalé modlitby, hraničící až s lidovým zařkávaním: „*Тихо льется тихий Дон / Желтый месяц входит в дом / Входит в шанке набрехень / Видит желтый месяц тень / Эта женщина больна / Эта женщина одна / Муж в Москве, сын в тюрьме / Помолишь обо мне*“ (445)

Vrbová přeložila vutbranou pasáž zdánlivě volně, avšak s respektováním základní **funkční sémantické a stylistické ekvivalence** textu: „*Дон се ної до тїча, / к дому мїсїе росрїча, / на страни тїа чїрїцї, / стїя роткавї в свїтїнїцї / Та жїна је немоснї, / осамїдї, безмоснї — / тїзї в гробї, сїя в темнїцї / Ране, одрусї гїшїнїцї*“ (224) Třebaže její personifikovanou obraz měsíce je expresivnější („*росрїча*“), ačkoli v kvůli rymu lokalizuje smutný stín ztracené ženy přímo do „*свїтїнїце*“ a závěrečnou modlitební prosbu „*помолишь обо мне*“ substituuje uzdnání reperikou z příbuzného sémantického pole „*Ране, одрусї гїшїнїцї*“, oslovuje její Achmatovová českou kulturu přirozeným básnickým jazykem s výsledek uměleckým účinkem, který je identický účinku vychodního prototextu v ruské kopii. Máme na mysli mj. i adekvátní transfer opoho zvláštního „*неявного эмоционального резонанса*“, který je zpravidla pro vutřatou tvorbu ruské básničky vutrický.⁵⁵ Oběma dalším překladatelům se to vutvratilo míře nerozdánilo.⁵⁶ Zejména proto rokládáme překlad poemu

⁵⁵ Srv. k tomu např.: ГУРВИЧ, И.: *Художественное открытие в лирике Ахматовой*. Вопросы литературы, 1995, выпук III, с. 159.

⁵⁶ Jde u nich především o zřatíu přirozenosti vutrické vutvratě. Srv. např. u R. Vlascha: „*Тїхї Дон, тїе рївнї / Зїну мїсїе вїдї в стїї / На страни тїа чїрїцї / Нїе стїя, зїну мїсїцї / Та жїна зде хорїтїе / Та жїна зде сана је*“ / *У гробї тїзї, в їдїлїтї сїя / Моїдїе се та тен стїя*“ (339) I. Jakubcová: „*Зїчїхї водї жїна зде сана је*“ / *У гробї тїзї, в їдїлїтї сїя / Моїдїе се та тен стїя*“ / *Та жїна је немоснї, та ро Донї / вчїдї мїсїе до дому / зїну в косї чїрїцї / зїну мїсїе вїдї стїя / Та жїна је немоснї, та жїна је самотнї*“ / *У гробї тїзї, сїя вїзїтїхї / втїрнїе сї в моїдїї*“ (203) Mista, která se v obou překladech na zřatíu přirozenosti achmatovského stylu podřelji, podřelji O. R.

Rekviem, který nám zanechala **Hana Vrbová**, za nejdůstojnější a **umělecky nejhodnotnější** přenos tohoto díla A. Achmatovové do současné české kultury.

5.3. Nad „*генерацим*“ překladem *Poemy bez hrdiny*

5.3.1. Není překvapivé, že i druhá kulminační a současně nejrozsáhlejší lyrická skladba Anny Achmatovové *Poema bez hrdiny* zaujímá významné postavení nejen v jejím uměleckém odkazu, ale v ruské literatuře vůbec. Poetický „*Тїрїдїх*“, který se rodil v rozmezí téměř dvaceti let (1940-1960) a který je spojen s autotickým peripetickým osudem během blokády mlíovaného Leningradu za II. světové války i s následnými, ne vždy dobrovolnými misijí robytu (Tasken, Moskva), bývá nazýván rovněž *Poemou Svědomí*.⁵⁷ Při hledání žánrových podob nás však *Poema bez hrdiny* uvede poněkud do rozpaků, protože **epický náboj**, který bychom tradičně s žánrem poemu od dob ruského klasicismu mohli spojovat, je v ní citelně **oslaben**.⁵⁸ Napovídá to mj. i název, vylučující z kontextu skladby *hrdiny*, tzn. protagonistu, který by mohl být jakýmisi „*nervus agens*“ rozvíjejícího se epického děje. Syžetové fragmenty, čerpající náměty ze společenského skandálu v povínašské kronice z roku 1913 a s ním spojené milostné tragédie, tak nehrají v kontextu poemu relevantní úlohu a zůstávají jen jedním z parciálních stavebních kamení díla vedle autobiografických podnětů ze života spisovatelky a celé škály achmatovovských asociací, korespondujících s ruskou i evropskou kulturou. Není divu, že se o této „*Poemě Raměti*“ hovoří také jako o „*literární symfonii*“.⁵⁹

Jde tedy v podstatě o polyfonickou skladbu s relativně volně se prolínajícími motivy i epizodami minulosti a přítomnosti, jejíž mnohohlasost odrovívdá široké škále tónů a zvuků Ruska i jeho vazeb k Evropě.⁶⁰ Leitmotivem zůstává jeden z distinktivních znaků ruské národní identity, pro který nemáme v české kultuře ekvivalenční období - **motív**

⁵⁷ Viz: ПАВЛОВСКИЙ, А. И.: *Анна Ахматова (1889-1966)*... оп. cit. s. 17.

⁵⁸ Toto zřikněni však v českém kulturním kontextu nemustí být relevantní vzhledem k podstatně slabší tradici žánru poemu i zřatíu literární vědy o ni. Srv. k tomu např.: КИСОВА, Д.: *Poema za gomolїami a novomїtalїsmi. Česko-ruskїe parїdїe*. Vno, УБЕР 1983, s. 11.

⁵⁹ Srv.: ПАВЛОВСКИЙ, А. И.: *А Ахматова. Очерк творчества*. Ленинград, Ленинздат, 1966. Cit. podle rozřatїny in: АСНМАТОВОВА, А.: *Вестїлка рїмїтї...* оп. cit. s. 302 a 342.

⁶⁰ Je známo, že autorka opakovaně uvádovla o *Poemě bez hrdiny* jako o tragickém baletu. Viz k tomu např.: МІЕРАУ, F.: *Gedechnisse*. In: АСНМАТОВА, А.: *Poem ohne Held. Spїtїe Gedechnisse*. Leipzig, Reclam Verlag 1993, S. 267.