

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**  
**PEDAGOGICKÁ FAKULTA**  
**Katedra bohemistiky**



**VZTAH BÁSNICKÉ POETIKY JANA ZÁBRANY**  
**A JEHO PŘEKLADY SYLVIE PLATH**  
diplomová práce

Vypracovala: Pavla Škarpichová

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

České Budějovice 2007

Děkuji vedoucímu své diplomové práce prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc., za inspirativní vedení při zpracování práce a za poskytnutí cenných rad a zkušeností; a také Mgr. Iloně Musichině, která mě před lety k tvorbě Sylvie Plath přivedla.

Prohlašuji, že svou diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích, 27. dubna 2007

## Anotace

Překlady cizojazyčných děl tvoří významnou část každé národní literatury. Ve 20. století vytvořil teoretik Jiří Levý propracovanou a celistvou koncepci české translologie, která stanovuje metodologii překladu, jeho zásady a možnosti. Cílem diplomové práce s názvem *Vztah básnické poetiky Jana Zábrany a jeho překlady Sylvie Plath* je zjistit, do jaké míry může překlad dílo změnit; a to dle konkrétního Zábranova překladu básnické sbírky *Ariel* do češtiny – tedy jakým způsobem (a zda vůbec) se poezie a poetika Sylvie Plath v překladech Jana Zábrany mění. Přihlédnuto bylo také k výběrovému překladu Mily Haugové do slovenštiny. Součástí této diplomové práce jsou také kapitoly

se základními údaji o životě Jana Zábrany i Sylvie Plath a bibliografie obou autorů.

## Abstract

Translations of foreign-language form a significant part of every national literature. In the 20<sup>th</sup> century a theoretician Jiří Levý created a well-developed and compact conception of Czech translation theory, which constitutes methodology of translation, its principles and possibilities. The object of this diploma thesis, with a title of *“The relationship of Jan Zábrana’s poetics to his translations of Sylvia Plath”*, is to find out to what measure the translation can change the original work; thereupon what way (if any) is the poetry and poetics of Jan Zábrana changed by the translation of Sylvia Plath. The selective Slovak transla-

tion of Mila Haugová was also considered. This diploma thesis also contains biographies and bibliographies of both, Jan Zábrana and Sylvia Plath.

## **OBSAH**

Úvod.....	6
Biografie Sylvie Plath.....	7
Biografie Jana Zábrany.....	13
Poetika Sylvie Plath.....	18
Poetika Jana Zábrany.....	28
Teorie překladu a jeho možnosti.....	40
Jan Zábrana překladatel.....	50
Analýza Zábranova překladu básnické sbírky <i>Ariel</i> .....	60
Bibliografie Sylvie Plath.....	79
Bibliografie Jana Zábrany.....	81
Závěr.....	83
Seznam použité literatury.....	84
Obrazová příloha.....	86

## ÚVOD

Pro svou diplomovou práci jsem si zvolila téma *Vztah básnické poetiky Jana Zábrany a jeho překlady Sylvie Plath*, kde se snažím dokázat, že problém překladu poezie ani zdaleka nemá jednoduché a jednoznačné řešení. Za toto řešení totiž obecně bývá považován běžně rozšířený předsudek, že každý překlad zrazuje předlohu, „nedostižný originál“.

Ve své práci se zabývám teorií překladu a jeho možnostmi, jak je definovali a vymezili čeští teoretikové v čele s Jiřím Levým a jeho stěžejním dílem české translatologie *Umění překladu*. Následuje analýza překladu, jejímž cílem bylo zjistit, zda teoretické zásady a metodologie překladu platí také v samotné překladatelské praxi.

Hlavním těžištěm této práce je detailní rozbor překladu básnické sbírky *Ariel*, jejíž autorkou je americká básnířka Sylvia Plath. Usilovala jsem o co nejzevrubnější analýzu překladu a originálu, a to včetně srovnání rýmových schémat či dokonce počtu slabik ve verších (protože jedním z požadavků teorie překladu je kromě zachování smyslu předlohy také dodržení její grafické podoby). Součástí rozboru je také srovnání českého překladu Jana Zábrany se slovenským překladem Mily Haugové. Tato analýza nám pak dává odpověď na otázku, zda vůbec platí překladatelské zásady, stanovené Jiřím Levým a dalšími českými translatology.

Abychom mohli s jistotou určit, nakolik spolehlivě převedl Jan Zábrana imaginaci Sylvie Plath do češtiny, je potřeba znát básnickou poetiku nejen autorky originálu, ale také jejího překladatele; pokusila jsem se tedy stanovit hlavní principy poetik obou autorů.

Součástí práce jsou také kapitoly se základními údaji o životě a díle Sylvie Plath i Jana Zábrany.

V závěru své práce uvádím bibliografii Jana Zábrany i Sylvie Plath a v obrazové příloze několik jejich fotografií a faksimile rukopisů.

## BIOGRAFIE SYLVIE PLATH

*Má sestro kostro, už je vepsán konec  
do úběžníku vleklých životů,  
už jsme jen zrezlý, jen děravý hrnec,  
shnilí jak všechno, co kdy shnilo tu...*

Jan Zábrana<sup>1</sup>

Americká básnířka Sylvia Plath se narodila 27. října 1932 v Bostonu, stát Massachusetts. Jejími rodiči byli polsko-německo-rakouští imigranti Otto Emil Plath (1885-1940) a Aurelia Schober Plath (1906-1994), kteří se z Evropy do USA vystěhovali po první světové válce. Otec vyučoval biologii na Bostonské univerzitě a byl odborníkem na včelařství; matka byla učitelka. Sylvia měla ještě mladšího bratra Warrena. Ted Hughes (1930-1998) později o dětství své manželky napsal: „*Vyrůstala v rodině, v níž vládla atmosféra intelektuálního soutěžení a německá přísnost.*“<sup>2</sup>

Rodina nejprve bydlela na předměstí Bostonu, poté východně od města na pobřeží. Zde Sylvia objevila krásu a sílu oceánu a tato fascinace ji provázela celý život, stejně jako obdiv k otcovu vědnímu oboru. Záhy po Sylviiných osmých narozeninách zemřel zbožňovaný otec na neléčený diabetes mellitus a matka s dětmi se přestěhovala do Wellesley, klidného předměstí Bostonu. Zde Aurelia Plath tvrdě pracovala, aby mohla svým dětem dopřát kvalitní vzdělání na nejlepších školách. Sylvia byla vynikající studentkou a už ve škole se projevovalo její velké literární nadání. Svou první báseň publikovala v pouhých osmi letech v Boston Herald (10. srpna 1941, s. B-8). Poté získala stipendium na Smith College, dívčí univerzitě v Northamptonu ve státě Massachusetts. (Toto

---

<sup>1</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 191.

<sup>2</sup> Haugová, M., *Kalendárium života a diela*. In: Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1979, s. 143.



stipendium zaštiťovala známá spisovatelka Olive Higgins Prouty, s níž si Sylvia Plath po zbytek života dopisovala.)

Během studií na Smith College psala Sylvia básně inspirované především Dylanem Thomasem, povídky a krátké články do novin; redigovala také školní časopis. S jednou ze svých povídek zvítězila v soutěži časopisu *Mademoiselle* a v červnu 1953 odjela do hlavního sídla redakce v New Yorku, kde v rámci placené redakční praxe působila jako editorka. Vzpomínky z měsíce, který prožila ve vyprahlém, dusném a nepřátelském velkoměstě, se později staly součástí fabule jejího jediného románu s názvem *The Bell Jar* (1963; česky *Pod skleněným zvonem*, 1996); stejně jako události, jež následovaly po návratu z New Yorku – nespavost, deprese a nervové zhroucení, které vyústilo v neúspěšný pokus o sebevraždu matčinými hypnotiky. Poté, co ji matka s bratrem po třech dnech usilovného hledání za asistence policie i dobrovolníků našli ve sklepě rodinného domu, byla Sylvia hospitalizována na psychiatrii v Belmontu a léčena pomocí inzulínové terapie a elektrošoků. Ošetřující lékařkou byla Dr. Ruth Beuscher, jejíž pomoc Sylvia tajně vyhledávala i o několik let později.

Po návratu na univerzitu úspěšně pokračovala ve studiu, v roce 1955 obhájila svou absolventskou práci *The Magic Mirror: The Double in Dostoevsky* a studium na Smith College ukončila *summa cum laude*. Poté obdržela Fulbrightovo stipendium na dvouleté studium Newnham College v Cambridge, kde byla externí studentkou. V únoru 1956 se na studentském jazzovém večírku seznámila s Tedem Hughesem, jehož básně ve studentské ročence *Saint Botolph's Review* ji už dříve zcela okouzly (do svého deníku si v neděli 26. února zapsala: „Řekl mé jméno, Sylvia, bylo to jako poryv větru vanoucího na poušti za mýma očima, za jeho očima, a jeho básně jsou chytré a strašné a krásné.“<sup>3</sup>); a 16. června téhož roku se za něj v Londýně provdala. Léto pak trávili cestováním po Evropě; šest bezstarostných týdnů pobývali v Benidormu, malé rybářské osadě ve Španělsku, a v Yorkshiru u Tedových rodičů, kteří do té doby neměli o sňatku svého syna ani potuchy.

---

<sup>3</sup> Plath, S., *The Unabridged Journals of Sylvia Plath, 1950-1962*. Kukil, K. V. (edit.), Random House, New York 2000, s. 213.

Po promoci v Cambridge se i s manželem vrátila v červnu roku 1957 do Spojených států. Léto prožili společně na pláži v Cape Cod a v literárních časopisech a magazínech publikovali své básně. Po prázdninách pak začala Sylvia pracovat na Smith College jako asistentka – vedla semináře anglické literatury a tvůrčího psaní pro studenty prvního ročníku. Tato práce ji však vyčerpávala více, než původně předpokládala; mezi čtením a opravováním prací svých studentů jí už nezbýval žádný čas na vlastní tvorbu. Byla nesmírně frustrovaná vztahy se svými kolegy, trpěla výčitkami, že není dobrá učitelka... O těchto problémech však nikdo z jejího okolí nevěděl; svěřila se s nimi pouze svému deníku. Ted Hughes tehdy přednášel na univerzitě v Massachusetts a sklízel jeden literární úspěch za druhým. Po roce se manželé Hughesovi rozhodli svou práci na univerzitě opustit, žít v Bostonu a věnovat se výlučně psaní.

Sylvia Plath v té době navštěvovala na Bostonské univerzitě literární semináře, které vedl významný americký básník Robert Lowell. Účastníky těchto seminářů byli rovněž dva mladí adepti americké poezie, Anne Sexton a George Starbuck, s nimiž se Sylvia spřátelila. S manželem tehdy žili z drobných honorářů za básně uveřejněné v časopisech, z předčítání v rozhlase a z příležitostných prací (Sylvia dokonce nějaký čas pracovala jako sekretářka na Bostonské psychiatrické klinice; materiál, který zde nashromáždila, později využila ve své sbírce povídek *Johnny Panic and The Bible of Dreams*, poprvé vydané až posmrtně v roce 1977). V létě pak autem Sylviiny matky cestovali po Americe a v prosinci roku 1959, kdy už Sylvia čekala první dítě, se vrátili do Anglie – hodlali zde pracovat a natrvalo se usadit. Vánoce strávili s Tedovou rodinou a v lednu roku 1960 se zabydleli v Londýně nedaleko Primrose Hill. 1. dubna se Hughesovým narodila dcera Frieda Rebecca. Nakladatelství William Heinemann, Ltd. pak v říjnu téhož roku vydalo Sylviinu první sbírku poezie, *The Colossus and Other Poems*. „*Kritiky prvotiny byly bez výjimky příznivé, označily sbírku za kultivovanou a svěží zároveň, ocenily autorčinu kvalifikovanou práci s jazykem, povšimly si její ‚sympatické‘ snahy o průhled do změněné a stále se měnící civilní reality druhé poloviny dvacátého století; to vše jako slib*

*netuctového talentu, hledajícího v poezii svou cestu, i když upozornily i na dlouhou řadu ‚podivně disparátních‘ vlivů: Christopher Marlowe, Dostojevskij, Rimbaud, Emily Dickinsonová, Henry James, Wallace Stevens, D. H. Lawrence, Lorca a dokonce i Majakovskij,“<sup>4</sup> napsal ve svém doslovu k českému vydání básnické sbírky *Ariel* její překladatel Jan Zábřana.*

S publikováním své první sbírky měla Sylvia Plath mnoho starostí a péče o malé dítě ji samozřejmě také plně zaměstnávala; scházel jí proto čas pro vlastní tvorbu. Protože si u všeho, co napsala, vždy pečlivě zaznamenávala datum (včetně datací veškerých úprav), víme, že v roce 1960 to bylo pouhých 12 básní. Většina z nich pak byla vydána až řadu let po její smrti, v roce 1981 jako součást sbírky *Collected Poems*, kterou edičně připravil Ted Hughes. Na sklonku roku 1960 Sylvia potratila a krátce nato se musela podrobit apendektomii. Během dlouhé hospitalizace napsala několik básní a především získala drahocenný čas, aby mohla začít psát svůj román, na nějž získala grant a jenž měl vyjít ve stejném nakladatelství jako její básnická sbírka. Na jaře roku 1961 znovu otěhotněla a v srpnu dokončila román *The Bell Jar*, který odevzdala vydavatelství Heinemann. V tomto roce napsala 22 básní, z nichž některé se později staly součástí sbírky *Ariel* (např. *Morning Song*, česky *Jitřní píseň*, či *Tulips*, česky *Tulipány*); báseň *Insomniac* zvítězila v soutěži na básnickém festivalu v Cheltenhamu. V létě roku 1961 se Hughesovi odstěhovali do zapadlé vesnice v Devonu, kde koupili staré venkovské sídlo. Svůj londýnský byt prodali na inzerát kanadskému básníkovi Davidu Wevillovi a jeho mladé manželce s německo-ruskými kořeny, krásné a vzdělané Assii. 17. ledna následujícího roku se Sylvii a Tedovi narodilo druhé dítě, syn Nicholas Farrar. Tehdy, uprostřed výchovy dvou malých dětí a starostí o dům a zahradu, pokračovala Sylvia v psaní básní, později zařazených do sbírek *Ariel* (např. báseň *Elm*, česky *Jilm mluví*) a *Winter Trees* (publikována v roce 1971). Když Sylvia zjistila, že její manžel má poměr s Asií Wevill, požádala ho, aby opustil jejich společný dům. Po šestiletém manželství byli odloučení (oficiální termín zní *separated*), nikoli však rozvedeni. Hughes odešel do

---

<sup>4</sup> Zábřana, J., *Poezie Sylvie Plathové*. In: *Potkat básníka. Eseje a úvahy*. Odeon, Praha 1989, s. 344.

Londýna, kam se těsně před Vánoci přestěhovala i Sylvia s dětmi. Na pět let si v Primrose Hill pronajala byt v domě, kde dříve bydlel laureát Nobelovy ceny, irský básník William Butler Yeats – „*okolnost, kterou ve své ‚cikánské pověřčivosti‘ pokládala za natolik významnou, že ji neopomněla sdělit v dopisech všem přátelům.*“<sup>5</sup>

V říjnu roku 1962 začala Sylvia Plath v neskutečném tempu tvořit další básně; za měsíc (!) jich napsala 25. Patří mezi ně např. *Stings* (česky *Žihadla*), *Wintering* (česky *Přezimování*), *Lesbos*, *Lady Lazarus*, *Daddy* (česky *Táto*), *Ariel*, *The Applicant* (česky *Žadatel*), *Cut* (česky *Říznutí*) či *Nick and the Candlestick* (česky *Nick a svícen*) a mnoho dalších; v listopadu téhož roku pak vznikly např. básně *The Couriers* (česky *Kurýři*), *Getting There* (česky *Cestou tam*), *Gulliver* či *Death & Co.* (česky *Smrt & spol.*). Plath tehdy vstávala mezi čtvrtou a pátou hodinou ranní a horečně psala, než se probudily děti, které si žádaly její pozornost.

Zima, kterou Sylvia Plath trávila v novém bytě pouze s dětmi, bez manžela, byla v Británii jednou z nejstudenějších za posledních více než 150 let. Sylvii sužovaly chřipkové recidivy, byla bez telefonu, bez přátel, často i bez topení a vody, v domě pořád něco nefungovalo a celé město bylo zavalené sněhem.

Na Štědrý den Sylvii navštívil spisovatel, literární kritik a blízký přítel Al Alvarez. Byl prvním, komu Plath básně ze své připravované sbírky přečetla. Ani on však netušil, že Sylvia má před sebou už jen několik týdnů života...

14. ledna 1963 byl pod pseudonymem Victoria Lucas vydán román *The Bell Jar* a ohlasy na něj byly víceméně příznivé.<sup>6</sup> (Plath Alvarezovi tvrdila, že jej napsala pouze pro peníze, a označovala jej jako *pot-boiler*, komerční dílko.)

V lednu i únoru pokračovala v psaní svých básní, během 15 dnů jich dokončila neuvěřitelných 12 – patří mezi ně např. *Sheep in Fog* (česky *Ovce v mlze*), *Kindness* (česky *Laskavost*), *Balloons* (česky *Balónky*), *Totem*, *The*

<sup>5</sup> Zábrana, J., *Poezie Sylvie Plathové*. In: *Potkat básníka. Eseje a úvahy*. Odeon, Praha 1989, s. 345.

<sup>6</sup> Máme na mysli recenze kritiků ve Velké Británii; Plath si nepřála, aby v Americe román vůbec kdy vyšel (stalo se tak až roku 1971; o pět let dříve byl vydán v Británii pod pravým jménem autorky).

*Munich Mannequins* (česky *Mnichovští manekýni*), *Paralytic* (česky *Paralytická*), *Words* (česky *Slova*), *Contusion* (česky *Stinka*) a *Edge* (česky *Rozhraní*) – její poslední báseň, kterou napsala 5. února 1963 a v níž popsala svou vlastní smrt.

11. února ráno, poté, co přichystala snídani svým dětem, zamkla je v jejich pokoji a dokonale jej utěsnila, „*položila místo na polštář hlavu do plynové trouby.*“<sup>7</sup> V chodbě bytu se válel balík s autorskými výtisky románu *The Bell Jar*, který pošta doručila několik dní předtím, ale Plath se ani nenamáhalo jej otevřít; patrně ji to už vůbec nezajímalo. Na stole pak ležel připravený hotový rukopis sbírky *Ariel*.

Sylvia Plath je pohřbena v Heptonstalle poblíž Bradfordu.

*Černá vesnice náhrobků.  
Zborcená lebka kopce  
jejíž sny odumírají nazpět  
odkud se zrodily.  
(...)  
Život se bije.  
Smrt se bije.  
Jenom déšť lije a lije.<sup>8</sup>*

---

<sup>7</sup> Zábrana, J., *Poezie Sylvie Plathové*. In: *Potkat básníka. Eseje a úvahy*. Odeon, Praha 1989, s. 345.

<sup>8</sup> Hughes, T., *Heptonstall*. Překlad Jaroslava Kořána z výběru *Jeskynní ptáci* (Odeon, 1986). In: Haugová, M., *Ani zomriet' sa nedá bez lásky*. In: Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 150.

## BIOGRAFIE JANA ZÁBRANY

Jan Zábrana se narodil 4. června 1931 v Herálci u Humpolce. Otec Emanuel i matka Jiřina působili jako učitelé v okolních vesnicích a později také v samotném Humpolci. Tam se rodina přestěhovala rok po narození Jana Zábrany a oba rodiče zde také vstoupili do Národně socialistické strany (Emanuel Zábrana v roce 1933, Jiřina Zábranová o rok později). V lednu 1936 se manželům Zábranovým narodilo druhé dítě; protože však lékaři matce neposkytli svou pomoc včas (přestože rodila v nemocnici), holčička se narodila mrtvá, s pupeční šňůrou omotanou kolem krku.

V Humpolci chodil Zábrana nejprve do obecné školy, později navštěvoval místní reálné gymnázium. Podle své matky měl „svůj spisovatelský debut za sebou už v deseti letech, kdy napsal na stroji několik dobrodružných románů.“<sup>9</sup> Tyto tři romány se odehrávaly na Divokém Západě, jejich tituly zní *Boj o hranici*, *Záhada Sanderson City* a *Střelci z ranče Karo Kříž* (posledně jmenovaný román je z roku 1942).

Únorové události roku 1948 zapůsobili na tehdy sedmnáctiletého gymnazistu hluboce nepříznivým dojmem. Záhy (26. února) bylo jeho rodičům školským inspektorem oznámeno, že již nemají právo „vstoupit do školní budovy“ a že byli „z rozhodnutí akčního výboru zbaveni učitelství“. Postupně byli vylučováni ze všech organizací, v nichž působili – Sokol, Československý červený kříž, hasičský spolek ad. Ještě v roce 1973 vzpomínal na komunistický puč ve svých denících s hořkostí v hlase: „*Nejtragičtější den mého života: 25. únor 1948. Nebo už ten, myslím květnový, den z roku 1946, kdy jim voliči dali většinu hlasů a všechno tak rozhodli nebo aspoň strašně zjednodušili. Já nekrčím*

---

<sup>9</sup> Zábranová, J., *Ohlédnutí*. Torst, Praha 1994, s. 169.

*rameny, když se mě někdo ptá, kdo je odpovědný za ten zlý sen, tu noční můru, která v téhle zemi kraluje už pětadvacet let – já to vím: voliči z roku 1946, z toho nevinného roku plného nadějí – ti hodili do urny osud celých dalších generací...*<sup>10</sup>

Na podzim téhož roku umírá prezident Beneš. Zábrana se svými spolužáky projevují vdově Haně Benešové upřímnou soustrast a dostávají od ní poděkování, které třídě později způsobí řadu problémů: „23. října 1948. (...) Bylo nám řečeno, že obrázky TGM, Jana Masaryka a poděkování od paní Benešové jsou provokací reakční třídy, se kterou bude zatočeno.“<sup>11</sup> „25. října 1948. Přes Peguše jsme dnes dostali od Vávry oznámení, že poněvadž jsme třída reakční, žádá, abychom poděkování od paní Benešové za soustrast sňali ze stěny a buď je dali do klubovny ČSM, nebo schovali.“<sup>12</sup>

Tyto školní roztržky však byly ničím oproti tomu, co následovalo – v listopadu roku 1949 byla Zábranova matka v rámci celostátního zátahu na národní socialisty v brzkých ranních hodinách zatčena a odvezena do jihlavské věznice. Jen několik dní předtím, než Zábrana úspěšně odmaturoval, byla Jiřina Zábranová ve vykonstruovaném procesu odsouzena za trestný čin velezrady a vyzvědačství k trestu odnětí svobody na 18 let, peněžitému trestu 2 tisíce Kčs a ke ztrátě občanských práv po dobu 10 let. Zábrana chtěl po maturitě studovat klasickou filologii, složil proto přijímací zkoušky na Filozofické fakultě Karlovy univerzity v Praze. K přijetí mu však nepomohla ani prázdninová brigáda v ostravských dolech a „pro naprosto nedostačující politické předpoklady ke studiu“ nebyl nakonec na fakultu přijat. Po poradě s matkou, která byla v té době ve výkonu trestu v Rakovníku, a učiteli v Humpolci nastoupil na Římskokatolickou cyrilometodějskou bohosloveckou fakultu – „jediné studium, které mu bylo umožněno,<sup>13</sup> jak vzpomíná Jiřina Zábranová. Po absolvování prvních čtyř semestrů mu vedení fakulty doporučilo, aby přešel na externí formu

---

<sup>10</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 231.

<sup>11</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 69.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>13</sup> Zábranová, J., *Ohlédnutí*. Torst, Praha 1994, s. 268.

studia; i z té je však 9. července 1952 vyškrtnut. Rok předtím byl totiž zatčen také otec Emanuel Zábřana a v květnu roku 1952 v dalším vykonstruovaném procesu odsouzen k trestu odnětí svobody na 10 let, k peněžitému trestu a také k zabavení veškerého rodinného majetku. Jan Zábřana je vystěhován z rodinného domu v Humpolci, dům zůstane zapečetěn a Zábřana od té doby až do své smrti v roce 1984 žije v Praze.

Jan Zábřana pracoval v nejrůznějších dělnických pozicích – jako zámečník ve vagónce Tatry Smíchov, od června 1953 do října 1954 dojížděl do smaltovny v Radotíně, kde pracoval jako brusič, později byl přeložen do provozovny v Holešovicích. V té době také intenzivně psal poezii, překládal a seznamoval se s řadou významných literátů, kteří se stali jeho přáteli – namátkou jmenujme Jiřího Koláře, Vladimíra Holana, Ladislava Fikara (k obdivu k Fikarově sbírce *Samotín* se ve svých denících vyznal už jako gymnazista), Josefa Jedličku či Jiřího Weila, ale také malíře Mikuláše Medka a Kamila Lhotáka; mezi jeho blízké přátele patřili také Josef Škvorecký, František Jungwirth, Ivan Diviš, Emanuel Frynta, Petr Kopta, Ladislav Dvořák a další.

Na přelomu let 1953 – 1954 napsal spolu s Josefem Jedličkou divadelní hru *Marodiáda*, která byla k provozování přijata E. F. Burianem a začala se zkoušet v režii Jana Grossmana; k její realizaci však nikdy nedošlo. Jak Zábřana uvádí, oficiálním důvodem byl fakt, že toho roku bylo na scénu uvedeno velké množství her „s ‚lékařskou‘ a ‚špitální‘ tematikou“;<sup>14</sup> sám se však domnívá, že pravým důvodem pro zastavení nastudování hry bylo Jedličkovo navrácení stranické legitimace a vystoupení z KSČ v březnu roku 1948 a také skutečnost, že oba Zábřanovi rodiče si v té době odpykávali ve vězení trest za velezradu a protistátní činnost. Protože drama bylo jediným literárním druhem, o nějž se Jan Zábřana nepokusil už během studií na gymnáziu a později se k němu už nikdy nevrátil („Drama bylo také jediný žánr, který mi byl úplně lhostejný, v životě mě nenapadlo, abych se o ně pokoušel, nevěděl jsem, proč bych měl... (...) Ne, psát

---

<sup>14</sup> Zábřana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 1040.



*divadelní hry mě nikdy nelákalo.*“<sup>15</sup>), lze se domnívat, že popud k jejímu napsání vyšel pravděpodobně od Josefa Jedličky. Text této hry je bohužel s největší pravděpodobností nenávratně ztracen; od sklonku 60. let 20. století jím nedisponoval ani sám Jan Zábřana.

V roce 1960 je na základě amnestie oběma Zábřanovým rodičům prominut zbytek trestu; v roce 1966 Obvodní soud pro Prahu 4 rozhoduje o zahlazení obou odsouzení. Žádost o rehabilitaci je však dvakrát zamítnuta.

30. března 1963 se Jan Zábřana oženil se začínající redaktorkou *Světové literatury* Marií Leskovjanovou, která pak od počátku 70. let 20. století pracovala jako redaktorka v nakladatelství Odeon. 13. října 1964 se manželům Zábřanovým narodila jediná dcera Eva; Zábřana byl v té době v nemocnici na operaci kýly.

Během svého života podnikl pouze tři cesty do zahraničí, a to vždy do Sovětského svazu – poprvé v roce 1957 do Oděsy za svým velkým překladatelským objevem Isaakem Babelem, podruhé v roce 1959 s Františkem Jugwirthem a při své poslední cestě v létě roku 1963 se setkal s básníkem Michailem Světlovem.

Dalším traumatem po Únoru 1948 se pro Zábřanu stala srpnová okupace Československa pěti armádami zemí Varšavské smlouvy. V dubnu 1971 si do svého deníku zaznamenal: *„Ti, kteří nám teď vládnou, jsou ti samí vrazi, kteří v padesátých letech věšeli v pankrácké věznici ženské (v předvečer udělali mladí svazáci v několika pražských čtvrtích besedy ‚o lásce‘). (...) Ó ano, jsou to staří dobře známí vrazi. Vymysleli si i nové socialistické právo: že o tom, zda je vinen, nebo není vinen, rozhoduje vrah sám. Když uviděli, že cenzurou ututlané zločiny a zvěrstva by vyšly najevo, zavolali na svou ochranu tanky. Ale co jste od těchhle lidí chtěli čekat? Omyl byl čekat od nich něco jiného. Vždyť jsou to ti samí staří vrazi, synové vrahů, jejich horliví dědici. Přiznám se, socialismus s lidskou tváří mi byl vždycky směšný. Jako všechny nic neříkající fráze a pojmy. Ale jim musel*

---

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 652.

*být k pošklebku, protože oni jsou a vždycky byli pro socialismus s nelidskou tváří. Socialismus masových vrahů a katových pacholků, jejichž heslem je: moskevští slouhové všech zemí, spojte se!*<sup>16</sup>

V roce 1970 nabízí Josef Škvorecký Janu Zábranovi jistou formu úniku z totalitní země v podobě odchodu do Kanady či USA, kde by vyučoval na katedře slavistiky; Zábrana však odmítá. V Československu zůstal především kvůli svým rodičům, ačkoli matka zvláště naléhala, aby příležitosti využil. Zábrana se uchyluje do překladatelské samoty; nakladatelství mu čím dál častěji ruší smlouvy na překlady, řada již přeložených a vytištěných knih není uvedena na trh. V 70. letech překrývá svým jménem překlady několika přátel – manželů Pellarových, Antonína Přidala a dalších.

V roce 1971 umírá Zábranova matka; po její smrti nemůže dlouho pracovat. O čtyři roky později umírá i jeho otec. Zábrana vnímal životní osud obou svých rodičů velmi citlivě a často se ke vzpomínkám na ně ve svých zápiscích vracel.

K jeho zdravotním problémům se v roce 1976 přidává diabetes; od roku 1982 je Jan Zábrana již vážně nemocen. V březnu roku 1984 se naposledy ukázal na veřejnosti, když se v kavárně Viola zúčastnil premiéry pásma veršů Sylvie Plath *Ze dna tůně*. Korektury Ferlinghettiho knihy *Čtu báseň, která nekončí* již nedokončí; 17. května je hospitalizován v pražském Motole. Když je počátkem července převezen do nemocnice na Karlově náměstí, nedávají lékaři rodině jakoukoli naději.

Jan Zábrana umírá v pondělí 3. září 1984 v půl deváté večer. Pohřeb se koná o týden později, 10. září v krematoriu ve Strašnicích; Zábranovy ostatky jsou poté uloženy do rodinného hrobu na hřbitově v Poděbradech.

---

<sup>16</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 187-188.

## POETIKA SYLVIE PLATH

Tato kapitola bude pokusem o postižení poetiky americké básnířky Sylvie Plath. Protože podle řady antologií převládala v 60. letech 20. století v americké literatuře konfesijní poezie (jejími představiteli jsou kromě Sylvie Plath také Robert Lowell, John Berryman, Theodore Roethke či William De Witt Snodgrass), většina studií věnovaných poezii Sylvie Plath poukazuje na nejrůznější detaily autorčina života a její básnickou tvorbu pak posuzuje právě z tohoto hlediska. Namátkou jmenujme alespoň některé, nejčastěji se opakující motivy: problematický vztah k matce, chybějící otcovský element, manželovy nevěry, duševní porucha, pokus(y) o sebevraždu.<sup>17</sup> Také překladatel Jan Zábrana ve svém doslovu k českému překladu básnické sbírky *Ariel* připouští, že „*k pochopení této poezie, k proniknutí do její specifiky a jedinečnosti vede cesta přes fakta z básnířčiny biografie, neboť jde o básně především konfesijního charakteru, ve kterých se nepokoušela ‚zpracovávat témata‘, ale psát sebe, vyslovit svůj osud ve světě, který ji obklopoval.*“<sup>18</sup> Naším cílem však není hledat a objasňovat další a další paralely mezi životem Sylvie Plath a její tvorbou, případně tlumočit ty, které již dříve popsali ve svých studiích různí badatelé,

---

<sup>17</sup> Některé z těchto studií (zhusta publikované na Internetu) zacházejí ve své snaze odhalit intence zkoumaného díla podle našeho názoru až příliš *ad absurdum*; při jejich čtení můžeme často nabýt dojmu, že se jedná o tzv. literární instituci – jev, který ve své studii *Je možné ubránit literární interpretaci?* popsal Kenneth McMillan Newton. Ostatně heslo *publish or perish!* (ve zmiňované studii je volně překládáno jako *vydávej, nebo vypadni!*) ve svých denících několikrát glosoval i Jan Zábrana – označuje jej jako „*osudové dilema*“ (ačkoli v jeho poznámkách je myšleno vydávání původních, autorských děl a vztahuje se na nemožnost svobodně publikovat v totalitním státě, kde nad vším bdí bedlivé oko cenzury). In: Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 611, 810.

<sup>18</sup> Zábrana, J., *Poezie Sylvie Plathové*. In: *Potkat básníka. Eseje a úvahy*. Odeon, Praha 1989, s. 342-343.

nýbrž charakterizovat poetiku svébytného básnického díla a jeho fikčního univerza.

Sylvia Plath si 20. května 1959 zapsala do svého deníku: „*Odradila ho*<sup>19</sup> *prý má formální nevybroušenost (!), má neohrabanost, nerozhodnost, nejasný záměr u většiny básní – s výjimkou čtyř nebo pěti. Zatímco mým hlavním nedostatkem je právě strojenost, která zabíjí každou slabiku. (...) Jak málo lidí – jestli vůbec někdo – chápe mé úsilí o zdolání sebe sama. Jaká ironie, že veškerá má tvorba, v níž jsem se snažila překonat svůj jednoduchý poetismus, je vlastně jen utvrdila v tom, že jsem drsná, antipoetická, nebásnická. Můj Bože.*“<sup>20</sup>

Sbírka *Ariel* dostala název podle jedné z básní v ní obsažených; podle rukopisů víme, že původně zamýšleným titulem byl název jiné básně této sbírky, *Daddy*. Ariel je v hebrejské mytologii duchem vod (u Izaiáše je to dokonce básnické jméno Jeruzaléma), ve hře Williama Shakespeara *Bouře* se tak jmenuje duch povětří (podle Roberta Lowella *mírně androgynní*), v Goethově *Faustovi* je Ariel kníže elfů a v astronomii je to jméno prvního měsíce planety Uran. Zde je však Ariel kůň, na kterém lyrický subjekt jede *vstříc smrti*:

*And I*  
*Am the arrow,*  
*The dew that flies*  
*Suicidal, at one with the drive*  
*Into the red*  
*Eye, the cauldron of morning.*<sup>21</sup>

Český překlad Jana Zábrany:

---

<sup>19</sup> Americký básník, kritik a překladatel Dudley Fitts (1903-1968), vydavatel yaleské řady mladých básníků; vyučoval na Phillips Academy v Andoveru, stát Massachusetts. Sylvia Plath zde tlumočí obsah zamítavého dopisu, který od Fittse obdržela.

<sup>20</sup> Plath, S., *The Unabridged Journals of Sylvia Plath, 1950-1962*. Kukil, K. V. (edit.), Random House, New York 2000, s. 492.

<sup>21</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 37.

*A já  
jsem šíp,  
jsem rosa a letím se zabít,  
zajedno s tím, čím jsem hnána  
do rudého  
oka, do kráteru rána.<sup>22</sup>*

Fikční svět sbírky *Ariel* je bezútěšný, pochmurný a beznadějný. Často se zde vyskytují zmrzačené osoby, ať už fyzicky či duševně; zoufale volající o pomoc – avšak nikdy nejsou vyslyšeny.

Lyrický subjekt se pohybuje v prostředí, jež je mu (resp. jí) důvěrně známé – ve sbírce najdeme řadu odkazů na děti, manžela i otce, vaření, včelařství, ale také například baňky, kterými pro své děti vyzdobila na Vánoce jejich londýnský byt; ovšem je to domácí prostředí, které je vytrženo ze svého běžného chodu a postrádá onen primární pocit jistoty a bezpečí. Zuřivá touha po sebestrukci ovládá mysl ženy, jejíž ruce pravidelně a s jistotou hnětou těsto, mysl ženy, která se pohybuje po kuchyni, připravuje jídlo a zdatně zvládá všechny další povinnosti spojené s péčí o domácnost; která však zároveň cítí, že pouze *přežívá* tento život, jež považuje za nesnesitelný. Tímto pocitem se inspiroval také Jan Zábrana, když v jedné ze svých básní (*Druhá*) napsal: „*Za Sylvií Plathovou se nakonec/ batolil po kuchyni bílý bobtnavý červ.*“<sup>23</sup>

Lyrický subjekt této básnické sbírky je také matkou, která se nad ránem zneklidněná budí a naslouchá každému vzlyku svého dítěte, matkou bez otce, která si je vědoma své samoty, či lépe řečeno *osamocenosti* – oné pověstné kamenné zdi, kterou se dobrovolně obklopila, jak je to zřetelně patrné zejména ve druhé strofě básně *Morning Song*, kterou Sylvia Plath napsala pro svou dceru:

*Our voices echo, magnifying your arrival. New statue.*

---

<sup>22</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 38.

<sup>23</sup> Zábrana, J., *Zed' vzpomínek*. Atlantis, Brno 1992, s. 16.

*In a drafty museum, your nakedness  
Shadows our safety. We stand round blankly as walls.*<sup>24</sup>

Český překlad Jana Zábrany:

*Ozvěna našich hlasů velebí tvůj příchod. Novou sochu.  
V muzejním průvanu tvá nahota  
špehuje naši obezřetnost. Stojíme kolem bledí jako stěny.*<sup>25</sup>

Báseň *Tulips*, jedna z nejdelších ve sbírce, je v mnoha ohledech pro tvorbu Sylvie Plath typická, ačkoli formálně se od ostatních básní odlišuje. Strofy jsou pravidelné, vždy po sedmi verších – většina básní má naproti tomu čtyř- či pětiveršové strofy. Delší jsou také samotné verše (ve smyslu délky řádku); v porovnání např. s básněmi *Berck-Plage*, *The Moon and the Yew Tree*, *A Birthday Present* či *A Bee Meeting*, což jsou jediné básně, které mají srovnatelnou délku. Odlišná je i atmosféra – či chceme-li nálada, popř. charakter – básně; *Tulips* v sobě nemají onu neurotickou, až hysterickou veselost jako *The Applicant* nebo *Cut*, ani sklíčenost básní *Elm* a *Little Fugue*; naopak je projevem dokonalejšího poznání hlubin lidské melancholie, jak ji lyrický subjekt vnímá – nejen pociťuje a prožívá, ale především o ní přemýšlí –, když je v roli pacienta upoután na nemocniční lůžko. Svět nemocničního pokoje představuje vítané místo klidu, sněhobílé čistoty a ticha, jehož se lyrický subjekt – explicitně ženského pohlaví – dychtivě chopí jako své nejlepší příležitosti nedělat nic jiného než odpočívat, protože po ní *de facto* nikdo nic nechce. Zcela se změnila běžné, každodenní aktivity lyrického subjektu; raduje se z prostého faktu, či spíše *vychutnává si*, že jí bylo umožněno vzdát se veškeré odpovědnosti a stát se doslova *tělem* (dalo by se říci také *číslem*) bez vlastní identity:

*I am nobody; I have nothing to do with explosions.  
I have given my name and my day-clothes up to the nurses  
And my history to the anaesthetist and my body to surgeons.*<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 11.

<sup>25</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 7.

<sup>26</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 20.

Český překlad Jana Zábrany:

*Jsem nikdo; já to nebyla, kdo si hrál s petardami.*

*Jméno a šaty jsem odevzdala sestřím,*

*svou historii anesteziologovi a tělo chirurgům.<sup>27</sup>*

Zřeknutí se své vlastní individuality v sobě rovněž zahrnuje eliminaci dalších osob na odosobněné, odlidštěné úrovni. Nemocniční sestry, chvatně pobíhající po oddělení, lyrický subjekt vnímá jako hejno racků letících do vnitrozemí:

*The nurses pass and pass, they are no trouble,*

*They pass the way gulls pass inland in their white caps<sup>28</sup>*

Český překlad Jana Zábrany:

*Sestry procházejí sem a tam, ty nevyrušují,*

*zalétají v bílých čepcích jak raci nad pevninou<sup>29</sup>*

Sebe samotnou pak lyrický subjekt percipuje jako neživý objekt, doslova kamínek či oblázek (*pebble*):

*My body is a pebble to them, they tend it as water*

*Tends to the pebbles it must run over, smoothing them gently.<sup>30</sup>*

Český překlad Jana Zábrany:

*Mé tělo je pro ně oblázek, pečují o ně jak voda,*

*když pečuje o oblázky, musí se valit přes ně a jemně je ohlazovat.<sup>31</sup>*

---

<sup>27</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 17.

<sup>28</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 20.

<sup>29</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 17.

<sup>30</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 20.

<sup>31</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 17.

Pochopení sebe sama jako konkrétního, bezduchého *objektu*, věci; je motivem, který se ve sbírce *Ariel* objevuje poměrně často: v již citované básni *Morning Song* je jím socha (*statue*, viz verš na s. 20), v básni *Getting There* dopis ve schránce („*I am a letter in this slot*“<sup>32</sup> – český překlad Jana Zábrany: „*Jsem dopis hozený do téhle škvíry*“<sup>33</sup>) apod.

Básně se se vzrůstající nevyhnutelností posunují ke zřeknutí se své osobnosti, které není ničím menším než pokusem o únik (před konflikty, strachem a úzkostí) tak, že se lyrický subjekt stane nezpůsobilým a neschopným je vůbec přijmout, natož pak řešit. Touha maximálně redukovat proces pouhého *uvědomování si* v sobě obsahuje také nutnost zcela se odpoutat od rodinných vazeb, které člověka vždy donutí vrátit se zpět do života z *bílé tmy bezvědomí* – tu si však lyrický subjekt naopak hýčká. Distance od vazeb s nejbližšími, od osobního vlastnictví (ve smyslu materiálního) a od jakýchkoli „*asociací lásky*“<sup>34</sup> (tedy absence citu, resp. jeho vytěsnění), přináší obavy stejně jako pocit harmonie; vše je nahrazeno nově nabytou svobodou – nebáli bychom se použít výraz *osvobozením* –, která je ztotožněna s náboženstvím. Stav mysli je navrácen zpět k čistotě a cudnosti.

Smrt je ve sbírce *Ariel* obvykle vnímána ve své ryzosti a absolutnosti, neboť přináší únik z konfliktu; symbolizuje znovuzrození – nezdráhali bychom se dokonce říci *αταραξία*, řecký ideál neotřesitelnosti, tj. stavu naprostého a bezvýhradného duševního klidu, který definoval Démokritos. Všechna bolest a všechno utrpení života (bytí, existence) popsané v básni *Getting There*<sup>35</sup> končí číroostí a čistotou smrti, jež je osvobozující:

*And I, stepping from this skin  
Of old bandages, boredoms, old faces*

---

<sup>32</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 43.

<sup>33</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 50.

<sup>34</sup> Aird, E. M., *Sylvia Plath. Her Life and Work*. Harper and Row, New York 1975, s. 72.

<sup>35</sup> Volně lze titul této básně přeložit jako *Dostat se tam* či *Cesta tam*, kde na první pohled neurčité adverbium „tam“ očividně neznámá nic jiného než onen vysněný „druhý břeh“. Tento titul výrazně kontrastuje s anglickým frázovým slovesem *get over* (překonat něco, vyrovnat se s něčím), protože „odtamtud“ není cesty zpět.



*Step to you from the black car of Lethe,  
Pure as a baby.*<sup>36</sup>

Český překlad Jana Zábrany:

*A já vysvlékám tuhle kůži  
starých obvazů, nudy, starých tváří  
a vystupuji k tobě z černého vozu Léthé,  
čistá jak dítě.*<sup>37</sup>

V závěru básně *A Birthday Present* je myšlenka násilné (!) smrti znovu asociována s čistotou a zrozením, protože obojí přináší klid, vyrovnanost a smír:

*There would be a nobility then, there would be a birthday.  
And the knife not carve, but enter  
Pure and clean as the cry of a baby,  
And the universe slide from my side.*<sup>38</sup>

Český překlad Jana Zábrany:

*To by potom byl rytířský dar, to by pak byly narozeniny.  
Pak by nůž nepižlal, ale zajel dovnitř  
ryzí a čistý jak pláč dítěte  
a mně by z boku vyklouzl vesmír.*<sup>39</sup>

V básni *Tulips* je popsán jakýsi mikrokosmos, který si pacientka (rozuměj lyrický subjekt) vytvořila jako vlastní bolestivou vzpomínku na dobu, kdy byla zdravá. Tuto vzpomínku se pak vědomě a úmyslně snaží zavrhnout, zcela a

---

<sup>36</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 44.

<sup>37</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 52.

<sup>38</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 50.

<sup>39</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 60.

navždy ze své paměti vytěsnit. Fikční svět sbírky *Ariel* je černý a bílý; červená, která do něj čas od času vstupuje a která reprezentuje krev, srdce a bytí (respektive *žítí*), působí jako silně rušivý element. Tulipány jakožto entita lyrický subjekt zraňují, protože (jako dárek) vyžadují emocionální odezvu. Ta musí nutně pacientku (lyrický subjekt) vyburcovat z její otupělosti, způsobené absolutní duševní i fyzickou nečinností. V básni tak popisuje, že cítí, jako by ony květiny měly oči, které ji sledují a posilují v ní pocit vlastní neskutečnosti:

*And I see myself, flat, ridiculous, a cut-paper shadow  
Between the eye of the sun and the eyes of the tulips,  
And I have no face, I have wanted to efface myself.  
The vivid tulips eat my oxygen.*<sup>40</sup>

Český překlad Jana Zábrany:

*a já se vidím, plochá a směšná, z papíru vystřižený stín  
mezi okem slunce a očima tulipánů,  
tvář nemám žádnou, chtěla jsem vymazat sama sebe.  
Ty živé tulipány mi užírají kyslík.*<sup>41</sup>

Tento vnitřní pocit nereálnosti a neskutečnosti, nehmotnosti a nemateriálnosti, vlastně jakéhosi *bytí bez podstaty*, není analogický s pocitem zahloubání se (nebo ještě lépe vnoření se) do sebe sama, který se lyrický subjekt snaží v sobě rozvíjet – právě naopak, jedná se o silný pocit vlastní neschopnosti a odcizení se světu i realitě, který je velmi dobře popsán také v básni *Cut*:

*O my  
Homunculus, I am ill.  
I have taken a pill to kill  
The thin*

---

<sup>40</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 21.

<sup>41</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 19.

*Papery feeling.*<sup>42</sup>

Český překlad Jana Zábrany:

*Ty můj homunkule,  
mně je blbě, nejsem fit.  
Spolkla jsem prášek, ať mi není  
aspoň tak šoufl,  
na omdlení.*<sup>43</sup>

Lze říci, že tulipány nakonec přece jen přinutí lyrický subjekt zaměřit svou pozornost na skutečné ohnisko zájmu; subjekt pak díky tomu splyne se světem *bílé tmy* a ticha, který tak neradostným způsobem anticipoval, ovšem který v samém závěru básně s potěšením přijímá:

*And I am aware of my heart: it opens and closes  
Its bowl of red blooms out of sheer love of me.  
The water I taste is warm and salt, like the sea,  
And comes from a country far away as health.*<sup>44</sup>

Český překlad Jana Zábrany:

*a pojednou vím, že mám srdce: otvírá, zavírá  
vázu svých rudých květů, čistě jen z lásky ke mně.  
Když ochutnám vodu, je teplá a slaná  
a teče sem ze země, daleké jako zdraví.*<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 23.

<sup>43</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 22.

<sup>44</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 22.

<sup>45</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 20.

Schopnost psát o smrti a mít tento tvůrčí proces pod kontrolou, tzn. psát o smrti téměř objektivně; nebo přesněji řečeno schopnost vytvořit v rámci tvůrčího procesu zdání, že maximálně subjektivní pocity – rozuměj pocity, které tradičně vnímáme jako subjektivní – nabyly určitého dojmu logické a dostatečně soudné a uvážlivé objektivity; je jednou z nejpozoruhodnějších kvalit, kterou v sobě poezie Sylvie Plath má.

Básně *Contusion*, *Kindness* a *Words*, které autorka napsala jen několik dní před svou sebevraždou, v sobě již postrádají ono intenzivní toužebné očekávání konce, blížíci se až hysterii, které lze vystopovat v předchozích básních. Ústřední protiklad, který se autorka rozhodla ve sbírce *Ariel* prozkoumat, se přirozeně týká života a smrti – nutno však podotknout, že smrti (kterou nakonec volí lyrický subjekt i autorka sama<sup>46</sup>), přece jen stranila. Smrt – a uvědomuje si, že se jedná o nezvratný konec – je pro ni vysvobozením.

Jaroslav Med ve svém příspěvku *Poetika apelu* o Janu Zahradníčkovi řekl: „Žít ve stavu ‚pokusení smrti‘, být fascinován světélkováním rozkladu a zániku – v takové atmosféře nelze dlouhodobě ani tvořit, ani žít.“<sup>47</sup> Jan Zahradníček rozhodně není jediným autorem, na kterého je tato teze uplatnitelná – totéž by se dalo říci např. i o Sylvii Plath.

Sylvia Plath se ve svém deníku po odmítnutí vydavatele ptala sama sebe: „Docení mě vůbec někdy někdo z těch správných důvodů?“<sup>48</sup> Za svého krátkého, třicetiletého života se mnoha ocenění nedočkala; po smrti se z ní stala ikona.<sup>49</sup> V roce 1981 vydal Ted Hughes její *Collected Poems*. O rok později byla básnířce *in memoriam* udělena Pulitzerova cena.

---

<sup>46</sup> Již jsme hovořili o tendenci k jejich ztotožňování, byť by mělo být i jen částečné.

<sup>47</sup> Med, J., *Poetika apelu*. In: *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“: Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století*. Kubiček, T., Wiendl, J. (edit.), Host, Brno 2005, s. 26.

<sup>48</sup> Plath, S., *The Unabridged Journals of Sylvia Plath, 1950-1962*. Kukil, K. V. (edit.), Random House, New York 2000, s. 492.

<sup>49</sup> Zvláště pro představitelky v té době vznikajícího a formujícího se feministického hnutí (mluvíme o 60. letech minulého století) byla Sylvia Plath zářným příkladem obětího beránka a na základě několika narážek ve sbírce *Ariel* byl její manžel Ted Hughes dokonce obviňován z její smrti. Někteří autoři se touto myšlenkou zabírají dodnes, viz např. stať Nadeema Azama *Ted Hughes: A Talented Murderer*, publikovaná v roce 2006 v listu *Guardian*, která je dostupná i na WWW: <<http://1lit.tripod.com/june2001.html>>.

## POETIKA JANA ZÁBRANY

V této kapitole se pokusíme postihnout charakteristické prvky Zábranovy poetiky; a to podle tří sbírek poezie *Utkvělé černé ikony* (1965), *Stránky z deníku* (1968) a *Lynč* (1968), vydaných za básnickova života. Dále budeme pracovat také s výběrem z básnické pozůstalosti *Jistota nejhorsího* (1991) a nedokončenou sbírkou *Zed' vzpomínek* (1992), vydanou rovněž z pozůstalosti.

Dobové kritiky 60. let hodnotily Zábranovu poezii jako „zprozaizovanou a zepičtělou“, někdy také jako poezii s epickými jádry v lyrice, či dokonce mluvily o koexistenci lyrického s epickým a dramatickým.<sup>50</sup> Zdeněk Kožmín například napsal: „*Průhledný prozaizovaný verš se znovu a znovu zauzluje v zkratkovité šifry (...) depoetizovaná dikce se jaksi ‚sama sebou‘ metaforizuje.*“<sup>51</sup> Také Bohumil Frýd odhalil objektivizační úsilí, které je pro epiku charakteristické. Cílem takového úsilí je pak vyvolání představy jistých skutečností a zejména událostí. Jinak řečeno zobecnění určité konkrétní jedinečnosti, která je navíc podtržena fragmentálností výroku či mikropříběhu. Frýd zde užívá termín epická jádra; ten však dále nijak nerozvádí ani nespecifikuje. Patrně jím má na mysli časově nebo tematicky uzavřené celky, vsazené do epických pasáží. Tento termín je aplikovatelný toliko v případech, kdy motivy, které vytvářejí konstituci epiky, tvoří více soudržný celek a nejsou výrazněji narušovány autorskými promluvami.

---

<sup>50</sup> Tato koexistence se týká především výstavby básně (dialogičnost, otázky, katarze nebo katastrofa v pointě) a samozřejmě také využití dějovosti jako předního znaku epiky.

<sup>51</sup> Kožmín, Z., *Poesie proti banalitě*. Literární noviny 15, 1966, č. 23, s. 4.

Poezie Jana Zábrany bezpochyby unese přívlastek epická. To však neznamená, že vyhovuje normě určitého literárního druhu; pouze přejímá některé jeho příznačné atributy – zejména dějovost jako centrální kompoziční princip epiky.

Zábranova poezie má slovosled básně, rým, intonaci, rytmus s důrazy a takty, paralelu a především metonymii; epické je podřízeno lyrickému, k lyrické kostře se upínají narativní digrese.

Dalším typickým znakem Zábranovy poezie je všednost a důraz na mluvenost (v podobě útržků hovorů a užití mluvené řeči). Řeč je zachycena v okamžiku svého zrodu, ve své krajní a zároveň i neutrální pozici; Zábrana se snažil zaznamenat ji v momentě, kdy představuje spontánní způsob existence a není používána takticky (jako strategie, manipulace nebo maska):

*Přicházela stařena.  
„Pojď sem, papírku,“  
řekla na celou ulici.  
„Tebe zrovna potřebuju.“<sup>52</sup>  
(I)*

*Píchá ho v prsou. Vzal si zábal,  
zatímco ona půjde na bál  
s dcerou. (Lež pěkně, Karle, slib!  
Ať jsi mi ráno jako hřib!“)<sup>53</sup>  
(Večer slaměného vdovce)*

Zakladatelem české básnické mluvnosti byl Jan Neruda; pokračovateli této linie pak byli Josef Svatopluk Machar, František Gellner, Vladimír Holan (především ve sbírce *První testament*), František Halas a zejména pak

---

<sup>52</sup> Zábrana, J., *Utkvělé černé ikony*. Mladá fronta, Praha 1965, s. 7.

<sup>53</sup> Zábrana, J., *Stránky z deníku*. BB art, Praha 2001, s. 34.

představitelé Skupiny 42. Lze ji nalézt také v tvorbě Jiřího Šotoly, Karla Šiktance či Jana Skácela; v prózách Bohumila Hrabala a rané tvorbě Josefa Škvoreckého. Až jakési uhranutí mluveností najdeme v Zábranových denících, próze *Sedm povídek* i v básnických sbírkách; promítá se i do některých jeho překladů.

Smyslem básnické tvorby byla oslavná prezentace jednoty člověka a světa, nikoli destrukce společnosti či podání rozbité skutečnosti. Vstup reality do poezie<sup>54</sup> znamenal její zživotnění; především se pak ukázalo, že soulad mezi jednotlivcem a světem ve skutečnosti neexistuje.

Jan Zábrana ne zvolil pro básně svých sbírek jednotnou formu – *Utkvělé černé ikony* a *Lynč* jsou psány volným veršem, *Stránky z deníku* pak co do veršového rozsahu a strofické organizace formálně odpovídají sonetu.

Kompoziční principy sonetu tradičně přepokládají nadčasové verše, psané vybraným jazykem; Zábrana však formu sonetu využil pro vyjádření banality a všednosti. Miroslav Červenka odhalil kromě vědomé a zjevné inspirace Skupinou 42 (především Jiřím Kolářem) také inspiraci pramenící ze Zábranovy překladatelské činnosti: „*Jestliže volný verš prvotiny Utkvělé černé ikony se inspiroval antipoetickými útvary klasických děl americké moderny, navazují Stránky z deníku na druhou oblast, jež neméně než Američané je předmětem Zábranova překladatelského zájmu, na ruskou poezii desátých a dvacátých let, jmenovitě na akméisty, Mandelštama, Pasternaka. Také tam – příznačně v období intenzivního teoretického zkoumání ruského verše, jehož se účastnili i básníci – bylo provedeno jisté vyčlenění veršové struktury ze struktury díla jako celku, popření jejích významových motivací, její záměrné vyprázdňení. Právě toto vyprázdňení nápadného a náročného rytmického útvaru je podle mého názoru i klíčem ke sbírce Zábranově.*“<sup>55</sup> V roce 1966 si do svého deníku Zábrana o sonetové formě poznamenal: „*Ani jeden z básníků těchto let nepřišel na to, že popření formy je možné jen při jejím zachování. Koncepce ‚14 řádků‘ mě osvobodila v řádu formy, nikoli mimo ni.*“<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Tj. estetická norma, která se objevila po roce 1948.

<sup>55</sup> Červenka, M., *Deník v jambu*. In: *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha 1996, s. 284.

<sup>56</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 174.

Všechny sonety sbírky Stránky z deníku porušují tradiční chápání vnitřního naplnění formy – náplní Zábranových sonetů je všednost, obraz každodenního života, věci a ulic; kde mluva lidí jakoby vnucuje sonetu nepoetickou banalitu a všednost a zbavuje ho tak spojení s tradicí největšího lyrického útvaru. Forma, která je neustále rozbíjena a tříštěna, však vždy odolá. K otázce, proč si vybral právě formu sonetu, Jan Zábrana řekl toto: *„Někteří moji známí o té knížce [Stránky z deníku] mluví jako o sonetech. Nejsem zrovna moc rád, i když jim to, to se ví, nehodlám rozmlouvat. (...) A bylo by nesmyslné tvrdit, že když jsem ty věci psal, nevěděl jsem, co to sonet je. (...) Ano, není to můj vynález. Jenže, bude-li mi uvěřeno (a je mi celkem jedno, bude-li), přišel jsem k těm veršům, pokud se ještě pamatuju, odjinud. Podstata je v tom, že některé věci člověku přicházejí (napadají ho, abych to řekl civilněji) v rytmické slovní řadě, v rýmech, právě střetávání rýmů někdy nese dál ‚myšlenku‘ a také ovlivňuje, který materiál bude dál do básně uveden a zapojen. (...) Forma je krunýř, jistě, ale někdy také balón naplněný héliem. Jak pro koho, jak kdy. A také je forma extenzí obsahu, jak to formuloval Američan Robert Duncan. (...) Jestliže tedy věci (některé) v této podobě už přicházejí, je zbytečné se tomu bránit, spíše je třeba se oddat principu. Věřte mi, jestliže bylo něco vědomého a volního při psaní těch veršů, nebylo to předem pojaté rozhodnutí napsat knížku sonetů, ale koncepce krátké básně jako takové.“*<sup>57</sup> Proces tvorby básní, obsažených ve sbírce *Stránky z deníku*, dále popisuje takto: *„Nešlo mi o vykalkulování účinku v tom smyslu, jak o tom mluví Poe, šlo mi o úplné ‚sebevypovězení se‘ básně, o moment, v němž se jí ničeho nebude nedostávat, ale také v básni nebude nic zbytečného. A při tomto procesu jsem pojednou viděl, že básně začínají kroužit kolem onoho tradičního čísla – kolem 14 veršů.“*<sup>58</sup> Zábrana také sám přiznává, že *Stránky z deníku* nenaplní tradiční formu sonetu: *„Nevěřím, že bych byl tehdy myslel v sonetech, že to, o čem jsem psal, mělo právě v této formě oporu, vyzkoušené koleje a usměrnění. Naopak, v těchto básních byly (a zůstaly) zrušené všechny vnitřní požadavky ‚sonetu‘ – existují klasické předpisy a teorie o poměru*

---

<sup>57</sup> Zábrana, J., *Jeden můj tehdejší...* In: *Zed' vzpomínek*, Atlantis, Brno 1992, s. 112-114.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 118.



mezi *quatrainy* a *tercínami*, o *expozici myšlenky* a jejím *vyústění* či *shrnutí* v *tercínách* – to všechno v *těchhle básních* není.<sup>59</sup>

Verš je tvořen převážně čtyřstopými jamby<sup>60</sup> a střídavými, sdruženými i obkročnými rýmy; neustále se však potýká s nesourodostí a přerývaností Zábranových představ. V jedné básni – často ale i v jedné strofě – nalezneme heterogenní významové odkazy, které soudržnost básně ještě více tříští:

*Byl velký výběr čerstvých vdov.*

*Drhly... Měl přijet Chlestakov.*

*A v hadrech v lese našel hajný*

*cár dopisu, cár: Lieber Heini!*

*Bratranec volal: „Přijď pak domů!*

*Do sklepa!“ Líh čpěl po všech vsích.*

*Šel pro klíč. V kapse cinkalo mu*

*pár zlatých zubů... německých.*

*Na návsi hudba kutálela.*

*Pak přišel Austin. Šofér klel.*

*Vítali: chléb, sůl... slova vřela,*

*plál kroj (pokud jim nezpuchřel).*

*Pan Ferjenčík řek lidem něžně:*

*„Skončily první svobodné žně.“<sup>61</sup>*

*(Dožínky v létě 1945)*

---

<sup>59</sup> Tamtéž.

<sup>60</sup> „[Jambický] verš (...) dlouho hrál u nás druhé housle, uplatňuje se – po Máchovi – jen výjimečně a především v sepětí s písňovou lyrikou (Hálek, Toman). Oslňujícího rozkvětu v české poezii došel ovšem čtyřstopý jamb v druhé polovině třicátých let a v letech čtyřicátých: jednak zase ve své slokové, čisté lyrické formě (Horovy Máchovské variace, Seifert), v první řadě však v obsáhlejších útvarech lyricko-epických: Horův Jan Houslista, a ovšem (...) Holanovy poémy v čele s nezapomenutelným Prvním testamentem.“ In: Červenka, M., *Deník v jambu*. In: *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha 1996, s. 284.

<sup>61</sup> Zábrana, J., *Stránky z deníku*. BB art, Praha 2001, s. 12.

V této básni se střetávají různorodé odkazy – na válku a korespondenci, na ústřední postavu Gogolova dramatu *Revizor* a chování dalších postav v této hře... Jambický verš se zde projevuje jako nesmírně tvárný a schopný pojmout do sebe nejrůznější podoby a přitom i nadále zůstat sám sebou; což dokazuje i svou nezávislostí na prozaickém členění řeči – vlastní předěly jambu nesplyvají s větými předěly (naopak se stavějí proti nim). Právě tvar je oním činitelem, který reprodukované skutečnosti, svědectví o všedních, banálních skutečnostech i torzovitosti básnického vyjádření dává jistou soudržnost. Sonet, jamb a také veršový rytmus tak poté, co byly téměř úplně pokořeny a přemoženy, dostávají novou perspektivu právě v konfrontaci s nepoetičností, všedností a vytržením z lyrična. To je asi nejvíce znatelné právě na rýmech, jež jsou (stejně jako mluvenost) polyfunkční. Mluvenost není pouze prvkem, který vytváří dějovost, nýbrž také elementem vytvářejícím protiklad poetické formy a nepoetického syžetu. Preferovaným rýmem sbírky je rým štěpný; kromě své tradiční shody (ať už konců slov či slovních skupin na konci rytmických řad) má svůj význam právě při konfrontaci významových rozdílů, jak jsme je popsali výše. Snaha Zábrany – básníka o otevření poezie realitě, která ji obklopuje, se odehrává i na úrovni samotné formy básní.

Zábranovým charakteristickým tvůrčím postupem je enumerace – nahromaděná pojmenování, která si vedle své obrazné funkce ponechávají také vlastní neobrazný význam (a lze je tedy číst i odděleně) a která ve svém souhrnu (svou vnitřní souvislostí) vytvářejí ucelený obraz rozporné, dramaty nabitě skutečnosti:

*Dusný jak „Rusko před reformou“,  
chabý jak program letních kin,  
marný jak lidé bez rodin,  
tuhý jak práce s denní normou...<sup>62</sup>  
(Jeden den)*

---

<sup>62</sup> Zábrana, J., *Stránky z deníku*. BB art, Praha 2001, s. 36.

Často zvoleným způsobem enumerace je pouhé přiřazování, téměř mechanický výčet. Funkce nejautentičtější faktografičnosti pak v tomto výčtu patří konkrétním jménům, konkrétním událostem a záznamům řeči:

*Osmnáct. V Praze: Slánský, sníh...*

*dva metry třicet gabardénu,*

*na prodej z Vánoc, z posledních.*

*A v lednu pak tu vdanou ženu,*

*klíč k jejím dveřím. („Drahá!“ „Drahý!“)<sup>63</sup>*

*(Curriculum vitae [breve])*

Výhodou tohoto principu je schopnost vyjádřit rozporuplnost a disparátnost věcí i jevů, sloučit zdánlivě neslučitelné; nevýhodou snad fakt, že si žádá nejprostší, jednoznačnou, tj. obecnou myšlenkovou koncepci, která je s to sjednotit vše do určitého celku. To dokazuje i Miroslav Červenka, když říká: „*Odhalená ‚formálnost‘ (ve smyslu tradičního pojmu ‚vnější formy‘), ba formulkovitost této poezie, záležející v přímo bezohledné aplikaci jednou zvoleného a jen zlehka (např. v rozestavení rýmů) modifikovaného schématu na látky velmi rozličné a svou prozaičností se často tradičnímu lyrickému útvaru přímo vzpírající, tato formulkovitost tedy může být cizí čtenáři, jenž chce být dojímán a jenž od rytmu a strofy očekává, že se bude poddajně přizpůsobovat odstínům a fázím tohoto dojímání; právě v ní však vidím zajímavost a hlubší ‚obsahovost‘ Zábranova počínu, obsahovost, jež se netýká detailu, ale vztahuje se k smyslu a základní poloze cyklu jako celku.*“<sup>64</sup>

Jan Zábrana – nejenom jako básník – byl (podobně jako Sylvia Plath) posedlý přepracováváním a korekturami textů, s nimiž pracoval; nikdy nebyl spokojen s momentální podobou daného textu – každý text poskytuje další a další možnosti, které lze dotvářet, vylepšovat, objevovat. Řada jeho básní tak existuje

---

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>64</sup> Červenka, M., *Deník v jambu*. In: *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha 1996, s. 283-284.

dokonce až ve čtyřech variantách. To ukazuje, jak důležité bylo pro Zábranu slovo, jak velký význam pro něj v sobě neslo a jak neúnavně dokázal pracovat na tom, aby každému slovu v textu přidělil ten správný tvar i místo. Završení textu byl pro něj neznámý pojem. V roce 1966 si k této problematice zapsal: „*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 právě ten ‚otřesený‘, ‚v pochybnost uvedený‘ tvar – nikoli předcházející, hladký. Překročit meze racionální poetiky je schopen jedině 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.*“<sup>65</sup>

Žádná ze čtyř variant básnických textů nemá přímé lineární směřování, nelze mluvit o vývoji těchto textů a jejich směřování odněkud někam. Můžeme spíše jen poukázat na to, že uvnitř jednotlivých variant dochází k významové oscilaci, významovým výkyvům. Pohyb změn je determinován užitím mluvnosti, všední realitou a neliterárností daného tématu; na druhé straně však také důrazem na tvar a snahou o dokonalost, o co nejlepší znění verše (resp. veršů). Jednotlivé verze Zábranových textů tak představují jejich podoby od doby vzniku až po souborné vydání básnických sbírek,<sup>66</sup> jež byly poprvé publikovány v 60. letech 20. století (*Utkvělé černé ikony*, 1965, *Stránky z deníku* a *Lynč*, obě 1968).

První variantu představují podoby přibližně z roku 1953, jež jsou zachované v básníkově pozůstalosti; jedná se tedy o texty prvotní.<sup>67</sup> Druhá

---

<sup>65</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 174-5.

<sup>66</sup> Zábrana, J., *Básně*. Torst, Praha 1993.

<sup>67</sup> Tuto variantu reprezentuje pouze básnická sbírka *Utkvělé černé ikony*; rukopisné podoby dalších dvou sbírek se nedochovaly.

varianta je vesměs shodná s variantou první; prezentuje ji strojopisný samizdatový sborník *Život je všude* z roku 1956. Třetí variantou jsou pak oficiální knižní vydání z let 1965 a 1968; čtvrtou souborné vydání Zábranových básnických sbírek z roku 1993. Jedná se o změny a zásahy, které do tištěných knih po jejich vydání provedl sám Jan Zábrana.

Mezi jednotlivými variantami textů je zřetelný především posun v jejich stylistické podobě. Jako příklad uvedeme průřez všemi čtyřmi variantami básně ze sbírky *Utkvělé černé ikony*:

1. varianta – asi 1953

**28**

*Znáte to.*

*Ve chvíli, kdy tam nikdo není*

*chlapec prvně vejde do obchodu,*

*a váhá ještě*

*mezi snahou zajistit touhu*

*a studem*

*(prodavač se blíží)*

*zda přece jen nemá požádat raději*

*o zubní pastu ...*

*Znáte to.*

*Je to na celý život.*

2. varianta – 1956:

**28**

*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.*

3. varianta – 1965:

**27**

*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.*

4. varianta – po roce 1965; vyd. 1993:

**27**

*Znáte to.  
Ve chvíli, kdy tam nikdo není,  
chlapec prvně vejde do obchodu*

*a váhá ještě,  
(prodavač se blíží)  
zda přece jen radši nemá  
požádat o zubní pastu ...  
Znáte to.  
Je to na celý život.<sup>68</sup>*

Abstraktnější spojení „*mezi snahou zajistit touhu/ a studem*“ zaměnil Zábrana za druhou, mluvní verzi „*strašně se stydí*“ s přímou řečí („*Dejte mi zubní pastu!*“) a expresivněji laděným posunem od „*nemá požádat raději*“ k „*pak zrudne a vyhrkne*“. Posun zpět do obecnější polohy představuje ve 3. variantě verš „*a váhá ještě*“ (stejně jako u první verze) spolu se změněným slovosledem („*zda přece jen nemá raději požádat*“). Čtvrtou verzí je text opět vržen do mluvnosti, avšak ne tak razantně jako ve druhé variantě; je posunut mírně stylisticky níže. Místo původního „*zda přece jen nemá požádat raději*“ (1. varianta), resp. „*zda přece jen nemá raději požádat*“ (3. varianta) je užito hovorového *radši* („*zda přece jen radši nemá*“). Čtvrtá varianta je tedy (v stylistické rovině) syntézou předchozích tří verzí.

Je zjevné, že změny se týkají především výběru lexikálních prostředků, slovosledu a grafického členění jednotlivých veršů. U básní ze sbírky *Stránky z deníku* dochází k výraznému zdialogizování původní podoby z roku 1956. Změny se týkají také grafické podoby veršů – hojnějšího užití uvozovek pro přímou řeč, kurzívy, závorek či aposiopese – a významově tak posouvají text směrem k jeho adresnější a více konkrétní podobě. Tyto úpravy vzešly z básnickovy snahy o větší a silnější depoetizaci, syntaktickou přerývanost a větší významovou konkrétnost; Zábranovi pravděpodobně šlo o větší věcnost, o větší

---

<sup>68</sup> Jednotlivé varianty jsme převzali z ediční poznámky Jiřího Trávnička. In: Zábrana, J., *Básně*. Torst, Praha 1993, s. 263-264.

důraz na fakta, jevy, konkrétno a mluvenost (např. změna verše „*Pan ministr řek lidem něžně:*“ na „*Pan Ferjenčík řek lidem něžně:*“ v básni *Dožínky v létě 1945* či změna „*a prosí o med, o heřmánek*“ na „*a škemrá o med, o heřmánek*“ v básni *Vesnický cirkus*).

Jambický (většinou čtyřstopý) půdorys Zábranova verše a žánrová forma sonetu je ve sbírce *Stránky z deníku* zachována ve druhé i třetí variantě. Tato forma je více variovaná ve dvanácti básních-sonetech, které vznikly mezi lety 1977-1983 a byly zamýšleny jako pokračování *Stránek z deníku* – Zábrana je pojmenoval *Stránky z deníku 2*. Návrat k poezii byl u něho dost nečekaný; s verši se (s vědomím, že nebudou vytištěny za jeho života) rozloučil sbírkou-fragmentem *Zed' vzpomínek*. Strofiku *Stránek z deníku* 4 – 4 – 3 – 3, které se v původní sbírce vyjma dvou textů důsledně držel, obměňuje ve *Stránkách z deníku 2* v nejrůznějších konfiguracích (4 – 4 – 4 – 2, 14, 6 – 8, 5 – 5 – 4, 2 – 9 – 3), nebo také dokonce rozšiřuje do patnáctiveršové podoby.

Zábranova poetika je jedinečná ve svém naplňování lyrické formy (především ve sbírce *Stránky z deníku*), kde je uskutečňována plnohodnotným prvkem ve vykreslení každodennosti, všednosti a banálnosti.

Většina znaků Zábranovy poetiky tak vychází především z dobových vývojových tendencí poezie i prózy – zejména v otázce zavádění epického prvku do lyrického textu, vedoucí až k dominanci epiky nad lyrikou a ve větší míře také užití mluvnosti. Epičnost se projevuje především v tendenci zaznamenání veršových příběhů a současně i v potřebě širšího, obecnějšího vyjádření. Zábrana nenaplnuje tento způsob zcela důsledně, neboť zůstává u lyrické kostry (kterou dotváří množstvím mikropříběhů), avšak stejně hodnotně postihuje také mnohotvárnost proudění soudobého světa a podává svědectví své generace. Mírou tohoto svědectví se v Zábranových básních stává záznam lidské řeči jakožto spontánního projevu. Vychází z každodenních, banálních situací, v nichž se právě za konkrétnem a všedností rýsuje především krutost a absurdita života



kolem nás. Lidé ztrácejí hodnotovou a životní orientaci, rozpadá se jejich osobní identita. Automatizované denní činnosti a všední banalita jsou hlavní náplní „osudů“ básnickových lyrických subjektů; většina z nich je v této všednosti také zmařena a zatracena. Zábranová všednost pak není východiskem ani vykoupením, nýbrž naplněním tragického údělu.

## TEORIE PŘEKLADU A JEHO MOŽNOSTI

V této kapitole se budeme podrobně věnovat metodologii překladu. Při analýze obecné teorie překladu i překladatelského procesu budeme vycházet ze základního textu české translologie, *Umění překladu* teoretika Jiřího Levého. Dále budeme pracovat především s *Teorií překladu (pro anglisty)* Dagmar Knittlové a studií Jiřího Pechara *Otázky literárního překladu*. Výběrově také citujeme některé zásadní myšlenky z monografie *České teorie překladu*, kterou edičně připravil Jiří Levý.

Požadavky, které v úvodu svého *Umění překladu* stanovuje Jiří Levý jako nejzásadnější, totiž že „překladatel má znát: 1. jazyk, ze kterého překládá, 2. jazyk, do kterého překládá, 3. věcný obsah překládaného textu (tj. dobové i místní realie, různé zvláštnosti autorovy, (...) překlad má působit jako umělecké dílo“<sup>69</sup> se nám mohou jevit jako zcela redundantní; jak však Levý dokazuje na příkladu, který dále uvádíme, a jak také známe z vlastní čtenářské praxe (neboť většina z nás se již jistě setkala se špatným překladem), nejedná se ani zdaleka o samozřejmost. Překladatel totiž může snadno podlehnout záludnostem jazykového výrazu, ať už se jedná o skutečnou jazykovou dvojznačnost či prostě

---

<sup>69</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 17.

jen mylnou asociací: „*Readiv The Cloister and the Hearth – Klášter a krb je přeložen jako Klášter a srdce záměnou Hearth za Heart.*“<sup>70</sup> Také znalost věcného obsahu má pro pochopení předlohy své opodstatnění: „*Při obvyklém požadavku, aby se překladatel seznámil s reáliemi prostředí, z něhož překládá, jde vlastně o to, aby přímo poznal skutečnosti v díle obsažené, a mohl si tedy rekonstruovat jejich odraz v díle.*“<sup>71</sup>

Práce tlumočníka a odborného i literárního překladatele má podle Levého „*společné především ty problémy, které vyplývají z rozdílnosti dvou jazyků, výchozího a cílového, a dále pak technické, psychologické a jiné obtíže při dešifrování výchozího textu a přenosu sdělení do jiného jazyka.*“<sup>72</sup> Literárnímu překladateli pak jde o „*ekvivalenty, které by měly co možná nejvíce společného s předlohou.*“<sup>73</sup> Podle Knittlové mohou být tyto protějšky úplné (čili absolutní), částečné (jichž je zdaleka nejvíce) anebo nulové (k jejichž řešení, jak autorka dodává, „*je třeba použít různých postupů*“<sup>74</sup>); tyto ekvivalenty dále specifikuje a člení.

Levý zmiňuje také teorii fenomenologa Romana Ingardena, v níž se říká, že „*v literárních textech jsou jednotlivé vrstvy*<sup>75</sup> (...) *spolu spjaty v takové míře, že také vztahy mezi nimi musí být v překladu zachovány.*“<sup>76</sup>

Za nejpodnětnější hledisko v teorii a praxi překladu považuje Levý „*hledisko funkční, které zkoumá, jaké sdělovací funkce mají jednotlivé jazykové prvky a které sdělovací prostředky ve vlastním jazyce mohou plnit stejnou funkci.*“<sup>77</sup> Dále pak cituje Viléma Mathesia, který ve své studii z roku 1913 funkční hledisko formuloval takto: „*(...) vlastní podstata přebásnění je úsilí o vzbuzení uměleckého účinku i třeba jinými literárními prostředky, než jakých bylo užito v originálu. (...) Zásada, že důležitější je rovnost uměleckého účinku*

---

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 158.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>72</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 23.

<sup>73</sup> Tamtéž.

<sup>74</sup> Knittlová, D., *Teorie překladu*. Vydavatelství UP, Olomouc 1995, s. 15.

<sup>75</sup> Tj. vrstva zvukových útvarů a významových jednotek v jazyce, vrstva zobrazených předmětů a vrstva schematizovaných aspektů.

<sup>76</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 23-24.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 26.

*než stejnost uměleckých prostředků, jest důležitá zejména při překládání děl básnických.*“<sup>78</sup>

Důležitá je také otázka osobnosti překladatele. Podle Levého téměř všechny lingvistické práce „*nechávají stranou účast překladatele na procesu překládání a na struktuře překládaných děl; (...) redukuje překlad na ‚kontakt mezi dvěma jazyky‘.*“<sup>79</sup> To Levý považuje za chybu: „*Je možné považovat překlad za projev nebo výraz tvůrčí individuality překladatelovy a podle toho zjišťovat podíl osobního překladatelova stylu a jeho osobní interpretace na konečném utváření díla.*“<sup>80</sup>

**Obecné překladatelské zásady** jakožto rozhodnutí mezi protikladnými tezemi přejímá Levý od Theodora Savoryho<sup>81</sup>:

- „1. *Překlad musí reprodukovat slova originálu.*
2. *Překlad musí reprodukovat ideje originálu.*
3. *Překlad se má dát číst jako originál.*
4. *Překlad má být čten jako překlad.*
5. *Překlad by měl obrážet styl originálu.*
6. *Překlad by měl ukazovat styl překladatelův.*
7. *Překlad by měl být čten jako text náležející do doby originálu.*
8. *Překlad by měl být čten jako text náležející do doby překladatelovy.*
9. *Překlad může k originálu něco přidávat nebo z něho něco vynechávat.*
10. *Překlad by neměl nikdy k originálu nic přidávat a nic z něho vynechávat.*
11. *Překlad veršů by měl být proveden v próze.*
12. *Verše by měly být překládány ve verších.*“<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> Mathesius, V., *O problémech českého překladatelství*. In: Levý, J., *Umění překlada*, Ivo Železný, Praha 1998, s. 27.

<sup>79</sup> Levý, J., *Umění překlada*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 32.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>81</sup> Tyto zásady T. Savory formuloval ve své knize *The Art of Translation*, jež byla poprvé publikována v Londýně roku 1957.

<sup>82</sup> Levý, J., *Umění překlada*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 33-34.

„Nejvíce bije do očí zásada překládat verše prózou,“<sup>83</sup> říká Jiří Levý. Někteří teoretikové totiž tvrdí, že „verš je prozaická myšlenka ‚přeložená‘ do jiné formy, a že tedy překlad veršem je jakýsi ‚překlad na druhou‘, překlad zprostředkovaný, a tedy originálu vzdálenější než prozaický přepis.“<sup>84</sup> Jiří Pechar poznamenává na vrub námitek, zpochybňujících dokonce i pouhou možnost pokusu o básnický překlad: „Poezie, a do jisté míry tedy i překlad básnického textu, je přece doménou intuice.“<sup>85</sup>

„Výstižnost překladu stejně jako pravdivost obrazného podání, pravděpodobnost motivace atd. jsou speciální případy jediné obecné kategorie,“<sup>86</sup> kterou Levý označuje jako noetickou kompatibilitu. Postoje k této kategorii mohou být různé; dvěma krajními extrémy jsou iluzionismus a antiiluzionismus: „Iluzionistické metody vyžadují, aby dílo ‚vypadalo jako předloha, jako skutečnost“<sup>87</sup>; naproti tomu protiiluzionistické metody si podle Levého „směle zahrávají s faktem, že nabízejí (...) jen nápodobu skutečnosti.“<sup>88</sup> Čtenář překladu ví, že čte nikoli originál, ale překlad – přesto vyžaduje, aby daný překlad zachovával kvalitu původního díla. „Pak je ochoten věřit, že čte Fausta, Buddenbrooky nebo Mrtvé duše,“<sup>89</sup> připouští Jiří Levý. Proto se také ve svém *Umění překladu* pokouší vytvořit „iluzionistickou“ teorii překladu, kterou označuje lingvistickým termínem „funkční“. Jedná se tedy o požadavek identity předlohy a překladu z hlediska funkce v celkové struktuře daných souvislostí.

**Překladatelský proces**, jímž z původního díla vzniká jeho překlad, označuje Jiří Levý jako sdělování: „Překladatel dešifruje sdělení, které je obsaženo v textu původního autora, a přeformulovává (zašifrovává) je do svého jazyka.“<sup>90</sup> Původní umělecké (literární) dílo „vzniká odrazem a subjektivním

---

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 38-39.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>85</sup> Pechar, J., *Otázky literárního překladu*. Československý spisovatel, Praha 1986, s. 57.

<sup>86</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 40.

<sup>87</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 40.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 44.

*přetvořením objektivní skutečnosti*<sup>91</sup> – zároveň je však „*třeba odlišovat objektivní skutečnost od skutečnosti díla, fakt životní od faktu uměleckého,*“<sup>92</sup> říká Levý. „*Součástí uměleckého díla je nikoliv skutečnost objektivní, ale autorova interpretace skutečnosti, a tu se má snažit vystihnout překladatel,*“<sup>93</sup> dodává. Nepochopení tohoto – dá se říci zásadního – požadavku vede podle Levého k různým opravám a „vylepšováním“ předlohy. (Tomuto problému se věnoval i Zábrana, viz s. 52 a 54.)

Co se týče vztahu mezi obsahem a formou (v průběhu překladatelského procesu), Jiří Levý je zastáncem zásady, že „*je třeba zachovávat ty formy, které mají nějakou sémantickou funkci; naopak nelze trvat na zachování forem jazykových. Pro básnický překlad to znamená, že pro překladatele by mělo být východiskem nikoliv metrum, ale rytmus originálu.*“<sup>94</sup>

„*Překladatel je v první řadě čtenář,*“<sup>95</sup> říká Jiří Levý. Proto také text určitým subjektivním způsobem vnímá; a tak také dochází ke konkretizaci textu<sup>96</sup>. Překladatel však oproti prostému čtenáři tuto koncepci ještě navíc vyjádří i jazykem. „*Jazyk není jen materiálem, v němž se realizuje tvůrčí koncepce, (...) [ale v omezené míře] také činným účastníkem obou tvůrčích aktů.*“<sup>97</sup> Stylizace díla se jazyk účastní pasivně; jen zřídka je účastníkem aktivním.<sup>98</sup>

Jiří Levý také připomíná, že „*překladatelský proces nekončí tím, že byl vytvořen text překladu*“<sup>99</sup> – nyní totiž k textu překladu přistoupí čtenář, čímž se vytváří třetí koncepce díla (první koncepcí bylo již výše zmiňované autorovo pojetí skutečnosti, druhou koncepcí překladatelovo pojetí předlohy a třetí

---

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>95</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 48.

<sup>96</sup> Konkretizaci textu je zde myšleno vytvoření jeho obrazu v mysli čtenáře.

<sup>97</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 50.

<sup>98</sup> Tak tomu bývá zejména u rýmových klišé, např. český konvenční rým *láska – páška* či anglická rýmová klišé *love (láska) – dove (holubice)* a *tomb (hrob) – womb (lůno)*.

<sup>99</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 51.

konceptí čtenářovo pojetí překladu); překladatel tedy při své práci bezpodmínečně „*musí počítat se čtenářem, pro kterého překládá.*“<sup>100</sup>

**Překladatelovu práci** rozděluje Jiří Levý do tří fází: Pochopení předlohy, její interpretace a konečně i přestylizování.

Pochopením textu je myšleno tzv. porozumění filologické, kdy stačí odborná příprava, dále pochopení estetických hodnot jazykových prostředků a dílčích motivů, a konečně pochopení skutečností, jež jsou v díle vyjádřeny<sup>101</sup> – ideový záměr autorův nevyjímaje. Nyní již tedy chápeme, proč Jiří Levý v úvodu svého *Umění překladu* tolik zdůrazňoval zásadu znalosti věcného obsahu předlohy (a to i včetně reálií daného prostředí; viz s. 40).

Správná interpretace je také nezbytná, neboť „*každý překlad je více či méně jasná interpretace.*“<sup>102</sup> Opěrným bodem každé překladatelské koncepce je pak interpretační stanovisko – každý dobrý překladatel podle Levého „*ví, co chce svým překladem čtenáři říci.*“<sup>103</sup> Jisté přesuny v chápání jsou pak možné pouze v mezích, jež jsou dány reálným i potenciálním obsahem díla; někdy se totiž stává, že v koncepci překladu se dostane do popředí motiv, jenž byl v originálu až druhotný, a dílo se tak odhalí ve zcela odlišném kontextu. Jiří Pechar souhlasí, že „*nejzávažnější součástí překladatelovy práce je práce interpretační.*“<sup>104</sup> Dále také říká: „*Právě schopnost (...) celostního vnímání překládaného textu – spolu s pohotovým disponováním různými jazykovými prostředky – je tím, co rozhoduje o úspěchu překladatelské aktivity. (...) V případě literárního překladu lze onen způsob uplatnění vynalézavosti, samostatného myšlení a osobní zodpovědnosti, který je mu [tj. překladateli] vlastní, nejlépe označit výrazem interpretace.*“<sup>105</sup>

A konečně Jiří Levý doplňuje, že „*od překladatele žádáme umělecky hodnotné přestylizování předlohy.*“<sup>106</sup> Protože jazykové prostředky výchozího a

---

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>101</sup> Nejde nám tedy o skutečnost objektivní; nýbrž o skutečnost uměleckého díla, která již byla umělecky přetvořena.

<sup>102</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 61.

<sup>103</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 63.

<sup>104</sup> Pechar, J., *Otázky literárního překladu*. Československý spisovatel, Praha 1986, s. 71.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>106</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 68.

cílového jazyka nejsou „ekvivalentní“, nelze převádět (tj. překládat) mechanicky; tyto prostředky musí být kompenzovány. U překladu poezie je tedy třeba „*větší pružnosti i větší celkové volnosti*“, <sup>107</sup> upozorňuje Levý.

Právě objevování a volba – pokud má překladatel k dispozici více stylistických možností a podle potřeb kontextu mezi nimi musí volit – je momentem, kdy končí překladatelské „řemeslo“ a začíná umění. Tehdy se totiž přesvědčíme, zda je naše poznání díla dost přesné či objektivní. Teoreticky vybavení a erudovaní překladatelé (tzv. překladatelé – filologové) tedy někdy mohou paradoxně napáchat více škody než užitku (užitkem zde samozřejmě máme na mysli kvalitní překlad, který splňuje všechna estetická i funkční hlediska). Překladatelská práce a překladatelské umění tedy vyžadují především „*představivost, schopnost objektivace a stylistické nadání*“, <sup>108</sup> shrnuje Jiří Levý.

**Cíl překladu** je podle Levého reprodukční; je třeba zachovat a sdělit dílo původní a nikoli vytvořit dílo nové. Otrocký a nepůvodní překlad pak považuje za prohřešek proti reprodukčnímu cíli, „*protože nereprodukuje autorovu myšlenku*“. <sup>109</sup> Jak už bylo řečeno, překladová literatura je nedílnou součástí každé národní literatury. To potvrzuje i Jiří Levý, když říká, že „*překlad musí samozřejmě být co možno přesnou reprodukcí původního díla, ale především musí být hodnotným literárním dílem českým*“. <sup>110</sup> Co se týče zachování kvalit předlohy, překlad nesmí být stejný jako originál, ale měl by na čtenáře působit stejně. Myšleny jsou zde přirozeně významová a estetická hodnota textu; nikoli jeho formální obrysy.

Druhým požadavkem, který na překlad klademe, je estetická hodnota překladu jako díla české literatury – tedy umělecká dokonalost. Zde je třeba se velkým obloukem vyhnout pokušení originál vylepšovat a příkrášlovat (což se dříve sice doporučovalo, dnes se však jedná o teorii dávno překonanou). Jak

---

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 69.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>109</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 88.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 89.

trfně poznamenává Levý, „*krása a věrnost [překladu] bývají často stavěny do protikladu (...) vylučují se však jen tehdy, rozumí-li se krásou líbivost a pravdivostí doslovnost.*“<sup>111</sup>

V souvislosti s problematikou původnosti či reprodukčnosti překladu vyvstávají některé otázky, např. zda je možné vytvořit tzv. klasický, normativní, ideální překlad; případně zda má oprávnění několik současných překladů díla. „*U poezie je každý překlad svébytné básnické dílo,*“<sup>112</sup> říká Jiří Levý a potvrzuje tím názor, že oprávnění dvěma souběžným překladům upřít nelze – ovšem pouze za předpokladu, nejedná-li se o plagiátorství, ale dvě „*samostatné a umělecky soudržné inspirace.*“<sup>113</sup>

Závislost na překladatelské tradici a práci předchůdců je podle Levého znehodnocující „*teprve tehdy, přebírá-li překladatel starší řešení z pohodlnosti a v té míře, která ohrožuje původní charakter jeho díla. (...) Má-li nová reprodukce být uměleckým činem, musí být překlad jako celek dílem nového překladatele, nikoli plagiátem z verzí předchozích.*“<sup>114</sup>

Tlak překladatelské tradice se nejvíce projevuje tam, kde se dřívější překladatelské řešení stalo součástí českého kulturního povědomí (např. okřídlená rčení a výroky, knižní tituly apod.). Podle Levého je zbytečné a škodlivé odchylovat se od staršího překladatelského řešení, pokud toto dosud vyhovuje a pokud nové řešení není výrazně lepší. Z vlastní čtenářské praxe můžeme uvést příklad, kdy titul románu *Wuthering Heights* (1847) anglické spisovatelky Emily Brönte byl do češtiny poprvé přeložen Boženou Šimkovou doslovně jako *Bouřlivé výšiny* (vydáno v nakladatelství Pokrok v Praze roku 1912); tento titul převzala i další česká překladatelka Máša Baklanová (vyšlo v nakladatelství Mars v Praze roku 1927). Až Květa Marysková využila toponyma, jež v románu sehrává významnou roli, a v jejím překladu tak dílo bylo vydáno (SNKLHU, Praha 1960) pod názvem *Na Větrné hůrce*. Zde byl beze

---

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 103.

<sup>113</sup> Tamtéž.

<sup>114</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 106.



zbytku naplněn požadavek „výraznosti, tj. konkrétnosti a jedinečnosti symbolizujícího obrazu.“<sup>115</sup> Podobně i Zábranův pracovní překlad titulu románu Sylvie Plath *The Bell Jar* (resp. překlad, s nímž operoval ve svých poznámkách) zní *Skleněný poklop*; když byl román přeložen do češtiny (vydalo nakladatelství Argo v Praze roku 1996), zvolil překladatel Tomáš Hrách titul *Pod skleněným zvonem*, jenž lépe vystihuje bezvýchodnost a beznaděj románového subjektu, trpícího duševní poruchou.

S požadavky jazykové tvořivosti překladatele a reprodukční přesnosti překladu úzce souvisí také zachování národní a dobové (tj. historické) specifčnosti originálu. „*Literární dílo je fakt historicky podmíněný, a tedy neopakovatelný; mezi originálem a překladatelem nemůže být vztah totožnosti,*“<sup>116</sup> poznamenává Jiří Levý. Při překládání tedy nejde o mechanické uchování formy a jednotlivých dobových specifností, nýbrž o uchování významových a estetických hodnot předlohy pro čtenáře.

Také podle Dagmar Knittlové klade celá řada autorů značný důraz na tzv. kulturní transpozici, tedy přenos z jedné kultury do druhé. „*Termín kulturní transpozice používají*<sup>117</sup> *jako střešový pro různé stupně či odstíny odklonu od doslovného překladu, ke kterému se překladatelé uchylují, když se snaží přenést obsah výchozího textu do kontextu cílové kultury,*“<sup>118</sup> říká Knittlová.

Velkým problémem pro překladatele jsou narážky na jistá běžná dobová fakta či literární (básnické) konvence, která díky časovému a (nebo) místnímu odstupu nejsou čtenáři v prostředí, do něhož se dílo převádí, již (nebo dosud) známá. Tehdy je zapotřebí podat místo přesného překladu buďto vysvětlení, nebo naopak pouze náznak (viz také s. 56).

**Výběr lexikálních prostředků** je pro posouzení kvality překladu stěžejní. K lexikálnímu ochuzení dochází tehdy, použije-li překladatel při volbě českého

---

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 155.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 121.

<sup>117</sup> Autoři jako Sándor Hervey či Ian Higgins.

<sup>118</sup> Knittlová, D., *Teorie překladu*. Vydavatelství UP, Olomouc 1995, s. 120.

výrazu obecnější (a tím i méně názorný a citově méně zabarvený) výraz, anebo také málo využívá různých synonym (k obměňování výrazu). Tento jazyk bývá v kritikách označován jako „šedivý překladatelský jazyk“, „dřevěný jazyk“ či „překladatelský žargon“ apod.

Tzv. **intelektualizace textu** je další závažnou překladatelskou chybou. Může se projevit jako zlogičťování původního textu, vykládání nedořečeného (tj. myšlenek, které jsou v textu pouze naznačeny) či jako vysvětlování a formální rozvádění myšlenkových zkratk (tj. formální vyjadřování syntaktických vztahů). Podle Levého k tomuto nedostatku dochází především proto, že „*překladatel má k textu poměr interpreta*“, <sup>119</sup> – text tedy nejen překládá, ale i vykládá, dokresluje a zlogičťuje – tzn. intelektualizuje. Estetickým důsledkem takovéto intelektualizace je pak „*oslabení estetické funkce výrazu ve prospěch funkce sdělovací*“. <sup>120</sup>

Na druhou stranu však také existuje jeden konkrétní příklad, kdy intelektualizaci nelze považovat za umělecký nedostatek – a to u knižního názvu: „*Titul je ideovým klíčem k dílu; jeho srozumitelnost je někdy důležitější než obrazný charakter*“, <sup>121</sup> vysvětluje Jiří Levý.

„*Přeložit dílo znamená vyjádřit je – v jeho jednotě obsahu a formy – jiným jazykovým materiálem*“, <sup>122</sup> charakterizoval výsledek překladatelského procesu Jiří Levý. Také Dagmar Knittlová se domnívá, že erudovaná kritika překladu by měla „*brát v úvahu především funkční dimenzi a být objektivní, zakládat se na analýze překladatelských operací, které umožňují účinné převedení všech parametrů textu. (...) Zdá se, že v současnosti optimální metodou posouzení překladu, případně vysvětlení jeho postupu, je složková analýza (...) zaměřená na výpověďové celky a beroucí v úvahu širší kontext díla, odlišného jazykového*

---

<sup>119</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 145.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 151.

<sup>121</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 158.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 119-120.

*společenství, tj. sociokulturní kontext čili vlastně pragmatický aspekt se všemi jeho náležitostmi a textové parametry včetně problematiky stylové,“<sup>123</sup> uzavírá.*

## **JAN ZÁBRANA PŘEKLADATEL**

*„Přeložil jsem už víc knih, než jich mnozí lidé v životě přečtou.“<sup>124</sup>*

(září 1976)

Český spisovatel a překladatel Jan Zábrana překládal z angličtiny, francouzštiny, ruštiny, polštiny, španělštiny a ukrajinštiny; za jazykové spolupráce také z čínštiny, maďarštiny a norštiny. Jak lze z mnoha jeho překladů doslova vyčíst, byl *suo ipso* překladatelem kongeniálním; dokázal velmi citlivě vystihnout klíčový význam určitých obrazů nebo metafor a následně je zcela nenásilně převést do češtiny. Jak ostatně potvrzuje i teoretik Jiří Pechar,

---

<sup>123</sup> Knittlová, D., *Teorie překladu*. Vydavatelství UP, Olomouc 1995, s. 128.

<sup>124</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 478.

„nejzávažnější součástí překladatelovy práce je práce interpretační. Jestliže je interpretace dostatečně přesná, hluboká a pečlivá, postačí transformační prostředky, které má překladatel k dispozici, zpravidla i k zvládnutí obtížných úkolů.“<sup>125</sup>

Důležitost důkladného pochopení překládaného díla si dobře uvědomoval i Zábrana, když si roku 1973 zapsal následující postřeh: „*Při překládání poezie Wallace Stevense hrozí překladateli víc než kde jinde nebezpečí nežádoucí interpretace. Stevens sám kdysi napsal svému italskému překladateli Renatu Poggiolimu, že ‚báseň je báseň, nikoli výklad básně‘. (...) Metoda jazykové parafráze (volná rekonstrukce verše za pomoci zcela jiných elementů druhého jazyka), přebudování struktury při jakéms takéms zachování ‚smyslu‘, improvizace od případu k případu, by znamenala naprosté nepochopení konstant Stevensovy poetiky. Básníková meditace se uskutečňuje v přesně zvolených pojmech (jakkoli metaforických či zástupných), které je třeba zachovat.*“<sup>126</sup> Jaký důsledek tedy dle Zábrany musí nutně nastat? „*Za těchto podmínek nemůže žádný překlad zachovat či napodobit onu svrchovanou eleganci a noblesu, jakou mají Stevensovy básně v originále.*“<sup>127</sup>

Protože Jan Zábrana si do svých deníků zapisoval mnoho zajímavých postřehů a poznámek o překladech, v této části se pokusíme jeho názory na překlady a překládání shrnout.

Již druhý den po svých sedmnáctých narozeninách (dá-li se to tak říci, takřka v začátcích své překladatelské činnosti) se Zábrana potýkal s problémy a ke své práci se stavěl značně kriticky: „*5. června 1948. Odpoledne jsem překládal Burnsovu báseň Mé srdce je tam v horách. Nedařilo se mi to a myslím, že nepodařilo. Je to báseň nesnadná rytmicky (zvolil jsem jamb, ač originál lze číst i trochejsky, a to jsem udělal špatně). A potom: kouzlo básně je na opakování podstatných věcí, vět, a ty jsem česky těžko dával dohromady, aby seděly. Byl*

<sup>125</sup> Pechar, J., *Otázky literárního překladu*. Československý spisovatel, Praha 1986, s. 71.

<sup>126</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 246.

<sup>127</sup> Tamtéž.

*jsem se sebou nespokojen.*<sup>128</sup> O den později si zaznamenal: „*Mořil jsem se se dvěma znělkami, tentokrát z francouzštiny. Byl to Ronsardův sonet a Du Bellayova znělka Zármutek. Překládal jsem to značně volně, ale dnes snad úspěšněji, alespoň jsem spokojenější než jindy. Snad že je to sonetová forma. Ale zvláště Du Bellay mi v posledních šesti verších dal práci a mám dojem, že stále ještě nezní tak, jak má. Ale chtěl bych nepovolit v tomhle: překládat, překládat tak dlouho, až se zdokonalím tak, abych mohl tlumočit bezvadně formálně nejhlubší verše.*“<sup>129</sup>

Při překládání z angličtiny do češtiny hrozí překladateli mnohá úskalí, protože angličtina je jazyk analytický, zatímco čeština syntetický. To si velmi dobře uvědomoval i Jan Zábrana, když si ještě jako student gymnázia do svého deníku k datu 8. února 1949 zapsal: „*Je to trudná práce, překládat z angličtiny.*“<sup>130</sup> Proč, to dále vysvětluje: „*Věnoval jsem hodně času překládání úryvku z Keatsova Endymiona, ale po skončení práce jsem nebyl spokojen. (...) Bylo už to mnohokrát řečeno (Sládkem, O. Fischerem a konečně teď jsem to četl v Offerově předmluvě k básnické antologii), že čeština nemá ekvivalentní substantiva za jednoslabičná anglická,*<sup>131</sup> *a jsou tu podle mého názoru tři možnosti:*

1) *Rozšířit počet veršů v převodu a to, co anglický básník řekne v jednom, říci více verši. To je ten známý nadpočet veršů ve Sládkových převodech Shakespeara.*<sup>132</sup>

2) *Tam, kde anglický básník podává jemné a složité metafory a opisy, zjednodušit stavbu a podat jen obrys. (Hned ale tuto cestu vylučuji jako*

---

<sup>128</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 33.

<sup>129</sup> Tamtéž.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 120.

<sup>131</sup> Což ostatně potvrzuje i řada teoretických studií v čele s Jiřím Levým; viz s. 67.

<sup>132</sup> Podobnou praxi zaznamenal ze sekundární literatury také teoretik Dionýz Ďurišin u ruských překladatelů: „*V. Levik uvádí zajímavý příklad, kdy jeden z ruských překladatelů Othella rozšířil původní text téměř o 60 %. Překladatelka Ščepkinová-Kuperniková ‚zvětšila‘ text Cyrana z Bergeracu jedenapůlkrát. Přitom je zajímavé, že i navzdory tak volnému a nepřesnému zacházení překladatelů s předlohou běžná konvence hodnotí tyto ‚adaptace‘ jako překlady.*“ In: Ďurišin, D., *Teória literárnej komparatistiky*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1975, s. 185.

neschůdnou, neboť tak by z převodu vznikla prozaická parafráze, nacpaná do veršů, a nikoli báseň.)

3) Vytvořit úplně novou báseň, volný překlad, hodně subjektivní, ponechat jen pár základních motivů. To je cesta, kterou propagoval Šalda. Ale je potom tomuto převodu možno postavit v čelo jméno autora?<sup>133</sup>

I přes zdánlivou bezvýhodnost této situace však Zábřana záhy s uznáním dodává: „Jsou ovšem virtuosové verše a slova, kteří vzdor těmto obtížím dokážou skvělý překlad. Jedním z nich byl například Otokar Fischer. Čtete teď ve škole Macbetha v jeho překladu. Klobouk dolů před tím překladem!“<sup>134</sup>

K problematice doplňování v překladech si v roce 1981 zapsal také lehce ironickou poznámku: „Po málem třiceti letech praxe dokážu přeložit i to, co nikdy nikdo nenapsal.“<sup>135</sup>

„Překládat poezii – to je jako líbat ženskou přes závoj,“<sup>136</sup> říká Zábřana. Dokazuje to například svým značně kritickým postojem k francouzským převodům ruské poezie: „Vidět měsíc pokulhávat za sluncem jak francouzský překlad ruského básníka.“<sup>137</sup> Nebo také když vysvětluje důvody, proč se nikdy – až na výjimky – nepokoušel překládat poezii Mariny Cvetajevy: „Vše stojí a padá s intonací – a ta je nepřenosná. Překlad jakékoli poezie je v principu vždy problematictější a obtížnější než v praxi. V praxi je to vždy buď – anebo. A pak – pro toho, kdo je schopen číst jenom překlad, je často přijatelná i lecjaká zcela okrajová odlika, pro člověka, který ví, oč jde, naprosto zanedbatelná... Vím dnes – po tolika letech – o překládání poezie svoje. Co ještě je něco a co už není nic než ‚tváříci se nic‘.“<sup>138</sup> Kriticky se Zábřana staví i k recipientům: „Když i dost kompetentní lidé nejsou s to poznat špatný překlad, jak mají být s to poznat dobrý nebo vynikající překlad od průměrného?“<sup>139</sup>

---

<sup>133</sup> Zábřana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 120-121.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 121.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 808.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 558.

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 204.

<sup>138</sup> Zábřana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 450.

<sup>139</sup> Tamtéž.

Při překládání poezie není ničím neobvyklým, pokud překladatel vytvoří více překladových variant. V Zábranových metodických poznámkách je patrné, že si s podobnými jevy rád „pohrával“: „*Báseň zvukových náhrad – tak, aby vznikly dva významově rozdílné texty, např. slovo ‚měsíc‘ nahradit slovem ‚mestic‘, – ‚stál‘ – ‚sál‘ a podobně. Metodicky viz báseň ve výročním čísle časopisu Poetry od Sidneye Goodshira Smitha (str. 122), tam však je ‚spisovné‘ znění jenom in margine, princip je jiný. Cf.<sup>140</sup> Holanovy překlady z Rilka (francouzské básně), kde existují některé básně v několika překladových verzích (dvou až třech), přičemž někdy je rýmové schéma totožné (alespoň částečně). Z toho by mohl vyjít pokus číslo 2 – významově rozdílné texty se stejnými rýmovými slovy. Identické ‚opory‘ uvnitř textu by bylo možno ještě rozšířit. Praktický význam = znázornění relativity pevné jazykové struktury, nahá sémantika; dvojspřeží význam – zvuk.*“<sup>141</sup>

Při překládání poezie je v drtivé většině případů třeba změnit (či alespoň upravit) veršové schéma předlohy a použít takový veršový systém, jenž je předloze pokud možno nejbližší a zároveň co nejvíce odpovídá požadavkům (nebo lze říci i tradiční normě) prozodie jazyka, do něhož překládáme. Zábrana v roce 1983 trefně poznamenává, že takovýto kompromis může být pro některé překladatele příliš bolestný, až fatální: „*Z některých lidí nikdy nebudou dobří překladatelé proto, že jsou příliš charakterní. Vědí, že spousta věcí v překladovém textu nikdy přesně není ‚to ono‘ – a než by se spokojili s kompromisem, s něčím, co odpovídá jen částečně, radši jdou od válu.*“<sup>142</sup>

Existují samozřejmě také překladatelé naprosto špatní – a na ty by podle Zábrany „*mělo být pamatováno i v trestním zákoníku: žaloba pro znásilnění autora*“<sup>143</sup>. Lze s jistotou říci, že osobně považoval za jeden ze zářných příkladů takovéto překladatelské „zvrácenosti“ Bablerův překlad Dantovy *Komedie*: „*Číst*

---

<sup>140</sup> Cf. je zkratkou lat. slovesa *confero, conferre* a znamená *srovnej* (běžně užívaná zkratka je *srov.*).

<sup>141</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 229.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 968.

<sup>143</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 929. Zcela opačný názor má Bohumil Mathesius, který nepovažuje „znásilnění“ autora za chybu, ba právě naopak (jedná se tedy právě o jednoho ze zastánců „vylepšování předlohy“): „*Dobry překladaatel může a má autora znásilnit (je-li potřeba), zkrátit, prodloužit, doplnit, překomponovat, zkrátka tomu chudákovi pomoci.*“ Mathesius, B., *Anketa o překládání*. In: *České theorie překladau*. Levý, J. (edit.), SNKLHU, Praha 1957, s. 644.

*se to nedá, nebo jen o málo líp než překlad Vrchlického. (...) Bablera nelze rozmotat – je to zašmodrchané, slovosledově nesmyslné, vycpané vatelínem kvůli rýmům – proč hrome mám svádět potyčky s nešikovností překladatele a luštit jeho zpotvořeniny a paskvily, když Dante odebírá všechnu pozornost sám?*<sup>144</sup> Jaké východisko pak Zábrana navrhuje? „*Řešením (...) by byl překlad prozaický nebo ve volných a nerýmovaných verších, který by podal kultivovaným moderním jazykem co nejpřesnější smysl. (...) Ovšem profesionální překladatel ví, že překládat verše prózou je jiný problém – věc napsaná ve verši má v originále strukturu veršového ‚myšlení‘, spousta věcí by byla formulována v próze jinak (vlastně všechno) – navíc u nás tahle tradice vůbec chybí (tj. tradice prozaického překladu verše), muselo by se jít proti všemu, i když se domnívám, že to v možnostech jazyka je (je-li to možné v angličtině či francouzštině, proč ne v češtině).*“<sup>145</sup>

Sama podstata překládání – tedy vyrovnání se s rozdílností výchozího a cílového jazyka – klade na překladatele vysoký požadavek až jakési hypersenzitivnosti vůči původnímu textu (přirozeně v kontextu jazyka, do něhož překládá). To se netýká jen poezie, ale samozřejmě i převodů prozaických předloh: „*Je třeba usilovat o reliéfnost věty. To je to, o čem nemá velká část překladatelů prózy ani ponětí. (...) Otázka specifikace a její míry však vychází přímo z povahy obou jazyků, z jejich strukturního charakteru – a už přenos do druhého jazyka sám o sobě míru specifikace buď zvyšuje, nebo snižuje. (...) Překladatel musí neustále jemně rozlišovat, co je stylisticky menší zlo.*“<sup>146</sup>

Zábrana si do svých deníků zapisoval také čistě praktické rady pro zdokonalení metodiky překládání: „*Hledáš-li (při překládání) ve slovníku neznámé adjektivum spojené s neznámým substantivem, hledej vždy dřív substantivum.*“<sup>147</sup> „*Postavení slova ve větě vylučuje možnost jeho dvojznačného chápání.*“<sup>148</sup> „*Větu ‚she is made of such cloth‘ nemůže překladatel –*

<sup>144</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 392.

<sup>145</sup> Tamtéž, s. 392-393.

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 837-838.

<sup>147</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 610.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 838-839.



v nekonkretizujícím kontextu – přeložit prostě ‚je stvořena z takové látky‘. Proč ne? Poněvadž ‚látka‘ může v češtině vyvolat dvojí představu: 1) látka = tkanina, 2) látka = materie. Překladatel musí tuto dvojnásobnost dodatečně odstranit, buď něčím zúžit, nebo nějak specifikovat, aby v čtenáři vyvolal odpovídající představu, která by byla pouze jednoznačná – jako v originále, z něhož překládá. Takovéhle věci je třeba hlídat, pro ty je třeba mít cit.“<sup>149</sup>

Jak dokázal už Jiří Levý (viz s. 40), v některých případech není jednoduché přeložit dokonce ani titul předlohy. To, že hledání názvu bývá někdy složité (a jindy ideální název naopak „naskočí“ sám, často i rychle), potvrzuje také Jan Zábrana: „Co to dá někdy práce přeložit třeba významem vhodný cizí název tak, aby všechna slova přesně a přirozeně ‚seděla‘ na svém místě. Tady<sup>150</sup> mi všech těch pět slov skočilo do hlavy jako v zablesknutí – definitivně. A nejlepší na tom (pro mne) byl ten bleskový pocit: to je ono, tohle a nic jiného. Jindy člověk hledá název věci (vlastní, překládané) a nevymyslí nic celé měsíce – nebo něco takového, o čem při první změně nálady, při prvním náklonu pod jiné osvětlení ví, že je to blbost...“<sup>151</sup> A naproti tomu: „Zpráva ze západního rozhlasu: předevcírem, 29. prosince 73, vyšla v Paříži Solženicynova nová kniha Archipelag Gulag. Román? Reportážní zpráva? Nic bližšího dosud nevím. Zkratku Gulag (GULAG) znám z epilogu Doktora Živaga. Znamená: Glavnoje upravlenije lagerej, tj. Hlavní správa vězeňských táborů. Tedy asi ‚Souostroví HSNZ‘ (Hlavní správa nápravných zařízení). Česká zkratka je neznělá. Ale já český název vymyslím. Přesně.“<sup>152</sup> (Podle oficiálního údaje Obce překladatelů v Databázi českého uměleckého překladu po roce 1945 byl český překlad Solženicynova románu *Souostroví Gulag* poprvé vydán v pražském OK Centru v

---

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 659.

<sup>150</sup> Tzn. při hledání názvu českého výboru z poezie Kennetha Patchena.

<sup>151</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 389-390.

<sup>152</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 264.

roce 1991. Jako překladatelé jsou uvedeni: Ludmila Dušková, Jan Zábrana, Libuše Kozáková a další překladatelé.<sup>153</sup>)

A samozřejmě opět hořce ironická poznámka na vrub skutečnosti, že literatura (*ergo* i překladová) byla jedním z nástrojů totalitní moci: „*Levý ve své knize o překládání (kapitola o překladu názvů) se zmiňuje o tom, jak soukromí nakladatelé v honbě za ziskem dávali překládat názvy knih co nejsenzačněji. Zapomněl se jaksi zmínit o jiných překladech názvů, jako když se In Dubious Battle (V pochybném boji) překládalo do češtiny jako Bitva; název se ideologicky ,vylepšoval‘...*“<sup>154</sup>

Když Jiří Levý v *Umění překladu* zevrubně vysvětloval, proč není (z hlediska výsledného recipienta textu, tedy čtenáře) vhodné – narazí-li překladatel na zdánlivě neřešitelný překladatelský oříšek, ať už z důvodu intonace či neaktuálnosti originální repliky – použít např. vysvětlivky pod (nebo za) textem, eventuálně jinak reprodukovat doslovný význam textu; Zábrana se k zohledňování čtenáře překladatelem stavěl takto: „*Když se v překladu – v nějakém složitém kontextu nebo z jiných důvodů – vyskytne slovo, které se nedá přeložit, musí je překladatel svého čtenáře naučit. Uvést je – pokud je nevysvětlí – v takových souvislostech, že i ten nejméně ,vnímavý‘ čtenář (vždycky je třeba počítat s ,nejméně vnímavým‘ čtenářem) pochopí, oč jde, případně i proč se takové slovo – takové místo – nedalo přeložit jinak.*“<sup>155</sup>

„*S tím překládáním mi to připomíná starodávný slogan na reklamních školních deskách, které nám někdy před pětatřiceti lety dával ve třídě pán z Městské spořitelny v Humpolci: ,Co se Honzíček v mládí naučil, k stáru Honza jako by našel,*“<sup>156</sup> říká s nezbytnou ironií v hlase Jan Zábrana v březnu 1974. Kvalitně odvedená překladatelská práce – byť se jednalo o kritiky tolik

---

<sup>153</sup> Obec překladatelů, *Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945. Ruská jazyková oblast – překlady* [online]. Encyklopedický dům, 2002 [cit. 27. března 2007]. Dostupné na WWW: <<http://www.-obecprekladatelu.cz/ZZPREKLADY/totalrustina.htm>>.

<sup>154</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 1016.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 515.

<sup>156</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 276-277.

opovrhovaný žánr detektivky (jichž přeložil Zábřana za svůj život celou řadu) pro něj však znamenala mnohé: „*Dobře přeložená detektivka je – v živlu jazyka – víc než špatně přeložený Puškin.*“<sup>157</sup>

„*Dnes je to 20 let, co jsem překladatelem na volné noze! (27. října 1954 – 27. října 1974)*“<sup>158</sup> Jaký byl tedy vlastně Jan Zábřana překladatel? Pomalý a pečlivý, jak potvrzuje i následující, silně sebekritický a sebeironický záznam z roku 1978: „*Když mě Majka*<sup>159</sup> *chce dopálit, že pracuji pomalu, vždycky říká: ‚Ty nepřekládáš, ty si stavíš pomník...‘ A vždycky znova se jí podaří mě naštvat.*“<sup>160</sup> A co ještě může překladatele notně popudit? „*Když zabije stovky hodin nad novým, lepším překladem nějaké klasické knihy – a pak se před ním někdo ze známých uřekne: ‚My jsme si nechali radši to starší vydání, vono bylo vázaný v takovým krásným plátně!‘*“<sup>161</sup>

Když Zábřana (v roce 1982) s povzdechem říká: „*Všichni skončili jako překladatelé. Všichni. Já první.*“<sup>162</sup>, je z našeho hlediska nevyhnutelné (a samozřejmě také přirozené) položit si otázku, proč vlastně s překládáním začal. Jeho vysvětlení (zaznamenané o dva roky později) zní následovně: „*Když se mne pořád někdo ptá: ‚A jak jste se dostal k překládání? Proč jste začal překládat?‘, jediná odpověď, jediná pravdivá, kterou bych na to mohl dát, je krátká: ‚A co jsem měl mezi těmi troglodyty v padesátých letech dělat?‘ Tihle lidé, kteří takové otázky dávají, se tváří, že nevědí (nebo už skutečně nevědí), jakou poezii tehdy všechny noviny a časopisy výhradně tiskly, co se od básníků vynucovalo.*“<sup>163</sup>

Na vrub nemožnosti svobodně publikovat v socialistickém Československu poznamenal v době tuhé normalizace (rok 1976): „*V letech nesvobody je cennější a významnější překládat díla spisovatelů, kteří žili ve svobodě, mohli svobodně psát a publikovat (a mohou, poněvadž nic konkrétního*

---

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 391.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 324.

<sup>159</sup> Manželka Marie Zábřanová.

<sup>160</sup> Zábřana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 581.

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 607.

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 886.

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 993.

*nanic momentální potlačující režim nepálí, vycházet i teď a tady), než psát původní věci, které, mají-li se dočkat vydání, musejí od první věty do poslední vznikat v atmosféře (třeba podvědomé) ohledu na cenzuru, v nepřijatelné a sebeponižující autokastraci a jejichž přesvědčivost a přirozenost se proto rovná přesvědčivosti a nenucenosti člověka stojícího po pás v žumpě, a přesto se tvářícího a všem kolem sebe tvrdícího, že je vše v pořádku, že se nikdy necítil příjemněji a komfortněji a že vtahuje do chřípí výhradně líbezná a vonná ozóny...“<sup>164</sup> A dále soudí: „Literatura předem smířená a předem kalkuluje s cenzurou je mrtvá a navždy odsouzená k smrti ještě dřív, než napsala svou první větu... Ano, nelze-li svobodně psát, je líp (chce-li ovšem člověk publikovat) překládat a vydávat věci těch, kteří svobodně psát mohli.“<sup>165</sup>*

Přestože socialistický režim dokázal – samozřejmě v intencích toho, co vyhovovalo jeho ideologii – kvalitní tvůrčí práci ocenit (dobře víme, kolik umělců se v té době honosilo přívlastkem „národní“ či „zasloužilý“), Zábana se k cenám, jež mu byly uděleny, stavěl značně pohrdlivě. Proč, to vysvětluje následující poznámka: „Mezi rokem 1962-1969 jsem dostal sedm nakladatelských cen. Za překládání a jednou i za vlastní věc. (...) Dostával jsem ceny, ale věci, které jsem napsal, ‘žloutly‘ pořád dál v deskách ve skříni. (...) Nikdy jsem ale žádnou cenu neodmítl, protože jsem věděl, že v policejním státě je potupné cenu přijmout a nebezpečné ji odmítnout. (...) Po třicítce – a zvláště v policejním státě – hodnotí člověk věci především z hlediska osobní bezpečnosti.“<sup>166</sup>

Jan Zábana také podává neutěšený – avšak v době, v níž žil a pracoval, také smutně pravdivý – obraz překladatele jako služby literatury: „Ach, ta důvěra, že prohra v životě se vyhne zrovna nám! Před pětadvaceti lety – co se zdálo snazšího než vejít do toho... baráku literatury. Vejít – a celý život zůstat v pokoji pro služby. U překladů. A už jen pár let, a dostaví se i ta hrdost na marnost, hrdost služek zestárlých, osleplých ve věrných službách: celý život jsem

---

<sup>164</sup> Zábana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 458.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 458-459.

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 206-207.

byl dobrá služka.“<sup>167</sup> (Záznam z roku 1976.) A na jiném místě o sedm let později: „Puškin říkal o překladatelích, že jsou to poštovské herky osvěty. A kolikrát jsem měl pocit, že člověk, který chtěl sám psát a ‚zkejsnul‘ u překládání, nedostal se v literatuře dál než do pokoje pro služby... Takovéhle myšlenky se mi pořád dokola honí hlavou za podmračeného, teplého deštivého odpoledne. (20. září 1983)“<sup>168</sup>

Protože profesionální překladatel řeší samozřejmě i finanční otázku překládání, v létě 1972 si Zábrana v reakci na nabídku překladu nepřiliš kvalitní sovětské (sic!) poezie zapsal: „Jsem zvědav, jestli Vás na těch verších něco zaujme,‘ napsal mi P. S. v průvodním dopise k veršům sovětského básníka, které chce, abych přeložil pro časopis, kde dělá redaktora. Ach jo! Zaujmout by mě mohl jedině honorář, který by mi byli ochotni za tu práci poslat.“<sup>169</sup>

V roce 1979 dospěl Zábrana k vlastní definici ideálního překladatele, která ovšem *de facto* boří smysluplnost veškerých teoretických úvah o translatoologii: „Nejlepší překladatel je ten, který nepřekládá tak, jak se překládat má, ale tak, jak on chce. Podrobně to vysvětlovat mě teď neláká. Tolik ale vím po šestadvaceti letech překladatelské praxe.“<sup>170</sup>

„Abych mohl udělat to, co jsem chtěl udělat jako překladatel, potřeboval bych ještě aspoň tohle desetiletí. Ale vím, že už je nebudu mít celé,“<sup>171</sup> zapsal si Jan Zábrana v únoru 1982. To mu zbývaly pouhé dva roky života... Přesto můžeme bez jakýchkoli pochybností říci, že i tak zůstala po tomto kongeniálním překladateli v české překladové literatuře významná a nesmazatelná stopa.

## **ANALÝZA ZÁBRANOVA PŘEKladU BÁSNICKÉ SBÍRKY ARIEL**

---

<sup>167</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 452.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 964.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 213.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 710.

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 866.

Následující kapitola bude pokusem o translatologickou analýzu českého překladu básnické sbírky *Ariel*, který vznikl v rozmezí let 1967-1983 (sbírka byla poprvé vydána v roce 1965; česky pak v roce 1984). Naší snahou bude zjistit, zda byl Jan Zábrana v překladech básní Sylvie Plath ovlivněn lexikem svých autorských sbírek básní, nebo zda se naopak pokoušel co nejvěrněji přenést imaginaci originálního znění sbírky tak, jak ji vytvořila Sylvia Plath. Výsledkem naší analýzy by pak měla být pokud možno jednoznačná odpověď na otázku, zda vůbec (v tomto konkrétním případě) platí zásady translatologie, jak je stanovil Jiří Levý.

Vycházíme ze třetího vydání sbírky *Ariel* (nakladatelství Faber and Faber, Londýn 1966), které edičně připravil Ted Hughes; protože však Zábranův překlad (Mladá fronta, Praha 1984) oproti tomuto vydání obsahuje navíc další dvě básně (*Lesbos* a *Mariina píseň*), citujeme tyto básně v jejich originálním znění podle opraveného vydání sbírky (HarperCollins Publishers, New York 2004), které editovala Frieda Hughes, dcera Sylvie Plath. Slovenský překlad básní Sylvie Plath vyšel pod názvem *Luna a tis* (Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989); autorkou překladů je básnířka a překladatelka Mila Haugová (narozena 14. června 1942 v Budapešti).

Při analýze překladu je dobré mít na paměti, že každý převod se skládá z určitého procenta odlišností, které do textu doplnil překladatel. „*Právě odchylky od předlohy mohou nejlépe poučit o překladatelově umělecké metodě i o jeho názoru na překládané dílo,*“<sup>172</sup> vysvětluje Jiří Levý. Jan Zábrana se v rámci únosnosti překladu od předlohy příliš nevzdaloval – snad jen v posledním trojverší básně *Lady Lazarus*, kde cítil potřebu zachovat rýmové schéma, tím poněkud ubral na síle výpovědi:<sup>173</sup>

*Out of the ash*

*I rise with my red hair*

---

<sup>172</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 204.

<sup>173</sup> Podle Jiřího Levého je však volnější vztah k myšlenkové kompozici básně „*specifickým, a z velké části nevyhnutelným rysem rýmu v překladové poezii. (...) Daleko zřetelněji může deformovat básnickou myšlenku, uvádí-li překladatel do rýmů z nouze zcela nové významy.*“ (Což se v tomto konkrétním případě naštěstí nestalo.) In: Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 228.

*And I eat men like air.*<sup>174</sup>

*Povstávám z popele,  
vlasy mám z rudých stuh  
a žeru muže jako vzduch.*<sup>175</sup>

Slovenský překlad (s titulem *Lady Lazar*) dle našeho názoru lépe vystihuje mrazivou atmosféru básnické výpovědi; na druhou stranu však pozměňuje sled jednotlivých veršů a ani rýmové protějšky v posledním dvouverší (*hair – air*, v Zábranově překladu *stuh – vzduch*) nevytvářejí bohatý rým:

*Z popola dvíham sa  
s červenou hrivou,  
namiesto vzduchu hlcem mužov.*<sup>176</sup>

Podle Levého mohou být (pokud jsou si výchozí a cílový jazyk etymologicky více vzdáleny) „v rýmových pozicích umístěny analogické významy, musí to však být zpravidla vyjádřeno jinými lexikálními a frazeologickými prostředky. (...) Většinou považuje básník<sup>177</sup> za úspěch, podaří-li se mu vůbec najít souznějící dvojici mezi významy obsaženými v obou verších.“<sup>178</sup> Tento požadavek naplnil Jan Zábrana beze zbytku.

Dalším problémem básnického převodu jsou tzv. „vycpávky“. Ty podle Levého nalezneme „v každém delším básnickém překladu; ovšem u básnický nadaného překladatele je [jistě procento těchto ‚vycpávek‘] menší, a hlavně organicky souvisí se stylem předlohy. Přesnost překladu v rýmované poezii zpravidla klesá směrem ke konci verše; proto právě v koncových slovech verše

<sup>174</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 19.

<sup>175</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 16.

<sup>176</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 81.

<sup>177</sup> Levý zde měl na mysli patrně překladatele, nikoli básníka.

<sup>178</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 229.

bývá nejzřetelněji patrna překladatelova koncepce a jeho vlastní styl.<sup>179</sup> Jistému typu takovéto „vycpávky“ (navíc skutečně na konci verše) se nevyhnul ani Jan Zábrana v překladu básně *Tulips* (*Tulipány*):

*The tulips are too excitable, it is winter here.  
Look how white everything is, how quiet, how snowed-in  
I am learning peacefulness, lying by myself quietly  
As the light lies on these white walls, this bed, these hands.  
I am nobody; I have nothing to do with explosions.*<sup>180</sup>

*Tulipány se moc vzrušují, tady je zima.  
Podívej, jak je tu všechno bílé, jak tiché a zasněžené.  
Učím se vnímat klid a mír, když sama ležím nehybně  
jak světlo na těch bílých zdech, na lůžku, na ruku.  
Jsem nikdo; já to nebyla, kdo si hrál s petardami.*<sup>181</sup>

Zábranův překlad „já to nebyla, kdo si hrál s petardami“ zní trochu jako vytáčky malého dítěte, které dospělí označili jako původce hluku a dítě se tomuto obvinění brání. Také překlad slova *peacefulness* – *klid a mír* je poněkud vzdálený od předlohy. Mila Haugová si poradila s úvodními pěti verši básně takto:

*Tulipány sú príliš vzrušujúce, tu je zima.  
Pozri sa, aké je všetko biele, aké tiché, zasněžené.  
Učím sa miernosti, ležím tu, pokojne, sama,  
tak ako svetlo leží na bielej stene, na rukách, posteli.  
Som nikto; s výbuchmi nemám nič spoločné.*<sup>182</sup>

<sup>179</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 230.

<sup>180</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 20.

<sup>181</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 17.

<sup>182</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 11.



Básnický překladatel mívá podle Levého často potíže s tím, „že tatáž myšlenka (...) zabere odlišný počet slabik. Rozdílná sémantická hustota jazyka předlohy a češtiny nutí překladatele k významovým zkratkám nebo naopak k ‚vatování‘ – a to nezůstává bez vlivu na celkovou interpretaci básně.“<sup>183</sup> Syntetická čeština má menší významovou hustotu než analytická angličtina a překlad tak bývá často delší než předloha (Levý uvádí asi 20 %). „Čeští (...) překladatelé jen s velkými obtížemi ‚směstnají‘ obsah anglické předlohy do rozměru originálu,“<sup>184</sup> dodává. Rozdíly v obsažnosti verše pak lze vyrovnat několika způsoby: Volbou kratšího ze synonym, kondenzací (několik významů je kondenzováno do jediného výrazu), výjimečně rozšířením počtu veršů (to je však možné pouze u nestrofické poezie); poměrně běžné je pak rozšíření rozměru o jednu slabiku (výjimečně i o více slabik). Posledně jmenovanou možnost využíval i Jan Zábrana; z celé řady příkladů vybíráme několik veršů z básně *Getting There (Cestou tam)*:

*The gigantic gorilla interior*  
*Of the wheels move, they appal me—*  
*The terrible brains*  
*Of Krupp, black muzzles*  
*Revolving, the sound*  
*Punching out Absence! like cannon.*<sup>185</sup>

*Gigantická gorilí kola,*  
*jejich vnitřky rotují a děsí mě – –*  
*příšerné mozky*  
*od Kruppa, černé hlavně*  
*se otáčejí, dunivý rachot*  
*skanduje Všechno pryč! – jako dělo.*<sup>186</sup>

<sup>183</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 232.

<sup>184</sup> Tamtéž, s. 233.

<sup>185</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 43.

Počet slabik v originále je 11 – 8 – 5 – 5 – 5 – 8; Zábrana má v jednotlivých verších následující počty slabik: 9 – 11 – 5 – 7 – 10 – 10.

Mila Haugová si v překladu poradila s počtem slabik takto: 8 – 9 – 9 – 4 – 7 – 12; Zábrana dle našeho názoru přece jen zůstává blíže předloze:

*Obrovské gorilie vnútra  
kolies sa krútia a desia ma –  
Kruppove hrôzyplné mozgy,  
čierne hlavne  
rotujú, strašný rachot  
vysekáva neprítomnosť! Ako kanón.*<sup>187</sup>

Co se týče verše předlohy a verše překladatele, je podle Levého možné „obecně požadovat, aby překladatel zachoval styl poezie, kterou překládá. (...) Moderní české básnické překlady zpravidla zachovávají ty rysy, které se kdysi označovaly jako tzv. vnější forma: strofickou kompozici, pořadí rýmů a metrické schéma.“<sup>188</sup> Také o překladu Jana Zábrany můžeme říci, že charakteristické vztahy mezi větou a veršem zachovává zhruba podle předlohy. „Předlohám se více či méně podrobuje poměr mezi syntaxí a veršem. (...) V anglickém verši je syntaktické členění veršů konstantní, překladatel tíhne celkově ve svém stylu k přesahu nebo k syntakticky uzavřenému (end stopped) veršovému typu.“<sup>189</sup>

Při překladu je důležité zachovat vztah mezi zvukovou formou verše a jeho obsahem, neboť vztahy mezi nimi jsou velmi těsné. Pokud překladatel nechce, aby se vztah mezi veršem a jeho obsahem změnil, je podle Levého „třeba vycházet nikoliv z formálního schématu (metrum), nýbrž z jeho skutečné

---

<sup>186</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 50. Upozorňujeme na zajímavý, zvučně znějící překlad spojení „the sound punching out“ – „dunivý rachot skanduje“; sloveso *punch out* totiž ve svém původním významu znamená *udeřit, bouchnout*.

<sup>187</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 84.

<sup>188</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 236.

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 238.

zvukové realizace (rytmus, tempo atd.), protože ta je těsně spjata s obsahem.“<sup>190</sup>  
Více oprávněná je tedy zásada překládat „rytmem originálu“ než „rozměrem originálu“ – zachováno proto musí být „nikoli formální schéma, nýbrž konkrétní zvuková podoba.“<sup>191</sup>

„Citlivost k tempu překládané básně je důležitější než mnohý detail,“<sup>192</sup>  
zdůrazňuje na jiném místě svého *Umění překlada* Jiří Levý. V jednom případě se Zábřana rytmu předlohy příliš striktně nadržel a překlad básně *Fever 103°* (*Horečka jedenačtyřicet stupňů*<sup>193</sup>) je tak poněkud rozvleklejší:

*Pure? What does it mean?  
The tongues of hell  
Are dull, dull as the triple  
Tongues of dull, fat Cerberus  
Who wheezes at the gate. Incapable  
Of licking clean  
The aguey tendon, the sin, the sin.*<sup>194</sup>

*Čistá? Co to je? To je z knih?  
Jazyky pekla, jde z nich strach,  
jsou tupé, tupé jak ten trojitý  
jazyk tlustého, tupého Cerbera,  
co sípe u brány a ani jedním z nich*

---

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 239.

<sup>191</sup> Levý, J., *Umění překlada*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 277.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 272.

<sup>193</sup> Je třeba upozornit na fakt, že Zábřana (i Haugová, viz níže) se chtěli převodem titulu této básně přiblížit českému (resp. slovenskému) čtenáři, reáliím a úzu daného prostředí, a proto podrobili konverzi také odlišný jednotkový systém měření teplot – 1 °C odpovídá zhruba 33,8 °F; horečka 103 °F tedy podle koeficientu představuje přibližně 39,4 °C. Zůstává tedy otázkou, zda 41 °C je chybným převodem (který snad od Zábřany převzala i Haugová; jedná se však pouze o drobnou, snad až bezvýznamnou odchylku), nebo má tento vysoký teplotní stupeň zkrátka jen evokovat představu horečky a rozpáleného, rozbolavělého těla, které je touto horečkou zmítáno. Nevhodným (viz dále v citaci obou překladů básně) se nám jeví také překlad jména obludného trojhlavého psa, který podle řeckých mytologických představ střežil vchod do podsvětí – podle tradičního českého (i slovenského) úzu, který uvádí také *Encyklopedie antiky* (Academia, Praha 1973, s. 294) se tento pes-obluda nazývá Kerberos, nikoli Cerberos – a to z toho důvodu, že řecká alfabeta nemá znak, jenž by zvukovou či grafickou podobou odpovídal našemu písmeni c, ale pouze znak κ (kappa).

<sup>194</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 58.

*není s to řádně olízat  
zimničnou šlachu, hřích, ten hřích.*<sup>195</sup>

Poněkud lépe se tempa předlohy držela Mila Haugová – v jejím překladu (*Horůčka 41 °C*) zní verše takto:

*Čistá? Čo to má byť?  
Jazyky pekla sú tupé,  
tak ako trojitý  
jazyk hlúpeho, tučného Cerbera,  
čo fučí pri bráne a nevie  
do čista vylízať  
zimničnú šlachu, hriech, ten hriech.*<sup>196</sup>

Rým jakožto zvuková shoda izolovaných koncových slabik podle Jiřího Levého „*není izolovaná složka básně, ale součást složité souhry akustických a významových hodnot díla.*“<sup>197</sup> Ve verši pak plní několik funkcí: významovou (neboť vytváří také významový spoj mezi jednotlivými slovy, jež spolu souzní, a tím i mezi příslušnými rýmovými verši), rytmickou (zvýrazňuje totiž klauzuli verše, a to jak jeho vzestupné zakončení, tak i měkké vyznění) a konečně eufonickou (neboť rým je vlastně zvukosled neboli opakování zvuků, který v daném místě verše nabývá výrazných rytmických i významových funkcí). Tyto jmenované tři funkce rýmu se v jednotlivých národních literaturách realizují prostředky, které se však ne vždy kryjí. „*Pro významovou platnost rýmů je rozhodující: 1. zda se významové spoje uskutečňují mezi různými lexikálními jednotkami, nebo jen mezi stejnými gramatickými koncovkami (rým štěpný – gramatický); 2. zda zda rýmové spojení je často užívané, a tedy automatizované, nebo zda se objevuje nezvyklé spojení představ (rým banální – rým originální),*“<sup>198</sup> dodává Levý.

<sup>195</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 71.

<sup>196</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 68.

<sup>197</sup> Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 279.

<sup>198</sup> Tamtéž, s. 280.

Rozdíl mezi rýmovými slovníky jazyka syntetického a analytického je zcela zásadní – syntetický jazyk (např. čeština) má mnohem bohatší „inventář“ rýmů než jazyk analytický (např. angličtina) –, oba typy jazyků si proto vyžadují odlišnou rýmovou techniku.

„Počet různě akusticky zakončených lexikálních jednotek je ukazatelem rýmového bohatství jazyka a závisí na něm jeho schopnost obměňovat zvuková vyznění verše,“<sup>199</sup> upozorňuje Jiří Levý. Za důležitější než počet těchto rýmových možností pak považuje „rozdíl v kvalitě rýmových spoju mezi oběma typy jazyků.“<sup>200</sup> Jak dále vysvětluje, struktura rýmového slovníku jazyka syntetického je splývavá neboli kontinuitní, zatímco rýmový slovník analytického jazyka je atomizovaný neboli disjunktivní. Anglický rýmový systém má tedy oproti tomu českému celou řadu nevýhod: Počet členů rýmové skupiny je omezený, některá slova nejsou dokonce vůbec schopna tvořit rýmy (v angličtině např. *false, fugue, gulf*; tedy významově důležitá slova) – proto jsou také mnohá rýmová spojení již silně automatizovaná, zmechanizovaná a otřelá; další nevýhodou je také skutečnost, že počet použitelných rýmových skupin je velmi omezený.

„Když se překládá z jazyka s omezenými rýmovými možnostmi [např. z angličtiny] do jazyka s většími možnostmi výběru, nemá smysl omezovat se na rýmový typ předlohy,“<sup>201</sup> tvrdí Jiří Levý. Protože však na rytmické vyznění verše má slabičný rozsah rýmu vliv, otázkou samozřejmě zůstává, nezmění-li se tím poetika překládaného autora. Podle Levého se anglická poezie dvojslabičným veršům sama nevyhýbá (ačkoli jím uváděných 6 % působí jen jako nepatrné, zanedbatelné číslo), český překladatel se tedy nemá zbytečně snažit „ve víceslabičné češtině důsledně imitovat jednoslabičnost anglického rýmu.“<sup>202</sup> To, jak si s rýmy v poezii Sylvie Plath poradil překladatel Jan Zábrana,<sup>203</sup> si nyní ukážeme na několika příkladech z básní *Lady Lazarus, Lesbos* a *Daddy (Táto)*:

---

<sup>199</sup> Levý, J., *Umění překladau*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 281.

<sup>200</sup> Tamtéž, s. 282.

<sup>201</sup> Tamtéž, s. 287.

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 288.

<sup>203</sup> Kromě již výše zmiňovaného rýmu *hair – air*, který přeložil jako *stuh – vzduch*; tedy dokonce i se zachováním jednoslabičného rýmu a také slovního významu jednoho z rýmových protějšků.

*I have done it again.  
One year in every ten  
I manage it—*<sup>204</sup>

*Udělal jsem to znova.  
Jeden rok z každých deseti  
to provedu –*<sup>205</sup>

Mila Haugová rým zachovala, avšak v jiném pořadí:

*Spravila som to zas,  
podarí sa mi to  
za desť rokov raz*<sup>206</sup>

*I am still raw.  
I say I may be back.  
You know what lies are for.*<sup>207</sup>

*Já jsem barbarka. Pořád ještě jsem.  
Říkám, že možná přijdu zpátky.  
Viš, nač jsou dobré lži. Lži velké jako dům.*<sup>208</sup>

*Som stále otvorená rana.  
Hovorím, že možno sa vrátim späť.  
Ty vieš, na čo sú dobré klamstvá.*<sup>209</sup>

*You do not do, you do not do*

---

<sup>204</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 16.

<sup>205</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 13.

<sup>206</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 77.

<sup>207</sup> Plath, S., *Ariel. The Restored Edition*. Hughes, F. (edit.), HarperCollins Publishers, New York 2004, s. 40.

<sup>208</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 44.

<sup>209</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 67.

*Any more, black shoe  
In which I have lived like a foot  
For thirty years, poor and white,  
Barely daring to breathe or Achoo.*<sup>210</sup>  
*Ted' už to skončí, ted' už to přestane,  
nejsi tu, ani tvá černá bota ne,  
ta, co jsem v ní třicet let žila  
jak noha, ubohá a bílá,  
zakřiknutá a s otláčenou patou.*<sup>211</sup>

Haugová přeložila do slovenštiny titul básně *Daddy* jako *Oco*, první strofu pak převedla takto:

*Už to nebudem znášať, už viac nie,  
čierna topánka, tej už niet,  
tridsať rokov som v nej žila,  
jak noha úbohá a biela,  
nedýchajúca a vystrašená.*<sup>212</sup>

„*Vulgarismy patří mezi slova tabuová,*“<sup>213</sup> připomíná ve své *Teorii překladu* Dagmar Knittlová. Záleží však na době a na společnosti, co je kdy považováno za dovolené a co za zakázané; a s tímto aspektem je pak také třeba přistupovat k překladu literárních děl.

Protože vulgarismy jsou také součástí básnické poetiky Sylvie Plath, pokusíme se nyní zjistit, jak je překládal Jan Zábrana:

*What a trash  
To annihilate each decade.*<sup>214</sup>

---

<sup>210</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 54.

<sup>211</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 66.

<sup>212</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 59.

<sup>213</sup> Knittlová, D., *Teorie překladu*. Vydavatelství UP, Olomouc 1995, s. 32.

<sup>214</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 16.

*(Lady Lazarus)*

*Co je to za fušerinu,  
znicovat každé desetiletí?*<sup>215</sup>

Slovenský překlad se s hovorovým *trash* vypořádal následovně:

*Aké babráctvo  
takto si každé desaťročie zničiť.*<sup>216</sup>

*Bastard  
Masturbating a glitter,  
He wants to be loved.*<sup>217</sup>  
*(Death & Co.)*

*Parchant,  
masturbuje s tím, co se třpytí,  
přeje si, aby ho milovali.*<sup>218</sup>  
*(Smrt & spol.)*

*You have stuck her kittens outside your window  
In a sort of cement well  
Where they crap and puke and cry and she can't hear.  
You say you can't stand her.  
The bastard's girl.  
(...)  
Meanwhile there's a stink of fat and baby crap.  
(...)  
You peer from the door,*

---

<sup>215</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 14.

<sup>216</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 78.

<sup>217</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 38.

<sup>218</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 40.



*Sad hag. 'Every woman's a whore'*

*I can't communicate.* <sup>219</sup>

(Lesbos)

*naházelas jí kořata do cementové studny*

*nebo co to máš u sebe pod oknem,*

*ted' tam serou, blinkají, pomňoukávají, a ona je neslyší.*

*Říkáš, že ji nemůžeš vystát,*

*že je to parchant holka.*

(...)

*Zatím tu ale smrdí tuk a dětské kakání.*

(...)

*Civiš ze dveří*

*jak smutná babizna. „Všechny ženské jsou kurvy.*

*Nedá se s nima mluvit.* <sup>220</sup>

Slovenský překlad zní – až na drobné odchylky – podobně:

*Do akejsi cementovej studne pod oknom*

*nahádzala si jej mačiatka,*

*ta, teraz serú, mravčia, vracajú, len ich nepočuť.*

*Hovoriš, že ju nemôžeš ani vystát,*

*že je to dievča bastard.*

(...)

*Zatiaľ tu smrdí tuk a detské hovienka.*

(...)

*Nazízaš z dverí,*

*smutná bosorka. „Všetky ženy sú kurvy.*

*Nedá sa s nimi rozprávať.* <sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> Plath, S., *Ariel. The Restored Edition*. Hughes, F. (edit.), HarperCollins Publishers, New York 2004, s. 38-40.

<sup>220</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 41-44.

<sup>221</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 64-67.

*Daddy, daddy, you bastard, I'm through.*<sup>222</sup>

(Daddy)

*Táto, táto, já už to mám za sebou, ty hajzle.*<sup>223</sup>

(Táto)

Mila Haugová převedla tento závěrečný verš básně *Daddy (Oco)* takto:

*Oco, ty bastard, oco, už to mám za sebou.*<sup>224</sup>

*The sheets grow heavy as a lecher's kiss.*

(...)

(*My selves dissolving, old whore petticoats*)—<sup>225</sup>

(*Fever 103 °*)

*Prostěradla jsou čím dál těžší jak polibek od kurevníka.*

(...)

(*všechna má já se rozplynou, spodničky staré děvky*) – <sup>226</sup>

(*Horečka jedenačtyřicet stupňů*)

Překlad Mily Haugové je poněkud poetičtější:

*Plachty těžké ako od smilníka bozk.*

(...)

*spodničky starej pobevice, tak sa rozpadnú moje ja*<sup>227</sup>

---

<sup>222</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 56.

<sup>223</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 69.

<sup>224</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 62.

<sup>225</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 59.

<sup>226</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 72-73.

<sup>227</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 69-70.

*(Horúčka 41 °C)*

Někdy dokonce Zábřana přeložil vulgarismem či obecněčeským výrazem slovo či slovní spojení, které v předloze působí jako bezpříznakové, neutrální:

*It works, there is nothing wrong with it.*<sup>228</sup>

*(The Applicant)*

*Funguje perfektně, není to žádný šunt.*<sup>229</sup>

*(Žadatel)*

*Trepanned veteran,*

*dirty girl,*

*Thumb stump.*<sup>230</sup>

*(Cut)*

*Veteráne, lebku ti trepanovali,*

*čuně, co se v každé špíně vyválí,*

*pahejlku palce.*<sup>231</sup>

*(Říznutí)*

*You say your husband is just no good for you.*

*(...)*

*You have one baby, I have two.*<sup>232</sup>

*(Lesbos)*

---

<sup>228</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 15.

<sup>229</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 12.

<sup>230</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 24.

<sup>231</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 22.

<sup>232</sup> Plath, S., *Ariel. The Restored Edition*. Hughes, F. (edit.), HarperCollins Publishers, New York 2004, s. 38.

*Říkáš, že manžela máš nanic, že je ti šumafuk.*

*(...)*

*Ty máš jen jednoho a já dva haranty.*<sup>233</sup>

V Zábranových překladech najdeme také několik anglicismů:

*I am your opus,*

*I am your valuable,*

*The pure gold baby,*

*That melts to a shriek.*<sup>234</sup>

*(Lady Lazarus)*

*Jsem váš opus,*

*vaše drahocenné*

*bejby z ryzího zlata,*

*které roztaví výkřik.*<sup>235</sup>

Mila Haugová překládá anglické *baby* do slovenštiny jako *dieťaťko*:

*Som vaše dielo,*

*som vaše nesmierne cenné,*

*z rýdzeho zlata dieťaťko,*

*ktoré sa roztaví na výkrik.*<sup>236</sup>

*(Lady Lazar)*

*Once you were beautiful.*

*In New York, Hollywood, the men said: 'Through?*

*Gee baby, you are rare.*<sup>237</sup>

---

<sup>233</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 42.

<sup>234</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 18.

<sup>235</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 16.

<sup>236</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 80.

(*Lesbos*)

*Kdysi – tos byla hezká, držela se tě krása.*

*V New Yorku, v Hollywoodu muži volávali: „Nemáš čas?*

*Hej, bejby, ty seš extraklasa!“<sup>238</sup>*

Mila Haugová zvolila ve slovenském překladu oproti předloze jiné členění veršů; hovorový amerikanismus *gee baby* však překládá blíže než Zábřana:

*Krásna si bývala, v New Yorku,*

*v Hollywoode pískali muži na teba: „Máš čas?*

*Páni, to je kus!“<sup>239</sup>*

V překladu následujícího dvouverší použil Jan Zábřana anglicismus *daun* (ve spojení *být daun*, tedy *být na dně*) pro relativně bezpříznakové *pieces*; přesto však tímto – dalo by se říci odvážným – překladatelským kouskem poměrně přesně vystihl atmosféru i celkový ráz básně:

*O kindness, kindness*

*Sweetly picking up pieces!<sup>240</sup>*

(*Kindness*)

*Ó laskavosti, laskavosti,*

*líbezně zvedáš na nohy ty, co jsou daun!<sup>241</sup>*

(*Laskavost*)

---

<sup>237</sup> Plath, S., *Ariel. The Restored Edition*. Hughes, F. (edit.), HarperCollins Publishers, New York 2004, s. 39.

<sup>238</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 42.

<sup>239</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 65.

<sup>240</sup> Plath, S., *Ariel*. Faber and Faber, Londýn 1966, s. 83.

<sup>241</sup> Plathová, S., *Ariel*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 104.

Mila Haugová zvolila pro překlad výrazu *pieces* relativně neutrální pojmenování *všetko*; sloveso *pick up* pak interpretovala odlišným způsobem než Zábrana:

*Láskavosť, ach, láskavosť,  
pôvabne všetko pozbieraš!*<sup>242</sup>  
(*Láskavosť*)

Již dříve jsme konstatovali, že poetiky básníka Jana Zábrany a básničky Sylvie Plath<sup>243</sup> jsou shodně (ovšem každá jinak a zcela sama o sobě) depoetizované, plné banálních jevů, avšak přesto lyrické a zároveň také tragické ve svém údělu, kdy existuje jediné a současně konečné východisko.

Hlavní principy poetiky Sylvie Plath se tedy v Zábranově překladu opakují – jsou však realizovány různými konkrétními prostředky.

Na závěr bychom si dovolili několik citátů ze Zábranových deníků, v nichž se zmiňuje o Sylvii Plath a o tom, jak nesnadné pro něj bylo její poezii překládat.

Záznam z podzimu 1976: „*Jen v posledních deseti letech: Plathová, Cela, Berryman.*“<sup>244</sup>

„*Ovšem! Já se přece málokdy zmýlím v tom, co se mi líbí. (...) Je to pár dní, co jsem si zapsal, že Benn a Parra*<sup>245</sup> *jsou za posledních patnáct let jediní dva básníci, kteří mě ‚osobně oslovili‘. (Zapomněl jsem možná na Sylvii Plathovou, ale její sbírku Ariel jsem víc prožil a pochopil, dokázal ji do sebe vstřebat – tam pocit sebeidentifikace s výpovědí chyběl.)*“<sup>246</sup> (4. ledna 1979)

---

<sup>242</sup> Plathová, S., *Luna a tis*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 115.

<sup>243</sup> S poezií Mily Haugové, která napsala několik sbírek básní (např. *Hrdzavá hlina*, 1980, *Premenlivý povrch*, 1982 či *Možná neha*, 1984) jsme nebyli obeznámeni; nemůžeme proto ani posoudit, jaká je její básnická poetika a zda tedy mohla určitým způsobem formovat překlady, které jsme v této kapitole citovali. (To však koneckonců nebylo ani předmětem našeho badatelského zájmu.)

<sup>244</sup> Americká básnička Sylvia Plath, španělský experimentální prozaik a básník, laureát Nobelovy ceny za literaturu Camilo José Cela a americký básník John Berryman. In: Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 485.

<sup>245</sup> Německý básník Gottfried Benn a chilský básník Nicanor Parra.

<sup>246</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 630.

V roce 1981: „*Hltám muže jak mlže (vynořilo se v ,hlavě‘ při překládání Sylvie Plathové).*“<sup>247</sup>

Osobnost Sylvie Plath ovlivnila také autorskou tvorbu Jana Zábrany; objevuje se v několika jeho básních (viz verš uvedený na s. 20); zde citujeme první čtyřverší básně z léta 1979:

*Sylvia křivdila otci.  
Daddy, Sylvia ti křivdila, daddy.  
Otcové by neměli  
svým dcerám dělat nápovědy.*<sup>248</sup>

Zábrana si na podzim roku 1983 do svého deníku poznamenal také jakousi „říkanku“, narážející na manželství Sylvie Plath s Tedem Hughesem:

*I ta, která byla lepší než všechny,  
podobna huse  
se provdala za Teda Hughese.*<sup>249</sup>

Na začátku roku 1984 se v Zábranových poznámkách objevuje i jakási aluze na hyperbolu, uvedenou ve vlastním doslovu (možná se jedná o inspiraci, kterou Zábrana dostal právě při psaní či korigování tohoto doslovu):

*Dávno, už dávno  
příčiny se slehly.  
Tys ale prošla uchem jehly.  
(Při vzpomínce na Sylvii Plathovou)*<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> Tamtéž, s. 810. Jedná se o parafrázi posledního verše básně *Lady Lazarus* (viz s. 61).

<sup>248</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 679.

<sup>249</sup> Tamtéž, s. 969.

<sup>250</sup> Tamtéž, s. 982. Ve zmiňovaném doslovu Zábrana napsal: „Dobrá rada ‚Klepejte, a bude vám otevřeno‘ se u bran poezie neosvědčuje ani tehdy, když uchazeč o vstup neváhá zaklepat kladivem. Plathová však prošla uchem jehly. Možná proto, že svůj talent nikdy nesvěřila problematickým

Nyní citujeme tři Zábrany záznamy o tom, že nebylo vůbec lehké Sylvii Plath překládat:

*„Za každou přeloženou báseň Plathové si dám tabulku čokolády. Jinak to nedodělám nikdy. Dřu na tom čtvrtý rok. A ty básně jsou čím dál hrozivější, děsím se jich čím dál víc. Je v nich to, co si lidé vždycky jen mysleli, ale co málokdo psal do básní. A navíc – co si mysleli jen někteří, jen málokterí lidé. (31. prosince 1982, 02 hod. 40 minut, při dokončení překladu Malé fugy.)“<sup>251</sup>*

*„Žádná ženská mě v životě neutahala tak jako Sylvia Plathová. Z její sbírky Ariel mi zbývá dopřeložit pět básní a jsem na konci sil. A to je dvacet let mrtvá! První dvě nebo tři věci jsem z ni přeložil v květnu 1967 v Tatrách – před šestnácti lety! Pak jsem to zkoušel pořád a pořád, zjara 1981 jsem měl hotových 19 básní – a zas to nešlo dál. Letos tři neděle práce v lednu, a výsledek byly dvě básně! Před třemi týdny jsem s tím konečně pohnul, ale sedím nad tím celé dny a skoro celé noci a pořád ještě zbývá těch pět básní. A přitom právě teď mám pocit, že se to udělat dá – se ztrátami, jako každá poezie –, ale na takové úrovni, aby se za to člověk nemusel stydět. Do těch básní se nelze dostat pakličkem, spíš to chce rozrazit skořápku jako ořech – a pak začít pracovat se střepy. Bez mystiky a bez kabaly – ta příšerná tenze, která ji dohnala k smrti, v tom je. Mimo jiné i těch jejích třicet let: to je věk, kdy se člověk buď vzdá, zlomí a upadne, nebo se naposled vzepne a vymáčkne ze sebe všechno. Ona to dokázala – vzepřít se pocitu prohry a chybné životní sázky. Nemohlo to trvat víc než pár týdnů, potom konec. To napětí je tam stejně silné jako v básních, které v posledních měsících života napsal Jesenin, i když jde o poezii docela jinou. A já – já budu rád, jestli tenhle překlad přežiju. Poněvadž je to spíš zápas, spíš rvačka, při které jeden škrtí druhého – spíš tohle než překlad. (Neděle 20. března [1983])“<sup>252</sup>*

---

*průvodcům, vždy připraveným postrkovat básníka tím či oním směrem, možná proto, že si zachovala styl i v horečnatosti a nikdy si nevěřila natolik, aby spolehla, že jí to Múza nadiktuje a bude to dobré, možná proto, že nezamířila k jednostranné a vabankové sázce jen na jedno téma.“ In: Zábrana, J., Poetrie Sylvie Plathové. In: Potkat básníka. Eseje a úvahy. Odeon, Praha 1989, s. 346-347.*

<sup>251</sup> Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 912.

<sup>252</sup> Tamtéž, s. 926-927.



Přesto se však Jan Zábrana dočkal: „21. dubna 1983. Dokončil jsem překlad sbírky *Ariel* od Sylvie Plathové – 10 hod. 5 minut dopoledne. Práce, kterou jsem myslel, že snad nikdy nezdolám, práce, kterou jsem začal v roce 1967!“<sup>253</sup>

V závěrečné části Zábranových deníků (tzv. *Zápisky z nemocnice*) je jedním z posledních záznamů připomínka, že Sylvii Plath nesmí „nechat jen tak“: „4. července [1984]: komu ještě Plathovou? Nebelová, Gibian, Errol.“<sup>254</sup>

## **BIBLIOGRAFIE SYLVIE PLATH**

### **Poezie**

*The Colossus & Other Poems* (1960)

*Ariel* (1965)

*Crossing the Water* (1971)

*Winter Trees* (1971)

*The Collected Poems of Sylvia Plath* (1981) – Pulitzerova cena

*Selected Poems* (1985)

*Poems: Everyman's Library Pocket Poets* (1998)

*Ariel: The Restored Edition* (2004)

### **Próza**

*The Bell Jar* (1963) – vydáno pod pseudonymem Victoria Lucas

*The Bell Jar* (1967) – vydáno pod autorčiným jménem

*Letters Home: Correspondence 1950-1963* (1975)

*Johnny Panic and the Bible of Dreams* (1977)

*The Journals of Sylvia Plath* (1982)

*The Magic Mirror: The Double in Dostoevsky* (1989) – absolventská práce na Smith College

---

<sup>253</sup> Tamtéž, s. 933.

<sup>254</sup> Překladatelka Helena Nebelová, Jiří (George) Gibian a Josef Škvorecký. In: Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984*. Torst, Praha 2001, s. 1044.

*The Unabridged Journals of Sylvia Plath, 1950-1962* (2000)

**Příběhy pro děti**

*The Bed Book* (1976)

*The It-Doesn't-Matter-Suit* (1996)

*Collected Children's Stories* (2001)

*Mrs. Cherry's Kitchen* (2001)

**Poezie – limitované edice**

*A Winter Ship* (1960)

*Three Women: A Monologue for Three Voices* (1968)

*Uncollected Poems* (1965)

*Wreath For a Bridal* (1970)

*The Surgeon At 2 A.M. & Other Poems* (1971)

*Crystal Gazer* (1971)

*Fiesta Melons* (1971)

*Lyonnesse* (1971)

*Million Dollar Month* (1971)

*Child* (1971)

*Among the Narcissi: Broadside* (1971)

*Pursuit* (1974)

*Two Poems* (1980)

*Two Uncollected Poems* (1980)

*Dialogue Over A Ouija Board* (1981)

*Above the Oxbow* (1985)

**Próza – limitované edice**

*A Day in June* (1981)

*The Green Rock* (1982)

## **BIBLIOGRAFIE JANA ZÁBRANY**

### **Poezie**

*Utkvělé černé ikony* (Mladá fronta 1965, 2. upravené vydání in *Básně* 1993)

*Stránky z deníku* (Československý spisovatel 1968, 2. upravené a rozšířené vydání in *Básně* 1993, 3. upravené a rozšířené vydání BB art 2001)

*Lynč* (Mladá fronta 1968, 2. upravené vydání pod názvem *Samosoud* in *Básně* 1993)

*Jistota nejhoršího* (Československý spisovatel 1991)

*Zed' vzpomínek* (Atlantis 1992)

*Básně* (Torst a Mladá fronta 1993)

### **Próza**

*Vražda pro štěstí* (Mladá fronta 1962) – společně s Josefem Škvoreckým

*Vražda se zárukou* (Mladá fronta 1964) – společně s Josefem Škvoreckým

*Táňa a dva pistolníci* (Svět sovětů 1965) – společně s Josefem Škvoreckým

*Vražda v zastoupení* (Mladá fronta 1967) – společně s Josefem Škvoreckým

*Potkat básníka. Eseje a úvahy* (Odeon 1989)

*Celý život (1, 2)* (Torst 1992, 2. vydání Torst 2001) – deníky

*Sedm povídek* (Atlantis 1993)

*Náruč plná vřesu* (Junák, Praha 1998) – skautský deník

### **Uspořádal**

*Pátá roční doba* (Mladá fronta 1959)

*Obeznámeni s nocí* (Československý spisovatel 1965)

*Jak se dělá báseň* (Československý spisovatel 1970, 2. vydání Mladá fronta 1999)

*Lupiči mrtvol* (Orbis 1970)

*Jiří Viška: Klíč k pokladu* (Mladá fronta 1976)

*Horoskop orloje* (Odeon 1987) – k vydání připravil Antonín Přidal

### **Řídil**

Sir Arthur Conan Doyle: *Příběhy Sherlocka Holmese* (Mladá fronta 1971)

*Spisy Grahama Greena* (Odeon)

### **Z překladů poezie**

Gregory Corso: *Mokré moře*

Lawrence Ferlinghetti: *Lunapark v hlavě, Startuji ze San Franciska, Čtu báseň, která nekončí*

Allen Ginsberg: *Kvílení a jiné básně*

Sergej Jesenin: *Oheň jeřabin, Ryšavý měsíc*

Osip Mandelštam: *Ruská Tristia*

Kenneth Patchen: *Když jsme tu byli spolu*

Sylvia Plath: *Ariel*

Wallace Stevens: *Muž s modrou kytarou*

Michail Světlov: *Větrné vlaky*

### **Z překladů prózy**

Isaac Babel: *Rudá jízda, Povídky*

Ivan Bunin: *Pozdní hodina, Povídky z dalek, moří a cest*

Joseph Conrad: *Srdce temnoty*

Marina Cvetajeva: *Básník a čas*

Boris Pasternak: *Doktor Živago*

Boris Pilňak: *Nezhašený měsíc*

Andrej Platonov: *Řeka Potudaň, Zrození mistra*

Alexandr Solženicyn: *Souostroví Gulag* – podíl na překladu

## ZÁVĚR

Ve své diplomové práci s názvem *Vztah básnické poetiky Jana Zábrany a jeho překlady Sylvie Plath* jsem analyzovala český (a pro srovnání také slovenský) překlad básnické sbírky *Ariel*.

Základním materiálem pro zpracování teorie překladu bylo *Umění překladu* teoretika a metodika české translatologie Jiřího Levého. Protože možnost (či naopak nemožnost) a úspěšnost (nebo neúspěšnost) básnického překladu je hlavním tématem většiny teoretických studií o překladech a překládání, cílem této práce bylo na základě konkrétního příkladu stanovit, zda převod může jistým způsobem originální dílo (po)změnit.

Rozborem českého překladu sbírky *Ariel*, který vytvořil Jan Zábrana, jsem došla k závěru, že i přes značné formální odlišnosti výchozího a cílového jazyka se překladateli podařilo hodnověrně převést imaginaci básnířky Sylvie Plath do češtiny a přiblížit tak její dílo i těm čtenářům, kteří buďto anglicky nerozumí vůbec (či jen velmi málo) a nejsou tudíž schopni v tomto jazyce číst (*ergo* poezii), nebo angličtinu ovládají, ale nejsou s to postřehnout a postihnout všechny intence a jemné nuance, které v sobě poezie nese.

V cyklu šesti přednášek, které Jorge Luis Borges přednesl na Harvardově univerzitě v letech 1967 – 1968, najdeme také přednášku s názvem *Hudba slov a*

*překlad*. V ní Borges upozorňuje na známou italskou slovní hříčku „traduttore, traditore“ (překladatel – zrádce), která je prý považována za nezvratnou. Borges k tomu dodává: „Vzhledem k tomu, jak je ta hříčka oblíbená, musí v ní být někde skryté zrnko pravdy, pravdivé jádro.“<sup>255</sup> Jistě existuje celá řada špatných překladů; ve své čtenářské praxi se s nimi již jistě setkal každý z nás. Na základě analýzy Zábranova překladu básnické sbírky *Ariel* však mohu říci, že Jan Zábrana jakožto překladatel autorku předlohy Sylvii Plath nezradil.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Aird, E. M., *Sylvia Plath. Her Life and Work*. Harper and Row, New York 1975.
- Bennett, P., *My Life, a Loaded Gun*. Beacon Press, Boston 1986.
- Borges, J. L., *Ars poetica*. Mihailescu, C.-A. (edit.), Mladá fronta, Praha 2005.
- Červenka, M., *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha 1996.
- České teorie překladu. Levý, J. (edit.), SNKLHU, Praha 1957.
- Đurišin, D., *Teória literárnej komparatistiky*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1975.
- Encyklopedie antiky*. Academia, Praha 1973.
- Frýd, B., *Opožděný básnický debut*. Plamen 8, 1996, č. 18, s. 13.
- Homberger, E., *A Chronological Checklist of the Periodical Publications of Sylvia Plath*. American Arts Documentation Centre, Exeter 1970.
- Knittlová, D., *Teorie překladu*. Vydavatelství UP, Olomouc 1995.
- Kožmín, Z., *Poesie proti banalitě*. Literární noviny 15, 1966, č. 23, s. 4.
- Kufnerová, Z. a kol., *Překládání a čeština*. H&H, Jinočany 2003.
- Levý, J., *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998.
- Levý, J., *Úvod do teorie překladu*. SPN, Praha 1958.
- Melander, I., *The Poetry of Sylvia Plath. The Study of Themes*. Acta Universitatis Gothoburgensis, Stockholm 1972.

---

<sup>255</sup> Borges, J. L., *Hudba slov a překlad*. In: *Ars poetica*. Mihailescu, C.-A. (edit.), Mladá fronta, Praha 2005, s. 45.

- Newton, K. M., *Je možné ubránit literární interpretaci?* Aluze 6, 2002, č. 1, s. 70-91.
- Pechar, J., *Otázky literárního překladu.* Československý spisovatel, Praha 1986.
- Plath, S., *Ariel.* Faber and Faber, Londýn 1966.
- Plath, S., *Ariel. The Restored Edition.* Hughes, F. (edit.), HarperCollins Publishers, New York 2004.
- Plath, S., *The Unabridged Journals of Sylvia Plath, 1950-1962.* Kukil, K. V. (edit.), Random House, New York 2000.
- Plathová, S., *Ariel.* Mladá fronta, Praha 1984.
- Plathová, S., *Luna a tis.* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1979.
- Rachůnková, Z., *Zamlčování překladatelé. Bibliografie 1948-1989.* Obec překladatelů, Ivo Železný, Praha 1992.
- Steiner, N. H., *A Closer Look At Ariel. A Memory of Sylvia Plath.* Harper's Magazine Press, New York 1973.
- The Cambridge History of American Literature. Volume 8, Poetry and Criticism. 1940-1995.* Bercovitch, S. (edit.), Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- The Norton Anthology of American Literature. 4<sup>th</sup> edition.* W. W. Norton & Company, New York – London 1994.
- Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“.* *Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století.* Kubíček, T., Wiendl, J. (edit.), Host, Brno 2005.
- Zábrana, J., *Básně.* Torst, Praha 1993.
- Zábrana, J., *Celý život. Výbor z deníků 1948/1984.* Torst, Praha 2001.
- Zábrana, J., *Jistota nejhoršího.* Československý spisovatel, Praha 1991.
- Zábrana, J., *Lynč.* Mladá fronta, Praha 1968.
- Zábrana, J., *Náruč plná vřesu.* Junák, Praha 1998.
- Zábrana, J., *Potkat básníka. Eseje a úvahy.* Odeon, Praha 1989.
- Zábrana, J., *Stránky z deníku.* BB art, Praha 2001.
- Zábrana, J., *Utkvělé černé ikony.* Mladá fronta, Praha 1965.
- Zábrana, J., *Zed' vzpomínek.* Atlantis, Brno 1992.
- Zábranová, J., *Ohlédnutí.* Torst, Praha 1994.