

Bohumil Mathesius, Jaroslav Průšek a *Zpěvy staré Číny*

Anna Zádrapová

Mathesiovy parafráze čínské klasické poezie jsou nedílnou součástí české literatury a kultury: vytvořily u nás tradici přístupu k čínské poezii a jejímu překládání. S touto tradicí se vyrovnávali následní tlumočitelé ještě dlouhá desetiletí poté, co čtenář v pohnutém období československých dějin *Zpěvy staré Číny* poprvé otevřel a začal se jim učit z paměti. V článku se podíváme podrobněji, jak čínská poezie v Mathesiově pojetí vypadá, jaké faktory byly rozhodující pro konstrukci právě takového a ne jiného pohledu na čínskou poezii, a jak se Mathesius za spolupráce Jaroslava Průška stal u nás zakladatelem určitého přístupu k staré čínské poezii, ale i čínské kultuře obecně. Přístupu, který vycházel jednak z osobních kvalit Bohumila Mathesia a jeho kulturních preferencí, ale stejně tolik i ze společenského kontextu, z něhož a do něhož se Mathesius rozhodl své překlady čínské poezie uvést.

Hned na začátek podotýkám, že mi nejde o to tento konstrukt hodnotit nebo srovnávat se znalostmi současnými, natož shazovat ho jako naivní. Ani nechci zabřednout do debaty o větší nebo menší adekvátnosti čtenářských prožitků v různých obdobích. Nepůjde o to hodnotit pravdivost či nepravdivost jednotlivých tvrzení Jaroslava Průška nebo Bohumila Mathesia, protože to by bylo laciné. Jde o to pokusit se o postížení interpretačního gesta (a v Průškově případě i jeho proměn, k nimž nedostal Mathesius vzhledem k úmrtí příležitost), o němž jsme přesvědčení, že bylo vedeno složitými motivacemi onoho času.

Mathesius

Bohumil Mathesius (1888–1952) byl po celý život všestranně činnou osobností hojně se účastnící aktuálního kulturního a politického dění. Jako překladatel byl aktivní od roku 1909 do konce života a kromě překladů z ruštiny, jež tvoří jádro jeho zprostředkovatelského odkazu, překládal i z němčiny, francouzštiny a latiny. Dokonalá znalost těchto jazyků mu později umožnila čerpat z evropských převodů čínské lyriky a dostat tak vlastnímu náročnému pojetí překladu básní tolik vzdálených v čase a prostoru.

Pro pozdější Mathesiovu názorovou orientaci jsou typické už jeho začátky v bizarních exkluzivních časopisech propagujících ne zcela konzistentní a na tu dobu dosti ojedinelé programy neoslavistické a nacionalistické—s protievropskou (protizápadní) orientací, rusofilské. Podle Fraňka už před první světovou válkou »vidí Mathesius jen stinné stránky« našeho vztahu k Evropě a vůbec našeho bytí v ní.¹

Po válce se Mathesius ve svých protievropských náhledech vymanil z nacionalismu a obrátil se k socialismu. Byl to otrěs války, který ho přivedl k zájmu o Čínu a Sovětský svaz a tento zájem zůstává potom už napořád nejdůležitějším pro jeho veřejný, překladatelský a publicistický život.

Pojetí překladu

Oddělit samostatné Mathesiovo pojetí překladu od dobového je sice problematické, protože jako jeden z čelních překladatelů spoluvytvářel kontext a některé pojmy a koncepty jsou dokonce jeho vynálezy, to však platí spíše pro teorii. V praxi se Mathesius nebránil využívat jakékoli jazykové prostředky, které pro dané dílo uznal za vhodné, tedy i ty, které se tou dobou považovaly za kompromitované (lumírovskou školou). Slovosledné licence například využívá Mathesius hojně.² Podle V. Stanovského »všecky prostředky považoval za posvěcené, jenom

1 Jiří Franěk, *Bohumil Mathesius* (Praha: SNKLU, 1963), 16.

2 »Vilém Mathesius shledal v překladu Goethova *Torquata Tassa* plných 90 % blankversů se slabým, jednoslabičným slovem na konci veršů, deformovaných ve slovosledu. A to i tam, kde to nebylo nutné z důvodů rytmických.« V. Stanovský, »Pár poznámek o slohovém umění Bohumila Mathesia«, in *Šedý vlk* (Praha: strojopis, 1988), 44–45.

když vedou ke splnění básnického účelu« a z toho důvodu považoval třeba Čapkovy překlady francouzské poezie za jednostranné.³

I k překladu se Mathesius staví jako (především politicky) angažovaná osobnost. »Překlad pro Mathesia nebyl nikdy věcí náhody, a většinou ani ne otázkou pouhé výtěžné činnosti, ale projevem určitého názoru, životní orientace, kulturně politickým činem větší či menší platnosti.«⁴ To odpovídá postojům Mathesiovým i v dalších oblastech jeho kulturní a kulturně-politické činnosti.⁵ Politická orientace Mathesiova do velké míry určovala už jeho výběr prací k překladu, a jeho levicové přesvědčení mělo za následek, že se zabýval hlavně překlady ze sovětské literatury (tedy i avantgardní poezii).

Mathesius se domnívá, že účelem překladu je zasahovat do prostředí, kam tento překlad přichází, a úkol překladatele tedy je vybrat takový text, jenž bude mít ve společnosti maximální dopad—text aktuální. »Překládat se má to, co potřebuje kulturní organismus, do kterého se překládá.«⁶

Ne zcela jasná je Mathesiova formulace, která naprosto neodpovídá jeho překladatelské pověsti: praví, že při překládání je třeba »vyjmout celou tkáň z jednoho kulturního organismu i s kořínky a živnou půdou a opatrně ji přesadit do druhého organismu«. Několik odstavců nato navíc čteme: »Nejlepší překladatel je ten, který přeloží z autora jenom titul, hlavně je-li populární, a ostatní mu dodělá.«⁷

K samotné technice překládání se Mathesius vyjadřoval jak v doslovecích nebo polemikách nad svými překlady, tak v samostatných článcích, a tyto texty odhalují zodpovědnost, s jakou k věci přistupoval. Doslovy k překladům (zejména k těm z ruské a sovětské literatury) obsahují pravidelně uvedení do kontextu vzniku díla a charakteristiku autora. Jsou psány způsobem prozrazujícím angažovaný zájem a osobní přístup k problematice.⁸

Vzhledem k osobnosti Mathesiově a jeho hlubokému a uvědomělému ukotvení v dění současnosti můžeme říci, že to, co »potřeboval kulturní organismus«

3 Stanovský, »Pár poznámek o slohovém umění Bohumila Mathesia«, 45.

4 Franěk, *Bobumil Mathesius*, 198.

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

6 Bohumil Mathesius, *Básníci a buřiči* (Praha: Lidové nakladatelství, 1975), 206.

7 *Ibid.*, 206.

8 »Mathesius však chtěl být vším jiným než vědcem, a také za celý svůj život nenapsal jedinou knihu či stat' vnějškově vědeckých atributů.« Franěk, *Bobumil Mathesius*, 324.

naší republiky, bylo i Mathesiovi osobní potřebou, takže o jeho hluboké zainteresovanosti na většině překládaných děl není pochyb.

Zpěvy a jejich historie

Mathesius vydal, nepočítáme-li bibliografické separáty a pozdější souborná vydání nebo výběry, postupně čtyři knihy překladů čínské klasické poezie, *Černou věž a zelený džbán*, *Zpěvy staré Číny*, *Nové Zpěvy staré Číny* a *Třetí zpěvy staré Číny*. První sbírka vyšla roku 1925, další dvě potom s odstupem čtrnácti let od počátku druhé světové války—1939 a 1940, *Třetí zpěvy* potom až čtyři roky po válce (1949). V roce 1950 potom vychází soubor *Zpěvy staré Číny* ve třech knihách.

Mathesiovy zdroje

V první sbírce Mathesius omezuje explicitní informace o překladu na uvedení jeho zahraničních zdrojů: udává v doslovu německého básníka Klabunda (vlastním jménem Alfred Henschke), ruského sinologa V. M. Alexejeva, Otto Hausera, Schulz-Waldbauma a Tsen Tsonminga.⁹ Překladatel přidává i bibliografické údaje, a to i k publikacím o čínské literatuře a dějinách Číny, které mu sloužily jako základ pro vytváření názoru na kulturu a společnost Číny. Jiří Franěk uvádí ještě jeden pramen, jež Mathesius nepřiznal, a to latinské prozaické překlady od jezuita Angela Zottoliho (1826–1902; *Cursus litteraturae sinicae*, 1880). Výběr těchto prací je náhodný, tou dobou už bylo v daných jazycích, zejména v němčině, k dispozici mnoho jiných překladů.

U pozdějších sbírek již uvedení zdrojů chybí. Podle Oldřicha Krále bylo Mathesiovi stále zásadním pramenem dílo V. M. Alexejeva, ještě významnějším ale Lin Jü-tchang 林語堂 (1895–1976) v té podobě, jak ho přeložil Aloys Skoumal (1904–1988). Podle Krále jsou *Zpěvy* a jejich jazyk poznamenány duchem Lin Jü-tchanga, tohoto autora-popularizátora: »Jde o transpozici, na které se podepsala ruka autora citlivě zaznamenávajícího souznění i hrany na pomezí západních i

9 Klabund (1890–1928), německý básník; V. M. Alexejev (1881–1951), ruský sinolog, Mathesius vycházel z jeho a Ščuckého spisu *Antologija kitajskoj liriki* Антология китайской лирики (Moskva: Gosudarstvennoje izdatel'stvo, 1923); Otto Hauser (1876–1944), rakouský překladatel; Wilhelm Grube (1855–1908), německý sinolog, jazykovědec a etnograf, žák sinologů Gabelentze a Vasiljeva, Mathesius vycházel z jeho spisu *Geschichte der chimesischen Litteratur*, vydaném v Lipsku roku 1902; Tsen Tsonming 曾仲鳴 (1896–1939), Číňan, v letech 1912–1930 pobýval ve Francii, překladatel belgické, dánské, nizozemské i japonské poezie, Mathesius znal jeho *Essai historique sur la poésie chinoise* z roku 1922.

východních kultur, popularizátora, který na tomto pocitu budovat svůj sino-americký text.« Tento zdroj tedy znamenal podle Krále zprostředkování zcela jiného typu, než tomu bylo u předchozích autorů: »V Skoumalově přetlumočení se nabízel Mathesiovi určitý obraz čínské duchovní kultury, který byl co do přístupu i co do výrazu již sám parafrází čínského světa.«¹⁰

Zpěvy staré Číny mají v epilogu i zavádějící (nechci-li říci lživou) formulaci o Mathesiových »minimálních znalostech čínštiny« (čínsky totiž neuměl Mathesius vůbec). Překlad postavil na tom, že »hledal onu lyrickou jiskru, onu typickou lyrickou situaci, ono citové krátké spojení, onen výbuch nebo konfrontaci dojmů, která ležela v základě věci, jež přechkala staletí.«¹¹ Je při Mathesiových postojích k překladu jenom logické, že kde tuto »jiskru« nenašel, nepřekládal. Básně ze sbírky označuje Mathesius jako »variace na literární themata« (a ukazuje se tak realističtější posuzovatelem *Zpěvů*, než jakým byl později Jaroslav Průšek). Za *Novými zpěvy staré Číny* popisuje Mathesius svoji cestu za »hrkajícím pramenem čisté vody«, který slyší v čínských básních—respektive v překladech, jež mu byly od počátku k dispozici—dodáváme my. S despektem se vyjadřuje k básnickým chinoiseriím¹² jako k plodům toliko exotického zájmu a vyslovuje přesvědčení, že »vniknout do cizí kultury znamená důkladně si osvojit, tedy promyslit a procítit, pět, šest základních pojmů, právě oněch, které se nejvíc liší od našich a skrze něž vidí oni svět právě jinak než všichni ostatní.« Což pro Mathesia znamenalo ponořit se do *Tao-te-t'ingu* 道德經 a filozofa Čuang-c'a 莊子, načež »polovina materiálu ležela přede mnou jakoby otevřena«. Dalšímu odhalení pomohlo studium čínské poetiky, podmínek, které básníky »nutily k tak maximální zhuštěnosti a soustředěnosti.«¹³ S nabytými poznatky o kulturním zázemí poezie Mathesius vybrané básně »převáděl do řeči, kterou bych rád nazval *citovým prajazykem* (lidé nemyslí stejně, ale v prapocitech stejně cítí), do *lyrické mateřštiny*.«¹⁴ (Jaroslav Průšek v podstatě stvrdil tento přístup k čínské poezii z pozice vědecké autority, když vyzvedl pocit věčnosti, který čínské básně zprostředkovávají a před nímž je třeba se sklonit.)

Z toho jinak řečeno vyplývá: jazyk, jímž jsou převáděné básně v originále psány, není tedy tak důležitý a lze ho obejít, abychom se dostali k tomu, oč jde, jakémusi jádru sdělení skrytému za slovy. Toto jádro sdělení můžeme nalézt

10 Oldřich Král, »Mathesius«, *Tvorba* 28 (1988), 17.

11 Bohumil Mathesius, *Zpěvy staré Číny* (Praha: Melantrich, 1939), 82.

12 »Byly to padělaným čínským lakem natřené věcičky, většinou kolorované s nalepenými a falešně užitými čínskými motivy.« Mathesius, *Nové zpěvy staré Číny* (Praha: Melantrich, 1940), 50.

13 *Ibid.*, 50.

14 *Ibid.*, 51.

jinak, zprostředkovaně: racionálními cestami filozofie a poetiky, ale i iracionálně—přes tajemnou hlubinnou citovou sféru, která je nám všem společná bez ohledu na kulturní rozdíly a k níž vede cesta přímější, než by bylo učení se původnímu jazyku.

Jazyk, jímž se píše překlad, je však na druhou stranu pro Mathesia důležitý maximálně, odvažuje na lékárnických vahách každé slůvko a jeho odstín, jedno slůvko hledá dlouhé týdny. Je přece jenom paradoxní, že Mathesius, který měl obrovský cit pro stylistiku češtiny i jazyků, jež ovládal,¹⁵ mohl předpokládat, že z náhodně vybraných překladů čínské lyriky do třetího jazyka bude možné získat totéž, co z originálu.

Mathesiovy doslovy

Doslovy tvoří podstatnou součást Mathesiaova kulturního působení a v rámci jeho díla »nejčastěji se blíží práci vědecké«.¹⁶ Srovnání doslovů k parafrázím a k ostatním překladům prozrazuje, že i Mathesius přistupoval k převádění čínské poezie jinak než k překladům například z ruštiny. Vynechává informace 'objektivního' ražení a omezuje se pouze na vysvětlení vlastní motivace překládání.

Prvé Mathesiovy převody z čínské poezie vyšly pod názvem *Černá věž a zelený džbán* v roce 1925. V doslovu k této sbírce veršů Mathesius svou motivaci k překládání (evropských převodů) čínské poezie vysvětluje snahou »podívat se na fakt války očima neevropskýma.«¹⁷ Opíraje se o slova Martina Bubera (1878–1965), Gustava Wynekena (1875–1964) a našeho Rudolfa Dvořáka (1860–1920) chápe Čínu jako protipól západní Evropy, která se svými »nesmířenými a nesmířitelnými rozpory rozumu a srdce« dovedla Evropana k jeho »věčnému smutku, starostlivosti a znavenosti.«¹⁸

Jak potom zpětně dodává v doslovu k *Novým zpěvům staré Číny*, hledal ve *Zpěvech* (tedy sbírce, kam přešla, byť v přeskupeném pořadí, většina kusů z *Černé věže*, takže co platí pro *Zpěvy*, platí také pro *Černou věž*) »styčné plochy mezi citovým a obrazovým světem čínským a evropským (poezie válečná a pijácká) a snažil se vyjádřit je způsobem přizpůsobeným evropské vnímavosti.«¹⁹ Aby bylo styčným plochám trochu dopomoženo, »parafráze tu přeložené jsou ovšem

15 To dokládají jednak jeho jazykové poznámky k překládání a historky o hledání adekvátního překladu jednoho jediného slovíčka, ale především jeho překlady samotné.

16 Jiří Franěk, »Předmluva«, in Bohumil Mathesius, *Básníci a buřiči* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1975), 324.

17 Mathesius, *Černá věž a zelený džbán* (Praha: Ot. Štorch-Marien, 1925), 43.

18 *Ibid.*, 44.

19 Mathesius, *Nové zpěvy staré Číny* (Praha: Melantrich, 1946), 49.

evropeizovány, to značí pointovány a kolorovány. (Nejčínštější jsou právě ty bez pointy a nejdiskretnějších barev.)²⁰ Na tuto formulaci potom později navazují *Nové zpěvy staré Číny* celou svou koncepcí.²¹

Vyhýbaje se pro tu chvíli zaklínadlu *prostoty a čistoty* čínské poezie, později u jiných obvyklému, charakterizuje Mathesius »základní přednosti čínské lyriky: přesná a pevná stavba, mistrovské ovládnutí sujetu, smysl pro detail, stručnost, hutnost a dynamičnost výrazu, koincidence obrazu a thematu.« Dodává, že tyto vlastnosti doufal zachovat i ve svých parafrázích.²²

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

Ke všem vydáním *Zpěvů staré Číny* byl připojen Mathesiův doslov z roku 1939, po válce (v šestém vydání z roku 1946) k němu přibyla ještě poznámka Jaroslava Průška, který se zároveň ujal revidování přepisu čínských jmen.²³ Mathesius potom napsal doslov ještě k *Novým zpěvům staré Číny*, od *Třetích zpěvů* (i. vydání z roku 1949) se ujal doslovů výhradně Jaroslav Průšek. V následujících edicích již autoři nepovažovali za nutné uveřejňovat Mathesiovy epilogy, neboť ty se vztahovaly k jednotlivým sbírkám postupně—a od roku 1950 již *Zpěvy* byly vydávány jenom jako shrnutí všech tří knih (ve vydání *Zpěvů staré Číny ve třech knihách* z roku 1950 ještě nalezneme Mathesiovo úvodní slovo), případně i jako výběry z těchto knih.

V doslovu ke *Zpěvům*, nazvaném »O Evropě, Číně, starých čínských básnících, těchto variacích a ještě některých věcech«, Mathesius rozvádí myšlenku z

20 *Ibid.*, 44.

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

22 Mathesius, *Černá věž a zelený džbán*, 44.—Hovořit o čínské poezii jako o jednom celku a jako takovou ji charakterizovat není nic neobvyklého až do dnešních dnů, ačkoli Jaroslav Průšek už v polovině padesátých let zdůraznil, že psát obecně o 'čínské poezii' už do budoucna nebude možné (podrobněji níže).

23 A pravděpodobně právě Průšek opravil Mathesiův drobný omyl vzniklý na základě přejímání z různých evropských překladů, a tedy i různých transkripcí, když správně ztotožnil dvě jména Tu Fu a Do Fu a báseň »Noční jízda« se tak vrátila k dílu Tu Fuovu.

doslovu k *Černé věži*. V roce 1939, kdy byly *Zpěvy* poprvé vydány, se myšlenky o pochybných základech a vyčerpanosti evropské civilizace staly znovu palčivě aktuální. Koncepce z první knihy parafrází (o ní viz výše) v podstatě zůstala, jenom překladatel už nechtěl sledovat toliko fakt války. Doslova říká: »Zdá se mi, že jsme se dnes všichni ocitli v situaci, kdy je životní potřebou podívat se—když se toho tolik zhroutilo—jasně na sám fakt, na sám jev života z odstupu co největšího, otřukat pilíře, nosnice a podpěry svého životního pocitu.«²⁴ Básně starých čínských básníků tedy mají nastavit zrcadlo Evropanu a nabídnout mu životaschopnou alternativu. Mathesiův negativní názor na Evropu dostává hlubší a zásadnější kontury.

Jako nejprůzračnější básníci jsou označení Li Po a Tu Fu—tento jako autor »poesie nevázanosti a bezstarostnosti, poesie dojmové s hlubokým poměrem k malým jevům přírody«, onen jako autor »poesie tklivé, pokorné a smutné, hlásající skromnost a lásku k bližnímu i nenávisť k válce.«²⁵

Takto nastavený hodnotový rámec zcela zapadá do protikladu Čína vs. Evropa, jak ho zde pomocí obšírných citátů Mathesius konstruuje. Jako autority, o něž se opírá, vybral Gustava Wynekena, německého pedagoga a myslitele, André Gida, francouzského spisovatele a publicistu, a konečně anonymního čínského učenice obeznámeného zblízka s Evropou, jehož dopisy vydal anglicky G. L. Dickinson (1862–1932)²⁶—s tímto textem Mathesius pracuje jako s autentickým, jedná se však o Dickinsonovu mystifikaci. Těžko říci, zda je to další z Mathesiových 'uličnickví', nebo zda je to prostě jeho omyl.

Myšlenky Mathesiovy se tak zdají být potvrzeny z mnoha úhlů: krom toho, že Evropané s nostalgií a závistí hledí zprostřed svého rozpory zmučeného kontinentu na »jednotnost, klid a skoro monolitnost čínského životního názoru«,²⁷ ještě také prožívají krach jistot způsobený rozpadem Evropy jako velké civilizace. Dle Wynekenových metafor je Evropa »malé, ale pohyblivé a aktivní spermatozoon«, zatímco Asie je jako »velká, v sobě klidná vaječná buňka«;²⁸ Evropané věří v ducha, Asie ctí živnou matku atp.

Jedním z nejdůležitějších rozdílů mezi dvěma civilizacemi je přístup k jednotlivci a z toho plynoucí charakter společnosti. Zde píše Mathesius za použití

24 Mathesius, *Zpěvy staré Číny* (1939), 83.

25 Mathesius, *Zpěvy staré Číny* (1939), 82.

26 Britský historik a politický aktivista, pacifista. Vydal nejen fiktivní dopisy čínského učenice (*Letters from a Chinese Official Being an Eastern View of Western Civilization*, 1903), ale i fiktivní dopisy obyčejného Číňana (*Letters from John Chinaman and Other Essays*, 1901).

27 Mathesius, *Zpěvy staré Číny* (1939), 77.

28 *Ibid.*, 78.

Gidova článku »Budoucnost Evropy«: »A starý západník Gide—opakuje si ke konci stati Čiňanova slova o evropském a čínském individuu, z nichž toto se snaží splynout s masou, kdežto nás všechno pracuje na tom individua tvořit—starý individualista Gide se melancholicky rozpomíná na slova Montesquieuova: “Ano, jejich výroba je příliš drahá...” a končí: “Je to příliš drahé a celá ta smutná komedie, která se vnašem západním světě odehrává, má název »Hledání individuálního, neboli Obět’ štěstí.«

Vášnivý text onoho anonymního čínského učenice se sice Mathesius pokouší zlehčit tím, že ho označí za »rozhorlené kázání«,²⁹ ve skutečnosti je však jeho uvedení a obšírné citování zamýšleno jako dokumentární—doplnění toho, co se jinak Mathesius snaží dokázat poezií: nastavení zrcadla naší civilizaci.

Shrnuji: Evropa se stala obětí své vlastní nestálosti, dobyvačnosti, prudkosti a riskantní honby za osobitostí. Trpí tím jednotlivci, neschopni v té honbě najít štěstí a spokojenost, trpí tím celá společnost, protože výsledkem byly a jsou ničivé války a všechny sociální problémy. V Číně může Evropan najít »jednotu a harmonii—onu jednotu srdce a rozumu, kterou hlásal už Konfucius—trvalost, stálost, zakotvenost, nebojovnost a nedobyvačnost, umění nacházet štěstí v malých a nejmenších věcech tohoto světa.«³⁰

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

Čínská poezie má v tomto kontextu velmi důležité místo, jinak by se ji Mathesius ani nerozhodl zprostředkovat. Hned v tomto doslovu nalezneme slova snižující evropskou poezii: »Její [tj. čínské lyriky, pozn. A.Z.] technika je trvám daleko před technikou soudobé lyriky evropské.«³¹ Kromě toho se čínské lyrice připisují tyto vlastnosti: »umí pracovat s prázdnem, [...] umí napovídat, umí konstruovat promyšleně i zdánlivě nejjednodušší čtyřverší, umí mluvit stručně, napjatě a hutně.«³² Toto hledisko je znázorněno rozbořem nejznámějšího, nejpřekládanějšího čínského čtyřverší (Li Poovo »Poutník se probouzí v hospodě za noci«), které je básníkovi příkladem maximální hutnosti, úspornosti a dokonalé kompozice.

Zajímavou sebereflexi výběru básní pro překlad provádí Mathesius v doslovu k *Novým zpěvům staré Číny* (1940) a přibližuje nás ke konkrétnějšímu pochopení toho, co považuje za čínskou poezii. Hledání styčných ploch prvních dvou sbírek je nahrazeno snahou »zachytit onu čínštější tvář starých čínských básníků«, a to

29 *Ibid.*, 79.

30 *Ibid.*, 80.

31 *Ibid.*, 81.

32 *Ibid.*

jak na tematické, tak na formální rovině: »[...] uvádím básnická themata, která jsou u nás, ne-li zakázána, tedy mimo oběh, jako láska rodinná, přátelská, manželská věrnost, a pokouším se vyjádřit jejich obrazové zkratky bez rozvíjení, výkladu a rozšiřování.«³³

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

Průškovy doslovy

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

V prvním doslovu (z dubna 1946, poprvé tedy vyšel za prvním poválečným, celkově šestým vydáním *Zpěvů*) se Průšek tváří v tvář Mathesiovým překladům ostentativně až se sarkasmem vzdává pohledu vědce:

Snad jako profesionální sinolog, cejchovaný universitou, měl bych psát o něčem jiném: srovnávat převod s originálem, zjišťovat a kritisovat odchylky, hledat, odkud který kus pochází a jakými cestami se dostal do sbírky, předvést učenost, heuristický důvtip. Ale nechám toho. [...] Recituji tiše tyto verše a co záleží na tom, zda popudem pro to, aby vznikly, byl ruský překlad Alexejevův či německý nebo francouzský převod, zda v originále se opravdu přirovnává dech smutku ke smolné vůni borovic apod. Jsem-li snad hádavě nesnášenlivý ve své vědě, nechci jím být v poezii. Stačí mi,

33 Mathesius, *Nové zpěvy staré Číny* (1940), 49.

že Mathesius básnický říká totéž, co slyším z té nejkrásnější hrobky lidského rodu, čínské poezie.³⁴

Těmito slovy Průšek potvrzuje Mathesiovo pojetí založené na metafoře »hrkajícího pramene čisté vody«,³⁵ který je slyšet z čínské lyriky. Nezáleží na tom, že překladatel neznal jazyk, z jehož poezie překládal, nezáleží na tom, z jakého převodu evropského vycházel, nezáleží dokonce ani na tom, zda dodržel metaforiku. Na čem tedy záleží? V čem to spočívá, že čteme ještě čínskou, a ne jinou, poezii?

Průšek popisuje zážitek, který měl při pohledu na Žlutou řeku a věže středověkého čínské městečka, jako zážitek zjevení věčnosti. A právě pocit věčnosti je to, co »vyjadřují čínské básně. [...] A tento pocit zachytil Mathesius, dal mu slovo a rým, dal mu plynout jak řece ve věčné melancholii.«³⁶ Čínská poezie je předurčená k zachycení věčnosti, protože nás učí ctnosti k tomu nutné: pokoře. Ovlivněn prožitou válkou Průšek říká, že »není věčnosti v mocných tohoto světa [...]. Jen kultura založená na pokoře, život, který nereptá proti Velkému taviři, když jej taví a přelévá ve stále nové formy, je věčný.«³⁷

Zcela ve shodě s Mathesiem potom Průšek pokračuje tím, že Evropanu byla nedávno sebrána jistota »vědomí, že je jiným, silnějším, mocnějším, krásnějším, zajímavějším, žádoucnějším atd., než jeho druh«.³⁸ Úkol naučit západního člověka pokoře, hlavní úkol čínské poezie, není však ještě skončen, ještě ho zbývá naučit, že věčnost je v celku a nikoli v jednotlivci.

Dotek věčnosti byl stejně válkou poznamenanými Průškem a Mathesiem hledán tam, kde se domnívali vidět starobylé, tradičně kolektivistické, harmonicky uspořádané společnosti, kde každý zná své místo a jde mu jen o to, jak v něm spokojeně fungovat jako částička neodlišená od ostatních. S tím souvisí pro Průška i další rys čínské poezie, a sice absence toho, čemu se v Evropě říká originalita. Jako věčnost člověka spočívá v příslušnosti k ostatním, je i snaha odlišit se v umění pošetilá: »Proč nemít tisíc dokonalých zpracování dokonalého tematu, třeba na malé odchylky stejných?« A dále: »Dokonalost přímo vylučuje originalitu, uděláme-li jednou něco opravdu dokonalého, můžeme to jen opakovat, nechceme-li pak úmyslně dělat věci horší.«³⁹

34 Jaroslav Průšek, »Doslov«, in Mathesius, *Zpěvy staré Číny* (1946), 87–88.

35 Mathesius, *Zpěvy staré Číny* (1940), 50.

36 Průšek, »Doslov«, in *Zpěvy staré Číny* (1946), 87.

37 Ibid., 88.

38 Ibid.

39 Ibid., 89.

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

V doslovu k souhrnnému vydání *Zpěvů staré Číny ve třech knihách* (1950) hned na počátku najdeme apel proti orientalistickému uvažování a celé jeho mytologii, jež je označena za »nejodpornější dědictví epochy imperialismu.«⁴⁰ Je na čase začít poznávat a přestat ukvapeně hodnotit, protože není důvod přistupovat jinak k národům evropským a jinak k asijským. Objevuje se zde formulace o čínské kultuře, jež byla vždy přirozenější a její celková úroveň oproti evropské vyšší (díky vysoké kvalitě lidových řemesel). Vysoké ocenění dovednosti čínského člověka vede ke srovnání jednoduchosti a prostoty v nástrojích řemeslníka a zemědělce s obrazy čínských básníků, čerpaných většinou přímo z přírody.

V padesátých letech vyšel Průškovi jeden nový epilog, ostatní vydání přejímala doslov z roku 1949 (roku 1955 pocítil Průšek nutnost časové závěry z něj podstatně přehodnotit a dopsal za něj poznámku). Počátkem desetiletí doprovoval popularizujícím doslovem výbor *Zpěvy staré a nové Číny* (1953), kde se idea univerzality čínské poezie artikuluje jako její lidovost v tom smyslu, že největší tři čínští básníci měli vždy blíže k lidu než k vládnoucí vrstvě a i ti ostatní největší měli s vládnoucí třídou neshody nebo byli vůbec jejími nepřáteli. Jako další důkaz lidovosti čínské poezie uvádí Průšek, že »ve své naprosto rozhodné většině a zvláště ve svých nejlepších výtvořích tlumočí pocity lidu a nikoli zájmy a libůstky nepatrné vládnoucí vrstvy.«⁴¹ To je stvrzováno legendami o básnících stejně jako faktem, že legendy o nich vůbec dodnes kolují.

Popularita staré čínské poezie trávající až do současné doby je uvedena v protiklad k »umění zahnívající, kapitalistické Evropy«⁴² jako popularita poezie, z níž jedině může čerpat čínský lid síly a inspiraci v boji za nový svět. Celé dějiny (jak čínské, tak evropské) byly lidské charaktery deptány útlakem a potřebují být léčeny lékem opravdového umění.

Čínské poezii je přičítán zcela konkrétní přínos, a sice objev přírody coby něčeho hodného pozornosti umělce (v protikladu k evropské poezii a krajinářství, jež zahlceny náboženskými symboly skutečný svět přehlížely), ba dokonce to znamená »první veliké vítězství realismu, jak v umění, tak v myšlení.«⁴³

40 Průšek, »Doslov«, in Mathesius, *Zpěvy staré Číny ve třech knihách* (Praha: Melantrich, 1950), 202.

41 Průšek, »Doslov«, in Mathesius, *Zpěvy staré a nové Číny* (Praha: Mladá fronta, 1953), 99.

42 Ibid., 98.

43 Ibid., 99.

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

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

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

V polovině padesátých let, kdy psal přehodnocující poznámku k vydání *Zpěvů* z roku 1957, se Průšek v polemice se svými vlastními závěry vyjadřuje kriticky o vydávání čínské poezie ve výběrech ilustrujících průřezově celé dějiny čínské poezie, stejně tak jako o zvyku vyjadřovat se o čínské poezii jako o celku: »Nyní bude třeba knih věnovaných jednotlivým epochám, a dokonce i jednotlivým velikým osobnostem.«⁴⁴ Zároveň vytyčuje konkrétní úkoly, které na tomto poli československou sinologii očekávají.

Paradoxně ovšem právě Průšek v tomtéž vydání přeuspořádal *Zpěvy* chronologicky, podle pořádku, v jakém vznikaly jejich předlohy. Pokusil se tak na základě svého přesvědčení, že jde vesměs o přesné překlady, umožnit čtenáři Mathesiových *Zpěvů* rekonstruovat si částečně vývoj čínské poezie (hlavně u osobností vrcholného období), jako by tyto parafráze mohly sloužit jako (byť dílčí) zdroj poznání čínské poezie. Meze této funkce *Zpěvů* Průšek též v poznámce stručně vyznačuje. Píše nicméně zároveň, že »verše převzaté z *Třetích zpěvů staré Číny* nejsou [...] vůbec parafrázemi, nýbrž přesnými překlady⁴⁵—pokud můžeme při překládání čínské poezie, kdy musíme zcela ponechat stranou prvky formální [...], o přesných překladech vůbec mluvit.«⁴⁶ A i když píše, že předcházející dvě sbírky parafrázemi jsou, uvádí, že většinu z básní v nich překládal na základě prací V. M. Alexejeva, takže vlastně podobnou metodou jako *Třetí zpěvy*, jež označuje za přesné překlady.

Co se týče Jaroslava Průška, jehož podíl na vytvoření ponětí o čínské poezii v Čechách je nesporný a který vytvořil tradici (nejméně) komentátorské účasti sinologů na vydávání čínské poezie, je na místě ptát se, nakolik byl jeho vlastní náhled také zprostředkován zahraničními překlady. Vzbuzuje jisté pochyby fakt, že Průšek se shodoval v náhledu na čínskou lyriku s laiky, kteří na rozdíl od něj neměli možnost přímého kontaktu s předlohou. Bez úmyslu zpochybnit Průškovu autoritu například v oblasti studia moderní čínské literatury nebo překládání zásadních děl čínského písemnictví a popularizace toho nejdůležitějšího, co se dělo ve světové sinologii (a takto založené ojedinelé tradice), je myslím

44 Průšek, »Doslov«, in Mathesius, *Zpěvy staré a nové Číny* (Praha: SNKLHU, 1957), 235.

45 Prozaické překlady k třetí sbírce čínské lyriky vypracoval pro Mathesia právě Jaroslav Průšek.

46 Průšek, »Doslov«, in Mathesius, *Zpěvy staré a nové Číny* (1957), 237.

možné říci, že poezie a teorie verše nebyly obory, v nichž by jeho přínos byl nejvýznamnější—v celosvětovém kontextu se však ostatně seriózní práce o čínské klasické poezii objevují až od šedesátých let dvacátého století. Zároveň si myslím, že v pozdějších doslovecích k Mathesiovým překladům sám Průšek otevíral cestu k novému způsobu překládání 'čínské poezie'.

Jak Mathesius, tak později Průšek z výše své vědecké autority (nejprve ostentativně zapírané) budují na *Zpěvech* obraz světa, který je zcela odlišný od toho našeho (a dovolí tak ponořit se do něj jako do pohádky) a přitom v něčem stejný (v tom, co všichni známe a pro co se navzdory všemu vyplatí žít). Tenhle svět potřebujeme zejména tehdy, není-li nám v naší současnosti z nějakého důvodu dobře—tehdy, když kolem je neklid a nebezpečí. Ujistění o věčnosti musí přicházet z nekompromitovaných úst—nejlépe takových, o nichž toho mnoho nevíme nebo nemusíme vědět. Potom se do nich dobře zrcadlí touha po prostotě a čistotě, po níž prahne, jíž se nám nedostává. Úkol zaplnit prázdno v duši příslušníka otřesené západní civilizace dostala čínská poezie právě proto, že byla dostatečně časově i prostorově vzdálená, jiná a cizí. Poezie Nové Číny (k níž by se již jenom těžko daly psát přívlastky jako pokorná, odrážející věčnost apod. a spíše by se jí měly vytýkat stejné nedostatky, jako poezii evropské) přišla na řadu až tehdy, kdy se politika obou zemí hlásila k sovětskému socialismu.

Textový rozbor

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

Třináct básní z čtyřiatřiceti čísel sbírky je protiválečných, k tomu ještě jedna válku zmiňuje. Šest z nich sbírku uvádí, a závěr první básně »Jízda«, který dal název sbírce, zní: »Kůň vzepjatý / do světla stoupá. Z prázdných očí dvou / trčí mu hrůza jako černá věž.«⁴⁷ Druhá část názvu pochází z básně, již Mathesius

47 Mathesius, *Černá věž a zelený džbán*, 5.

zařadil na konec sbírky, z »Otázky k příteli«. ⁴⁸ Tím získává intimita poslední básně zásadní místo v celku sbírky, byť by v této byl podíl básní s válečnou tematikou jakkoli významný.

Obraz války načrtnutý zde se jedním podstatně liší od většiny ⁴⁹ nemnohé válečné poezie naší: čerpá ze života přímo v poli, zpracovává, a to často velice expresivním způsobem, bezprostřední hrůzu zákopů: »Ve žlutém pískoví jich bílé leží kostry. / Křik koní raněných zněl tón jak flétny ostrý. // Za stromů na stromy se girlandy střev pnou, / krákové havrany na tučné hody zvou.« (»Kletba válce«). ⁵⁰

Společně snad s veškerou válečnou poezií jsou motivy utrpení pramenící ze zvůle mocných (»Nářek gardy«) a bolest žen v zázemí.

V *Černé věži a zeleném džbánu* jsou básně členěny do slok podle potřeby oddělit významové celky; kratší básně, u nichž jde o vykreslení celistvého dojmu nebo vyslovení emoce určitého okamžiku, jsou jednosloké (báseň »Po bitvě«). Rýmová struktura je většinou nepravidelná, stejně tak rytmus—čtenář je tímto přiveden k zostřenému vnímání významu jednotlivých slov, veršů či obrazných pojmenování, spíše než aby nechal plynout rytmus a melodii řeči (tomuto odpovídá i délka přeložených básní). Členění na pravidelné sloky přitom obvykle znamená i pravidelné rýmování (»Nářek gardy«, »Na hrob válečníkův«, »Vítěz se psem a černou korouhví« ad.). I z ironické poznámky o překladu Vrchlického a Dvořáka ⁵¹ lze soudit, že původní formu čínské básně (formu v přísném slova smyslu: počet slabik, rýmy, počet veršů) by Mathesius nezohledňoval, i kdyby k ní měl být zprostředkovaný přístup.

V doslovecích ke svým čínským sbírkám Mathesius o formě poezie sice explicitně nepíše, v jeho pozůstalosti se však nacházejí poznámky (k přednáškám a časopiseckým statím) o českém verši, jež měly vyústit do obsáhlejší studie na toto téma. I písemně neuveřejněné názory měly vliv: podle vzpomínek současníků Mathesius při četných ústních diskusích ovlivňoval svými názory básníky, herce a rozhlasové pracovníky. ⁵² To jsou důkazy, že Mathesius věnoval formální

48 »Zelený džbán / pln mladého vína. / Červená hlína, / z ní nizoučký krb. / Sníh se spustí / k večeru. / Smím k nám třem / tě poprosit? / Příklad! / Budem pít.« (*Zpěvy staré Číny* (1939), 70).

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

50 Nad těmito obrazy přestávám považovat za náhodné, že právě tento překladatel si vybral k přeložení německý válečný román *Im Westen nichts Neues* E. M. Remarquea.

51 »Dvořákův–Vrchlického překlad *Ši-kingu* (díl I, kniha 1–15) názorně ukazuje, jak srdečně si může dobrý filolog a dobrý veršovník překážeti.« (Mathesius, *Černá věž a zelený džbán*, 43).

52 Jaroslav Závada, »Mathesiovy úvahy o verši«, *Acta Universitatis Carolensis. Philologica: Slavica*

problematicke, zejména rytmu a přízvuku, systematickou pozornost. Zde se zcela explicitně vymezil proti lumírovské škole, která podle něj zavedla do české poezie diktát přízvuku na první slabice—a tak sebrala české poezii »erbenovskou zpěvnost a mluvnost a onu hedvábnou měkkost máchovského verše, havlíčkovskou údernost a zvukovou grotesknost.«⁵³

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

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

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

Jazyk Mathesiových parafrází prvního souboru je v mnohém práv tomu, co Levý uvádí ve svých *Českých teoriích překladu* jako celkovou charakteristiku překladatelské češtiny meziválečného období:

Slovo již nezaniká v toku věty nebo verše jako u lumírovců, stylisté z období první republiky mají naopak sklon vydělovat slovo z větného toku, a tím je významově osamostatnit a zdůraznit. Někdy tato tendence svádí až k rozrušování větné souvislosti vsuvkami nebo vysunutými větnými členy. [...] Zvláště však je jednotlivý výraz zdůrazňován tím, že překladatelé mají snahu dát každému slovu co nejbohatší představový obsah.⁵⁴

Toto platí hlavně o *Černé věži a zeleném džbánu*.

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

Pragensia 5 (1963), 63–82.

53 Bohumil Mathesius; podle Závada, »Mathesiovy úvahy o verši«, 64.

54 Jiří Levý, *České teorie překladu* (Praha: SNKLHU, 1956), 222.

věže od *Zpěvů* (což neznamená, že hlavní tendence nejsou některými čísly narušeny).

Černá věž a zelený džbán

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

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

Jen vypij, bratře, tři sta číší vína,
 strast opustí tě jako žena líná
 a budeš svoboden:
 5 být věčně opojen!
 Proč hladem slávu si jak jiní vydobývat?
 My na terase chceme líně snívat.
 Rudého raka rozčtvrt! Je už dovařen.
 Čtvrt' strast, čtvrt' zármutek, čtvrt' bídu, bratře, sten—
 10 my vysajeme je až tvrdé po krunýře,
 skořápky tady v kupky navršíme
 k pohárům, jež jsme dopili:
 na křídlech věčnosti tep času přehlušíme,
 přejedlí smutkem, vínem opilí.

[Li Po]

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

Typičtější z hlediska tématu je následující báseň, která sbírku parafrází uvádí a patří mezi ta z válečných čísel, která byla přejata do *Zpěvů* z r. 1939. I zde je

jasné, že melodie verše ustupuje slovu, děje se to ale jinak než v předcházejícím případě—v něm se jednalo o pijácký popěvek, zde jde o závažnou protiválečnou výpověď, o to sugestivnější, o méně prvoplánovou.

Jízda

V oblaku páry letíme—já i má brůna.
Zahnědlé lesíky padí mi vstříc jak psi.
Chrám. Gong zní ránem. Kosé slunko visí
jak přicloužená lampa kalnou mhou.

Hle, štěstí: koně mezi koleny
tak letět zlatem polí zrosených!
Šíp. Padám. Zvoní zem. Kůň vzepjatý
do světla stoupá. Z prázdných očí dvou
trčí mu hrůza jako černá věž.

[Neznámý autor]

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

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

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

Píseň na rozloučenou

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

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

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

Jednoduchá situace načrtnutá na malém prostoru, nevysvětlovaný paralelní výskyt obrazů, na jedné straně z přírody, na straně druhé obrazů lidského konání, jež osvětlují jeden druhý, co je společné ještě několika podobným básním z *Černé věže*: »Volavka stříbřitá«, »Potok u domu pana Luana«, »Křčma na jaře«, samozřejmě »Dumy tiché noci«. Právě tuto jednoduchost a prostotu obrazu později Mathesius a po něm ostatní uváděli jako esenci čínské lyriky.⁵⁵

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

55 Mathesius, *Zpěvy staré Číny* (1939), 81, právě báseň »Dumy tiché noci«, přejmenovaná, je zde rozebírána jako příkladná pro čínskou poetiku.

Zpěvy roku 1939, Nové zpěvy a Třetí zpěvy

Narozdíl od první sbírky je ta druhá, *Zpěvy staré Číny*, zahájena rozverně, Tu Fuovým »Čtyřverším na Li Poa«. Dvojice nejslavnějších básníků a sebestylizace jednoho z nich jako boha vína udává jiný tón než »Jízda« z *Černé věže*. Potom následují básně Li Poa, jenž je tu nejvíc zastoupen. Na válečnou báseň dojde až na šestém místě (»Válka v poušti Gobi«—přítomná již v prvním souboru). Následují básně Tu Fuovy, jedna z nich podepsána Do Fu je též od něj (»Noční jízda«),⁵⁶ a potom básně lidové a anonymní (včetně básní z *Knihy písní*). Zbytek sbírky vyplňují básníci 4. a 11. století, žádnému však není věnován větší prostor.

Antologie je pestrá výběrem autorů, motivů i témat, obsahuje básně dlouhé (»Pavilon starého humbalisty«, v originále mimochodem próza) i čtyřverší (»Lüan-čijské přeje«, rozverně a vtipně (»Tři kumpáni«) i melancholické (»Fragment«). Básně v pravidelném písňovém rytmu (»Jdu kolem krčmy«) střídají básně se složitější rytmickou organizací (»Duch jeseně«).

Básně přibylé oproti *Černé věži* jako by měly naplňovat slova z doslovu, v němž Mathesius charakterizoval techniku čínské lyriky:

umí pracovat s prázdňem, to je několika mistrovskými doteky vyvolat z prázdna potřebnou náladu a ponechávat domyšlení a dopředení posluchači a čtenáři [...], neztrácí poměrnost mezi minuciosním, skvěle vyzorovaným detailkem přírodním a obrazem, z něho rozvinutým [...]. V ovládnutí sujetu, skládání motivů, konstrukci tématu, hospodárnosti prostředků může být učitelkou.⁵⁷

Pokud jde o charakteristiku obsahovou, totiž že je to lyrika 'romanticko-elegicko-sentimentální', tu ponechávám stranou, i když při vši své mlhavosti dává tušit vyznění *Zpěvů*.

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

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

56 Analýza předlohy i překladu viz níže.

57 Mathesius, *Zpěvy staré Číny* (1939), 81.

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

[Lidová píseň]

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

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

Mathesius využívá různé délky veršů v básni a rytmičné nepravidelnosti tu mají podobnou funkci jako ve sbírce předchozí (»Sníh nad řekou«, »Vzpomínka«). Ještě nápadnější než u *Černé věže* je využití knižní vrstvy slovní zásoby: zří, mha, kose, dlít, dí, ale mnohem více-méně archaických knižních tvarů. Jak už bylo řečeno, Mathesius se nevyhýbá 'lumírovským' prostředkům, jako je inverze přívlastku: »Vysoko, chmurně do nebe ční/ čžunnanských hřeben hor« (»V Čžunnanských horách se dívám na daleký poslední sníh«), »Mé bílé Pu zelených prostřed hor«, »časem napilý, / pavilon přezdil bujné ve chvíli / šelmovským jménem« (»Pavilon starého bumbalisty«), i ostatní knižní syntaktické prostředky »je hora Langje to« (táz báseň), »bílá tam skvrna« (»V Čžunnanských horách«).

Spíše výjimečné jsou (novou překladatelskou generací jinak zatracované) zkrácené tvary jako hlád', přec, bych (místo abych), mnil, kdes, a též vzhledem ke knižnímu jazyku parafrází nejsou v celku sbírky nijak nápadné, doprovázejí je vynechávky—l v přičestí minulém u sloves, které v kontextu *Zpěvů* zcela po-

zbývají své hovorovosti: »Křik její nářkem sovím táh se v dál« (»Verbíř ze Šihao«), »tak protéká žití den. Jak – to jsme nevěděli« (»Já byl jsem opilý«).

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

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

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

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

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

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

[Pan Či Yü]

Tendence k pravidelnému daktylskému metru i pravidelný rým se podílejí na písňovosti této básně, obojí, stejně jako prostá obraznost (bez rafinované metaforiky) a využití personifikace, upomíná na poetiku lidové písně, čemuž odpovídá i menší míra jinak obvyklých knižních výrazů či archaismů. V tomto ohledu je tomu zcela jinak například u básní »Piju víno a dívám se na květy růží«, »Při pohledu na město Nanking«, »U pavilonu orchidejí«. Je ale třeba říci, že tyto rozdíly nejsou nikterak velké nebo nápadné a jazykový ráz čísel přibylých oproti *Černé věži* je dosti jednotný.

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

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

Na první pohled je patrné zkrácení veršů, odpovídající absenci výpravnějších popisnějších básní (jako byly »Pavilon starého bumbalisty«, »Válka v poušti Gobi« předcházejících souborů). Typické je kladení jakoby nezávislých obrazů—at' už do pointy básně nebo jinam—které zjevily určitou významotvornou přírodní scenerii.

Vzpomínka na přítele v podzimní noci

Podzimní noc—
 já na něho myslím;
 verše ty skládám,
 půlnocí chodím,
 5 půlnocí chladnou.
 V pohoří pustém
 padají
 šišky z borovic.
 Ťukají.

10 Ty v dálce a tichu,
 nespíš jak já,
 půlnocí chodíš i ty.

[Wej Jing-wu]

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

Verše 6–9 nejsou vlastně ani přírodním o b r a z e m jako spíše dokreslením ticha, v němž je možné slyšet padat borové šišky v pustých horách. Stejně chlad půlnoci z pátého verše nepůsobí vizuálně. Představa pustých hor však je prostorová a prohlubuje dojem osamělosti mluvčího a jeho vzdálenosti od stejně osamělého přítele. Jakékoli jiné vazby než tato mezi nimi dvěma nehrají žádnou roli,

jsou zamlčeny, stejně jako to, proč nejsou dva přátelé spolu, co je dohnalo k odloučení, co spolu asi prožili, že jejich pouto je tak silné?

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

Z hlediska čtenáře se *Třetí zpěvy* zdají být kontinuálním navázáním na předchozí sbírky parafrází. Tento dojem potvrzuje ve svém eseji o *Zpěvech* Oldřich Král, podle nějž je sice v tomto souboru patrné Průškovo

směrování k úplnějšímu obrazu klasické čínské lyriky, i když tato snaha byla ve výsledku radikálně korigována Mathesiovou v podstatě již uzavřenou básnickou představou, které Mathesius podřizoval i ta čísla výběru, jejichž předlohy mají v originálu a nepochybně i v Průškově filologickém textu podobu značně odlišnou.⁵⁸

Překlad a originál—porovnání

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

V této části práce není mým prvním cílem vypočítat, v čem všem jednotlivě se překlad od originálu liší, jako spíše doložit na konkrétním materiálu ošemetnost 'vcit'ovacího' přístupu k čínské básni (přístupu vynuceného neznalostí jazyka předloh), jehož výsledkem je značné zkreslení nebo dokonce úplná deformace původního celkového smyslu básně.

⁵⁸ Král, »Mathesius«, 7.

Piju sám pod měsícem

Originál a doslovný překlad

1	花間一壺酒， 獨酌無相親。 舉杯邀明月， 對影成三人。	Mezi květinami stojí konvice vína. Sám si nalévám, nemám nikoho, s kým bych si byl blízký. Zvedám pohár, zvu jasný měsíc. Se stínem už jsme tři!
5	月既不解飲， 影徒隨我身。 暫伴月將影， 行樂須及春。	Měsíc už nemůže pít, Stín dělá jen co já, Zatím budu společníkem měsíce a stínu. Užívejme si, dokud jsme mladí!
10	我歌月徘徊， 我舞影零亂。 醒時同交飲， 醉後各分散。 永結無情遊， 相期邈雲漢。	Zpívám, měsíc přešlapuje, Tančím, stín se potácí. Za střízliva se radujme vespolek, Až se opijeme, půjdeme každý sám. Navždycky spojeni neskutečným přátelstvím, Sejdeme se na daleké Mléčné dráze.

Mathesiův překlad

Tři kumpáni

1	Jasmínu loubí. Sedím u vína, zve dobré druhy dobrá hodina— a já jsem sám. Vtom náhle nad strání kulatý měsíc se mi uklání,
5	já jemu. Se mnou v modrý nebes klín můj kývá stín. Společnost poklonami nešetří— tak byl jsem sám, a teď jsme tři.
10	Chce měsíc pít. Jak mám ti podat číš?! Stín zdvíhá pohár. Copak nevidíš, že dneska za vás za oba pít musí moje hříšná nádoba?
15	Co je to ale, chlapci rozmilí? Já piju—vy jste z toho opilí! Měsíc se motá, žvatlá ke stínu, ten se snítkou zas tančí jasmínu,

jen já tu sedím klidně při víně,
jim připíjím a dobré hodině.

- 20 Tož loutnu sem—a píseň se mnou not'te,
pak na kutě mě, chlapani, doprovod'te,
vždyť do jedné se vejdou postele
kumpáni světlé noci veselé.

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

Podle O. Lomové je jazyk Li Poovy básně plný slov a obrátů běžně používaných ve střední čínštině,⁵⁹ působí spontánně jako mluvená řeč, obsahuje 'prázdna slova' (adverbia, zájmena), jinak z kondenzované syntaxe klasické básně 詩 vykázaná. Báseň je tak ve svém základním půdorysu (hořký vtíp, kdy osamělému pijáku nezbyde než si 'přibásnit' kamarády ke konvici vína) čitelná i bez komentářů, a jako taková je mezi ostatními klasickými básněmi plnými aluzí a konvenční i originální symboliky nepříliš typická.

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

Mathesius, překládaje volně parafrázujícího Klabunda, napsal vlastní báseň, jejíž jazyk nemá smysl s originálem srovnávat. Možná i proto se mu povedlo zrýmovat spolu každé dva verše (v originále se rýmovaly sudé verše, Klabund dosahuje rýmu téměř střídavého). Živosti, plastičnosti básně dosahuje Mathesius jednak tím, že pojme obraz pitky jako rozhovor pijáka s jeho fiktivními společníky, rozhovor vedený v druhé osobě (od druhé strofy až do konce básně), jednak střídáním oznamovacích, rozkazovacích a tázacích vět. Rozepsání jednoduchých výrazů originálu shledáváme již u Klabunda, a tento postup Mathesius ještě dále rozvedl. Z 'květů' *chua* 花 se stává »jasmín« (tedy něco pro nás spojeného především se silnou opojnou vůní; květy jinak souvisejí obecně s jarem), dokonce tvořící »loubí«—přitom originální *tien* 間 znamená 'mezi'. Druhý Mathesiův verš pojmenovává nevyužitou možnost chvíle—ta obvykle zve »dobré druhy«, ale mluvčí je sám.

59 Olga Lomová, *Čítanka tchangské poezie* (Praha: Karolinum, 1995), 100.

Mathesius těží z vtípného nápadu originálu, rozvádí personifikaci stínu a měsíce jako kamarádů z mokré čtvrti tak, že ze samomluvy pijákovy vytváří kuriózní dialog s fiktivními souputníky. Humorně využít zůstává motiv stínu, přes který dostáváme nepřímou informaci o jednání lyrického mluvčího, a také situace, kdy ovíněný básník, pod nímž se začíná houpat země, obviňuje své 'společníky' z opilosti.

Bohužel kromě vypočítaných odklonění od originálu zcela ruší zlom, k němuž dochází v osmém originálním verši: do té doby se mohlo jednat o žertík, tady básník přechází k hořkému tónu a v následujících verších se scénka stává až přízračnou. V originále mnohoznačný závěr básně je i se zásadní schůzkou na Mléčné dráze zcela zrušen.

Za noční cesty zapisují pocity

Originál a doslovný překlad

1	細草微風岸， 桅檣獨夜舟。 星垂平野闊， 月湧大江流。	Na břehu nízká tráva a lehký větřík, na lodi mohutný stěžeň a osamělá noc. Hvězdy visí, pláň (pod nimi) je rozlehlá, měsíc tryská, Dlouhá řeka plyne.
5	名豈文章著， 官因老病休。 飄飄何所似？ 天地一沙鷗。	Jméno, kterak by mohlo být dosaženo literaturou? Úřad, ten jsem opustil kvůli starým neduhům. Větr mě žene jako nevím co. Jako racka, jen zrnko písku mezi nebem a zemí.

Mathesiův překlad

Noční jízda

1	Půlnoční vítr kolébá trávou Na nízkém břehu. Opuštěn nocí
5	pod keři růží Plyne můj člun. Ligotá hvězda nad odlivem. Tajemství plný
10	Zažloutlý měsíc vypíjí vodu, plaší mi vlny.

Dílo mé dalo mi slávu—
 co mohlo dílo víc dát?
 15 Zestár můj život.
 V daleku dní se.
 Nebe a zem
 míhá se, kmitá
 Jak třepot racků
 20 nad pískem.

O. Lomová o celkovém jazykovém vyznění této básně říká, že působí téměř stroze, zachází až na výjimku posledního verše s běžným lexikem prostým básnických ozdob.⁶⁰ Na rozdíl od předcházející rozebírané básně je však v jednoduchých pojmenováních ukryto mnoho tradičních významů. Osamělá loďka unášená proudem řeky je konvenčním obrazem pomíjivého lidského života. Tento význam je posílen i tím, že se báseň odehrává v noci, kdy se má spát: kdo nespí, přemýšlí o něčem, co ho trápí, co mu nedá spát.

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

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

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

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

60 Lomová, *Čítanka tchanské poezie*, 59.

Zcela vynechána je zmínka o úřadu—nepodařilo se mi najít překlad, z něhož Mathesius čerpal v případě této konkrétní básně, ale je pravděpodobné, že už v něm byl 6. verš pozměněn ve svém tak ‘nepoetickém’ vyznění.

Rozborem překladu další básně, již je jedna z Tchao Jüan-mingových básní v žánru »Variace na staré téma«, se pokusím doložit, že ani spolupráce Mathesia se sinologem J. Průškem na *Třetích zpěvech staré Číny* nikterak nezaručila větší ‘věrnost’ originálu, a že Mathesiův básnický hlas byl, jak píše O. Král natolik suverénní a jistý si svým čínským výrazem, že ho ani kontakt s originálem nemohl přivést na jinou cestu.⁶¹

Variace na staré téma, číslo 7

Originál a doslovný překlad

1	日暮天無雲， 春風扇微和。 佳人美清夜， 達曙酣且歌。	Slunce zapadlo, nebe bez mraku Jarní vítr fouká jemně, mírně Krásky zkrášlují průzračnou noc Do svítání pijme a zpívejme
5	歌竟昌嘆息， 持此感人多。 皎皎雲間月， 灼灼葉中華。 豈無一時好， 不久當如何？	Když se dozpívá, nelze si zhluboka nevzdechnout Vzpomínka na to člověkem pohne Bílý je, bělostný—měsíc mezi mraky planou, planou—květy v listí Což neexistuje chvíle, která by byla krásná? Co dělat s tím, že netrvá dlouho...

Mathesiův překlad

Za dům už spadla...

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

61 Oldřich Král, »Zpěvy staré Číny«, in *Šedý vlk*, 50–58.

Že za chvíličku oblak lunu skryje
a vítr schvěje květy magnolie? –

14 Pst! Tiše! Kdo ví? Kdo ví!

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

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

Jazykově je dílo plno vyjádření a metafor, které v originále, prostém a dokonce se vyznačujícím minimem narážek (jak je u Tchao Jüan-minga spíše obvyklé), nenajdeme: ozvláštňující výrazy jako »slunce koule rudá« místo 'slunce', »noc se nebem rozklenula« místo 'slunce zapadlo' ž' *mu* 日暮 (případně 'nebe je bez mraku' *tchien wu jün* 天無雲), exotizující »jarní vítr chladí vějířem« místo 'jarní vítr fouká' *čbun feng šan* 春風扇, a mnohé další, což je pravděpodobně motivováno etymologií slovesa *šan*, jež původně znamenalo ovívat vějířem.⁶²

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

62 Takové ozvláštňování a vylepšování 'nudného' holého stylu čínských básníků je podle všeho typické pro české překlady čínské klasické poezie—srovnej k tomu již zmiňovaný rozbor O. Lomové (Lomová, *Čítanka tchangské poezie*) a ještě jiný rozbor O. Krále, »Čínská báseň v Čechách—na staré téma aktuálně«, in *Český překlad 1945-2000*, ed. by Milan Hrala (Praha: Ústav translatické FF UK, 2005), 26-49.

další rozvedené metafory na místě přímých pojmenování: »luny bílý led« místo 'bělostného měsíce', jenž je v originále 'mezi mraky' (*tiao-tiao jün tien jüe* 皎皎雲間月), v převodu však na čistém nebi, a »v kalíšku zářný, rozdýchaný květ« nahrazuje 'svěže krásné květy mezi listy' (*čuo-čuo je čung chua* 灼灼葉中華).

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

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

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

Zásadní krok v přijetí Mathesiova díla učinil jeho žák a editor jeho díla Jiří Franěk. Bojoval za Mathesia jako za básníka originálního, dokonce jako tvůrce další z epoch ohlasové poezie—po Čelakovském a Zeyerovi ohlasového básníka třetí epochy.⁶³ Od samého počátku práce na odkazu svého učitele neváhal tvrdit, že *Zpěvy staré Číny* jsou Mathesiovým původním básnickým dílem, stavěl se proti tomu, aby byl Mathesius vnímán jako »pouhý překladatel«. Teorie 'ohlasovosti' *Zpěvů* dává smysl, mimo jiné i proto, že je opřena o precedens v nesporném případě F. L. Čelakovského, a dává tak možnost pochopit a přesně formulovat podíl složitou otázku originality a závislosti *Zpěvů*. Navíc sám umělec tuto teorii vyslovil ve svém doslovu k poslednímu vydání *Zpěvů*, na němž se ještě podílel.⁶⁴

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

63 Franěk, *Šedý vlk*, 25.

64 Mathesius, *Zpěvy staré Číny ve třech knihách* (1950), 7–8.

Fraňkovo přesvědčení s ním někteří sdíleli od počátku. V tomto smyslu se vyjadřuje i Oldřich Král mnohem později,⁶⁵ když říká, že Franěk je v hodnocení *Zpěvů* rozhodně blíže pravdě než akademik Průšek, obhajující jejich překladový charakter. Král dále cituje Mathesiův doslov k *Černé věži a zelenému džbán* a souhlasí s tím, že základní přednosti čínské lyriky zůstaly překladem zachovány. Král potom hodnotí právě tuto první sbírku nejvýše, a to proto, že jí dal výraz Mathesius sám, zatímco u dalších knih byl determinován silněji konstruktem Lin Jü-tchangovým z knihy *Můj národ a má vlast*, přeloženým z angličtiny Aloysem Skoumalem. Cituje Kamila Bednáře (1912–1972), že *Černá věž a zelený džbán* »přišly k české poezii, když tato hledala prostší a lidštější cesty dalšího vývoje«.⁶⁶

I Průšek ovšem po čase své závěry o *Zpěvech* jako překladech přehodnotil. I nadále si jich velice cenil jako počínu, který navždy otevřel čínské poezii přístup k českým čtenářům, a zastával i později názor, který vyslovil v nekrologu roku 1952: »Každý příští překladatel bude vázán, bude nucen zodpovídat se před velikým odkazem Mathesiovým.«⁶⁷ Nebylo mu cizí ani odlišit první knihy *Zpěvů* od *Třetích zpěvů*, na nichž se autorsky podílel přípravou doslovných překladů. Toto rozdělení se opakuje ještě i u Stanislava Segerta (1921–2005),⁶⁸ ačkoli ani ten *Třetí zpěvy* za překlady přímo neoznačí.

Tvrzení Fraňkovo je protipólem dodnes trvajících obecného povědomí o *Zpěvech*, jež jsou mezi širokými čtenářskými vrstvami považovány za překlady nebo parafráze,⁶⁹ tedy texty s více či méně těsným genetickým vztahem k jiným textům. Myslím, že způsob, jak se ve *Zpěvech* propojuje osobní Mathesiův umělecký přínos s tím, co se v jeho době vlivem nejrůznějších příčin vnímalo jako 'čínské', je natolik složitý, že není naděje, aby si většina čtenářů *Zpěvy* zařadila jinak než jako překlady bez přívlastků.

65 Král, »Zpěvy staré Číny«, 50–58.

66 Podle Král, »Zpěvy staré Číny«.

67 Průšek, »Za Bohumilem Mathesiem«, 13.

68 Stanislav Segert, »Překlady z orientálních jazyků«, *Dialog* 5,1 (1961), 1–13.

69 Naposledy například v rozhlasovém pořadu »Spektrum« na stanici *Vltava* 3 (května 2009) o novém vydání *Zpěvů staré Číny* padla slova o tom, že je »geniálně přeložil« Bohumil Mathesius.

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

Univerzita Karlova v Praze, Ústav Dálného východu