

PASTERNAKŮV HAMLET A STALINOVA HRŮZOVLÁDA

STANISLAV RUBÁŠ

ABSTRACT**Pasternak's Hamlet and Stalin's reign of terror**

In the present paper, the author has carried out a comparative analysis of Boris Pasternak's rendering of *Hamlet*, which first appeared in 1940 and was republished time and again between 1941 and 1957, sometimes with major cuts and revisions. Recounting the disturbing history of the most famous Shakespearean translation in the Russian language and re-evaluating previous research on it, the author arrives at a conclusion that Pasternak's *Hamlet*, by and large, aims at holding a mirror up to the times of the Stalinist Russia. The translation's extensive political engagement is documented by juxtaposing Shakespeare's original with Pasternak's striking allusions to the times of terror in which he had to live.

Key words: translation history, Shakespeare, Pasternak's Hamlet, Stalinist Russia

Období stalinismu, které vyvrcholilo Velkým terorem v letech 1937–1938, patří k nejtragičtějším kapitolám světových dějin. Hromadné popravy a deportace statisíců občanů Sovětského svazu do GULAGU, rozpad společnosti na miliony ustrašených jedinců, všudypřítomní donašeči a šepot, který se stal běžným způsobem komunikace ve chvílích, kdy nebylo radno, aby vaše slova zaslechl někdo cizí... Takový obraz doby vykreslují ve svých textech Anna Achmatovová (1889–1966), Naděžda Mandelštamová (1899–1980), Alexandr Solženicyn (1918–2008) a mnozí další, které stalinské represe postihly buď přímo, nebo pronásledováním jejich blízkých. Dnes se období stalinismu věnuje řada historiků na Západě i v Rusku: Anna Applebaumová v monumentálním svazku *GULAG* (anglicky 2003, česky 2004), Orlando Figes v knize *Šeptem* (anglicky 2007, česky 2009) nebo kolektiv autorů pod vedením Andreje Zubova v *Dějínách Ruska 20. století* (rusky 2009, česky 2014–2015).

Labyrintem příběhů a svědectví z časů stalinismu, obrovském a strašlivém, přitom čtenáře může vést jedna myšlenka jako pověstná Ariadnina nit, pomáhající překonat pocity beznaděje a zmaru. Tragická zkušenost se Stalinovým režimem probouzela v obyvatelích Sovětského svazu potřeba vyprávět svůj příběh. Jako memento pro budoucnost.

„Můžete to všechno vylíčit?“ zeptala se neznámá žena básnířky Achmatovové před leningradskou věznicí *U křížů*, kam spolu se stovkami dalších, „stejně zoufalých“, chodily ve druhé polovině třicátých let předat balíček pro své příbuzné, kteří skončili v soukollí sovětské policejní mašinérie. Odpovědí Anny Achmatovové bylo básnický sebevědomé: „Mohu.“¹ (Achmatovová 1990: 221 a 224) Tak, převážně v letech 1935–1940, vznikla poema *Rekviem*, nejpůsobivější výpověď o Stalinově hrůzovládě.

Zachycení a předání vlastní tragické zkušenosti je odedávna nástrojem, jak jí dát smysl. Proto vznikla svědectví ruských spisovatelů o stalinismu, která kvůli sovětské cenzuře mohla poprvé vyjít pouze na Západě: básnická skladba *Rekviem* (Mnichov 1963), dvě knihy vzpomínek Naděždy Mandelštamové (New York 1970) i Solženicynovo *Souostroví Gulag* (Paříž 1973–1975). A ze stejného důvodu Boris Pasternak (1890–1960) nově přeložil *Hamleta*. Neomylně rozpoznal, že Shakespearovo drama, napsané mezi lety 1599–1601, nabízí řadu paralel se Stalinovým Ruskem. První z nich se týká samotné motivace, proč oběti tragických událostí chtějí vyprávět a předat svůj příběh dál. Umírající Hamlet, který byl na počátku hry vyzván, aby pomstil násilnou smrt svého otce, dánského krále, v posledním aktu naléhavě opakuje příteli Horaciovi, jaký význam pro něj má, vypoví-li jeho příběh všem nezasevěceny:

Je se mnou konec, Horacio. Ty
tu zůstaneš. Všem, kteří nevědí,
o co mi šlo, dej o tom věrnou zprávu. [...]
Jak uboze by znělo moje jméno,
kdybys všem nevysvětlil, co jsem chtěl!²
(Shakespeare 1992: 285–286)

Umění jinotaje

Ruští umělci znali různé cesty, jak podat zprávu o podobě a mravech své doby. Jeden ze způsobů, osvědčený už z carského Ruska, představovaly literární překlady. Umožňovaly nasvítit současnost mezi řádky, aniž by do nich zasáhla cenzura, neboť politické narážky a nápovědi v nich zůstávaly zaštitěny jmény cizích autorů. V carském Rusku k nim patřili zejména básníci, soudobí i dávnověcí, od Antoina-Vincenta Arnaulta (1766–1834) a Friedricha Schillera (1759–1805) až po Danta (1265–1321), Ovidia (43 př. n. l. – 17/18 n. l.) a Homéra (asi 8. st. př. n. l.).

V roce 1817, krátce po vzniku tajného spolku šlechticů a důstojníků, kterým se později, po zmařeném pokusu o převrat v prosinci 1825, začalo říkat „děkabristé“ neboli prosincoví vzbouřenci, zveřejnil Nikolaj Ivanovič Gnědič (1784–1833) hned dvakrát (a pak znovu v roce 1818) úryvek ze své ruské verze prvního zpěvu Homérovy *Iliady*. V jeho překladu se v Rusku poprvé naplno ozval Achilles proti panovníku Agamemnónovi: „Царь, истребитель народа!“ Doslova: „Car, zhubce národa!“ Gnědič přitom mohl použít i jinou, přesnější verzi Homérových slov, jak naznačuje český překlad Otmara

¹ V překladu Hany Vrbové.

² V překladu Zdeňka Urbánka.

Vaňorného: „Z národa tyjící král!“ i překlad Rudolfa Mertlíka: „Král, jenž vyžírá lid...“. Achilleovo zvolání, kterému Homérův hrdina vzápětí dodá váhu vytaseným kopím, v Gnědičově podání ovšem sledovalo jinou než překladatelskou věrnost.

Na rozdíl od dřívějších ruských verzí *Iliady*, které útočná místa dávnověké předlohy všelijak uhlazovaly, působil Gnědičův překlad jako znamení ze starých časů – z časů, kdy vojenská čest neznamenal bezmeznou oddanost dobytčím zájmům panovníka, odměňovanou válečnými šerpami, hvězdami a kříži, nýbrž osobní postoj, který mohl vyústit i v ozbrojený střet se státní mocí. Tomuto étosu *Iliady* v Gnědičově překladu museli budoucí děkabristé dobře rozumět.

Umění překladu se v Rusku stávalo uměním jinotaje. Dokonce i tehdy, kdy cizí text žádný buřičský ani jiný politický podtext neměl, dostával jeho překlad v očích ruských čtenářů nádech občanského vzdoru. Stačilo, že ho napsal autor, který se kvůli neortodoxním politickým postojům či volnomyšlenkářství ocitl ve vězení, nebo v exilu. Tak jako francouzský básník Arnault v době jakobínského teroru, Dante za vlády černých guelfů ve Florencii nebo Ovidius v čase panování císaře Augusta.

V Sovětském svazu, zejména v období stalinismu, tradice jinotajných, politicky angažovaných překladů pokračovala. Pozornost těch, kdo chtěli sovětským čtenářům předstíhat jiný než propagandistický obraz sovětského Ruska, přitahoval zejména William Shakespeare (1564–1616). Hry alžbětinského dramatika pomáhaly Rusům zviditelnit a pochopit, v čem žijí a co je třeba z toho vyvodit:

To, co se v zemi dělo, si přímo říkalo o srovnání s krvavými scénami v *Macbethovi*. Hned několik spisovatelů současně začíná znovu překládat Shakespearovu tragédii do ruštiny, včetně Anny Achmatovové. Práci na překladu nedokončila, ale macbethovská vrstva prosazuje celým jejím *Rekviem* [...].³ (Najman 2002: 335)

Do svého *Rekviem*, vydaného poprvé v roce 1963 za hranicemi Sovětského svazu, ruská básnířka s nebyvalou otevřeností a silou vepsala drásavou zkušenost s rudým terorem nejen sama za sebe, ale za celou stomilionovou zemi pod Stalinovou hrůzovládou:

Tenkrát úsměv měl jen mrtvý v líci,
že je mrtvý, ze srdce byl rád,
tenkrát jen přívěskem na věznici
zbytečným byl celý Leningrad.
Tenkrát, když zoufalstvím zešilelí
v houfech šli trestanci zmučení,
jen sirény lokomotiv zněly
v teskně krátké písni loučení.
Hvězdy smrti stály na obloze.
Nevinná a ustrašená Rus
vozila se v policejním voze
zkrvavená těžkou botou hrůz.⁴
(Achmatovová 1990: 223)

³ Není-li uvedeno jinak, přeložil citáty autor článku.

⁴ V překladu Hany Vrbové.

„Tenkrát úsměv měl jen mrtvý v líci.“ Jak si povšiml badatel Anatolij Najman, tento verš Anny Achmatovové z její zádušní mše za oběti stalinismu je jednou z ozvěn básniřčina nedokončeného překladu Shakespearovy hry o krvavém uzurpátorovi skotského královského trůnu. (Najman 2002: 335) Achmatovová parafrázuje repliku šlechtice Rosse ze třetí scény čtvrtého dějství Shakespearova *Macbetha*:

... where nothing,	... kde nic,
But who knows nothing, is once seen to smile	kromě toho, kdo nic neví, se nikdy neusmívá
(Shakespeare 2006b: 132)	

William Shakespeare, v jehož dramatech defiluje celý zástup tyranů a samovládců, je ovšem v Rusku 20. století spojen především se jménem Borise Pasternaka, pronásledovaného sovětským režimem neméně než Anna Achmatovová.

Pasternakův Hamlet

V době stalinských represí Pasternak několikrát jako zázrakem unikl vyšetřování a věznění – poprvé v roce 1933 v souvislosti s případem svého přítele Sergeje Bobrova (1889–1971), jehož „antisovětskou, kontrarevoluční novelu“ *Близлежащая неизвестность* (Blízké neznámo) schvaloval a šířil, podruhé v roce 1937, kdy odmítl podepsat kolektivní dopis literátů požadujících smrt sovětských vojenských činitelů souzených ve vykonstruovaném procesu. A krátce nato znovu v roce 1938.⁵

Tehdy Pasternak přijal nabídku Vsevoloda Mejercholda (1874–1940), aby pro něj vytvořil nový překlad *Hamleta*. Nemohl přitom tušit, že světoznámý režisér se nachází v hledáčku sovětské tajné policie a za necelé dva roky bude zatčen. Po několikaměsíčním mučení, které předcházelo krátkému soudu, vyšetřovatelé pětadesátiletého Mejercholda ranami obuškem, odpíráním spánku a dalšími „metodami“ donutili, aby svědčil nejen proti sobě, ale také proti několika dalším včetně Ilji Erenburga, Dmitrije Šostakoviče a Borise Pasternaka. Mejerchold vynucené svědectví nakonec odvolal v písemném prohlášení. Smrti však neunikl, stejně jako jeho žena, kterou poté, co si stěžovala na vyšetřovací metody použité v případě jejího muže, dali sovětští pohlaváři zavraždit.

Pasternak, otřesený těmito událostmi, překlad *Hamleta* dokončil. Nemohl jinak. Shakespearova tragédie zviditelňovala poměry panující v sovětském Rusku řadou nemilosrdných paralel. Jestliže Hamlet žije v zemi, jejímž prvním mužem se stal Klaudius, kralovrah a uchvatitel trůnu, ještě nedávno vysmívaný králův bratr, Pasternak zažil období vlády Josifa Vissarionoviče Stalina (1878–1953), mnohými zprvu rovněž podceňovaného, jehož vzestup k neomezené moci provázela fyzická likvidace hlavních politických odpůrců. Jestliže v Hamletově Dánsku se stalo zvykem poříditi si podobiznu nového vladaře, v Pasternakově Rusku se Stalinovy portréty staly novodobými posvátnými ikonami. Jestliže Hamletova země se proměnila v jedno velké vězení, vlast Pasternakova se stala pověstným souostrovím lágrů s názvem GULAG. A jestliže Hamlet říká, že jeho „doba

⁵ Šentalinskij 2011: 586–592.

je vymknuta z kloubů“ (Shakespeare 2006a: 227),⁶ neboť dosud platný řád byl násilnou smrtí bývalého krále narušen a pokřiven, ke stejnému závěru dospívá i Pasternak v románu *Doktor Živago*, pokrývajícím čtyři první desetiletí ruských dějin 20. století: „Všechno tradiční je rozvráceno a rozrušeno.“⁷ (Pasternak 1990: 433)

Na oba, Hamleta i Pasternaka, dolehla zpustlá a pomatená doba, která bere chuť žít. Jedině hrůza „z toho, co je po smrti,“ člověka nutí „poddát se raději přítomnému zlu, než prchat k jinému, jež neznáme“ (Shakespeare 1992: 206),⁸ jak říká Shakespearův Hamlet ve své nejznámější promluvě. Jeho řeč se přitom dotýká největších protivenství, jakým jedinec v jeho zemi musí čelit:

For who would bear the whips and
scorns of time,
Th'oppressor's wrong, the proud man's
contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of th'unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin.
(Shakespeare 2006a: 285–286)

Kdo by jinak snášel bičování a posměch doby,
křivdu od tyрана, drzost nadutce,
trýzeň opovrhované lásky, průtahy práva,
nestydatost úřadů a kopance,
které trpělivá zásluha snáší od těch bez zásluh,
když si sám může srovnat svůj účet
pouhou dýkou?

V Pasternakově překladu, v jeho první tištěné verzi z roku 1940, znějí Hamletova slova takto:

А то кто снес бы униженья века,
Гонителя насилья, спесь глупца,
Любовь без разделенья, волокиту,
Ругателей приказных и пинки
Нестоящих, лягающих достойных,

Когда так просто сводит все концы
Удар кинжала?
(Šekspir 1940: 65)

Kdo by jinak snesl ponižování [od svého] století,
násilí pronásledovatele, aroganci hlupáka,
lásku bez opětování, byrokracií,
sprosté úředníky a kopance,
které dostávají úctyhodní od těch, kdo za nic
nestojí,

může-li vše tak jednoduše srovnat
úder dýky?⁹

Dnešní čtenář při slovech „násilí pronásledovatele“ (гонителя насилья), „byrokracie“ (волокита) a „sprostí úředníci“ (ругатели приказные) pravděpodobně zbystří. Ke čtenáři sovětskému, uvyklému číst mezi řádky, ovšem Hamletova diagnóza doby musela promlouvat mimořádně naléhavě. V policejním státě, proslulém arogancí hloupých funkcionářů a šikanou obyvatelstva ze strany úřadů, nemohlo být pochyb, kam Pasternakův Hamlet míří. Jeho nebezpečnou aktuálnost nemohla zastřít ani „předrevoluční“ ruština

⁶ Není-li uvedeno jinak, citáty z *Hamleta* jsou přeloženy autorem článku podle kritických vydání *The Arden Shakespeare* (Shakespeare 2006), *The Oxford Shakespeare* (Shakespeare 2008) a *The New Cambridge Shakespeare* (Shakespeare 2008). Tam, kde se uvedená vydání interpretačně rozcházejí, jsme se přiklonili k nejpravděpodobnější variantě výkladu.

⁷ V překladu Jana Zábřany.

⁸ V překladu Zdeňka Urbánka.

⁹ Zde i jinde se český překlad ukázek z Pasternakova *Hamleta* snaží postihnout především smysl ruských slov a obrátů, nikoli nutně jejich stylistické zbarvení, zvukomalbu či rytmus.

z časů Antona Pavloviče Čechova (1860–1904), kterou se Pasternak chtěl záměrně odlišit od „falešné hloubky symbolistů“, znehodnocujících podle jeho mínění jazyk ruské literatury. (Poplavskij 2002: 18)

Když se režisér Vladimír Němirovič-Dančenko (1858–1943) v roce 1939 rozhodl uvést Pasternakova *Hamleta* na jevišti Moskevského uměleckého akademického divadla, nebyl občasnými čechovovskými výrazy v novém překladu příliš nadšen, třebaže jinak ho považoval za „mistrovský“, a přiměl Pasternaka k některým úpravám. (Poplavskij 2002: 18) Jak tomu máme rozumět? Například slovo „приказной“ znělo ruskému režisérovi koncem třicátých let patrně stejně předrevolučně, jako musel po komunistickém převratu v únoru 1948 znít českým divadelníkům prvorepublikový výraz „kancelista“ ve srovnání s neutrálním „úředníkem“.

Ruština 19. století, připomínající časy před bolševickou revolucí v říjnu 1917, ovšem nebyla tím hlavním, proč se první verze Pasternakova *Hamleta*, otištěná v časopise *Молодая гвардия* (Mladá garda) v roce 1940, která ještě nezohledňovala námitky Němiroviče-Dančenko, tolik odlišuje od četných vydání pozdějších.¹⁰

„Ponižování“, o němž mluví Pasternakův Hamlet, se v sovětském Rusku týkalo i věci zdánlivě nepodstatných. Při každém vydání svého *Hamleta* musel ruský básník v souladu se sovětskou redakční praxí vnášet do překladu změny, kterými ho měl takzvaně zpřesnit podle anglického originálu. Jak vysvětluje Pasternak v dopise režiséru Grigoriji Kozincevovi (1905–1973) z 23. října 1953:

Existuje několik mých redakcí *Hamleta*. [...] Sám nevím, kterou z nich bych vybral. Řeknu vám, jak k těm různocštením došlo. V časech největší ustrašenosti mě nutili přibližovat překlad k originálu až do doslovné shody. Nikoliv z úcty k předloze, nýbrž kvůli tomu, aby bylo na co se vymluvit a na koho svalit vinu v případě, že by si někdo stěžoval. (Poplavskij 2002: 20)

Počínaje rukopisem pro časopis *Mladá garda*, prošel Pasternakův *Hamlet* v letech 1939–1954 vynuceným „zpřesňováním“ více než dvanáctkrát, jak spočítal spisovatelův syn Jevgenij. (Pasternak 2002: 5) Ať už se tím shakespearovské předloze skutečně přiblížil, nebo se od ní – poněkud paradoxně – naopak vzdálil, jedno je naprosto jisté: paralely mezi Hamletovým Dánskem a stalinským Ruskem Pasternak buduje od samého počátku dramatu. Od prvního výjevu klade v překladu důraz na tíživou atmosféru strachu a ohrožení, která ovládala i jeho vlastní zemi. Když v první scéně prvního jednání Horacio komentuje zjevení Ducha bývalého dánského krále na hradbách Elsinoru, říká mimo jiné:

In what particular thought to work, I know not,
But in the gross and scope of mine opinion
This bodes some strange eruption to our state.
(Shakespeare 2006a: 155)

Proč přesně se vrátil, netuším,
celkově vzato si však myslím,
že to věští jakýsi podivný otřes pro náš stát.

¹⁰ Za Pasternakova života překlad vyšel znovu v letech 1941, 1942, 1947, 1951, 1953, 1956 a 1957 (France 1978: 261), přičemž v roce 1951 to bylo hned dvakrát. Všechny dochované verze vyšly souborně v roce 2002 v knize *Гамлет Бориса Пастернака* (Hamlet Borise Pasternaka), kterou sestavil Vitalij Poplavskij.

Ve všech vydáních Pasternakova *Hamleta* čteme:

Подробностей разгадки я не знаю,
Но в общем, вероятно, это знак
Грозящих государству потрясений.
(Poplavskij (ed.) 2002: 31)

Podrobnosti té záhady neznám,
celkově vzato jde však, zdá se, o předzvěst
otřesů hrozících státu.

Osobní tón („myslím si“) Pasternak nahradil obecnějším konstatováním („jde o“), jednorázový „otřes“ zmnožil v „otřesy“ a vynechal neurčitá, tápavá slova „some“ (jakýsi) a „strange“ (podivný). Horaciova promluva tak v překladu vyznívá úderněji a hrozivěji.

Na Horacia vzápětí reaguje strážný Marcellus:

Good now, sit down, and tell me he that knows
Why this same strict and most observant watch
So nightly toils the subject of the land
(Shakespeare 2006a: 155)

Přátelé dobří, posadme se, a kdo ví, mi řekne,
proč tahle přísná, tolik ostražitá bdělost
každou noc tak zaměstnává poddané této země

V Pasternakově překladu se smysl Marcellových slov pozměnil:

Постойте. Сядем. Кто мне объяснит,
К чему такая строгость караулов,
Стесняющая граждан по ночам?
(Poplavskij (ed.) 2002: 31)

Počkejte. Sedneme si. Kdo mi vysvětlí,
proč ta přísnost hlídek,
která omezuje občany po nocích?

Pasternakův Marcellus upřesňuje, že Dánsko je plné přísných „hlídek“. Proč? Proslychá se, že zemi ohrožují žoldnéřské tlupy pod velením norského králevice Fortinbrase a schyluje se k válce. Proto každý, kdo se teď v noci vydá ven, je předem považován za podezřelého. Ruský překlad Marcellovy promluvy působí opět tísnivěji než předloha. Shakespeare má na mysli spíše úmornou práci, kterou každonoční hlídkování představuje, než omezování volného pohybu dánských občanů spojené s vojenským dohledem státu nad celou zemí.

Na konci prvního jednání se Duch bývalého dánského krále znovu vrací z podsvětí, aby promluvil přímo k Hamletovi. Vyjeví mu, že král, jeho otec, zemřel násilnou smrtí z rukou nynějšího vladaře Klaudia, a vyzve ho k pomstě. A Hamlet si tuto výzvu vzápětí vyloží jako úkol, který pomstu samotnou dalece přesahuje:

The time is out of joint; O cursed spite
That ever I was born to set it right!
(Shakespeare 2006a: 227)

Doba je vymknuta z kloubu; ach, prokletý osud,
že jsem se kdy zrodil, abych ji napravil.

V Pasternakově verzi z roku 1940 zní uvedené dvojverší podobně osudově a zároveň chirurgicky věčně:

Век вывихнул сустав. Будь проклят год,
Когда пришел я вправить вывих тот.
(Poplavskij (ed.) 2002: 76)

Doba je vymknuta z kloubu. Buď proklet rok,
kdy přišel jsem spravit vymknutí toto.

Není na Pasternakově překladu něco nápadného? „Vymknuta“ není pouze doba, ale také Hamletův jazyk. „Vymknutí toto“ z jeho promluvy trčí jako hrozivý pahýl. Utkvívá v mysli a nutí k přemýšlení. O čem Hamlet vlastně mluví? Jeho slova se v prvé řadě týkají násilné smrti jeho otce, kterou mu právě vyjevil tajemný Duch. Smrt krále ale nemá pouze soukromý rozměr. Představuje principiální narušení řádu, společenského i božího:

Padne-li vládce, nezaniká sám,
vše kolem strhne s sebou jako vír.
Tyčí se na nejvyšším vrcholku
a podobá se mohutnému kolu,
na jehož příčlích visí připoutány
tisíce věcí méně významných.
A když se kolo zřítí, přívěsky
se po nejmenší drobnost hrouť s ním.¹¹
(Shakespeare 1992: 224)

Tato slova Shakespeare připsal Rosenkrantzovi, Hamletovu spolužákovi. Ne náhodou. Oba studenti univerzity ve Wittenbergu mají ještě v čerstvé paměti tradiční výklady o instituci vladaře. A třebaže Hamlet není tím, kdo je připomíná, nemůže být pochyb, že si právě na základě takových výkladů sám uvědomuje, co všechno bude obnášet „náprava doby“, kterou si předsevzal.

Dává-li tedy Pasternak v roce 1940 důraz na „vymknutí“, které postihlo Hamletovo Dánsko, dobře ví, co dělá. Hamletova promluva o době vymknuté z kloubu se v jeho překladu stala chirurgicky věcným komentářem k sovětskému Rusku. Princip násilně uchvácené moci, který vede k rozvrácení celého dosavadního řádu a plodí jen další brutalitu, Rusové ve 20. století poznali jako málokterý jiný národ.

Pasternakovy pozdější úpravy

Posledně uvedený Hamletův výrok Pasternak později čtyřikrát pozměnil a svůj původní, záměrně vykloubený překlad z roku 1940 nahradil méně nápadnými a uhlazenějšími slovy, jak vyplývá z variant, které shromáždil a vydal badatel Vitalij Poplavskij. (Poplavskij (ed.) 2002: 76) Jiné Pasternakovy úpravy však mají právě opačný ráz. Nezřídka přitom ještě více prohlubují politickou aktuálnost Shakespearova dramatu.

V roce 1951 vyšel Pasternakův *Hamlet* hned dvakrát, pokaždé pro jiný typ čtenářů. Nejprve ho znovu otisklo *Государственное Издательство Детской Литературы* (Státní nakladatelství dětské literatury) a poté nakladatelství *Искусство* (Umění). Napodruhé Pasternak ovšem přioštlil Hamletův monolog představující děsivou diagnózu doby, kde titulní hrdina pojmenovává důvody, proč by bylo lépe ukončit život a „nebýt“. Ruský překladatel přitom použil verzi, kterou – poněkud překvapivě – vydalo už v roce 1947 zmíněné nakladatelství knížek pro děti:

¹¹ V překladu Zdeňka Urbánka.

А то кто снес бы ложное величье
Правителей, невежество вельмож,
Всеобщее притворство, невозможность
Излить себя, несчастную любовь
И призрачность заслуг в глазах

НИЧТОЖЕСТВ.

(Poplavskij (ed.) 2002: 124)

Kdo by jinak snesl falešný majestát
vládců, nevzdělanost velmožů,
všeobecné pokrytectví, nemožnost
vyjádřit své nitro, nešťastnou lásku
a zásluhu, v kterých omezenci vidí pouhý přelud.

„Všeobecné pokrytectví“ (всеобщее притворство) nenajdeme v Shakespearově originále ani ve druhém vydání určeném sovětským školákům, otištěném v roce 1951. Pasternakova dobová narážka nicméně vystihuje mravy totalitní společnosti, která si zvykla, řečeno spolu s Václavem Havlem, „něco jiného říkat a něco jiného si myslet“. (Havel 1999: 10) „Nemožnost vyjádřit své nitro“ (невозможность излить себя) Shakespearův Hamlet rovněž nezmiňuje. Zmínka o ní zmizela i ze zmíněného nového školního vydání. A přece, jak upozorňuje badatel Vladimír Markov, tato i všechny další doplněné narážky „přesně vystihují Pasternakův osud i situaci mnoha sovětských umělců a intelektuálů“, umlčovaných komunistickým režimem. (Markov 1961: 505)

Poslední z charakteristik, jimiž Pasternakův Hamlet popisuje svoji dobu, je však nejpozoruhodnější. „Zásluhu, v kterých omezenci vidí pouhý přelud“ (призрачность заслуг в глазах ничтожеств). Podle badatele Markova působí Pasternakova formulace, která v roce 1947 nahradila znění příslušného místa originálu i dřívějších vydání překladu, „vyložené prorocky“. (Markov 1961: 506) Proč?

Třiadvacátého října 1958 oznámila Švédská akademie ve Stockholmu, že Nobelovu cenu za literaturu získává sovětský spisovatel Boris Pasternak. Jeho román *Doktor Živago*, v SSSR nepublikovatelný, se na Západě stal událostí století. Pasternak, člen Svazu sovětských spisovatelů, v něm zobrazil dějiny země sovětů bez tisíckrát omlétých lží a frázi, které čtenáři znali z próz Alexandra Fadějeva (1901–1956), Michaila Šolochova (1905–1984) a dalších předáků socialistického realismu. Živagovými ústy Pasternak označil „politické dobrodruhy“, kteří v letech 1917–1922 ovládli Rusko, za „šilence“. Prohlásil, že „inspirátoři revoluce se cítí ve svém živlu jedině v chaosu přeměn a přesunů“, neboť „ničemu jinému se neučili, nic neumějí“. A bývalého vězně GULAGU nechal v *Epilogu* ke svému románu pronášet šokující vyznání, že „krvavé peklo“ Velké vlastenecké války v letech 1941–1945 bylo „štěstím ve srovnání s hrůzami [sovětského] koncentračního tábora“, neboť „hrůzy“, „nebezpečí“ a „hrozba smrti“, které válka sovětským občanům přinesla, nebyly nesmyslné, na rozdíl od těch, které zemi přinesla „nelidská vláda výmyslu“. (Pasternak 1990: 325 a 541)

V květnu 1956 nechal Pasternak rukopis svého románu vyvézt do Itálie, kde hned následujícího roku vyšel tiskem. Zatímco na Západě se *Doktor Živago* vzápětí stal bestsellerem, přeloženým do všech světových jazyků, sovětský tisk jeho autora okamžitě po udělení Nobelovy ceny označil za „pomlouváče“, kterého čeká „národní opovržení“.¹² Pod tlakem takzvaného veřejného mínění, diktovaného Ústředním výborem Komunistické strany Sovětského svazu, a zejména v obavě, že ho sovětské orgány zbaví občanství

¹² Z anonymního článku *Провокационная вылазка международной реакции* (Provokativní výpad mezinárodní reakce), otištěného 25. října 1958 v listu *Литературная газета* (Literární noviny).

a vykážou z vlasti, se Pasternak Nobelovy ceny zřekl. V noci na jednatřicátého října 1958 pak napsal dopis Nikitu Sergejeviči Chruščovovi, v němž úřadujícího vůdce SSSR prosí, aby ho nechal dál žít v Sovětském svazu, a připomíná mu, že jako spisovatel „pro sovětskou literaturu něco vykonal“ (Bykov 2012: 786 a 888)

Krátce předtím, 25. října téhož roku, Pasternakovi kolegové ze Svazu sovětských spisovatelů jako první zformulovali a přijali návrh, aby byl autor *Živaga* zbaven sovětského občanství, a 27. října ho jednohlasně vyloučili ze svého středu. V jejich očích, tak jako v očích Chruščovových, nebyly Pasternakovy zásluhy na rozvíjení „velké tradice ruské prózy“,¹³ o kterých se píše v rozhodnutí Švédské akademie, hodny ocenění, nýbrž trestu. Třicátého května 1960, uštván pronásledováním, které trvalo víc než půldruhého roku, a stížen smrtelnou nemocí, sedmdesátiletý Pasternak umírá. I když sovětská média o datu a místě jeho pohřbu zarytě mlčela, s ruským básníkem se přišlo rozloučit přes čtyři tisíce lidí. (Bykov 2012: 889)

Vědomí tragického konce, který potká ty, kdo se vzpouzejí tyranům, se ostře zrcadlí i v Pasternakově *Hamletovi*. Na samém konci hry, po smrti Ofélie, která přišla o rozum a v pomatení smyslů utonula, po posledním vydechnutí královny Gertrudy, která vypila otrávené víno původně určené Hamletovi, a po zabítí šlechty Laerta i samotného krále Klaudia, proti nimž se obrátily jejich vlastní intriky, Hamlet, sám smrtelně zraněný, promlouvá k těm, kdo zůstali naživu:

You that look pale and tremble at this chance, That are but mutes or audience to this act,	Vy, kdo jste zbledlí a rozechvělí z toho, co se tu stalo, kdo jste jenom hráči němých rolí a diváci tohoto výjevu,
Had I but time (as this fell sergeant Death Is strict in his arrest) – O, I could tell you –	kdybych měl čas (leč surová stráž Smrt je při zatýkání neúprosná) – ach, mohl bych vyprávět –
But let it be. Horatio, I am dead. Thou livest: report me and my cause aright To the unsatisfied.	ale nechme toho. Horacio, jsem mrtev. Ty žiješ: podej o mně a o mé věci přesnou zprávu těm, kdo budou žádat vysvětlení.

(Shakespeare 2006a: 457–458)

Ve druhém školním vydání Pasternakova překladu (z roku 1951) znějí Hamletova slova takto:

А вы, немые зрители финала, Ах, если б только время я имел, – Но смерть – тупой конвойный и не любит, Чтоб медлили, – я столько бы сказал... Да пусть и так, все кончено, Горааций. Ты жив. Расскажешь правду обо мне Непосвященным.	A vy, němí diváci [tohoto] konce, ach, kdybych měl jen čas, – leč smrt je tupá eskorta a nemá ráda otálení – tolik bych mohl říct... Ale budiž, vše skončilo, Horacio. Ty jsi živ. Vypovíš o mně pravdu nezasvěceným.
--	---

(Šekspir 1951: 303–304)

¹³ Boris Pasternak: <http://www.nobelprize.org/prizes/literature/1958/pasternak/facts>.

Zatímco v první verzi svého *Hamleta*, vydané časopisecky v roce 1940, Pasternak překládá obrat „fell sergeant Death“ (surová stráž Smrt) jako „smrt je spolehlivý vrátný“ (смерть – исправный вахтер), v pozdějších variantách nasazuje slovům hlavního hrdiny ostřejší hrot, jak si povšiml badatel Henry Gifford: „smrt je tupá eskorta“ (смерть – тупой конвойный), případně „smrt je eskorta neúprosná“ (смерть – конвойный строгий). (Gifford 1977: 155) Obě úpravy měly v realitě stalinského Ruska zřetelnou paralelu. „Tupé“ a „neúprosné“ eskorty odváděly Vsevoloda Mejercholda a tisíce dalších nevinných sovětských občanů z cely k výslechu, před soudní tribunál, do táborů nucených prací i před popravčí četu. Symbolizovaly utrpení politických vězňů na všech stupních jejich křížové cesty po vězeňských celách, vyšetřovacích místnostech a lágrech GULAGU, vybudovaných po celém Sovětském svazu.

Pozdějšími úpravami se tedy politické narážky z Pasternakova překladu nejen zcela nevytratily, ale některé časem dokonce přibýly. Nevymizel z něj ani srozumitelný, úderný jazyk, nazývající věci pravým jménem. A zachováno zůstalo rovněž Pasternakovo vystižení postavy Hamleta, které vyústilo v jeho otevřený spor s oficiálním sovětským výkladem Shakespeareova hrdiny.

Pasternakův výklad Hamleta

Čtvrtého září 1946 přijal nejvyšší stranický orgán Sovětského svazu usnesení, jehož předmětem byla zdrcující kritika druhého dílu filmu Sergeje Ejzenštejna (1898–1948) o Ivanu Hrozném. Usnesení hlásalo, že první ruský car, „člověk pevné vůle i charakteru“, je v Ejzenštejnově snímku prezentován coby „zbabělec se slabou vůlí – něco jako Hamlet“. (Artizov – Naumov 1999: 601) Tento karikující výklad Shakespeareova hrdiny Pasternaka zjevně pobouřil, jak vyplývá z jeho *Poznámek k překladům Shakespeareových tragédií* (Bykov 2012: 586–587), publikovaných v září téhož roku anglicky v moskevském časopise *Soviet Literature* (Sovětská literatura) a v roce 1956 (s vynecháním některých míst) také rusky v prvním ze dvou čísel almanachu *Литературная Москва* (Literární Moskva), jehož další vydávání sovětské orgány zakázaly pro jeho neortodoxnost:

Shakespeareova doba neznala slabou vůli. Ta tehdy nikoho nezajímala. [...] Shakespeare říká, že Hamlet je princ z královské krve, který ani na chvíli nezapomíná na svá práva na trůn, je to miláček starého dvora, od přírody talentovaný, a proto nadmíru sebevědomý muž. V souhrnu rysů, jimiž ho autor obdařil, není prostor pro zbabělost – vylučují se s ní. Spíše naopak: divák má možnost posoudit, jak velká je Hamletova oběť, jestliže se při svých vyhlídkách na budoucnost vzdává privilegií v zájmu vyššího cíle. Hamlet se od okamžiku, kdy se mu zjeví přízrak mrtvého otce, zřekne sám sebe, aby „konal vůli toho, který jej poslal“. [...] *Hamlet* není drama slabé vůle, ale povinnosti a sebeobětování. (Pasternak 1994: 345)

„Aby konal vůli toho, který jej poslal.“ Evangelijní odkaz k Ježíšovým slovům¹⁴ nám pomáhá lépe porozumět ještě jedné proměně, která se v Pasternakově překladu s *Hamletem*

¹⁴ *Evangelium podle Jana*, kapitola 4, verš 34: „Ježíš jim [svým učedníkům] řekl: ‚Můj pokrm jest, abych činil vůli toho, který mě poslal, a dokonal jeho dílo.‘“ (Bible 1996: 95)

odehrála. Ruský překladatel Shakespearova hrdinu nejen přiblížil svému století, ale navíc, jak zjistila badatelka Anna Kay France, z něj učinil jednoznačněji kladného hrdinu, než jakým se jeví v předloze. France si povšimla, že Pasternak utlumil některé Hamletovy slovní výpady proti jeho blízkým, zejména proti matce, královně Gertrudě, a milované Ofélii.

Před klíčovým rozhovorem s Gertrudou se dánský princ zařekne, že ji nenapadne dýkou, nýbrž „ostřím slov“¹⁵ (Shakespeare 1992: 223) Hamlet matce vmete do tváře, že vyměnila „svatební sliby“ (marriage vows), které si dala se svým bývalým mužem, za „zprzněné lože“ (enseamed bed) s králem Klaudiem:

Nay, but to live	A ještě ke všemu žít
In the rank sweat of an enseamed bed	v páchnoucím potu zprzněného lože,
Stewed in corruption, honeying and making love	propadnout hnilobě, cukrovat a milovat se
Over the nasty sty	v hnusném chlívě
(Shakespeare 2006a: 343)	

Gertrudě Hamletova slova „pronikají do uší jak dýky“. (Shakespeare 2006a: 343) Jak si ale povšimla Anna Kay France, ve vydání Pasternakova překladu z roku 1953 je ostří Hamletových slov nápadně obroušeno:

Валяться в сале	Válet se v tuku
Продавленной кровати, утопать	proleželé postele, tonout
В испарине порока, любоваться	v potu neřesti, kochat se
Своим паденьем...	vlastním pádem...
(Poplavskij (ed.) 2002: 164)	

Podobně Pasternak zbavil Hamletovu řeč i některých dalších hrubostí vůči matce i vůči Ofélii. Zcela pak vynechal dvě sloky Oféliiny písně o mladíkovi, který na dívce vymámí její panenství, aby ji vzápětí opustil. (France 1978: 33) Tímto radikálním škrtem Pasternak zbavil Hamleta možného podezření, že se snad k Ofélii zachoval stejně jako onen mladík z písně, byť reálně takovému činu ze strany titulního hrdiny nic nenasvědčuje.

Proč Pasternak provedl takový průklest? Badatelka France dospěla k přesvědčení, že ruský překladatel vnímal Hamleta jako „postavu bezmála ježíšovského typu“. (France 1978: 39) Na důkaz svých slov připomíná nejen Pasternakův evangelijní odkaz, podle něhož se Hamlet „zřekne sám sebe, aby konal vůli toho, který jej poslal“, nýbrž i další biblický postřeh ruského překladatele, týkající se Hamletova proslulého monologu „být, nebo nebýt“. „Jde o nejrozdechvělejší a nejhorečnatější řádky, jaké kdy byly napsány o úzkosti z neznáma před branou smrti,“ říká Pasternak a dodává, že Hamletova promluva se „silou prožitku stupňuje až k hořkým tónům Getsemane.“¹⁶ (France 1978: 22) Shakespearův hrdina v představě ruského básníka zažívá podobnou osamělost a smutek jako Kristus, když v Getsemanské zahradě bděl na modlitbách, zatímco tři apoštolové,

¹⁵ V překladu Zdeňka Urbánka.

¹⁶ V překladu autora článku podle ruského originálu (Pasternak 1994: 346).

kteří ho doprovázeli, usnuli opodál. „Vše je vykoupeno, omyto a povzneseno nejen myšlenkami Hamletova monologu, ale také žářem a čistotou slz, které v něm znějí,“ uzavírá Pasternak hamletovskou kapitolu svých *Poznámek*. (Pasternak 1994: 346) A v básni *Hamlet*, kterou zařadil do románové epopoje *Doktor Živago*, napsané v letech 1945–1955, nechává Shakespearova hrdinu pronášet Ježíšova slova (France 1978: 22) opakovaná v téměř nezměněné podobě hned třemi evangelisty, Matoušem, Markem a Lukášem:

Abba, otče, tento hořký kalich
aspoň dnes odejmi ode mne.¹⁷
(Pasternak 1990: 554)

Podle Anny Kay France (1978: 22) směřoval Pasternak k „exaltované a idealizované interpretaci Hamleta“ nejen jako vykladač, nýbrž i jako překladatel. „Znepokojivá možnost, že zlo dokáže nakazit a ovládnout dokonce i ctnostné bytosti,“ podotýká France (1978: 28), „se v Pasternakově překladu nevyjevuje tak silně jako v originále.“

Aoifé Gallagherová, která rovněž zkoumala Shakespearova *Hamleta* v kontextu sovětského Ruska, Pasternakův sklon k ulamování hrotů zdůvodňuje civilněji, bez biblických paralel, ale v principu podobně. Podle ní chtěl Pasternak sovětským čtenářům především zviditelnit Hamletovu „věrnost osobní integritě, dodržovanou za všech okolností“. (Gallagher 2009: 123) Shakespearův hrdina se měl stát vzorem člověka, který jedná v souladu se svým svědomím, v době mravního relativizování, kdy mnozí, pokud nebyli přímo zfanatizováni oficiální propagandou, omlouvali politické oběti sovětského režimu v duchu pořekadla „když se kácí les, lítají třísky“, případně „nikdo není bez viny“. Aby svého Hamleta zaštitil před podobně relativizujícími soudy, pokusil se Pasternak poněkud otupit ostří slov, jež Hamlet v zájmu vyššího cíle obrací proti svým nejbližším.

Postřehy Anny Kay France i Aoifé Gallagherové se nepochybně ubírají správným směrem. Hlavní akcent Pasternakovy překladatelské interpretace Hamleta však spočívá v něčem jiném.

Předně bychom neměli zapomenout, že mnohé slovní útoky hlavního hrdiny Pasternak v prvním vydání svého překladu z roku 1940, které sám upřednostňoval před všemi vydáními pozdějšími,¹⁸ znějí stejně ostře jako v originále. Například obrat „v hnusném chlívě“ (over the nasty sty), kde podle Hamleta Gertruda tráví milostné chvíle s Klaudiem, ruský překladatel původně přeložil slovy „na hnoji“ (среди навоза). (Poplavskij (ed.) 2002: 164) Podobně také Hamletovo zvolání „propadnout hnilobě, cukrovat a milovat se“, shrnující podstatu Gertrudina vztahu s novým manželem, Pasternak porůznu přeložil slovesy „líbat se“ (целоваться), „kmotřit se“ (кумиться) a „kochat se“ (наслаждаясь), která ve spojení s obratem „na hnoji“ působí přinejmenším ironicky, ne-li vyloženě cynicky. (Poplavskij (ed.) 2002: 164) A třebaže v šesti vydáních Pasternakova *Hamleta* publikovaných v letech 1942–1957 dvě sloky Oféliiny písně chybí (France 1978: 33), Pasternak obě přeložil včetně obhroublých narážek a zařadil do vydání prvního (1940) i druhého (1941). Obě dvě sloky pak najdeme také v posmrtném vydání jeho *Hamleta* z roku 1968 (Šekspir 1968: 211), které připravil Pasternakův syn Jevgenij.

¹⁷ V překladu Jana Zábrany.

¹⁸ Tento fakt uvádí Pasternakův syn Jevgenij v soukromém dopise z 10. listopadu 1973. (France 1978: 261)

Žádný překlad navíc nemůže zastrít, že ani Hamletovy ruce nezůstávají bez krve. I nad Pasternakovým Hamletem si tak nutně musíme položit otázku, zda je v situaci titulního hrdiny vůbec možné dobrat se nápravy „z kloubu vymknuté“ doby pouze nenásilnými prostředky, tedy ježíšovským „sebeobětováním“, o němž ve svém rozboru Pasternakova výkladu *Hamleta* mluví France (France 1978: 49), nebo, řečeno slovy Gallagherové, „věrností osobní integritě“, nepřipouštějící žádné selhání ani pochybení.

Mezi Pasternakovými pokusy o překlad monologu „být, nebo nebýt“ se vyskytuje varianta, která k pochopení jeho interpretace Hamleta dává ještě trochu jiné vodítko, než jaké najdeme v rozbořech obou badatelek:

Быть или не быть, вот в чем вопрос.

Достоинство ль

Терпеть без ропота позор судьбы

Иль надо оказать сопротивление,

Восстать, вооружиться, победить

Или погибнуть? Умереть. Забыться.

(Poplavskij (ed.) 2002: 121)

Být, nebo nebýt, to je ta otázka. Je důstojnější

snášet bez reptání potupu osudu,

nebo je třeba se vzepřít,

povstat, ozbrojit se, zvítězit,

anebo zahynout? Zemřít. Usnout.

„Povstat, ozbrojit se, zvítězit.“ Může vzpoura proti osudu skončit vítězstvím? Takovou možnost Shakespearův Hamlet nepřipouští. „Střely a šípy sprostého osudu“ (the slings and arrows of outrageous fortune) je možné buď „snášet“ (to suffer), nebo „vzít zbraň“ (to take arms) a „ukončit je vzpourou“ (by opposing end them). (Shakespeare 2006a: 284–285) Tato vzpoura však vzbouřenci nepřinese vítězství, nýbrž nevyhnutelnou smrt, jak konstatuje sám Hamlet v dalších verších své promluvy.

Pasternakův překlad nicméně míří jinam. Ruský překladatel Hamleta interpretuje jako muže vzpoury, muže činu, který své kroky promýšlí, aby vpsledu mohl účinně konat, protože věří, že osud není nepřemožitelný. Ano, člověk v zápase s ním může zahynout. Ale stejně tak může „povstat, ozbrojit se“, a jak říká Pasternak, může také „zvítězit“. Právě takového Hamleta chtěl ruský překladatel představit občanům své země. Sebevědomého a odhodlaného.

Překlad jako zrcadlo doby

Od roku 1940, kdy Pasternakův *Hamlet* vyšel poprvé, přes celou Velkou vlasteneckou válku (1941–1945) a ještě několik let poté byl Shakespeare na jevištích Sovětského svazu v podstatě zakázaným autorem. Za války směl Hamlet v Pasternakově překladu promlouvat z jeviště pouze v odlehlém Novosibirsku. (Bykov 2012: 588) Čtenáře však neztrácel. Během válečných let se ruskému spisovateli svěřovali neznámí lidé v dopisech z fronty, že si jeho překlad vzali při odchodu z domova s sebou. (Pasternak 2002: 10) On sám o těchto ohlasech píše v soukromém dopise z 23. května 1942: „Hamlet prožil neslýchanou, otřesnou zimu na válečné frontě a v lazaretech, u postelí umírajících a v životních podmínkách vynucených přesídlenců.“ (Pasternak 1970: 342)

Nepsaný zákaz uvádět v Sovětském svazu *Hamleta* i další Shakespearovy hry padl až po Stalinově smrti. V roce 1954 se nejznámější Shakespearovo drama hrálo v Moskvě

(v překladu Pasternakově) a rovněž v Leningradu (v překladu Michaila Lozinského), přičemž leningradští inscenátoři na jeviště umístili bránu ze železných mříží – takovou, jakou se vstupovalo do tisíců vězeňských táborů GULAGU. (Poplavskij 2014: 19)

V roce 1964 Pasternakův *Hamlet* v režii Grigorije Kozinceva promluvil poprvé i ze stříbrného plátna. Diagnóza doby, zachycená v monologu „být, nebo nebýt“, zaznívá v Kozincevově černobílém filmu jako vnitřní hlas hrdiny. Hamlet, ztvárněný Innokentijem Smoktunovským, stojí mlčky na mořském pobřeží mezi skalními útesy a soustředěně naslouchá vlastnímu nitru. Slyšíme přitom jednu z politicky nejostřejších variant Pasternakova překladu. Ruský spisovatel, na rozdíl od Shakespeara, v ní odkazuje k vrcholům mocenské vertikály, v ruských dějinách tak často a bezvýhradně uctívaným:

А то кто снес бы ложное величье
Правителей, невежество вельмож
(Poplavskij (ed.) 2002: 124)

Kdo by jinak snesl falešný majestát
vládců, nevdělanost velmožů

V letech 1971–1980 Pasternakova *Hamleta* hrálo moskevské Divadlo na Tagance v režii Jurije Ljubimova. Představení, jež se dočkalo více než dvou set repríz, dominoval Vladimir Vysockij. Hrál titulní roli a současně před diváky předstupoval s akustickou kytarou ve své úloze nejnámější. Jako zpívající ruský bard. Před první scénou nechal Ljubimov Vysockého přednést zhudebněnou verzi Pasternakovy básně *Hamlet* (s vynecháním předposlední sloky). Verše, opakující úzkostné zvolání Ježíše k Bohu Otci v Getsemanské zahradě, přibližují prožitky herce, který v roli Shakespearova hrdiny právě vstoupil na jeviště:

Utichl hluk, když na scénu jsem vyšel.
Jenom rám dveří svírám v objetí,
v ohlasu zdaleka chci slyšet,
co stane se v mém století.

Tisíc kukátek se na mne zdáli
upírá jak oči zmnožené.
Abba, otče, tento hořký kalich
aspoň dnes odejmi ode mne.

Já ctím tvou vůli, dobře je mi známa,
tu roli hrát jsem ochoten.
Teď se však dává zcela jiné drama,
nenut mě, protentokrát jen.

V promyšleném pořadí jdou dějství
a konec čeká všechny vespolek.
Jsem sám, vše tone v bahně farizejství.
Život – to není přejít přes pole.
(Pasternak 1990: 554)

V dokumentárním filmu *Быть или не быть* (Být, nebo nebýt), natočeném v letech 1971–1972 převážně během zkoušek *Hamleta* v Divadle na Tagance, dává Ljubimov Vysockému pokyn, aby Pasternakova báseň zazněla jako „vyznání za sebe, za kolegy, za divadlo“. A jako „modlitba před započítím“. Tento princip souvisí s pradávnu tradicí ikonopisectví. Nežli se malíř ikony odhodlal k prvnímu tahu štětcem, odříkal modlitbu uvádějící duši do soustředěného stavu, v němž jeho ruku mohl vést Bůh: „Hospodine, otevři můj vnitřní zrak, abych porozuměl, jak správně nakreslit tuto ikonu, a zůstávej se mnou po celou dobu mé práce.“¹⁹ Vysockého výstup v úvodu tagankovské inscenace *Hamleta* měl tentýž smysl. Třebaže se týkal mnohem pomíjivějšího druhu umění, byl, před každým představením znovu, modlitbou za dílo, které měli herci vytvořit před zraky diváků. A nadto nenásilně umocňoval Pasternakův křesťanský výklad titulního hrdiny.

Jak ale máme rozumět samotné Pasternakově básni? Zoufalá prosba o odnětí „hořkého kalichu“, po které následuje jeho smířené přijetí, je srozumitelná na první pohled. Herec přijímá roli Hamleta s takovou úzkostí i pokorou, s jakou Ježíš přijal vůli svého Otce. Co však znamenají verše „v ohlasu zdaleka chci slyšet, co stane se v mém století“? „Ohlas“ přece následuje vždy až poté, co se určitá událost odehrála. Jak bychom v něm mohli „slyšet“, co se teprve „stane“? Aktuálnost Shakespearova *Hamleta* v sovětském Rusku ovšem dodává jinotajným slovům „ohlas zdaleka“ zřetelný význam. Skrývá se za nimi samo Shakespearovo drama. Třebaže vzniklo v době alžbětinské Anglie na přelomu 16. a 17. století, lze v něm objevit mnoho z podoby i mravů doby Pasternakovy.

Z Pasternakových verzí *Hamleta* Ljubimov zvolil tu nejodvážnější, kde titulní hrdina promlouvá jako nerezignovaný muž, odhodlaný „zvítězit, anebo zahynout“. Monolog „být, nebo nebýt“ Vysockij započínal natříkrát, jako by otázku života a smrti řešil „už dávno“ (Vysockij 2012), mnohokrát, přičemž teprve napotřetí ho dořikal celý. V dochovaném fragmentu videozáznamu pořázeného maďarskou televizí při hostování Ljubimovova hereckého souboru v Budapešti v roce 1976 vidíme, jak při třetím započítí Hamletova monologu Vysockij s horečnatou energií a v obrovském napětí doslova křičí do publika (Vysockij 2012):

Быть или не быть, вот в чем вопрос.

Достоинно ль

Терпеть без ропота позор судьбы

Иль надо оказать сопротивление,

Восстать, вооружиться, победить

Или погибнуть?

(Poplavskij (ed.) 2002: 121)

Být, nebo nebýt, to je ta otázka. Je důstojnější

snášet bez reptání potupu osudu,

nebo je třeba se vzepřít,

povstat, ozbrojit se, zvítězit,

anebo zahynout?

Celé představení *Hamleta* v Divadle na Tagance se dochovalo pouze v audiozáznamu.²⁰ Ještě dnes tak můžeme alespoň slyšet, jak Vysockij promlouvá k divákům prostřednictvím jedné z politicky nejodvážnějších verzí Pasternakova překladu. Závěrečná

¹⁹ Z modlitby ikonopisce (*Molitva ikonopisca*: <http://teofos.com/molitva-ikonopista>).

²⁰ *Gamlet: Spektakl Teatra na Taganke* (2008).

promluva jeho Hamleta obsahuje i slova o „smrti“ – „eskoktě neúprosné“, po níž přichází už jenom „mlčení“. Vysockého žena Marina Vladyová (2005:215) vzpomíná, že na konci představení, pokaždé vyprodaného, diváci zůstávali „dlouhé minuty nehybně sedět“.

Pasternakův *Hamlet* vznikl ve snaze učinit Shakespearovu hru co možná nejsrozumitelnější soudobému publiku. Je to překlad divadelní, předávající spíše „myšlenky a scény“ než jednotlivá „slova a obrazy“, jak říká Pasternak v předmluvě k jeho prvnímu, časopiseckému, „mladogvardějskému“ vydání. (Pasternak 1940: 16) Ruský básník se v něm vymezil zejména jazykově:

Šdílím mínění mnohých, že doslovnost a zachování formy ještě nezaručují tu pravou věrnost předloze. Shody mezi překladem a originálem, podobně jako mezi obrazem a zobrazovaným, lze dosáhnout pomocí živého a přirozeného jazyka. Proto by se překladatel, tak jako původní autor, měl vyhýbat slovům, jež sám běžně nepoužívá, a rovněž literární přetvářce zvané stylizace. I překlad by měl působit jako život, a nikoli jen jako literatura. (Pasternak 1994: 342)

Viděli jsme však, že „tu pravou věrnost předloze“ Pasternak nespatořoval pouze v nalezení „živého a přirozeného jazyka“. Toužil vypovědět svým současníkům Hamletův příběh takovým způsobem, aby se s ním mohli identifikovat. Sáhł proto k nepřehlédnutelným odkazům a nápovědím směřujícím k jeho vlastní, „z kloubu vymknuté“ době, v níž mu bylo dáno žít.

LITERATURA A PRAMENY

- Achmatovová, Anna (1990) ‚Rekvie‘, in Anna Achmatovová, *Vestálka paměti*, Praha: Lidové nakladatelství, 221–233.
- Artizov, Andrej, Naumov, Oleg (eds.) (1999) *Vlast i chudožestvennaja intelligencija: Dokumenty CK RKP(b) – VKP(b) – VČK – OGPU – NKVD o kulturnoj politike (1917–1953 gg)*, Moskva: Meždunarodnyj Fond DEMOKRATIJA.
- Baer, Brian James, Olshanskaya, Natalia (2013) ‚Introduction‘, in Brian James Baer, Natalia Olshanskaya (eds.), *Russian Writers on Translation*, Manchester: St. Jerome Publishing, 3f–14f.
- Bible (1996), Praha: Česká biblická společnost.
- Boris Pasternak: <http://www.nobelprize.org/prizes/literature/1958/pasternak/facts> (access 6. 7. 2021).
- Bykov, Dmitrij (2012) *Boris Pasternak*, Moskva: Molodaja gvardija.
- Figes, Orlando (2009) *Šeptem: Soukromý život ve Stalinově Rusku*, Praha / Plzeň: Beta-Dobrovský & Ševčík.
- France, Anna Kay (1978) *Boris Pasternak's Translations of Shakespeare*, Berkeley: University of California Press.
- Gallagher, Aoife (2009) ‚Pasternak's Hamlet: translation, censorship and indirect communication‘, in Eiléan Ní Chuilleanáin, Cormac Ó Cuilleánáin, David Parris (eds.), *Translation and Censorship*, Dublin / Portland: FourCourts Press, 119–131.
- Gamlet: Spektakl Teatra na Taganke* (MP3) (2008), Moskva: Gosteleradiofond.
- Gifford, Henry (1977) *Pasternak: A critical study*, Cambridge / London / New York / Melbourne: Cambridge University Press.
- Gnedič, Nikolaj Ivanovič (1817) Iliada: ‚Pesn I, Rasprja Voždež‘, in *Trudy Obščestva Ljubitelej Rossijskoj Slovesnosti pri Imperatorskom Moskovskom Universitete*, část sedmaja, Moskva: Universitetskaja Tipografija, 3–21.
- Havel (1999) *Projevy z let 1990–1992 / Letní přemítání (spisy 6)*, Praha: Torst.

- Homér (1980) *Ílias*, Praha: Odeon.
- Homérová Ílias* (1942), Praha: Jan Laichter.
- Ivankin, Aleksandr – Oksančenko, Jurij – Povarov, Sergej – Kozelkov, Jurij (1971–1972) *Byt ili ne byt* (studentický dokumentární film), Moskva: Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii.
- Markov, Vladimir (1961) 'An Unnoticed Aspect of Pasternak's Translations', *Slavic Review* 20(3): 503–508.
- Molitva ikonopisca*: <http://teofos.com/molitva-ikonopista> (access 6. 7. 2021).
- Najman, Anatolij (2002) *Rasskazy o Anne Achmatovoj*, Moskva: EKSMO-Press.
- Pasternak, Boris (1940) 'Ot perevodčika', *Molodaja gvardija* 19(5–6): 15–16.
- Pasternak, Boris (1956) 'Zametki k perevodom šekspirovskich tragedij', in *Literaturnaja Moskva: Literaturno-chudožestvennyj sbornik moskovskich pisatelej*, Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo chudožestvennoj literatury, 794–809.
- Pasternak, Boris (1994) 'Zamečanija k perevodom iz Šekspira', in Boris Pasternak, *Sočinenija v dvuch tomach*, tom 2, Tula: Filin, 342–358.
- Pasternak, Boris (1970) 'Anne Osipovne Naumovoj, 23. V. 42', in Jevgenij Pasternak (ed.), *K perevodom šekspirovskich dram (Iz perepiski Borisa Pasternaka)*, Masterstvo perevoda VI, Moskva: Sovetskij pisatel, 341–343.
- Pasternak, Boris (1990) *Doktor Živago*. Praha: Lidové nakladatelství.
- Pasternak, Boris (1991) *Doktor Živago*. Moskva: SP Interdom / Centurion / APS.
- Pasternak, Jevgenij (2002) 'K istorii perevoda Gamleta', in Vitalij Poplavskij (ed.), *Gamlet Borisa Pasternaka: Versii i varianty perevoda šekspirovskoj tragedii*, Moskva / Sankt-Peterburg: Letnij sad, 5–11.
- Poplavskij, Vitalij (ed.) (2002) *Gamlet Borisa Pasternaka: Versii i varianty perevoda šekspirovskoj tragedii*, Moskva / Sankt-Peterburg: Letnij sad.
- Poplavskij, Vitalij (2002) 'Ja sam ne znaju, kakuju iz etich versij vybrat...', in Vitalij Poplavskij (ed.), *Gamlet Borisa Pasternaka: Versii i varianty perevoda šekspirovskoj tragedii*, Moskva / Sankt-Peterburg: Letnij sad, 12–22.
- Poplavskij, Vitalij (2014) 'Gamlet, princ datskij', in Uiljam Šekspir, *Velikije tragedii v russkich perevodach: Gamlet*, Moskva: PROZAIK, 5–24.
- Provokacionnaja vylazka meždunarodnoj reakcii*, Literaturnaja gazeta (25. října 1958): 2.
- Shakespeare, William (1946) *Hamlet, králevic dánský*, Praha: František Růžička.
- Shakespeare, William (1992) 'Hamlet', in William Shakespeare, *Romeo a Julie / Hamlet*, Brno: Atlantis, 141–288.
- Shakespeare, William (2006a) *Hamlet* (edited by Ann Thompson and Neil Taylor), London: The Arden Shakespeare.
- Shakespeare, William (2006b) *Macbeth* (edited by Kenneth Muir), London: The Arden Shakespeare.
- Shakespeare, William (2008) *Hamlet, Prince of Denmark* (edited by Philip Edwards), Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, William (2008) *Hamlet* (edited by George Richard Hibbard), Oxford: Oxford University Press.
- Šekspir, Viljam (1940) 'Gamlet, princ datskij', *Molodaja gvardija* 19(5–6): 15–131.
- Šekspir, Viljam (1951) *Tragedii*, Moskva / Leningrad: Gosudarstvennoje Izdatelstvo Detskoj Literatury Ministerstva Prosveščenija RSFSR.
- Šekspir, Viljam (1968) *Tragedii / Sonety*, Moskva: Izdatelstvo Chudožestvennaja literatura.
- Šentalinskij, Vitalij (2011) *Donos na Sokrata*, Moskva: Progress-Plejada.
- Vladimir Vysockij / Koni priveredlivyje (izbrannoje)* (DVD) (2012), Moskva: Kvadro-disk.
- Vladyová, Marina (2005) *Vladimir aneb Zastavený let*, Praha: Albatros.
- Zubov, Andrej (ed.) (2014) *Dějiny Ruska 20. století: 1894–1939*, Praha: Argo.
- Zubov, Andrej (ed.) (2015) *Dějiny Ruska 20. století: 1939–2007*, Praha: Argo.

РЕЗЮМЕ

К числу интеллектуальных достижений, отражающих специфически русское мышление и чувственность, несомненно, относятся канонические русские переводы мировой литературной классики. Известнейшим русским переводом драматургии Уильяма Шекспира (1564–1616), получившим широкий отклик в советском обществе, является «Гамлет» в переводе русского писателя

Бориса Пастернака (1890–1960). Пастернаковский перевод отличается тремя особенностями русской духовной самобытности: высокой стихотворной музой, православно-христианской трактовкой заглавного героя и, прежде всего, политической ангажированностью. Репрессированный тоталитарным режимом советский писатель и переводчик превратил «Гамлета» в зеркало своего времени с помощью четких намеков, акцентирующих заметные параллели между гамлетовской Данией под властью короля-братоубийцы и сталинской Россией.

PhDr. Stanislav Rubáš, Ph.D.

*Ústav translatologie, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha
stanislav.rubas@ff.cuni.cz*