

# Hraniční básník Jan Zábřana. Překlad jako prostor autorské seberealizace



Matteo Anecchiarico

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha – Sapienza Università di Roma  
matteo.anecchiarico@uniroma1.it

## SYNOPSIS

### **The Crossover Poet Jan Zábřana: Translation as a Space for Authorial Self-Realization**

The aim of this study is to analyze the poetics of writer and translator Jan Zábřana. Zábřana's life and literary career were profoundly shaped by the Czechoslovakian communist regime, which prevented him from attending university and publishing his own works. Consequently, he immersed himself in translation, making it his primary activity and a substitute for his career as a writer. In this article, I argue that Zábřana's poetics and writing style were influenced by his work as a translator. This influence manifests itself not only in his stylistic contributions to the poems he translates but also in his tendency to draw characteristics from them that later became integral to his own writings. The study aims to demonstrate this by identifying traces of Zábřana's voice in his translations of Sylvia Plath's poems from the collection *Ariel*. Starting with an examination of the poetic and biographic affinities between Zábřana and Plath, these are then brought to bear on Zábřana's original writings as they appear in his diaries. The initial section of the article delves into Zábřana's biography, providing insight into his role as a translator and elucidating his distinctive approach to the translated text. This biographical context sets the stage for the subsequent exploration of Sylvia Plath's life, positioning her as Zábřana's literary 'alter-ego' and underscoring the remarkable similarities between the two figures. The latter part of the article shifts to concrete examples drawn from the poems, in which certain phenomena are identified that may be characterized as 'aesthetic surpluses', which are subsequently categorized into three distinct dimensions: verbal dynamism, concretization of poetic imagery, and emotional intensification. The analytical framework employed throughout this study draws on methodological aspects of the translation theories of Jiří Levý, Gideon Toury, and Marilyn Gaddis Rose. In summary, the study unravels the intricate interplay between translation and creative expression within Jan Zábřana's literary journey, shedding light on how the act of translation served as both a conduit and catalyst for the development of his unique poetics and writing style.

## KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Jan Zábřana; Sylvia Plath; překlad; *Ariel*; hraniční; práh; alter ego / Jan Zábřana; Sylvia Plathová; translation; *Ariel*; crossover; threshold; alter ego.

## DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2024.2.6>



Ten, kdo překládá, je hraniční bytostí, která se pohybuje v prostoru mezi dvěma kulturními světy, tvorem nacházejícím se na pokraji dvou různých prostorových a časových dimenzí. Když do sebe překladatelova mysl přijímá nový jazykový kód, jeho pohled na svět a jeho vnímání skutečnosti se mění. To mu dává možnost vyzkoušet si skrze tento nový jazyk jiný způsob, jakým lze chápat skutečnost, čímž se posouvá jeho kognitivní obzor. Uvedený posun je zároveň i časový, neboť překladatel musí přeložit díla z minulosti, která již neexistuje a neshoduje se s jeho přítomností. Překladatel je jakýmsi ztělesněním pojmu hranice: individuem stojícím na pomezí mnoha časových a prostorových souřadnic, živoucím chronotopem,<sup>1</sup> který je drží pohromadě a působí mezi nimi jako prostředník. Pozice, v níž se překladatel nachází, ho obohacuje: vzniká to, co Marylin Gaddis Rose nazývá „interliminální prostor“, tj. prostor, kde je díky spolupráci mezi autorem a čtenářem možné odhalovat nové vrstvy původního textu (Gaddis Rose 1997, s. 2).

Tento proces přijímání a vysílání je složitý a choulostivý: cílový text by měl zachovat a rekonstruovat významové, a kde je to možné, také formální prvky výchozího textu v novém kulturním systému. V případě, kdy se jedná o umělecká díla, překladatelé musí nejen výtečně ovládat cílový jazyk, ale také být básníky, aby dovedli vyjádřit jak ideový obsah, tak i estetickou hodnotu jiného textu (a jiného kulturního světa), který je často plodem jiných historických souřadnic, jiné literární a kulturní tradice.<sup>2</sup> Jiří Levý tento aspekt překladatelova snažení nazývá *normou uměleckosti*, tj. autorovou snahou o to, aby překladem vzniklo původní umělecké dílo. Jedná se o překladatelský přístup, pomocí kterého se překladatel snaží vytvořit cílový text, jenž není pouhou přesnou reprodukcí originálu, ale také dílem esteticky a ideově blízkým cílovému čtenáři (Levý 1986, s. 87). V takových případech je překladatel často nucen přidat do textu něco „ze svého“, jak na to upozorňuje Otokar Fischer:

*Ani ten nejpřesnější překladatel nevyhne se tomu, aby z jazykových a veršových důvodů do cizího díla něco nevložil ze svého, a právě takové nezbytné vsuvky jsou nejpádnějšími ukazateli jeho snah: stálo by jednou za to, srovnat ve dvou nebo třech překladech jednoho téhož výtvaru, co první, druhý, třetí překladatel svému autoru přidal, co vložil, co vinterpretoval; zkoumat, zdali přímětky jsou konformní s duchem spisovatele originálního, zdali se shodují s ostatním rázem přeložené básně, zdali tedy a do jaké míry je v nich učiněno zadost onomu požadavku tlumočnického taktu (Fischer 1982, s. 11).*

1 Tím míníme chronotop teoretizovaný Michaelem Bachtinem: „Bytostný souvztah osvojených časových a prostorových relací budeme nazývat *chronotop* [...] Pod *chronotopem* rozumíme formálně-obsahovou literární kategorii [...] V literárně uměleckém *chronotopu* splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě. Čas se v něm zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným; prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie“ (Bachtin 1980, s. 222).

2 „Je třeba lišit jazykovou formu od její ideové a estetické hodnoty. Překladatel má překládat ideově estetický obsah, jehož je text jen nositelem. Text sám je totiž podmíněn jazykem, ve kterém je dílo stylizováno, a proto mnohé hodnoty je třeba vyjádřit v češtině prostředky jinými [...] je třeba zachovávat ty formy, které mají nějakou sémantickou funkci, naopak nelze trvat na zachování forem jazykových“ (Levý 1986, s. 46).

Český básník a překladatel Jan Zábrana prožíval tuto stránku překladatelské práce zvláště intenzivně: jeho hlavním záměrem při překládání textu bylo vystihnout co nejautentičtější hlas překládaného autora, dokonce i za cenu toho, že s ním splyne:

*Každý překladatel se čas od času dostane do situace, která je neřešitelná bez jistého rizika, kdy vidí, že v textu, který má před sebou na stole, v podstatě všechno je, je to tam — dejme tomu — s nezbytnou kulturou a v mezích vkusu, ale zároveň to pořád není ono, text je zalknutý jak starý astmatik, působí šedě nebo jinak defektně. Pak ovšem, podle mého názoru, se s tím překladatel nesmí smířit, musí na sebe vzít riziko aktivního přístupu a „přitlačit“. Někdy až do té míry, že věci řeší jako autor (Zábrana 1989, s. 410).*

Domnívám se, že Zábrana to dělal nejen z překladatelské oddanosti, ale i kvůli své existenční a tvůrčí situaci, zapříčiněné historickým kontextem, ve kterém se narodil a žil, tedy v období protektorátu a následně komunistického režimu. Od mládí byl náruživým čtenářem s velkou vášní pro literaturu, psal verše a překládal ruské a anglické básně. Tento talent, který dále rozvíjel ve svých denících, mu nakonec umožnil, aby se překládání stalo jeho hlavní profesí. Překladatelské povolání bylo pro Zábranu nejen hlavním zdrojem obživy, ale také bezpečným meziprostorem, ve kterém se mohl svobodně vyjádřit a vytvářet kvalitní literaturu. A to vzhledem k tomu, že považoval za nedůstojné všechno, co se psalo a vydávalo oficiálně: „Pořád na mě někdo vyzvídá a vyptává se, proč se nesnažím publikovat. Budu psát, třeba jen málo, třeba jen útržky a nesouvislé záznamy, ale nebudu psát ani jediné slovo předem kastrované tak, aby prošlo cenzurou...“ (Zábrana 2001, s. 293). Tato potřeba jiného prostoru byla tedy vyvolána nejenom tím, že Zábranovi nebylo po většinu jeho tvůrčího života dovoleno vydávat svá vlastní díla, přestože některá již měl hotová; ale i tím, že za žádných okolností nechtěl psát v „poškozeném“ kulturním prostoru.

Deníková literatura a překladatelská činnost byly dva prostory, mezi nimiž Zábrana neustále přecházel a které ovlivnily formování jeho myšlenkového světa:

*Společenská a politická „dislokace“ neboli displacement intelektuála, který své povolání musel provozovat skoro stále mimo oficiálně určené struktury a místa — ať jde o studia, která nemohla probíhat na univerzitě, nebo o básnickou dráhu, která se většinou musela uchýlovat do ústraní —, koresponduje [...] se specifickou poetikou. Od samých začátků se Zábranův zájem o literaturu a jeho literární talent musely konfrontovat s nemožností svobodného vyjádření (Cosentino 2015, s. 20).*

Zábrana přeložil velký počet děl, převážně z ruštiny a angličtiny, ale v některých případech i z čínštiny, francouzštiny a španělštiny. Někteří z přeložených autorů patřili k nejdůležitějším spisovatelům 20. století, například Ivan Bunin, Sergej Jesenin nebo Osip Mandelštam. Byl také první, kdo přeložil do češtiny díla amerických beatníků, jako jsou Allen Ginsberg, Gregory Corso a Kenneth Patchen. Zábranova metoda byla soustředěna na cílovou přijatelnost textu: nahrazuje prvky výchozího textu prvky z cílového kontextu, které v tomto kontextu plní stejnou funkci, jakou měly nahrazené prvky ve výchozím kontextu. Jedná se o to, co Levý nazývá funkčním hledis-



kem překladu, tj. je zapotřebí chápat, „jaké sdělovací funkce mají jednotlivé jazykové prvky a které sdělovací prostředky ve vlastním jazyce mohou plnit stejnou funkci“ (Levý 1986, s. 25).

Byli však autoři, ke kterým měl Zábřana blízko především proto, že s ním sdíleli podobné duševní a emoční stavy, politické postoje nebo názory.<sup>3</sup> Například Boris Pasternak, Sergej Jesenin a Osip Mandelštam byli autory, s nimiž souzněl, neboť stejně jako on byli perzekuováni komunistickým režimem, jak Zábřana často dokládá ve svých zápiscích: „Všichni, které kdekoli na světě komunismus zničil, zmrzačil, zlikvidoval fyzicky nebo duševně, jsou moji bratři. [...] Mně blízcí, sympatičtí lidé, s nimiž já cítím účast. Tak se rodí spřízněnost, tak se rodí blízkost“ (Zábřana 2001, s. 379). Platí to jak pro Borise Pasternaka,<sup>4</sup> tak pro Osipa Mandelštama,<sup>5</sup> ale mohli bychom to vztáhnout i na situaci Sergeje Jesenina, který byl po své předčasné smrti sovětskými autoritami zařazen do skupiny nežádoucích či potenciálně škodlivých autorů. Na rozdíl od výše uvedených ho k Ivanu Buninovi přitahovala jakási mystická síla, kterou sám autor nedokázal vysvětlit:

*Čím dál víc si uvědomuji, že v mém vztahu k Buninově próze je cosi ‚soukromě mystického‘, pocit sblížení, částečné identity osobnosti (nikoli k jeho veršům, které mi přesněkolikeré opakované čtení pořád zůstávají cizí). Buninova próza jako by mi potvrdzovala, že v životě a v umění má cenu přesně to, o čem jsem si vždy myslel, že to cenu má (tamtéž, s. 324).*

Z toho vyplývá, že tento proces souznění měl různé formy.<sup>6</sup> Zejména Jesenin byl pro Zábřanu dlouhodobým vzorem, který byl schopen vyjádřit to, co Zábřana sám nedokázal, a to způsobem, jakým by to dělal on sám.<sup>7</sup> Na konci jeho života takovým

3 „Člověk, který čte poezii, setká se, jak se čas vrší, s básníky, kteří jsou mu bližší než jiní. Takových setkání jsem zažil v životě mnoho“ (Zábřana 2001, s. 418).

4 „Svou duši — ‚světlo, které je v tobě‘ — zachránili jen ti, kteří dokázali říct ne, kteří jim plivli do ksichtu [...] Pasternak, kterého štváli, podezřívali, usměrňovali, přehlíželi a bagatelizovali čtvrt století — ale který jim v románu řekl, co jsou zač, a řekl jim do očí, že zničili generaci...?“ (tamtéž, s. 293).

5 „Pilnakovi by letos bylo teprve 78 let. Babelovi také teprv 78 let. Jeseninovi 77, Mandelštamovi 81. Ale oni by už nežili. [...] kniha memoárů Naděždy Mandelštamové mě zavádí do jakéhosi světa personálního snu, přes všechnu hrůznost je mi s ní chtít nechtět útulno jako ve vlastní kůži a vlastním životě, ano, takové byly premisy života mých mladých let, to vše je mi blízké, pochopitelné, moje, to byli lidé ve stejné situaci a myslící stejně jako já. Moji reální současníci, spoluprožívači mého života jsou daleko, jsou pryč“ (tamtéž, s. 216).

6 Kulminace tohoto procesu ztotožnění Zábřana dosáhl při setkání s poezií chilského básníka Nicanora Parra: „Moje setkání s Nicanorem Parrou bylo ale úplně jiné [...] Jako kdybych žil já — JÁ SÁM — ještě jednou, zároveň na jiném místě na světě — jako by každý Parrův verš byl pro mne veršem ze sna, mým veršem, mým vlastním, který jsem už kdysi napsal, o kterém se mi zdálo, že už jsem jej někdy napsal [...] dokážu promluvit česky za svého dvojníka? (tamtéž, s. 418).

7 „Každý den čtu, dnes a denně, v Jeseninovi. Ten básník mi udělal. Říká naprosto vše, co cítím, co bych chtěl říci, a to svým osobitým výrazem“ (tamtéž, s. 61).



alter-egem byla Sylvia Plathová. Jak píše Zdeněk Beran, „jako by Zábřana na konci své vlastní pouti v Plathové definitivně objevil sám sebe, jako by to byl jeho nevyhnutelný cíl. Cíl jeho ‚ideologické diverze‘, řečeno jazykem jedněch, cíl jeho hledání nepokřiveného, i když bolestného lidství, řečeno jazykem druhých“ (Beran 2015, s. 178).

Jak už bylo zmíněno dalšími badateli, kteří se zabývají Zábřanovou poetikou a jejichž teze probereme dále, v jeho překladech je patrná snaha, aby po svém převedení do češtiny působily co nejpřirozeněji. To proto, že Zábřana neváhá používat prvky mluvené češtiny a provádět změny v rytmické stavbě básně. Existují však případy, kdy tyto změny vypadají bezdůvodně a mohly by být považovány za vědomé nebo nevědomé pokusy o přepsání textu. Tyto případy budeme označovat termínem *estetická přemíra*: jde o ta místa v Zábřanových překladech básní, kde překladatelská řešení mají větší míru expresivity a vzdalují se od původního verše, čímž se přibližují Zábřanově poetice více než projevu původního autora. Pokusíme se to dokázat i na základě stylu, který lze identifikovat v jeho denících.

Hlavním cílem tohoto příspěvku je analýza této estetické přemíry v Zábřanových překladech sbírky *Ariel* Sylvie Plathové.

## „PÁLÍ TO JAKO PLAMEN“

Sylvia Plathová je jednou z nejvýznamnějších básnířek 20. století. Pocity napětí a úzkosti, které celý život prožívala, tematizovala ve svých básních, hlavně v posmrtně vydané sbírce *Ariel* (1965), kterou se zde budeme zabývat. Jde o velmi osobní poetickou tvorbu, která odráží a tematizuje různé aspekty autorčiny osobnosti (tomuto druhu tvorby se běžně říká „poezie duševní zповědi“, *confessional poetry* /srov. Molesworth 1976/ — označení, které se zrodilo v padesátých letech díky Robertu Lowellovi); hovoří o jejím vztahu k otci, k rodině, tíhnutí ke smrti, o smrti lásky.

Zábřana pracoval na překladu poezie Sylvie Plathové od roku 1967 do konce svého života, tj. do roku 1984. Poetický hlas Plathové v něm rezonoval, což se mu s některými autory, jejichž díla překládal do češtiny, stávalo. Jako překladatel dosahoval Zábřana dokonalé znalosti textů; aby je mohl správně převést, musel se ponořit do jejich struktury a odhalit detaily jejich výstavby a poetiky:

*nikdy knihu nepoznáte tak dobře, jako když ji — slovo od slova — přeložíte, poněvadž při té práci ji de facto rozpitváváte, prokouknete do detailů, jak jsou stavěné věty, jak dělané odstavce, jakou má autor slovní zásobu, jak promyšlené a hluboké jsou dějové a psychologické spoje zajišťující textu věrohodnost, originalitu, dlouhověkost* (Zábřana 1989, s. 408).

Ačkoli Zábřana tvrdí, že se neztotožňuje s autorem, kterého překládá, síla některých osobností ho přitahovala. Sylvia Plathová byla jednou z takových osobností; dalo by se říci, že byla jeho poetickým alter egem. Na základě svých básnických ztvárněných prožitků se stává „jedinečnou básnířkou tragičnosti svého osudu, osudu, který není



jenom důsledkem momentální krize, ale který je základní charakteristikou jejího života“ (Beran 2015, s. 178).

V eseji věnovaném tvorbě Plathové vystihuje Zábřana hlavní rysy její poetiky, které vyplývají z jejího života, a to vzhledem k tomu, že „jde o básně převážně konfesijního charakteru, ve kterých se nepokoušela ‚zpracovávat témata‘, ale psát sebe, vyslovit svůj osud ve světě, který ji obklopoval“ (Zábřana 1989, s. 342). Navzdory tomu Zábřana tvrdí, že se s Plathovou neztotožnil, jak se mu to stalo s dalšími zmíněnými alter egy, ale zároveň se zdá, že se svět Plathové nějakým způsobem stal součástí jeho osobnosti: „Zapomněl jsem možná na Sylvii Plathovou, ale její sbírku Ariel jsem víc prožil a pochopil, dokázal ji do sebe vstřebat — tam pocit sebeidentifikace s výpovědí chyběl“ (Zábřana 2011, s. 630). V tomto případě se zdá, že nejde o to, do jaké míry se Zábřana (mohl poznávat ve slovech svého alter ega, ale spíše o to, že poetická síla básničky byla natolik mocná a uchvacující, že v něm vyvolala určitou formu ztotožnění.<sup>8</sup> Je nutné zmínit, že taková míra souznění mohla být způsobena i tím, že oba spisovatelé sdíleli některé společné existenční a umělecké rysy. Tragičnost byla základem existence nejenom Plathové, ale i Zábřany. Oba mohli cítit nemožnost úniku, usilovali o její vyjádření, a to se projevuje i v jejich básních, v nichž je možné vnímat rys nutnosti a naléhavosti. Shodou mezi oběma autory se zabývala Markéta Jansová, která věnovala svůj příspěvek genderové identitě v básních Plathové. Jansová tvrdí, že díky rodové nejednoznačnosti v poezii básničky, způsobené i morfologickými charakteristikami angličtiny, by si překladatel při procesu překládání mohl zvolit rod:

*Básně Sylvie Plathové jsou často psány tak, že není jisté, „kdo ke komu mluví“, „kdo komu co dělá“. Mluví („the speaker“), identita autorského promlouvajícího subjektu, se v jejich básních formuje od sloky ke sloce, někdy od verše k verši. Tato nejednoznačnost se netýká jen rodu, jde i o číslo, hru s dvojným významem slov či o dvojnásobné syntaktické struktury (Jansová 2004, s. 1).*

Autorka pokračuje v analýze uvedením dvou případů Zábřanových překladů, ve kterých se Zábřana rozhoduje zvolit maskulinum a tímto způsobem narušuje anglickou morfologickou dvojnásobnost. To, co překvapuje víc, jak Jansová tvrdí, je Zábřanovo rozhodnutí přeložit název básně *The Munich Mannequins* maskulinem *Mnichovští manekýni*:

*V originálu sice není jejich mužská nebo ženská identita explicitně vyjádřena, avšak domnívám se, že řada obsahových indikátorů odkazuje v tomto případě na ženy. Báseň začíná jedním z nejcitovanějších úvodních veršů Sylvie Plathové: Dokonalost je strašná, nemůže mít děti. Tento verš se vztahuje k ženám, ženskému tělu (tamtéž, s. 2).*

<sup>8</sup> Eva Zábřanová ve své knize věnované památce otce uvádí, že Sylvia Plathová byla mezi všemi ženami, které za svého života miloval, jeho „bezkonkurenční favoritkou“ a že měl „její malou rozmmlženou fotku nalepenou na knihovničce nad stolem“ (Zábřanová 2014, s. 63).



Co však mají zmíněná Zábranova alter ega společného s básnířkou, která pocházela ze zcela jiného kulturního kontextu? Viděli jsme, že Zábranova spříznění s různými autory, jež překládal, bylo způsobeno rozmanitými aspekty: společnými životními situacemi (Mandelštam, Pasternak), mystickou přitažlivostí (Bunin) nebo identifikací se slovy básníka (Jesenin). Témata zpracovaná v básni *Mnichovští manekýni* zdánlivě nemají se Zábranou nic společného, protože, jak tvrdí Jansová, se vztahují k situaci žen. Je ale možné, že Zábrana se cítil podobně, tedy jako loutka v rukou vnějších nepřátelských sil? Toto navrhované ztotožnění by svědčilo o tom, jak měl Zábrana k citění Plathové blízko, navzdory genderovým a životním rozdílům mezi nimi: bolestivá absurdnost, kterou oba v sobě nosili, byla tatáž. Bereme-li v potaz, jak se Zábrana vyjadřuje ve svých zápiscích ohledně své existenciální situace, můžeme identifikovat důvod této spřízněnosti. Obraz loutky se několikrát objevuje v Zábranových deníkových záznamech. Například v jednom záznamu z roku 1948 píše: „Nějak to skončí, všechno musí nějak skončit. Někdo se mnou zahraje a dohraje můj život. Jako se hraje s loutkou“ (Zábrana 2001, s. 84). Motiv marionety, spojený s tématem nesvobodného jednotlivce, se znovu objevuje v 70. letech jako součást autorova přemýšlení o úloze a vlivu Boha v lidském životě:

*Koupit si pár složek papíru a něco pěkného na ně napsat. To je první popud. První motiv. Vnější motiv. Vnější. Ale ten pravý důvod, ten byl dán dřív, ještě dřív, od počátku. [...] A tak nakonec připouštím to, o čem jsem nikdy nechtěl ani uvažovat; obskurita toho mimo nás, co ví dřív, než my víme, co rozhodlo dřív než my, dřív než jsme vyručkovali po té nesnadné hrazdě uvědomění si sebe sama, své situace ve světě. A tak: **jsme marionety?** Co je to, co ví, co vědělo předem? Bůh? (tamtéž, s. 205).*

Právě tato nevysvětlitelná předurčenost, která zbavuje jednotlivce možnosti zvolit si vlastní úděl a jeví se autorovi absurdní, vyvolává v Zábranovi pocit úzkosti, který ho, domnívám se, přibližoval k Plathové. Zatímco v Zábranově případě se tento pocit úzkosti vztahuje k Bohu, nejvyšší bytosti, která rozhoduje za všechny, u Sylvie Plathové může být tato úzkost připisována postavení ženy v tehdejší společnosti. Baudatelé, kteří se zabývají jejím dílem, se domnívají, že její pocit izolace mohl být způsoben i předčasnou ztrátou otce:

*Většina kritiků připisuje tento pocit odcizení a deprese Plathové strádajícímu dětství, zejména po předčasně smrti jejího otce v roce 1940, která v ní zanechala pocit opuštěnosti a strach ze ztráty lidí. Je zřejmé, že její mladý život byl sužován akutním pocitem úzkosti a utrpení. Pocit hněvu, zrady a nenávisi, stejně jako strach ze ztráty, mysl Plathové nikdy neopustily (Ghasemi 2008, s. 285).*

Zábrana trpěl ztrátou rodičů již v mládí, což v něm vyvolalo hněv a nedůvěru vůči okolnímu světu. Obecně lze říci, že přestože Sylvia Plathová nebyla perzekvována politickým režimem, trpěla kvůli své společenské roli jako žena a matka, k níž se cítila předurčena.



## ARIEL

Sbírka *Ariel* byla vydána po autorčině smrti v roce 1965. Zábranův překlad do češtiny vyšel v roce 1984. Z jeho deníků však víme, jak bylo už zmíněno, že na jejím překladu ve skutečnosti pracoval skoro dvacet let, přesněji začal s ním v roce 1967.<sup>9</sup> Název sbírky by mohl být odkazem na mnoho prvků, ale ve skutečnosti je svědectvím prvního setkání autorky se smrtí: „pro ni Ariel bylo jméno koně, na kterém chodívala jezdit a který ji jednou shodil a zranil, přiblížil k smrti, jak o tom píše ve stejnojmenné básni, po níž dostala sbírka název“ (Zábrana 1989, s. 346). Smrt může být proto považována za jedno z hlavních témat sbírky. Životní bezmoc i proces stárnutí a fyzická degradace, které zvěstují blízcí se smrt, bývají často tematizovány v Zábranových denících.<sup>10</sup> Atmosféra sbírky *Ariel* pro něj mohla mít dlouhodobý osobní význam, protože rezonovala s jeho vlastními zkušenostmi a pocity.

Při analýze překladu a originálu byly vyčleněny tři různé kategorie estetické průmíry, v nichž při zdůraznění některých poetických obrazů Zábrana mohl uplatnit svůj básnický hlas:

- slovesná dynamičnost (dynamizování), tj. vložení sloves pohybu, která báseň dynamizují;
- emocionální intenzifikace, která zvyšuje expresivitu;
- konkretizace poetických obrazů, dodávající podrobnosti, které v originálu nebyly.

Navazujeme na některé koncepty Gideonu Touryho, který v práci *Descriptive Translation Studies and Beyond* (2012) popisuje kulturní, dobové a společenské normy, z nichž vznikají strategie a rozhodnutí překladatele. Toury (2012, s. 81) rozlišuje různé typy norem, které ovlivňují vznik překladu, jeho recepci, a v podstatě překlad vnímá jako vyplnění kulturní mezery ze strany cílové kultury, která právě proto iniciuje proces překladu. Dvěma základními typy norem jsou podle Touryho normy *předběžné*, které souvisejí s nakladatelskou politikou překladu; a normy *operační*, související se strukturálními a jazykovými rozhodnutími, činěnými překladatelem v každé etapě překladatelského procesu.

Kulturní sféra, v níž Zábrana působil, s sebou nesla řadu problémů, týkajících se jak vlivu cenzury, tak jazyků, z nichž Zábrana překládal. Jak již bylo uvedeno, Zábrana dokončil překlad sbírky *Ariel* v roce 1983, tedy ještě v době studené války. Evropa byla rozdělena železnou oponou a anglicky psané knihy se do tehdejšího Československa dostávaly s obtížemi. Kromě toho poezie Plathové obsahovala velkou míru subjektivity, která byla jedním z estetických kritérií odmítaných komunistickou politikou, i když v roce 1984 už tato regulace nebyla tak přísná. V anglofonním prostředí měla sbírka *Ariel* velký úspěch díky své básnické kvalitě a konfesijnímu charakteru umocněnému tragickým osudem autorky. Zábrana považoval překlady za

9 „21. dubna 1983. Dokončil jsem překlad sbírky *Ariel* od Sylvie Plathové — 10 hod. 5 minut dopoledne. Práce, kterou jsem myslel, že snad nikdy nezdolám, práce, kterou jsem začal v roce 1967!“ (Zábrana 2001, s. 933).

10 „**potkávat** starce s výstavními hlavami, tvářící se, jako by nebyl čas, nebyla smrt“ (tamtéž, s. 213).





své vlastní dílo<sup>11</sup> a byl také přesvědčen, že v totalitních podmínkách být spisovatelem znamená podávat svědectví.<sup>12</sup> Literatura mu byla zbraní, s jejíž pomocí vzdoroval režimu. Vzhledem k tomu, že se rozhodl nepůsobit přímo a stát se disidentem, zkoušel ovlivnit znečištěnou kulturní sémioféru<sup>13</sup> svými překlady, které přinášely nový jazyk schopný ozdravit literární projev, dušený komunistickou rétorikou: „Když zakázali Kafku, budou mít Platonova, novelu Hnojný vítr, která je ve své fantasmagoričnosti a stálém dobíhání a zase couvání od konkrétní analogie stejně úděsná, možná úděsnější... A dál... A pořád... I kdyby až do smrti bez reálného výsledku“ (Zábrana 2001, s. 252).

Ve svém příspěvku charakterizovaném užitím konceptu sémiosféry Jurije Lotmana analyzuje americký bohemista Jonathan Bolton Zábranovu situaci z hlediska básnickovy okrajovosti, která byla podstatná pro formování jeho poetiky. Sémiosféra, jak ji teoretizuje Lotman, představuje makrosystém tvořený „skupinou textů a jazyků, které jsou oddělené jeden od druhého“ (Lotman 2000, s. 251). Tento systém je charakterizován tím, že nemůže interagovat s texty, které jsou sémioticky odlišné od jeho vlastních, protože by vyžadovaly překlad, aby byly začleněny do kódu sémiosféry. Střed této sféry obvykle zaujímá dominantní postavení a může ovlivňovat zbytek sémiosféry. Nicméně periferní sémiotický vesmír může začít vnímat svou vlastní specifiku, což vede ke kontrastu s dominantním jádrem sémiosféry. Interakce mezi centrem a jeho periferiemi je jedním z faktorů, které přispívají k dynamickým procesům uvnitř sémiosféry, a jde o způsob, jakým se vytvářejí nové informace. Podle Boltona se Zábrana nacházel právě na této sémiotické periférii a byl si vědom vlivu, který svými překlady mohl mít:

*Zábrana si skutečně představoval organizovanou a záměrnou opozici, která působí na centrum z periferie — konkrétně přemýšlel o tom, jak by jeho překlady mohly ovlivnit český jazyk a literaturu ve větším měřítku. [...] Tvrdí, že sám změnil pohled Čechů na ruskou literaturu, když nahradil jejich Ostrovské a Gladkovy Osipem Mandelštamem, Isaakem Babelem, Andrejem Platonovem a dalšími autory, které Zábrana miloval, částečně proto, že byli na okraji oficiálního sovětského literárního kánonu. [...] Tento pozoruhodný zápis připomíná Lotmanovo popisování přenosu kulturních hodnot přes hranici — v tomto případě nejen hranici mezi českým a ruským jazykem, ale také mezi oficiálním sovětským kánonem spisovatelů a neoficiálním pantheonem (Bolton 2006, s. 338–339).*

- 
- 11 „Kdybych byl někdy v životě měl ctižádost překladatele, mohl bych být — možná, možná, kdo ví — spokojen. Kdybych byl býval někdy v životě měl ctižádost překladatele... ale takhle... Samozřejmě, že se člověk promění v to, co dělá, samozřejmě. Ale je ‚náhradní život‘ v té nevysvětlitelné záhadě života vůbec vždycky tak velké neštěstí, za jaké je člověk považuje?“ (Zábrana 2001, s. 418).
- 12 „Jen jedno ještě zůstává v naší moci: postarat se, aby tentokrát dějiny, svědectví o této době nepsali vítězové. Toto někdejší privilegium je v naší moci jim vyrvat“ (tamtéž, s. 380).
- 13 „Zábrana si uvědomil, že významná změna může proniknout z okrajové oblasti do zbytku sémiosféry; když píše ve stejném záznamu ‚musíte pracovat z boku, zespondu, ze strany‘ nevyjadřuje pocit marginalizace, ale spíše to, co může ‚okrajová‘ postava dosáhnout“ (Bolton 2006, s. 339).



Víme, že Zábřana překládal některé autory s cílem přinést něco nového do českého literárního prostředí,<sup>14</sup> které by se tím mohlo pozitivně transformovat. Zároveň víme z ediční poznámky Petra Onufera k třetímu vydání sbírky *Ariel* z roku 2017 (Onufer 2017, s. 121), že měl Zábřana k dispozici americké vydání sbírky z roku 1966 (které oproti prvnímu anglickému vydání obsahovalo navíc tři básně: *Lesbos*, *Mariina píseň* a *Roj*). Jaké překladatelské možnosti měl Zábřana v totalitních podmínkách? V 80. letech mohl použít své jméno jako „pokrývač“, aby zaštitil vydání překladů jiných politicky nežádoucích překladatelů (Wögerbauer — Píša — Šámal — Janáček 2015, s. 1110). Z toho vyplývá, že měl v té době oficiálně uznávané postavení jako překladatel, což mu umožnilo ovlivňovat nakladatelství při výběru textů k překladu.<sup>15</sup> Tím lze patrně vysvětlit, proč byla sbírka Plathové přijata k publikaci. Zábřanovy překlady musely dosahovat vysoké úrovně dokonalosti, tedy musely se blížit normě uměleckosti podle Levého, a musely disponovat takovou mírou přebásnění, aby byly schopny pozitivně ovlivnit centrum československé kulturní sféry.<sup>16</sup>

Následující analýza využije specifické segmenty překladu a originálu z toho důvodu, že dodatky (nebo mezery) v překladu se podle Touryho objevují jasněji jen v párovém srovnání (*coupled pairs*) (Toury 2012, s. 124).

V první básni sbírky, *Jitřní píseň / Morning Song*, nalezneme hned v první sloce takovéto typy estetické přemíry:

Love set you going like a fat gold watch.  
The midwife slapped your footsoles, and your bald cry  
**Took its place among the elements.**

Láska tě natáhla, jak tlusté zlaté hodinky  
porodní bába popleskala po patách a tvůj lysý křik  
**si uzurpoval místo mezi živly.**<sup>17</sup>

Můžeme zde pozorovat, že ve srovnání s originálem, ve kterém je začlenění mezi živly dosti neutrální, se tento obraz v Zábřanově interpretaci mění: stává se drsněj-

<sup>14</sup> „Úplnější či méně úplné zachování národních zvláštností díla si překladatel může dovolit podle toho, jakou informovanost o cizí kultuře může u svého čtenáře předpokládat. Zároveň však má možnost si čtenáře vychovávat k lepšímu pochopení cizí literatury. [...] Překladatel může dokonce podle potřeb historické situace záměrně působit na sblížení nebo oddalování dvou kultur“ (Levý 1986, s. 97–98).

<sup>15</sup> „V sazbě byl v Odeonu další svazek jeho Vybraných spisů [...] k němuž jsem loni na podzim v rámci editorských povinností psal doslov určený jen k tomu, aby knihu ‚zaštitil‘, aby se text dostal k čtenáři“ (Zábřana 2001, s. 276).

<sup>16</sup> V letech nesvobody je cennější a významnější překládat díla spisovatelů, kteří žili ve svobodě, mohli svobodně psát a publikovat [...] než psát původní věci. [...] Literatura předem smířená a předem kalkulující s cenzurou je mrtvá a navždy odsouzená k smrti ještě dřív, než napsala svou první větu... Ano, nelze-li svobodně psát, je líp (chce-li ovšem člověk publikovat) překládat a vydávat věci těch, kteří svobodně psát mohli“ (tamtéž, s. 458).

<sup>17</sup> Dále budou v tomto textu použity úryvky básní z již zmíněné edice: Sylvia Plathová: *Ariel*. Argo, Praha 2017; Básně v originále pocházejí z edice: Sylvia Plath, *Ariel*, Faber and Faber, London 1968.



ším a krutějším než to, co je vyjádřeno Plathovou. Dodává odstín, jež bychom mohli nazvat politickým, protože sloveso uzurpovat je sémanticky spojeno s usednutím na trůn — jako by dítě násilím bralo matce její život. Obraz novorozence, jenž se stává významnou součástí života rodičů, je Zábranou vykreslen výrazněji. Proč by volil takové řešení? Zdá se, že volba slovesa není zdůvodněna fonetickými aspekty. Jedním ze Zábranových nejpoužívanějších překladatelských postupů je snaha o co nejpravdivější rekonstrukci půvabu originálního textu v češtině, aby znění působilo na české čtenáře co nejpřirozeněji. Zde ale řešení nepůsobí jako odpovídající originálu, je tomu spíš naopak. Takovouto politickou četbu *Jitřní písně* zesiluje druhá sloka, kde původní verš nabývá v překladu podobného odstínu:

Shadows our safety. We stand round **blankly as walls**  
**špehuje naši obezřetnost.** Stojíme kolem **bledí jako stěny.**  
 (Jitřní píseň, 2. sloka)

Také výraz *bledí jako stěny*, na rozdíl od originálu, nabývá emocionálního odstínu a je rovněž emocionálně intenzivnější, vzhledem k tomu, že je v češtině běžně spojený s pocitem strachu. Kromě toho na sebe zvukově upozorňuje kvůli rýmu, který v originálu není. V obou případech se jedná o typ estetické přemíry, který jsme výše nazvali emocionální intenzifikací. Tímto označením bychom chtěli postihnout takové podoby estetické přemíry, kvůli nimž se v Zábranových překladech poetické obrazy stávají konkrétnějšími, oproti těm, které nacházíme v původních básních Sylvie Plathové. Lze uvést další příklady, v nichž pozorujeme Zábranovo rozhodnutí nahradit některé abstraktní obrazy obrazy specifitějšího charakteru, čímž básni dodává novou a konkrétnější obrazovou podobu:

Is it the sea you hear in me, its dissatisfactions?  
 je to moře, co slyšíš ve mně, jeho **podrážděné reptání**  
 (Jilm mluví, 2. sloka)

Grey birds **obsess** my heart  
 Šedí ptáci **jsou Fúrie** mého srdce  
 (Mariina píseň, 5. sloka)

It is the **noise** that appals me most of all  
 nejvíc mě děsí to **reptání**  
 (Přivezli úl, 4. sloka)

Or shall I bring you the **sound** of poisons?  
 nebo ti mám přinést **šumění** jedů?  
 (Jilm mluví, 5. sloka)

Stasis in the darkness  
**Zatrnout. Strnout** ve tmě.  
 (Ariel, 1. sloka)



Why am I given  
proč **mně** byly dány  
(Noční tance, 11. sloka)

Hodný pozornosti je právě ten fakt, že Zábřana je nucen texty přebásnit a tímto způsobem si je osvojit: nespokojenost, úzkost je výraznější u Zábřany než u Plathové, u níž se tento pesimistický postoj vůči světu projevuje jinak. Zatímco u Zábřany je tento prvek vybaven netrpělivým, až podrážděným odstínem, který způsobuje, že se jeho poeticko-prozaické obrazy plní hněvem, v tvorbě Plathové je tato poloha naopak často pasivnější a rezignovaná. Nejnapadnější případ je formulace „zatrnout. Strnout“, dodávající v překladu v porovnání s originálem další vrstvu významu. Velmi se podobá slovesným řetězcům v infinitivu, které Zábřana často využívá jak ve svých básních, tak v denících.<sup>18</sup>

To se stává i v dalších případech, které jsme uvedli: například ve verši „why am I given“ Zábřana zdůrazňuje osobní zájmeno „mně“ kurzivou, která v originálu chybí. I když Zábřanův výběr souvisí s tím, že záměna pozice zájmena „I“ s první osobou slovesa „to be“ („am“) je v angličtině způsobem zdůraznění, použití kurzivy se také často objevuje v Zábřanových vlastních básních,<sup>19</sup> a proto by mohlo být považováno za důkaz vzájemného pronikání jeho vlastního stylu do překládaných básní.

Na morfoloické rovině se často stává, že se statický obraz proměňuje v dynamický:

And I a smiling woman  
a já **se změním** v tu ženu, která se směje  
(Lady Lazarus, 7. sloka)

Whose side are they on?  
**za koho se jdou bít?**  
(Říznutí, 6. sloka)

There is a green in the air  
Nějakou zeleň **cítím** vzduchem vát  
(Listopadový dopis, 2. sloka)

I am learning peacefulness  
**učím se vnímat** klid a mír  
(Tulipány, 1. sloka)

And I am aware of my heart  
a **pojednou** vím, že mám srdce  
(Tulipány, 9. sloka)

18 „**trnout, zalykat se** v reji kmotrů, šakalů, motýlků, francouzských milenek, půlnočních kovbojů, klosetklosů, efelvěků, šafaříků“ (Zábřana 2001, s. 299).

19 „Vidí, co toho *navarily* [...] *spálily* jenom vařečky“ (Zábřana 1968, s. 34).

Then that red plush  
**vyhrknul** rudý plyš  
 (Říznutí, 2. sloka)



Je však nutné zdůraznit morfologické rozdíly mezi češtinou a angličtinou. Angličtina je nominální jazyk, má tedy tendenci popisovat vnější skutečnost pomocí nominálních vazeb, zatímco čeština je slovesná, jelikož hojně využívá verbální konstrukce.<sup>20</sup> I když je Zábranova interpretace možná způsobena specifickými rysy češtiny, tak jako tak mění půvab poetických obrazů: nehybný básnický svět Plathové dostává jiný charakter a začíná se chvět, jako by patřil jiné osobě:

*Soustředěný na neukojitelné soukromé potřeby, takový život je „zastavený“, „nehybný“, „omráčený“ — slova často používaná v poezii. Existenci má pro Plathovou smysl pouze tehdy, když buď potvrzuje její vizi smrtelnosti a smrti, nebo nabízí chvilkový únik z ní, například vzrušení z pořezaného prstu, pláč dítěte za úsvitu, pohled na máky v říjnu nebo havrana v deštivém počasí. Ochrnutá vlastní psychickou paralýzou odolává spontánním impulzům k činu či vnímání, které by jí mohly umožnit širší a objektivnější pohled na vnější svět (McClave 1980, s. 447–465).*

Statický svět Plathové se v Zábranových překladech stává rušnějším, její hlas je často drsnější, když pojmenovává jevy a pocity. Tyto jevy souvisejí s tím, co jsme nazvali slovesnými dynamizováním.

Dalším jevem estetické přemíry je konkretizace poetických obrazů. Zábrana při překladu veršům dodává větší sémantickou výraznost, která v originálních básních není přítomna. Tyto změny jsou často spojeny se specifickými sémantickými sférami, blízkými Zábranově vlastní poetice:

Of your small breath  
 tvého **křehkého** dechu  
 (Noční tance, 5. sloka)

Bit my pretty red heart in two  
 kdo mi rozkřáp **křehké** rudé srdce jako **střep**  
 (Tato, 12. sloka)

I do it so it feels like hell  
 to umím tak, že to **pálí**, že je to jak **peklo vřelé**  
 (Lady Lazarus, 15. sloka)

I turn and burn  
**pálí** to jako **plamen**.  
 (Lady Lazarus, 23. sloka)

20 Viz např. Dušková — Kalenská 1994, s. 542; Nováková 2012, s. 12.



Snags and eddies round a sunken rust-red engine  
když se ve vírech tříští o motor na dně, **sežraný** rudou rzí  
(Tulipány, 8. sloka)

If you only knew how the veils were killing my days  
Kdybys tušil, jak mi ty závoje **znechucovaly** den za dnem  
(Dárek k narozeninám, 19. sloka)

The ovens glowed like heavens, incandescent  
sálaly pece jak nebesa **rozpálená doběla**.  
(Mariina píseň, 6. sloka)

Ukazuje se, že tyto konkretizace jsou často spojeny se specifickými pojmy: křehkost,<sup>21</sup> horkost,<sup>22</sup> fyzická a psychická degradace.<sup>23</sup> Vnímáme i živel ohně, který bývá velmi často intenzifikován nebo konkretizován a který je v denících Zábrany symbolickou obsesí.<sup>24</sup> Jak už bylo zmíněno, tyto jevy byly pozorovány i dalšími badateli. Kromě Markéty Jansové si tendence k „přivlastnění“ v Zábrany překladačském přístupu povšimla také Vanda Obdržálková ve studii věnované Zábrany překládům z antologie *Moderní anglická poezie* (1964):

*Pokud bych měla na základě analyzovaného materiálu definovat obecnější rysy Zábrany překladačské práce, je třeba v první řadě říci, že se vždy snažil, pokud možno, přesně interpretovat význam básně jako celku. Tento přístup na jednu stranu umožňuje dosáhnout výsledku, který je pro čtenáře srozumitelný a přirozený, ale zároveň s sebou nese některá úskalí [...] Druhé úskalí pak představuje fakt, že Zábrana má v některých případech tendenci vykládat si překládané texty „po svém“ a snad do nich i vkládat vlastní myšlenky a postoje, ačkoli přesnou hranici mezi „neporozuměním“ a vědomým zdůrazněním jednoho z možných významů není vždy snadné určit (Obdržálková 2015, s. 181–183).*

Rovněž Petr Eliáš upozoroval stylistické překročení hranic mezi překladačem a autorem: v Zábrany překládech „se setkáváme s dílčími posuny v expresivitě. Jedná

21 Zde vzpomíná autor na to, jak o Vánocích strojil vánoční stromek s matkou. Křehká hmota ozdob se poeticky propojuje se smutným osudem jeho matky: „[...] Už to bude skoro třicet let. Ty **křehké** ozdoby ji přežily... Ty **křehké** ozdoby... Vzpomínám si, jak mě rok co rok napomínala, abych je ze samé horlivosti nerozbil...Ty **křehké** stříbné, tenounké, nepravděpodobné ozdoby ji přežily...[...]“ (Zábrana 2001 s. 331).

22 Zábrana zde oslovuje všechny ty, kteří se ho vyptávají, proč nechce oficiálně publikovat: „[...] Jenže pro mě to je **horké**, pro mě to je pořád tak **horké** jako ten den, kdy **hořeli**. A nikdy to pro mne ani o chlup míň **horké** nebude [...]“ (tamtéž, s. 297).

23 „[...] Srdce **se scvrkává** a napíná celý život, ale nyní **se otrásá** ještě druhým pulzem, jako vysazeno do větrné pláň. Naše srdce je ořech v louskáčku, ještě klade odpor. Brzo **praskne**. [...]“ (tamtéž, s. 162).

24 Odkazy na živel ohně jsou prakticky všude v Zábrany variantách básní, které se nachází v denících: „[...] Příkladáš mě do svých kamen./ A čekáš **plamen. Amen. Amen. Amen.** [...]“ (tamtéž, s. 223).



se většinou o případy, kdy Zábřana poměrně bezpříznakový výraz nahrazuje expresivnějším. Velmi často přitom volí nejrůznější sousloví či frazémy (jsou v tahu, poslat k čertu apod.). zesílení expresivity tedy není cílem, ale spíše vedlejším efektem snahy o idiomatičnost“ (Eliška 2022, s. 73).

Uvažujeme-li v duchu Touryho rozlišení mezi *přijatelností* (tj. přizpůsobování výchozího textu normám cílové kultury) a *adekvátností* (tj. absencí prvků cílové kultury v cílovém textu), můžeme tedy tvrdit, že Zábřanova řešení jsou spojena s patrnou snahou nejen o přiblížení textu normám českého kontextu, ale i o převod podle vlastních estetických kritérií,<sup>25</sup> a to v případech, v nichž je patrná estetická přemíra u výrazů a obrazů (horkost, oheň atd.), které byly bližší Zábřanově poetice a emotivní sféře.

## RECOLLECTA MEMBRA?

Zábřana působil jako překladatel třicet let a tato aktivita v něm zanechala výrazné stopy. Určité překladatelské zvyky se v něm časem upevnily natolik, že ho jeho překladatelská *forma mentis* vedla k jistým intertextuálním tendencím, typicky tam, kde Zábřana cítil zvláštní spřízněnost s konkrétními autory. To je důležité zejména v případě Zábřanových překladů Plathové: Toury tvrdí, že ty překladatelské zvyky bývají uloženy do dlouhodobé paměti překladatele a práce s texty Plathové provázela Zábřanu dvacet let (Toury 2012, s. 127). Také podle Levého je možné „považovat překlad za projev nebo výraz tvůrčí individuality překladatelovy a podle toho zjišťovat podíl osobního překladatelova stylu a jeho osobní interpretace na konečném utváření díla“ (Levý 1986, s. 31). Zábřanův psaný projev se vyvíjel v souladu s jeho překladatelskou mentalitou a jejími hranicemi. Tento vývoj je patrný zejména v mnohohlasi jeho básní, které jsou plné intertextuálních odkazů, a rovněž v jeho denících, které obsahují množství odkazů na různé autory a jejich díla. Zábřanův literární projev by mohl být dále zkoumán i v kontextu dalších jeho překladů, jež představovaly alternativní komunikační prostředek pro potlačené autory během komunistického režimu. Tito autoři využívali hlasy jiných, aby i jejich vlastní hlas mohl být slyšen:

*Ne každý čtenář si uvědomuje, že na pořízení dobrého překladu básně je často potřeba právě tolik soustředění, extatického zaujetí a moci nad slovem jako při vzniku původní básně. V době, kdy mnoho talentovaných básníků se kvůli tomu, že nemohli publikovat, že nebyli s to zvládat vyčerpávající a nekončící boj s cenzurou, věnovali překládání poezie, zůstala spousta prvotřídní překladové poezie rozptýlena po časopisech [...] Jsou to vesměs věci lepší, z hlediska vývoje jazyka, imaginace, ryzosti a nepodlehlosti kulturně-politickému diktátu významnější a hodnotnější než v té době publikované původní věci. Tam je nepominutelná část české poezie těch hluchých let, let umlčení a mlčení (Zábřana 2001, s. 463).*

25 „Do různých věcí, které jsem dělal, jsem vždycky něco ‚zamontoval‘: něco svého, vzpomínku na přítele a podobně“ (Zábřana 2001, s. 458).



## LITERATURA

- Bolton, Jonathan H.:** Writing in a Polluted Semiosphere: Everyday Life in Lotman, Foucault and De Certau. In: Andreas Schonle (ed.): *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*. The University of Wisconsin Press, Madison, WI 2006.
- Bachtin, Michail Michajlovič:** *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová. Odeon, Praha 1980.
- Cosentino, Annalisa:** *Zvláštní místa v Zábranově poetice*. In: Petr Eliáš, Eva Kalivodová (eds.): *Jan Zábřana, básník, překladatel, čtenář*. Karolinum, Praha 2015, s. 20–29.
- Dušková, Libuše — Kalenská, Eva:** *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Academia, Praha 2012.
- Eliáš, Petr:** *Jan Zábřana — překladatel a básník. Inspirace beatnickou poezií a její překlady*. Diplomová práce, Filozofická fakulta Karlovy univerzity, Ústav translatologie, Praha 2012.
- Eliáš, Petr — Kalivodová, Eva. (eds.):** *Jan Zábřana, básník, překladatel, čtenář*. Karolinum, Praha 2015.
- Fischer, Otokar:** *O překládání básnických děl*. Odeon, Praha 1982.
- Gaddis Rose, Marylin:** *Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis*. St. Jerome Publishing, Manchester 1997.
- Ghasemi, Parvin:** Violence, Rage and Self-Hurt in Sylvia Plath's Poetry. *CLA Journal* 51, 2008, č. 3, s. 284–303.
- Jansová, Markéta:** *Genderová identita v poezii americké básnířky Sylvie Plathové a v českých překladech*. In: Libuše Heczková (ed.): *Vztahy, jazyky, těla*. FHS, Praha 2007, s. 1–4.
- Levý, Jiří:** *Umění překladau*. Panorama, Praha 1986.
- Lotman, Jurij:** *Semiosfera: kul'tura i vzryv vnútri mysljaščich mirov. Stat' i, issledovanija, zametki*. Iskustvo-SPB, Sankt-Peterburg 2000.
- McClave, Heather:** Sylvia Plath: Troubled Bones. *New England Review*, 1980, č. 3, s. 447–465.
- Molesworth, Charles:** „With Your Own Face On“: The Origins and Consequences of Confessional Poetry. *Twentieth Century Literature* 22, 1976, č. 2, s. 163–178.
- Nováková, Eva:** *Nominální tendence v angličtině a jejich české ekvivalenty*. Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra anglistiky a amerikanistiky, Olomouc 2012.
- Obdržálková, Vanda:** *Překlady v antologii Moderní anglická poezie*. In: Petr Eliáš, Eva Kalivodová (eds.): *Jan Zábřana, básník, překladatel, čtenář*. Karolinum, Praha 2015, s. 181–193.
- Onufer, Petr:** *Ediční poznámka*. In: Sylvia Plathová: *Ariel*, přel. Jan Zábřana. Argo, Praha 2017, s. 121–123.
- Plathová, Sylvia:** *Ariel*, přel. Jan Zábřana. Argo, Praha 2017.
- Plath, Sylvia:** *Ariel*. Faber and Faber, London 1968.
- Toury, Gideon:** *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Benjamins, Amsterdam 2012.
- Wögerbauer, Michael — Píša, Petr — Šámal, Petr — Janáček, Pavel a kol.:** *V obecném zájmu*, 2. sv. Academia, Praha 2015.
- Zdeněk, Beran:** *Básnická podstata Zábranových překladů z angloamerické literatury*. In: Petr Eliáš, Eva Kalivodová (eds.): *Jan Zábřana, básník, překladatel, čtenář*. Karolinum, Praha 2015.
- Zábřana, Jan:** *Celý život*, eds. Jan Šulc a Dušan Karpatský. 3. vyd. Torst, Praha 2001.
- Zábřana, Jan:** *Potkat básníka. Úvahy a eseje*. Odeon, Praha 1989.
- Zábřana, Jan:** *Stránky z deníku*. Československý spisovatel, Praha 1968.
- Zábranová, Eva:** *Flashky*. Torst, Praha 2014.