

Po dvousvazkových Českých teoriích překladu se ukázalo nezbytným vydat znovu i základní dílo Jiřího Levého (1926-1967), už proto, že předchozí dvě vydání Umění překladu byla zcela rozebrána. Tento „rozbor prostředků a postupů, které má současný překladatel k dispozici při řešení svého úkolu“ (Jiří Pechar) nikterak nezestárl, a pro svou konkrétnost a praktický ráz úvah o možnostech literárního jazyka zůstává nenahraditelným zdrojem inspirace nejen překladatelům, ale i českým autorům a kultivovaným čtenářům.

UMĚNÍ PŘEKLADU

UMĚNÍ

PŘEKLADU

JIŘÍ LEVÝ

J I Ř Í L E V Ý

ISBN 80-237-3539-X



9 788023 735390



2551031162

Filozofická fakulta
Univerzity Karlovy v Praze

ET-

Lev-

1869

I V O Ž E I F F 7 N Ý

JIŘÍ LEVÝ
UMĚNÍ
PŘEKLADU

J I Ř Í L E V Ý

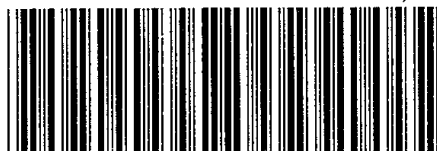
U M Ě N Í

P Ř E K L A D U

IVO ŽELÉZNÝ PRAHA

Vychází s podporou Nadace Český literární fond.

Knihovna překladatelství a tlumočnictví	
Přír. čís.	PL 53/98
Sign.	P 244 PL-CI-Lev-186



2551031162

Filozofická fakulta
Univerzity Karlovy v Praze

PL-53/98

© Jiří Levý – heirs, 1963, 1983, 1998
Translation © Karel Hausenblas, 1983, 1998
Preface © Karel Hausenblas, 1983, 1998

ISBN 80-237-3539-X

Úvodem k druhému vydání (1983)

„Umění překladu“ Jiřího Levého vyšlo poprvé před dvěma desetiletími, v roce 1963. Bylo přivítáno čtenáři i odbornou kritikou jako nejcennější u nás vyšlá práce o problematice překládání umělecké literatury. Autor v ní šťastně spojil přístup teoretika, systematicka (a historika), kritika, pedagoga a popularizátora. Teorii nepodává nikterak „suchou“, nýbrž teoretickými poznatky přímo podepírá svá řešení dlouhé řady konkrétních problémů překladatelské praxe; jako kritik nepase po neznalostech nebo klopýtnutích překladatelů, nýbrž hledá, nalézá a objasňuje příčiny překladatelských obtíží a naznačuje cesty k překladům adekvátnějším a umělecky hodnotným; uplatňuje i své zkušenosti vysokoškolského učitele – nepíše tu učebnici, ale text jeho knihy má některé přednosti dobrých učebnic, spleťtí dovede přehledně učenit a složité jednoduše vyložit bez podstatnějšího zkreslení; výklady nejsou psány pro specialisty, nýbrž určeny široké obci zájemců, přitom však autor zajímavosti podání neobětuje jeho poznatkovou hodnotu, takže kniha přináší poučení i pro zasvěcence, zvláště ovšem pro překladatele-profesionály.

Levý neoznačil svou práci jako teorii překladu, mluví jen o poznámkách k takové teorii. Je to ovšem mnohem více než jen poznámky; výklad z promyšlené teo-

retické báze vychází a jednotlivé aspekty překladových děl a problémy překladatelské činnosti teoreticky osvětluje. Některé teoretické otázky se tu však neprobírají, autor sám upozorňuje, že podrobněji nerozebírá ty vlastnosti překladů, které jsou společné literárním dílům vůbec, odkazuje v té věci na odbornou produkci literárněvědnou. Dále se tu neprobírá např. vztah mezi překlady uměleckými a mimouměleckými, řečeno přesněji (i když ne právě elegantním pojmenováním), vztah mezi uměleckými překlady uměleckých děl slovesných k překladům slovesných děl mimouměleckých. Také tu není v plné šíři podána typologie uměleckých překladů, která představuje širokou škálu od překladů, jež podávají co možná přesnou reprodukci originálu, až k značně volným převodovým parafrázím apod. Levý se vlastně zaměřuje jen na překlady, které náleží do první poloviny této škály, totiž na ty, jejichž cílem a snahou je co možná adekvátní postižení určitých vlastností originálu (nikdy to pochopitelně nemohou být vlastnosti všechny a většinou jde jen o přiblížení) – takové překlady ovšem početně převládají a jsou zase různě diferencovány, už podle toho, které vlastnosti originálu mají být především překladem postiženy. To nezávisí jen na osobním záměru překladatelově, existují určité dobové normy překládání, které jsou v souvztažnosti s funkcemi, jež překlady v literatuře dané národní společnosti plní (i tyto funkce jsou historicky proměnlivé). Těmto skutečnostem přikládá ovšem Levý náležitou váhu a podává výklad překladatelské problematiky na široké vědecké bázi. Znamenitou průpravou k vytvoření vlastního uceleného pojetí byla pro Levého jeho důkladná analýza starších i novějších názorů na překládání u nás, kterou doprovodil svou antologií textů z tohoto oboru; vydal ji r. 1957 s názvem *České teorie překladu*. (2. vydání Nakladatelství Ivo Železný, Praha 1996. Pozn. vyd.)

Zatímco v předcházejících generacích vycházely výklady – častěji však esejistické úvahy – z pera významných aktivních překladatelů umělecké literatury (a nejednou i tvůrců děl původních) – připomeňme si především vůdčí zjev první třetiny našeho století na tomto úseku u nás, totiž Otokara Fischera –, rozvíjí se po r. 1945 studium otázek překládání převážně v pracích vědců, kteří sami jako překladatelé buď nepracují, anebo jen okrajově (jako právě také Jiří Levý, který v mladších letech překládal hlavně z angličtiny), a to jak literárních vědců, tak i lingvistů. Nejsou už orientováni na starší „filologii“, nýbrž sledují a sami rozvíjejí nové koncepce a metodologické postupy.

Jiří Levý se zařazuje do této linie – a brzy v ní vyniká – jako literární teoretik a historik (školený především v anglistice, ale s rozhledem a odbornými znalostmi v řadě literatur v jiných jazycích, nemluvě o české), který se aktivně hlásí k marxistickému pojetí literatury a umění. Svě zaměření literární plodně doplňuje a prohlubuje využíváním poznatků a podnětů z řady styčných vědních oborů, estetiky a uměnovědy (zvl. také ze sociologie umění), lingvistiky, sémiotiky, teorie informace. Připomeňme si, že na přelomu padesátých a šedesátých let ještě nebyla dostatečně rozvinuta věda o komunikaci ani nauka o textu, Levý však neklade důraz jen na genezi překladu, nýbrž zaměřuje svou pozornost jednak na stavbu překladového díla, jednak na hlavní složky – fáze vytváření i fungování překladu v rámci příslušného procesu komunikačního. Navazuje v tom zřetelně na nejplodnější vývojovou linii v naší literární vědě a zvláště v lingvistice posledního půlstoletí, ale dovede bystře reagovat na nové průboje odjinud, z vědy sovětské, polské, angloamerické i jiných, kriticky přebírat, aplikovat a zkoušet nové podněty teoretické a metodologické jako sotvakdo druhý.

I když hlavním polem badatelského zájmu J. Levého byly otázky překladu, publikoval také řadu cenných literárněvědných pojednání, obecně teoretických i metodologických (o genezi a recepci literárního díla, o literárním procesu z hlediska teorie informace aj.), versologických (např. o sémantice verše nebo o matematických aspektech teorie verše) i z dějin literatury (o postavách anglické literatury starší i novější, zvláště o B. Jonsonovi, W. Whitmanovi a T. S. Eliotovi).

Obraz o vědeckém díle J. Levého i přes hranice nauky o překladu přináší soubor jeho vybraných studií, který vyšel posmrtně s názvem *Bude literární věda exaktní vědou?* (1971).

Nemůžeme zde podat celkovou charakteristiku Levého teoretické koncepce, předčasnou smrtí bohužel již před půldruhou desítkou let uzavřené životní dílo badatelovo by si ji zasloužilo stejně jako vymezení jeho místa ve vývoji nauky o překladu u nás i v měřítku mezinárodním. Vytkněme jen dva příznačné rysy Levého koncepce. Prvním z nich je hledisko funkční: to mu umožňuje naplnit novým obsahem již otřelý protiklad požadavků věrnosti – volnosti překladu, ukázat řešení při potížích plynoucích z rozdílné strukturovanosti výchozího a cílového jazyka v plánu tvarovém i významovém atd. (Stojí v této souvislosti za výslovné konstatování, že uplatnění funkčního hlediska nevede Levého k tomu, aby přeceňoval využívání tzv. kompenzací – má k nim zdrženlivější stanovisko než škola Fischerova.) Druhým rysem je zřetel k sémiotice umění; ten Levého vede k rozpoznání a rozlišení toho, co z originálu je třeba v překladu zachovat a čeho se lze vzdát. Co je dáno jazykem a kulturní tradicí, nemá být jakožto významově neutrální v překladu napodobeno, nýbrž nahrazeno, substituováno tím, co je neutrální

zas v jazyce a tradici literatury, do níž se překladem dílo uvádí.

Nemusíme se všim v knize Jiřího Levého souhlasit, už ve vesměs velmi kladných recenzích *Umění překladu* uváděli posuzovatelé různé připomínky, i obecnějšího charakteru, např. k věcně ne dost vhodnému používání pojmu „realistického překladu“ anebo k (podle mého názoru) příliš odmítavému autorovu stanovisku k možnostem užívat v češtině některých typů nepřesných rýmů. Jako každá práce je i tato, jak se říká, poplatná v něčem své době, týká se to však převážně spíše některých názorů o povaze literárního díla než výkladů o „překladačské technice“ (technika tu není něco „nižšího“, je tu spíše dědicem řeckého techné = umění), které tvoří specifiku práce a v nichž je také největší autorova síla.

Levý probírá a příklady doprovází překladová díla různých žánrů a rozmanitých žánrových forem. Nejsoustavnější pozornost věnuje překladům poezie, děl veršovaných: uplatňuje tu své široké a důkladné znalosti problematiky versologické – oceňme přitom zvláště cenné výklady versologické komparatistiky, charakteristiku prozódie anglické, francouzské a španělské ve srovnání s českou a vůbec srovnávací výklady o vlastnostech verše jednotlivých literatur slovanských, románských a germánských, vyplývající z diferencovaného uplatnění principu sylabického, tónického a sylabotónického. Nenechává stranou ani specifiku překládání dramát (poznamenejme ještě, že vedle toho shledává hodně paralel mezi „reprodukčním“ uměním hereckým a překladačským). Relativně méně specifické pozornosti věnuje překládání prózy, ač právě próza, její „technika vyprávění“, soustřeďuje v literární teorii posledních období asi nejvíce zájmu a také mezi překlady umělecké literatury díla prozaická početně převládají.

Umění překladu mělo značnou odezvu i v zahraničí a bylo v r. 1969 vydáno v překladu do němčiny (Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main – Bonn) a r. 1974 v překladu do ruštiny (Iskusstvo perevoda. Progress, Moskva 1974). Pro německé vydání Levý text na mnoha místech změnil. Pro německé čtenáře bylo záhodno doplnit německé příklady a rozebírané textové ukázky, popř. jimi nahradit některé české, autor však při této příležitosti text upravoval i jinak: rozšířil a prohloubil některé teoretické partie, zvl. v počátečních oddílech, v jednotlivostech upřesnil a opravil výklad, obohatil ho o některá statistická zjištění, dodal nové citace z odborné literatury, v některých kapitolách změnil i kompoziční uspořádání látky, v několika případech změnil i název kapitoly. Nezměnila se pochopitelně v tak krátkém časovém odstupu jeho koncepce, celkově bychom mohli o zaměření úprav ve zkratce říci, že – spolu se změnami vyplývajícími ze zaměření na německého čtenáře – jde hlavně o prohloubení, resp. upřesnění výkladu v souhlase s novými poznatky, a že některé snad apodikticky vyznívající soudy, resp. hodnocení byly revidovány.

Rozhodli jsme se při novém vydání knihy podle možnosti této německé verze využít. Věc ovšem nebyla nikterak jednoduchá. Vyjít paušálně z tohoto vydání jakoby z redakce „poslední ruky“ nebylo možno už proto, že je zaměřeno na jiné čtenáře, čtenáře jiného jazykového společenství, jiné literatury a prostředí. Nebylo však také vhodné naopak jen doplnit první verzi textu o to, čím byl rozšířen a co by z toho mohlo být pro naše čtenáře zvláště zajímavé a s užitkem, protože vedle toho autor pro německé vydání provedl i řadu jiných změn, jak o tom už byla výše řeč.

Zvolili jsme proto určitou kombinaci obou verzí. Přitom bylo potřebí vzít v úvahu nezbytnost jistých omezení, daných především tím, že nejde o vydání pro úzký okruh odborníků: proto nebylo možno např. převzít všechna rozšíření, zvláště když jsme nechtěli ochudit text o ta místa, která nebyla převzata do verze německé. Další omezení tkví v tom, že některé úpravy byly příliš vázány na němčinu, zvláště na překlady z jiných jazyků do němčiny: nestačilo by tu v takových případech jen doplnit text překladem textových ukázek do češtiny, ať už jen překladem pomocným (neuměleckým), anebo uměleckým, pokud v češtině existuje, protože při překladu do jiného jazyka nutně vystoupí do popředí zčásti jiná problematika, než která byla předmětem autorova výkladu. Atd. Kromě toho bylo v textu vydaném před dvaceti lety nezbytné provést ještě některé jiné změny v jednotlivostech v souvislosti se změněnými okolnostmi a drobné opravy.

Editor se snažil jak jen možno vycházet ze znění i z ducha díla. Zásadně nepracoval s vlastními formulacemi, jen ve zcela nepatrném počtu případů musel v několika málo slovech upravit formulaci, aby věty na sebe plynule navazovaly apod. To platí i o překladu německého textu do češtiny (vlastně „zpětného překladu“, protože podkladem k německému vydání byl český text Levého, ten však nemáme k dispozici), editor-překladatel se však nesnažil „k nepoznání“ napodobovat některé zvláštnosti jazyka autorova, jako je Levým pravidelně užívaný výraz „kupříkladu“; pracuje ovšem s Levého terminologií, jako je např. důsledné užívání podoby půlverš (kde mnozí jiní užívají podoby poloverš). – Nebylo však možno se vyhnout jisté – nechtěné – dávce subjektivního přístupu při výběru jednotlivostí a při kombinování obou verzí.

Nepochybně by Jiří Levý, kdyby mu bývalo osudem dopřáno žít i nyní mezi námi – bylo by mu dnes, v roce 1983, teprve padesát šest let! – připravil své Umění překladač pro nové vydání v poněkud nebo i ve zcela jiné podobě. Myslím si, že by nejspíše, při svém pracovním elánu a pílí, byl sepsal na základě nových výsledků bádání vlastního i dalšího rozvoje celého oboru nově koncipovanou teorii překladač a dále zpracoval např. některý úsek z dějin české překladačové umělecké literatury..

Ale i tak jsme přesvědčeni, že obnovené a podle pozdější německé verze zčásti doplněné a upravené vydání práce Jiřího Levého Umění překladač, díla, které znamenalo opravdu epochu – vlastně zakladatelskou – ve vývoji české nauky o uměleckém překladač, bude přijato i dnešními čtenáři se zájmem a že jim má co říci. Pro specialisty v translatořice nechtě je výzvou k sepsání a vydání prací nových: ty se budou muset vždy vyrovnat s dílem Jiřího Levého, ať už půjdou přímo v jeho šlépějích, nebo budou hledat cesty jiné.

KAREL HAUSENBLAS

[I] Stav teoretického myšlení o otázkách překladu

1. Všeobecná situace

Literatura o překládání se jen zčásti pohybuje v rovině teoretické, do dnešního dne většina studií i knižních publikací nepřesahuje hranice empirických pozorování nebo esejistických aforismů.

Pokud se empirikové pokoušejí o zobecnění, omezují se nejčastěji na konstatování, že překladatel má znát: 1. jazyk, ze kterého překládá, 2. jazyk, do kterého překládá, 3. věcný obsah překládaného textu (tj. dobové i místní reálie, různé zvláštnosti autorovy, příp. příslušný obor u odborné literatury). Toto překladatelské trivium se skrývá za mnohými zdánlivě důmyslnými formulacemi (např. v rakouské monografii *Grundsätzliches zur Problematik des Dolmetschens und des Übersetzens* Julia Wirla, Vídeň 1958) a jen někdy bývá pro překlad umělecké literatury rozšiřováno na jakési quadrivium o obecnou formulaci, že překlad má působit jako umělecké dílo. Někdy se tyto úvahy opírají o značné praktické zkušenosti a jsou propracovány v dosti všestranné a systematické poučení o různých typech překladů (např. Edmond Cary, *La Traduction dans le monde moderne*, Ženeva 1956, nebo Theodore Savory, *The Art of Translation*, Londýn 1957).

Esejistické causerie o překládání zaplňují značné procento „odborné“ literatury, zvláště v západních zemích (klasická knížka tohoto typu je *Sous l'invocation de*

St. Jérôme Valéryho Larbauda, 8. vyd., Paříž 1946), i větší část referátů na mezinárodních překladatelských konferencích pořádaných organizací Fédération Internationale des Traducteurs, např. roku 1958 ve Varšavě (v menší míře to platí o kongresu v Bad Godesbergu 1959, srov. sborník *La qualité en matière de traduction*, Oxford 1963, a o kongresu v Hamburku 1965, srov. svazek *Übersetzen*, Frankfurt n. M. 1966). Beletrický vtíp těchto esejů je poněkud tlumen tím, že i zde se opakují některé základní motivy (např. překlad je jako žena, buď věrný, nebo hezký), uvádějí se anekdotická neporozumění, nebo se uvažuje o tom, co to je překlad, zda je překlad možný, apod. Jako dědictví romantické překladatelské estetiky se ještě stále „řeší problém“, zda je nutné, aby básníka překládal zase básník, a i do marxistických prací pronikají formulace, které ukazují na to, že v poměru mezi překladem a originálem jde autorům spíše o psychologickou individualitu díla (srov. např. upozornění E. Caryho na vágnost termínů jako „k proniknutí do autorova světa“ ve sjezdovém referátu P. Antokolského¹). Esejistické a empirické knížky o překládání si spíše než odborné školení vyžadují literární rozhled a vkus, a s úspěchem je v posledních letech vedle již citovaného anglického lékaře T. Savoryho vydal např. brazilský publicista maďarského původu Paolo Rónai (*Escola de Tradutores*, Rio de Janeiro, 2. vyd. 1956) apod.

Pokusy o rozbor a pojmové definování překladatelských otázek jsou starého data. Spolehlivě najdeme tento přístup např. již v tezi středověkého nominalisty Maimonida (12. stol.), že pro překlad slova je rozhodující kontext, v Husových úvahách o překládání biblických reálií, a zvláště v humanistických rozbořech poměru mezi pojmem a jeho slovním vyjádřením v různých jazycích – když již nechceme začínat starý-

mi Římany Horaciem, Ciceronem a Quintilianem. Během staletí byly z nejrůznějších stran prodiskutovány základní otázky překladu v pracích, které částečně vycházely vždy znovu z empirie, částečně navazovaly na několik základních formulací (Jeronýmovy, Tytlerovy, Goethovy apod.); ovšem teze, které kupř. za humanismu patřily k nejvyspělejším výsledkům počínajícího filologického studia, ztratily po čtyřech stech letech svůj vědecký charakter a patří ke školské výzbroji každého praktika.

Současná práce na teorii překladu je v značné míře vázána na odborné potřeby a na organizační předpoklady, které pro ni v jednotlivých zemích existují. Nápadný rozdíl mezi západními a socialistickými zeměmi je v tom, že na Západě je řada dobře vybudovaných škol pro odborné překladatele a tlumočníky, kteří mají také své odborné organizace, v nichž často spolupracují s literárními překladateli, a že v socialistických zemích zase literární překladatelé mají velmi čilé organizace v rámci svazů spisovatelů. Tím je také organizačně zdůrazněn literární charakter překladatelské práce a ostře oddělen od práce odborných překladatelů a tlumočnicků. Tato organizační struktura není bez vlivu na povahu a úroveň teoretické literatury. Na Západě je v popředí především obecná lingvistická teorie překladu. Pokud vyšly systematické monografie, zabývají se celkově všemi druhy této činnosti. V našich zemích se naproti tomu teoretická literatura ponejvíce specializuje na umělecký překlad a jeho kritiku a vidí specifickou problematiku s větší jasností.

Přirozenými centry teoretické práce by měly být překladatelské instituty na univerzitách. Ty však jsou zpravidla zcela zaměřeny na praxi a zatím jen École d'Interprètes v Ženevě rozvinula publikační činnost většího rozsahu. V její redakci vyšla kromě jmenované

knihy Caryho také práce Manuel de l'interprète od Jeana Herberta a k spolupracovníkům této školy patří mimo jiné také Fritz Güttinger. Výrazně teoretický charakter měla činnost překladatelské školy v Montrealu, která se představila metodicky značně nejednotným svazkem Traduction – Mélanges offerts en mémoire de George Panneton, Montreal 1952; snaží se zachytit lingvistické, stylistické a psychologické aspekty překladatelské problematiky (zvláště díky stylistikům J. P. Vinayovi a J. Darbelnetovi). Iniciativa k propracování teorie překladu metodami moderní lingvistiky a sémiotiky vyšla z konference lipského tlumočnického ústavu v r. 1965, na ni pak navázalo metodologicky stejně zaměřené sympozion heidelberského překladatelského ústavu v r. 1966.

Londýnské středisko pro studium komunikačních procesů vydalo jako druhý svazek série Studies in Communication 1958 sborník Aspects of Translation, který vedle tradičních úvah o literárním a technickém překladu obsahuje také Boothsovo klasické pojednání o strojovém překladu. V pozdějších letech převzalo iniciativu několik amerických univerzit, a ty obrátily pozornost intenzivněji také k literárnímu překladu. Sborník On Translation, který byl r. 1959 vydán Harvardovou univerzitou, obsahuje několik teoretických příspěvků k lingvistickým a logickým základům této disciplíny. Přímo na literární překlad je už zaměřena činnost překladatelského střediska na univerzitě v Austinu. V r. 1961 tam vyšel sborník The Craft and Context of Translation, který se poprvé systematicky zabývá nejen otázkami technickými, nýbrž také výběrem překladové literatury a mezerami, které v tomto směru v USA existují.

Zajímavé jsou také některé práce iberoamerické, vedle zmíněné již knihy P. Rónaie např. práce

O. Blixena La Traducción literaria y sus problemas (1954).

Zdaleka nejsoustavněji se na teorii překladu dnes pracuje v SSSR. Na základě jednotného světového názoru a systematického způsobu práce tu existuje plynulá vývojová linie, v posledních třiceti letech vlastně dvě: lingvistická, reprezentovaná nejvýrazněji prací A. V. Fjodorova Vveděnie v teoriju perevoda, 1. vyd., Moskva 1953, a literárněvědná, kterou zastupuje především K. Čukovskij (Vysokoje iskusstvo, 1. vyd., Moskva 1941). Polemika mezi oběma větvemi byla vcelku zbytečná a málo plodná. Větším přínosem byly přípravné práce k literárněhistorickému zpracování ruského překladu (A. V. Fjodorov a J. D. Levin: Russkije pisateli o perevodě, Leningrad 1960). Nejzávažnější příspěvky k literatuře daného předmětu ze SSSR však jsou zevrubné kritické rozbory jednotlivých překladů, resp. překladatelských problémů; pro ně je v Sovětském svazu neobyčejně mnoho publikačních možností. Svaz sovětských spisovatelů vydává sborníky Voprosy chudožestvennogo perevoda, 1955, a Mastěrstvo perevoda, 1959, 1963, 1964, 1965, 1966, redigované většinou V. Rosselsem; další sborníky vycházejí na jednotlivých vysokých školách: Tětradi perevodčika, 1963, 1964, 1966, 1967, Teorija i kritika perevoda, 1962. Literárněvědně orientovaná teorie je dnes v popředí. Lingvistické práce byly až do zcela nedávné doby spíše konzervativní a četné příručky o odborném překladu mají charakter školních učebnic. Vedle přirozených kulturních metropolí Moskvy a Leningradu vznikla teoretická pracoviště v Kyjevě (ukrajinské středisko se podílí na teoretické práci již několik desetiletí a jen v r. 1958 vyšly v Kyjevě čtyři knihy věnované otázkám překladu), Tbilisi, Taškentu (v letech 1957–8 vyšly tu čtyři monografie o estetice překladu) i jinde. V Moskvě

byl r. 1966 uspořádán zatím největší kongres o uměleckém překladu.

V ostatních socialistických zemích se kromě v Československu² v padesátých letech intenzivně pracovalo v Polsku (sborník *O sztuce tłumaczenia*, Vratislav 1955, patří k nejdůležitějším spisům). Z marxistických publikací může být jako filozoficky promyšlená označena kniha bulharského germanisty L. Ognjanova-Rizora *Osnovi na prevodačeskoto izkustvo* (Sofie 1955). Samostatné myšlenky jsou také v německých pracích Haralda Raaba a Otty Brauna (*Beiträge zur Theorie der Übersetzung*, Berlín 1959), vcelku však jsou obě německé publikace z teorie překladu (druhou je sborník *Zur Frage der Übersetzung von schöner und wissenschaftlicher Literatur*, Berlín 1953) i rozsahem nejskromnější.

Důležitými organizačními centry teoretické práce jsou překladatelské časopisy: obecný ráz mají *Babel* (orgán F. I. T., Avignon), *L'Interprète* (Ženeva), *Le Linguiste* (Brusel), *META – Journal des Traducteurs* (Montreal), *Der Übersetzer* (Frankfurt n. M.); na literární překlad se soustřeďují ročenka *Mastěrstvo perevoda* (Moskva, od r. 1967) a *Dialog* (Praha 1957–1969).

2. Obecná a speciální teorie

Teorie překládání – jako ostatně i mnohé jiné odborné disciplíny v posledních desetiletích – je v konfliktu mezi specializací, která vede k prohloubenému probádání jednotlivých aspektů (zároveň však také i k jejich izolaci od souvislostí), a zařazením těchto dílčích výsledků do širších kulturních souvislostí, které ovšem často bývají vykládány příliš vágně.

Výrazným zástupcem široce chápané teorie překladu byl Edmont Cary: „Vypracování obecné teorie pře-

kladu vyžaduje co nejúplnější výčet různých druhů překladu dnes užívaných. Tento výčet nesmí být ničím a priori omezován a musí se opírat o studium vývoje, kterým různé druhy prošly. Vyžaduje to analýzu, která by vycházela z každého jednotlivého druhu a nebyla přitom chápána izolovaně, nýbrž vypracována ve vztahu k jiným druhům a za jejich působení.“³

Práce tlumočnicků, odborných a literárních překladatelů má společné především ty problémy, které vyplývají z rozdílnosti dvou jazyků, výchozího a cílového, a dále pak technické, psychologické a jiné obtíže při dešifrování výchozího textu a přenosu sdělení do jiného jazyka. I tyto pracovní prvky společné všem třem typům překladatelů se však v uvedených třech kategoriích překladu řeší rozdílně, neboť každá z nich má jiný cíl. Tlumočnickovi např. jde o to, vytvořit si rychle použitelné šablony, literárnímu překladateli naproti tomu o ekvivalenty, které by měly co možná nejvíce společných jmenovatelů s předlohou.

Rozdíl v překládaném materiálu samém, tedy především zásadní rozdíl mezi uměleckými a čistě odbornými texty, už tu byl z různých pozic definován. Popis objektivně konstatující zjistitelné rozdíly ve frekvenci a řazení jazykových prvků v obou typech textů podává J. C. Catford: „...v anglickém vědeckém textu může být mj. relativně vysoká frekvence pasivních tvarů; v ruském překladu tohoto textu může mít velmi četný výskyt výraz *javljajetsja* a *instrumentál*. Ruské *javljajetsja* není zcela rovnocenný překlad anglického *passiva*; jsou to jen indikátory vzájemně si odpovídajících řádů.“⁴

Roman Ingarden zase ve smyslu své fenomenologické teorie literatury vidí rozdíl v tom, že v literárních textech jsou jednotlivé vrstvy (vrstva zvukových útvarů jazykových, vrstva významových jednotek jazyko-

vých, vrstva zobrazených předmětností, vrstva schematizovaných aspektů) spolu spjaty v takové míře, že také vztahy mezi nimi musí být v překladu zachovány, kdežto v odborných textech je vrstva významových jednotek spojena s ostatními vrstvami tak volně, že porušení vztahu mezi uvedenými vrstvami (např. změna větného rytmu aj.) hodnotu překladu nesnižuje.

Reálným východiskem pro vypracování podrobných a specializovaných teorií překladu je rangové pořadí při zachování jednotlivých aspektů překládaného textu – a to závisí na struktuře písemného nebo mluveného textu, a nikoli na cíli, jemuž má překlad sloužit. Sdělení se člení při překladu: a) na elementy, které zůstávají nebo mají zůstat invariabilní (i), a b) elementy variabilní (v), u nichž dochází k náhradě ekvivalentem cílového jazyka. Schematicky to můžeme pro několik hlavních typů předloh a pro několik základních jazykových faktorů znázornit takto:

	odborný styl	publicistická a rétorická próza	umělecká próza a drama	volný verš	pravidelný verš	hudební text (libreto)	dabing
denotativní význam	i	i	i	i	i	i-v	i-v
konotativní význam	v	i-v	i	i	i	i	i
stylistické zařazení							
slova	i-v	i	i	i	i	i	i
větná stavba	v	i-v	i	i	i	i	i
opakování zvukových kvalit (rytmus, rým)	v	v	v	i-v	i	i	i-v
délka a výška samohlásek	v	v	v	i-v	i-v	i	i
způsob artikulace	v	v	v	i-v	i-v	i-v	i

Obtížnost překladu stoupá při přechodu od odborného textu k dabingu, neboť zde přistupují faktory, které mají zůstat invariabilní. Těžiště se posouvá k invariabilitě stále nižších jazykových prvků a zároveň se často oslabuje požadavek invariability vyšších komponentů: v poezii bývá nejdůležitější zachovat význam konotativní než denotativní. Ještě zřetelněji se to projevuje v operních překladech. Naše schéma je ovšem příliš hrubé. Např. zjištění, že při dabingu by měl být zachován způsob artikulace, musí být zpřesněno v tom smyslu, že jde o „vizuální formu artikulačních pohybů“. Závaznost a nezávaznost (i-v) jednotlivých jazykových prvků závisí např. v poezii pochopitelně na tom, o jaký jde žánr, atd.

Z rozsáhlého rejstříku různých typů textů probereme v této knize především překladatelskou problematiku tří hlavních literárních druhů: umělecké prózy, dramatu a poezie. Hlavní použité prameny najde čtenář na konci knihy.

3. Lingvistické metody

Jádro lingvistické problematiky je bezpochyby v tom, co oba jazyky, které se na překladu podílejí, mají společného a co je odlišuje. Toto srovnávací bádání bylo dvojí tendencí moderní lingvistiky přivedeno na vyšší úroveň: na jedné straně byly zjišťovány jazykové univerzálie, tj. všem jazykům společné prvky, na druhé straně se zkoumalo, jak specifické rysy jazykového systému formují u mluvčích, kteří těchto jazyků užívají, jejich „vidění světa“ (hypotéza Benjamina L. Whorfa). Na této polaritě je založena teoretická práce G. Mounina *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paříž 1963. Je to ovšem hledisko, pomocí něhož se dají zjišťovat spíše předpoklady překladatelské práce – což je

samozřejmě podstatně důležité – než vlastní proces překládání.

O formální rozvrstvení jazykového systému opřel Catford svůj pokus diferencovat překladatelské postupy (A Linguistic Theory of Translation – An Essay in Applied Linguistics, Londýn 1965). Rozlišuje omezený překlad (restricted translation) a totální překlad (total translation). „Omezeným překladem“ rozumí překlad v rámci jedné jazykové roviny, např. fonologický překlad (napodobení cizí výslovnosti), grafologický (napodobení cizí grafiky), lexikální a gramatický překlad. Totální překlad se neomezuje na lineární převod v rámci jedné gramatické vrstvy: velmi často odpovídá gramatickému prostředku výchozího jazyka např. lexikální prostředek cílového jazyka nebo podobně, takže vznikají funkční posuny od jednoho jazyka k druhému.

Na druhé straně dává překladatelské činnosti širší perspektivu Jakobsonovo⁵ rozlišování tří typů překladu. Jakobson rozlišuje: a) vnitrojazykový překlad, tj. výklad pojmů v jednom a téměř jazyce, b) mezijazykový překlad, tj. překlad ve vlastním slova smyslu, c) mezi-sémiotický překlad, tj. výklad znaků jednoho sémiotického systému znaky jiného sémiotického systému (např. výklad obrazu slovy).

Tím se dostává do zorného pole teorie překladu také interpretace (W. V. Quine⁶ pro to vytvořil základní logickou koncepci), což je pro literární překlad zvláště důležité.

Za nejpodnětnější hledisko v teorii a praxi překladu považujeme hledisko funkční, které zkoumá, jaké sdělovací funkce mají jednotlivé jazykové prvky a které sdělovací prostředky ve vlastním jazyce mohou plnit stejnou funkci. Již r. 1913 formuloval jeden z pozdějších spoluzakladatelů Pražského lingvistického krouž-

ku, Vilém Mathesius, funkční hledisko při překládání: „[...] vlastní podstata přebásnění je úsilí o vzbuzení uměleckého účinku i třeba jinými literárními prostředky, než jakých bylo užito v originálu. [...] často stejné – nebo přibližně stejné – prostředky docilují účinků různých. Zásada, že důležitější je rovnost uměleckého účinku než stejnost uměleckých prostředků, jest důležitá zejména při překládání děl básnických.“⁷ V následujících letech vypracovali českoslovenští strukturalisté srovnávací charakteristiku různých jazyků a veršových systémů a probádali jednotlivé jazyky a slohové prostředky z hlediska jejich hodnoty pro příjemce a jejich platnosti v jazykovém systému. Druhý spoluzakladatel PLK, Roman Jakobson, končí např. svou studii o překládání veršů takto: „Přeloží-li se ruský výraz *čorstuyj chleb* českým *čerstvý chléb*, nebude sporu o tom, že je to překlad vadný, poněvadž ruské *čorstuyj*, přes shodné znění a společný původ s českým *čerstvý*, znamená *tvrký*, tudíž pravý opak. Rovněž jsou česká a stejnojmenná ruská metra tak hluboce rozdílná svou stavbou, funkcí, účinkem, že je tady vlastně homonymita. Překládá-li se tedy ruská jambická báseň českými jamby (anebo obráceně), je to vlastně pouhá konvenčnost, a nikoli přiblížení k originálu. Myslím, že se umělecky nejvíce přiblížíme k originálu tehdy, když pro ohlas cizojazyčného básnického díla je zvolena forma, jež v kruhu forem daného básnického jazyka funkčně, nikoli zevně, odpovídá formě originálu.“⁸ (Tímto zkoumáním byla postavena na objektivní bázi teorie o substituci slohových prostředků, kterou jasnozřivě proklamoval už U. von Wilamowitz-Moellendorff.) Takové je také stanovisko, které sdílí moderní teorie překladu v různých zemích. Srov. názor nejvýznamnějšího polského teoretika překladu Zenona Klemensiewiczze: „Originál je třeba chápat

jako systém, a nikoli jako souhrn elementů, jako organický celek, a nikoli jako mechanické seskupení elementů. Úkolem překladatelovým není reprodukovat, a tím méně přetvářet elementy a struktury originálu, nýbrž vystihnout jejich funkci a užít místo nich elementy a struktury vlastního jazyka, které by v míře co největší mohly být jejich substituty a ekvivalenty stejně vhodnými a účinnými.“⁹

Strukturní lingvistika má logické pokračování v sémiotice, obecné teorii znakových systémů, která chápe jazyk jako kód, tj. jako komplex jazykových elementů (např. slovních znaků) a pravidel jejich kombinace. Typická pro toto stanovisko je např. argumentace Wenera Wintera ve sborníku *The Craft and Context of Translation* (Austin, Texas 1961):

a) Každé slovo je jen element vytržený z celkového jazykového systému a jeho vztahy k jiným segmentům systému jsou v jednotlivých jazycích rozdílné. Winter uvádí jako příklad pojmenování pro číslo 90 v různých jazycích: anglicky ninety (= devět desítek), rusky девяносто (= devět desítek, o jednu méně než sto), francouzsky quatre-vingt-dix (= 4 x 20 + 10), dánsky faldsems (= čtyři a půl dvacítky).

b) Každý význam je jen element z celého systému segmentů, v němž si mluvčí rozčleňuje skutečnost: pro nositele jazyka Mohave (západní Arizona) je „otec ženy“ něco jiného než „otec muže“: pro každý z těchto dvou významů má jiné pojmenování.

Winter dále poukazuje na to, že „významy“ jsou také v naší paměti uloženy strukturním způsobem, totiž tak, že mezi nimi existují vztahy, které je shrnují ve vyšší komplex. Fixace významů v paměti obsahuje informace:

a) o sémantických vztazích mezi slovem a jinými slovy téhož lexikálního systému (např. synonymických

a antonymických), a ty jsou v jednotlivých jazycích různé: české (a německé) starší (älter) je asociováno s mladší (jünger) a novější (neuer); anglické older rovněž s younger a newer, avšak elder nikoli s newer (podobně je tomu u latinského senior, které není asociováno s novior),

b) o distribuci určitého jazykového tvaru v dřívějších sděleních, v nichž se také vyskytl. Když říkáme, že to nebo ono slovo vyvolává nevhodné asociace, znamená to, že jsme se s ním již dříve setkali v nějakém kontextu.

V posledních dvaceti letech prošla lingvistika rychlejším vývojem než ostatní společenské vědy, pronikla do nových problémových oblastí a vypracovala si řadu nových metod, z nichž některé v příštích letech možná také podstatně ovlivní myšlení o otázkách uměleckého překladu. Máme zde na mysli hlavně teorii informace, generativní gramatiku a teorii strojového překladu.

Zásadní využití nových teoretických koncepcí se odráží v pracích *Toward a Science of Translation* od Eugena A. Nidy (Groningen 1964) a *Osnovy obščego i mašinogo perevoda* od I. I. Revzina a V. Ju. Rozenvejga (Moskva 1964). Nidova kniha není vlastně teorie překladu, nýbrž přehledný výklad nových teoretických disciplín, z nichž by tato teorie měla vycházet: moderní teorie významu, teorie komunikace, sociologické teorie o vztazích mezi sociálními skupinami – na to pak navazuje výklad lingvistických kritérií pro různé typy korespondence mezi výchozím a cílovým textem. Jde tu tedy o druh prolegomen k moderní teorii překladu, o nárys teoretického pozadí, z něhož by měla vycházet. Praktické využití je pak předvedeno na překladech bible. Aplikování teorie informace vedlo k řadě nových dílčích poznatků, např. ke zjištění, že v doslov-

ných překladech velmi často úhrn informací vzrůstá, protože některé bezpříznakové prostředky nabyly expresivní hodnoty. Jestliže tedy má být zachována stejná míra srozumitelnosti, musí být nějakým způsobem zvýšena redundance textu. Určité možnosti dává překladatelské stylistice také stanovení takzvané hloubky textu, resp. zjištění, jaký vliv na srozumitelnost má obohacení věty větnými členy rozvíjejícími se doleva a doprava.

Revzin a Rozencvejj se ve své knize pokoušejí o integrální model překladu v kategoriích moderní lingvistiky, zvláště generativní gramatiky. Velmi plodné je rozlišování analytické a syntetické fáze překladatelské práce, které autoři propracovávají metodami generativní gramatiky. Na druhé straně se nezdá, že by k objasnění problému mohlo přispět zavedení pojmu „jazyka-prostředníka“, s nímž Revzin a Rozencvejj podle vzoru jednoho typu strojového překladu pracují také u překladu prováděného lidmi: předpokládají, že překlad mezi dvěma jazyky probíhá za pomoci zprostředkujícího obecného jazyka, který se chápe jako úhrn invariantních elementů společných výchozímu a cílovému jazyku.

S výsledky moderní lingvistiky již pracuje také nejdůležitější teoretická monografie o odborném překladu, *Die Übersetzung naturwissenschaftlicher und technischer Literatur* (Berlín 1961).

Propracovávání programů pro překládací stroje má pro umělecký překlad zatím význam spíše nepřímý: podnítilo intenzivní práci na tzv. transferových gramatikách, na definování tzv. překladových jednotek (sémanticky nedělitelná reakce na jednoduchou situaci) a na analýze vztahu jazykového výrazu k užšímu i širšímu kontextu (mikrokontext a makrokontext). Praktické cíle a postupy strojového překladu jsou v tomto

okamžiku v mnoha směrech protichůdné cílům uměleckého překladu. Při sestavování lexikálních tabulek jde o to, redukovat významová pole slov tak, aby jednomu slovu jazyka výchozího odpovídalo pokud možno zase jedno slovo jazyka cílového; v uměleckém překladu jde naopak o emancipaci od mechanických lexikálních ekvivalentů a o využití skupin synonym. Strojovému překladu jde nutně o atomizování věty na nejjednodušší srovnatelné jednotky; uměleckému naopak o převádění co nejvyšších celků; strojový překlad musí také vyloučit vztahy slova k významům a slovům, které jsou mimo hranice dané věty. A hlavně: strojový překlad nemůže a nechce být interpretací, a proto při strojovém překladu se může část informace ztratit, ale ne získat.

Podnětnější pro umělecký překlad bude asi v budoucích letech obecná teorie informace. Protože však prohloubení teoretického rozboru překladatelských otázek, jehož by bylo možno dosáhnout metodami teorie informace, není zatím tak podstatné, aby si vyžadovalo změnu pojmového a terminologického systému ve studiích publikovaných namnoze před propracováním informační teorie, budeme v dalších kapitolách pracovat v podstatě s tradičními termíny. K novějším metodám matematické lingvistiky bude přihlédnuto jen v jednotlivých otázkách, a to tam, kde se s jejich pomocí dá již dnes dosáhnout přesnějšího výkladu praktických otázek překládání.

4. Literárněvědné metody

Tak jako srovnávací lingvistická charakteristika dvojic jazyků a obecná teorie komunikace tvoří předpoklad pro lingvistickou teorii překladu, jsou srovnávací historická poetika a analýza překladatelova podílu na

překládaném díle předpoklady pro literárněvědnou teorii překladu.

Srovnávací historická poetika je východiskem pro analýzu překladů, na druhé straně však také sama získává část materiálu a poznatků právě z konkrétní analýzy a kritiky překladů. Plná jemných pozorování v oblasti sémantiky a historické proměnlivosti básnických forem je výborná kniha J. Etkinda *Poezija i perevod*, Moskva – Leningrad 1963, v oblasti anglického a německého stylu pak spis *Zielsprache* od Fritze Gütingera (Curych 1965), v oblasti divadelního stylu několik statí ve sborníku *Theater im Gespräch* (Mnichov – Vídeň 1953). Z lingvistického pohledu obznamenuje překladatele s takovou srovnávací stylistikou práce *Stylistique comparée du français et de l'anglais – Méthode de traduction* od J. P. Vinaye a J. Darbelneta (Paříž 1958). Třebaže se nemůžeme těmito pracemi podrobněji zabývat, protože podstatně nemění metodologickou situaci v naší disciplíně, považujeme je za velmi užitečné, a to nejen pro teorii překladu, nýbrž také pro historickou poetiku a srovnávací stylistiku.

Skoro všechny lingvistické práce mají jeden rys společný, že totiž nechávají stranou účast překladatele na procesu překládání a na struktuře překládaných děl; že – řečeno slovy Uriela Weinreicha – redukuje překlad na „kontakt mezi dvěma jazyky“. Pokud překládané dílo respektují, berou v úvahu jen jeho obecný slohový charakter, jako např. V. A. Fjodorov v knize *Vvedenje v teoriju perevoda* (1. vyd. Moskva 1953), který odděleně probírá literaturu informativně-dokumentární, politicko-rétorickou a uměleckou.

Jako v literatuře originální má také v překladové „osobnost“ řadu aspektů, mnohé kritické metody však vidí některé z nich jednostranně. Je možné se zabývat

nedorozuměními, která jsou z hlediska poetiky překladu náhodná a svědčí jen o vnějších faktorech: o jazykových znalostech a o pečlivosti práce. 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. Překladatel je autor spjatý se svou dobou a svým národem. Jeho poetiku můžeme zkoumat jako příklad rozdílů v literárním vývoji dvou národů, rozdílů mezi poetikami dvou epoch. A konečně můžeme hledat za dílem překladatelovu metodu jakožto výraz určité normy překladové, určitého postoje k překládání.

Protože překlad je vždy ve vztahu k předloze, může být jeho metoda touto řelací definována jaksi „jednosměrně“, podle postavení na lineární stupnici mezi dvěma extrémy: metodou překladu „věrného“ a „volného“, metodou „retrospektivní“ a „perspektivní“, resp. „receptivní“ a „adaptivní“ atd.

Překladatelské zásady pak mohou být určeny jako rozhodnutí mezi protikladnými tezemi:

1. Překlad musí reprodukovat slova originálu.
2. Překlad musí reprodukovat ideje originálu.
3. Překlad se má dát číst jako originál.
4. Překlad má být čten jako překlad.
5. Překlad by měl obrážet styl originálu.
6. Překlad by měl ukazovat styl překladatelův.
7. Překlad by měl být čten jako text náležející do doby originálu.
8. Překlad by měl být čten jako text náležející do doby překladatelovy.
9. Překlad může k originálu něco přidávat nebo z něho něco vynechávat.
10. Překlad by neměl nikdy k originálu nic přidávat a nic z něho vynechávat.

11. Překlad veršů by měl být proveden v próze.

12. Verše by měly být překládány ve verších.¹⁰

Jako každý jednostranný vztah vede také tato dichotomie občas k zjednodušování a schematizování celé problematiky (proto je analýza překladů tak vděčné téma disertačních prací).

Literárněhistorický popis překladatelské metody je značně těžší. Předběžně můžeme pozorovat, jak jsou příspěvky k dějinám překladu psány praktiky, kteří sice kupí jako kronikáři množství užitečného faktického materiálu, jimž však chybí teoretické školení pro vlastní analýzu vývojových souvislostí, zvláště souvislostí mezi překladatelskou metodou a estetickými názory dané kulturní epochy nebo literárního proudu, mezi vývojem originální literatury a soudobými kulturními funkcemi literatury překladové. Ostatně i ve vážných teoretických pracích často panuje nejasnost v tom, jak vypadal historický průběh překladatelské estetiky a metod. K tomu jeden příklad za mnohé:

„Romantický překlad např. reprodukuje originál ve vznešené formě, zavádí nejasnosti, rozšiřuje originál na základě překladatelovy fantazie, otevírá brány překladatelovu individualismu, pozměňuje podle toho formu atd. Naturalistický překlad podává bezbarvou fotokopii originálu, reprodukuje obsah doslovně a porušuje tím formu (otrocká přesnost »písmeno od písmene«), nebo v opačném případě opakuje formu a porušuje obsah (formalismus). Některé modernistické metody nasazují překladu subjektivistický styl překladatelův a jeho vlastní obrazy, pozměňují svévolně ideu díla atd.“¹¹

Zde se mluví s intuitivní, laickou představou o tom, jak vypadá v oblasti překladu romantická, naturalistická a modernistická metoda. Hned první pojem vychází z představy, že romantický překladatel podřizuje

originál ve jménu známého romantického individualismu své individualitě, vylepšuje ho, uzpůsobuje romantické zálibě pro tajemství, fantastiku. Ve skutečnosti se však v překladatelské metodě evropské romantiky projevuje individualismus zcela naopak ve snaze zachovat všechny individuální rysy předlohy, její dobový a národní kolorit, stylové příznaky, ba i slovní znění (srov. k tomu programové stati Chateaubriandovy, Novalisovy, Gercenovy, Shellyho aj.).

Sovětská autoři se zvláště v padesátých letech pokoušeli vypracovat některé kritické pojmy pro označení nejdůležitějších noetických stanovisek překladatele, to znamená, že kategorie jako naturalismus, formalismus atd. byly definovány ve smyslu marxistické estetiky. Ivan Kaškin r. 1951 definuje: „Překladatelé empirici bezmocně odmítali jakoukoliv analýzu textu a nudně tlumočili originál slovo od slova, jak se jim to hodilo, bezvýrazným a nehezským jazykem. Byla to (a občas se s ní ještě někdy setkáváme) toporná práce lidí, kteří neovládali jazyk jako umělecký prostředek. [...] Formalisté analyzovali text horlivě, ale ne příliš do hloubky. Klouzali po povrchu. Nejenže do posledního písmene počítali obraty, slova a souzvučky, ale snažili se to všechno do posledního puntíku doslovně zachovat, čímž ubíjeli živý obsah originálu. [...] Překladatelé formalisté ve snaze o úmyslnou zvláštnost znetvořovali ruský jazyk, neboť se zásadně drželi jen cizího jazyka, a to i tam, kde to nebylo podloženo slohovými zvláštnostmi (třeba nutností vzbudit dojem místního koloritu nebo zdůraznit typické rysy přímé řeči). Překladatelé formalisté měli sklon k vnější formální archaizaci.“¹² Formalismus je tedy důsledkem teoretického stanoviska, důsledkem odtrhování formy od obsahu, „empirická“ doslovnost charakterizuje překladatele, který prostě mechanicky překládá bez jakéhokoliv stanoviska

a hlavně bez znalosti rozdílů obou jazykových systémů.

V sovětské teorii překladu byl učiněn pokus formulovat metodologické stanovisko, které by odpovídalo požadavku umění realistického. Pojem „realismus“ může ovšem být chápán buď v literárněhistorickém významu (jako metoda, která byla vypracována kritickými realisty 18. a 19. století), anebo ve významu filozofickém (jako gnozeologické stanovisko, které odpovídá dialektickému materialismu). Toto druhé stanovisko vede některé sovětské autory k tomu, užívat pojmu „realistický překlad“ jako náhrady za starší pojmy „adekvátní“, „rovnocenný“, zkratka pro „dobrý“ překlad – tu však tento pojem ztrácí konkrétní smysl. Givi Gačečiladze (Voprosy teorii chudožestvennogo perevoda, Tbilisi 1964) se jej pokusil precizovat příklonem k teorii odrazu: podle jeho pojetí je překlad odraz originálu, podobně jako originál je odraz skutečnosti.

Kritika překladu si staví do cesty celou řadu překážek teoretického i praktického druhu (často uváděný nedostatek publikačních možností přitom zřejmě není nejzávažnější). Většinou se kritické soudy o překladech neopírají o vlastní estetické názory autorů a mají převážně ráz spíše náhodných poznámek, pokud se vůbec neomezují na paušální formulace o zdařilosti nebo o plynulosti překladu. Výsledky opravdové teoretické analýzy slouží zpravidla teším teoretických výkladů jako dokladový materiál. Obyčejně je cílem takové teorie naznačit hranice překladatelských možností a na konkrétních překladech ukázat důsledky překročení těchto hranic. Proto tu mívají převahu příklady negativní. Ačkoli četné monografie o překládání obsahují množství kritického materiálu zásadního významu (vedle prací K. Čukovského např. provokující kniha

Waltera Widmera *Fug und Unfug des Übersetzens* – tedy asi Řád a neřád v překládání – Kolín n. R. 1959), nedávají přirozeně celkový obraz o hodnotách kritizovaných překladů (tak je tomu i v naší knize).

Vedle deskriptivní teorie literatury, která se zabývá popisem a historickým zařazením překladů, je značná část teorie překladu – jako ostatně teorie každého umění – přiznaně nebo nepřiznaně normativní. Bez normy by ani nebyla žádná kritika možná. Kritika překladu a analýza teoretických otázek tohoto druhu literatury vycházejí nutně od určité představy, čím by měl překlad být. Tato představa nevyplývá, jak se snaží některé teoretické výklady naznačovat, z podstaty překladu samého, nýbrž je dána proměnlivým a historicky vázaným názorem filozofickým. Teprve vědeckou analýzou můžeme zjistit, jaké konkrétní postupy tomuto a priori přijatému cíli odpovídají.

Jak rozdílné jsou i dnes představy o cíli a podstatě překladu, je zřejmé z příspěvků zmíněného sborníku *The Craft and Context of Translation*. Sémiotickému stanovisku se blíží William Arrowsmith, podle něhož jde při překladu o orientaci v systému konvencí. Právě konvencí je dáno, že je čtenář ochoten věřit, že Trójan Hektor mluví v Iliadě řecky, kdežto v anglickém překladu anglicky. Své konvence má originál (srov. např. stichomythii v řeckých dramatech), ale také literatura, do níž se překládá. Tam, kde mezi oběma systémy zeje propast, doporučuje Arrowsmith překládat nikoli detail jiným detailem, nýbrž konvencí jinou konvencí: jestliže je např. v anglickém originálu užito dialektu jako konvenčního prostředku karikatury, mělo by být rovněž užito konvenčního komického dialektu vlastního jazyka. K tomuto realistickému postoji k problematice překládání, který se opírá o strukturní lingvistiku a antropologii, tvoří nežádoucí kontrast sche-

matizující pojetí Jeana Parise, který na tuto problematiku aplikuje koncepci Gastona Bachelarda. Ten považuje překlad a originál za dvě existenční formy (ztělesnění) společného abstraktního, nebo docela metafyzického archetypu (pratypu): „Kdybych to měl vyjádřit pomocí pojmů z okruhu rodiny, řekl bych, že úspěšný překlad by měl být spíše bratrem než synem originálu, neboť oba by měly vycházet ze stejné transcendentální ideje, která je pravým, ale neviditelným otcem díla. A nakonec je kniha jen nekonečná série svých vlastních metamorfóz a na cestě přes své různorodé epifanie směřuje k tomu, stát se univerzálním, shodovat se se svým archetypem, tak jako se matematická série blíží k nekonečnu, aniž ho kdy dosáhne.“ Jak je toto pojetí fantastické, vysvítá už z jeho praktického využití. Paris k tomu poznamenává: „Může uběhnout řada let, než je (překladatel) schopen se této platonické formy básně zmocnit, a pak musí rekonstruovat celou její strukturu, celé její univerzum obrazů, celou její síť symbolů, intuicí a vztahů: jinými slovy, to absolutní, k čemu tvoří psaný text jen přibližnou hodnotu.“¹³ Ačkoli povyšuje, alespoň verbálně, překládání na úroveň originálního tvoření, přece přiznává závěrem, že na kvalitě výsledku vlastně ani tolik nezáleží.

Teorie literárního překladu je – na rozdíl od obecné lingvistické teorie – těsně spjata s literárními a překladatelskými konvencemi jednotlivých kulturních oblastí. V některých evropských literaturách se vyhranila zcela zvláštní tradice překladatelské teorie i praxe. Poměrně nejvzdálenější našemu způsobu uvažování je překladatelská estetika francouzská. V podstatě ji charakterizují pochybnosti o umělecké autonomnosti překladového díla („Překlad není dílo, ale cesta k dílu,“ prohlásil již před více než půl stoletím ve Španělsku Ortega y Gasset¹⁴). Nejvíce bije do očí zása-

da překládat verše prózou. A. Meynieux píše roku 1957: „Je možno pochybovat, zda ve francouzštině existuje jediný dobrý překlad v rýmovaných verších“¹⁵; ale to je jen nejzjevnější důkaz kapitulace před uměleckou formou předlohy. Kritika se na omluvu této praxe ráda odvolává na Puškinův výrok, modernizovaný Cocteauem, že Francouzi jsou nejantipoetičtější národ¹⁶. Příčiny budou ovšem konkrétnější: mezi jiným připomeňme jen principiální odlišnost francouzského sylabického verše od většiny nerománských versifikací i tradici adaptační libovůle vytvořenou francouzským klasicismem. Francouzský příklad částečně rozkolísal překladatelskou praxi i v anglosaských literaturách – daleko více než např. v německé, která má svou solidní tradici teoretickou i uměleckou; když kupř. současný anglický básník Cecil Day Lewis zachovával ve svých překladech rýmové schéma, bylo to kritikou komentováno jako „koketnost“¹⁷; a programem nejznámějšího amerického překladatele ruské poezie Vladimíra Nabokova je doslovný prozaický přepis opatřený rozsáhlým komentářem ke každému řádku¹⁸. Filozoficky bývá toto stanovisko někdy odvozováno ze Schopenhauerovy idealistické koncepce překladatelského procesu: vyjádření v jazyce A → nahá myšlenka → vyjádření v jazyce B; někteří teoretikové z toho vyvozují, že verš je prozaická myšlenka „přeložená“ do jiné formy, a že tedy překlad veršem je jakýsi „překlad na druhou“, překlad zprostředkovaný, a tedy originálu vzdálenější než prozaický přepis (jazykový výraz A → nahá myšlenka → jazykový výraz B → zveršovaný výraz B)¹⁹. – V poslední době však byla teorie překladu v západních literaturách s prospěchem „uzemněna“ a lingvistickou teorií, metodologicky velmi vyvinutou, přidržena k realismu.

Daleko přísnější jsou požadavky na překlad ve slovanských literaturách, a zde zvláště u některých ná-

rodů střeoevropských (vedle Čechů a Slováků také u Maďarů). Tu by bylo dnes nejen nemyslitelné, aby verše byly překládány prózou, nýbrž by také bylo velmi neobvyklé a diskreditující, kdyby např. alexandrin byl překládán blankversem, nebo kdyby se např. vynechávaly slovní hříčky nebo historické narážky, anebo kdyby se překladatelé uchylovali při potížích k různým odlehčením, jaká jsou běžná např. v překladatelské praxi německé nebo anglické. Ruská překladatelská tradice se přitom od střeoevropské odlišuje větší liberálností, pokud jde o sémantické detaily, jednotlivé obrazy atp. Rozdíly v překladatelských zvyklostech dvou oblastí v tomto směru protikladných shrnul Edmond Cary: „Dnes panuje mezi zeměmi jako SSSR a Francie skoro konstantní nejednotnost v poměru k mnoha ‚jistotám‘, které se týkají překladu. V Rusku panuje mínění, že prózou podaný překlad básníka je zatížen prohřeškem nevěrnosti. Připadá směšné, když vidíme, že přísloví jsou reprodukována odpovídajícími příslovími druhého jazyka. Proslulá ‚jasnost‘, která je pro francouzského překladatele podmínkou, není zde předmětem stejně fetišistického uctívání. ‚Když tento jazyk překládá, vykládá,‘ žasl Rivarol. Jinde by se řeklo, že vykládat znamená zkreslovat, falšovat.“²⁰

Zbývá tedy definovat, z které koncepce vychází naše kniha. Výstižnost překladu stejně jako pravdivost obrazného podání, pravděpodobnost motivace atd. jsou speciální případy jediné obecné kategorie, kterou bychom mohli označit jako noetickou kompatibilitu. A postoje k této kategorii se v podstatě pohybují mezi dvěma extrémy: iluzionismem a antiiluzionismem.

Iluzionistické metody vyžadují, aby dílo „vypadalo jako předloha, jako skutečnost“. Zřetelně se to projevuje u iluzionistického divadla, které úzkostlivě věrně obléká herce a ztvárňuje kulisy. Román staví na iluzi

autorovy vševědoucnosti a prezentuje jeho zprávu jako objektivní záznam skutečnosti, do něhož autor nezasahuje. Iluzionistický překladatel se schovává za originál, který jakoby bez prostředníka předkládá čtenáři s cílem vyvolat u něho překladatelskou iluzi, která se opírá o dohodu se čtenářem nebo s divákem: návštěvník divadla ví, že to, co vidí na jevišti, není skutečnost, žádá však, aby to vypadalo jako skutečnost; čtenář románu ví, že čte vymyšlenou historii, avšak vyžaduje, aby se román držel pravidel pravděpodobnosti. A tak ví i čtenář překladu, že nečte originál, ale žádá, aby překlad zachoval kvality originálu. Pak je ochoten věřit, že čte Fausta, Buddenbrooky nebo Mrtvé duše.

Protiiluzionistické metody si směle zahrávají s faktem, že nabízejí publiku jen nápodobu skutečnosti. Postava na jevišti se prohlašuje za herce, snímá masku, ukazuje na strom a říká o něm, že představuje les. Autor románu se odpoutává od epické iluze, osloví čtenáře a domlouvá se s ním, co má se svou postavou dělat. Také překladatel se může odpoutat od překladatelské iluze, a to tím, že odkrývá své pozorovatelské stanovisko, nepředstírá originální dílo, nýbrž komentuje je, popřípadě tím, že se obrací ke čtenáři s osobními a aktuálními narážkami. Protiiluzionistický překlad je řídký (patří sem vlastně parodie a travestie), neboť překlad má především cíl reprezentativní, má „vystihnout“ předlohu. Abstraktní, matematický překlad by byl vlastně antipřeklad.

Naše kniha se tedy pokouší vybudovat „iluzionistickou“ teorii překladu. Tím nepopíráme možnost experimentů, ty ovšem musí být chápány na pozadí překladů „normálních“. Označíme-li toto stanovisko lingvistickým termínem jako funkční, anebo estetickým jako realistické, to bude záviset na obsahu, jaký těmto pojmům dáme. Nepůjde nám nikterak o zachování „díla

o sobě“, nýbrž jeho hodnoty pro příjemce (tedy distinktivních, sociologických funkcí jeho prvků). Nebudeme trvat na tom, že zážitek čtenáře originálu musí být totožný se zážitkem čtenáře překladu, nýbrž na identitě z hlediska funkce v celkové struktuře kulturněhistorických souvislostí, do nichž jsou zapojeni oba čtenáři. Jde o podřízení jednotlivostí celku, ať už ve vztahu k funkci v systému, anebo ve vztahu k typizované platnosti.

Dodejme ještě, že jsme při práci na této knize vycházeli ze dvou praktických předpokladů:

1. Že samozřejmou podmínkou překladatelovy práce je promyšlený přístup k ideovým hodnotám literatury, kterou tlumočí, a představa o tom, co chce dnešnímu čtenáři přeloženým dílem říci. Proto nepovažujeme za nutné podrobněji rozebírat otázky kulturního dědictví a ideového výkladu díla, již i proto, že těmto otázkám bylo věnováno dosti pozornosti v naší literárněvědné literatuře a že si po této stránce každé dílo vyžaduje individuální výklad. Soustředíme se na technické otázky překladatelovy práce, na jeho „řemeslo“, na jehož úrovni závisí, jak intenzivně budou v české kultuře pokrokové jevy cizích literatur působit.

2. Že není možno, a ani záhodno, psát návod k překládání. Podobně jako u jiných typů umění se i zde teoretický průzkum bude muset soustředit na rozbor již hotových překladů, pokusit se o zjištění, jaké jsou estetické možnosti jednotlivých překladatelských řešení, a hlavně kde jsou meze jejich použitelnosti (tj. upozornit na metody, které by mohly do přeloženého díla rušivě zasáhnout). Proto budeme i z dobrých překladů citovat hodně příkladů negativních; cílem této studie není kriticky hodnotit jednotlivé překlady, ale osvětlit problematic-

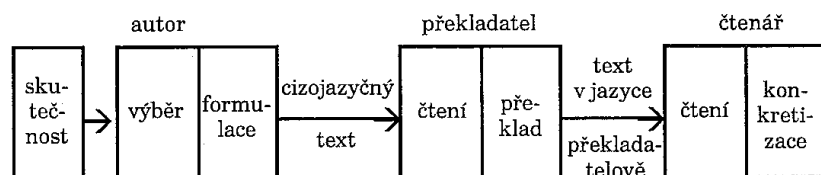
ké stránky překladatelské práce. Jde o to, ukázat problémy a naučit o nich překladaatele teoreticky uvažovat.

[III] Překladačský proces

A/ Vznik literárního díla a překladu

Nejspolehlivější orientaci o tom, před jaké problémy je postaven překladatel, získáme, když teoreticky nastíníme proces, kterým vzniká původní dílo, a další postup, kterým z původního díla vzniká překlad.

Překládání je sdělování. Přesně řečeno, překladatel dešifruje sdělení, které je obsaženo v textu původního autora a přeformulovává (zašifrovává) je do svého jazyka. Sdělení v překladovém textu obsažené pak dešifrovává čtenář překladu. Tím vzniká dvojčlenný komunikační řetěz, který můžeme znázornit takto:



Ještě o stupeň složitější je tento řetěz při inscenaci překladového divadelního díla: divadelní soubor dešifrovává text překladu a realizuje nové sdělení, které je pak přijímáno obecnstvem.

K významovému rozboru uměleckého díla můžeme přistupovat z dvojího hlediska: a) komunikačního, při němž se zjišťují pochody, ke kterým dochází, když autor sděluje výpověď příjemci, b) reprezentativního, při

němž jde o to, co dílo ztělesňuje a v jakém vztahu je podaný obsah k tvůrci a k souhře faktorů, které ho obklopují.

Naše znalosti prvního aspektu byly upřesněny hlavně teorií informace, jejím chápáním jazyka jako kódu (tj. jako systému jednotek a pravidel jejich kombinace); a dále pojetím díla jako sdělení pomocí kódu zašifrovaného. Teorie informace nám umožňuje určit, který element má při překladu zůstat nezměněný (sdělení) a který se má nahradit (jazykový kód).

Naše znalosti druhého aspektu (jímž se zabývala už aristotelská teorie mimese) byly značně upřesněny marxistickou filozofií umění, která chápe umělecké dílo jako odraz skutečnosti, při jehož analýze pracuje především s dialektikou objektu a subjektu²¹.

Původní umělecké dílo tedy vzniká odrazem a subjektivním přetvořením objektivní skutečnosti; výsledkem tvůrčího procesu je jistý ideově estetický obsah realizovaný v jazykovém materiálu, přičemž ovšem obě složky tvoří dialektickou jednotu: forma má zpravidla určitou sémantickou platnost a naopak obsah je vždy určitým způsobem ztvárněn a uspořádán.

Subjekt autorův není činitel jen individuální, je naopak do značné míry podmíněn historicky. Způsob, jakým např. autor historického románu vybírá a přetváří historická fakta, závisí na jeho příslušnosti k určitému dobovému světovému názoru, na jeho politickém přesvědčení i na stavu vývoje umělecké techniky. Součástí autorova subjektu jsou také stopy jeho doby a životního prostředí, které v rozporu s historickou pravdou pronikají do prostředí děje. Tak např. mnohá ze Shakespearových děl se odehrávají mimo Anglii. Objektivním prostředím děje ve Zkrocení zlé ženy je Itálie, ve Večeru tříkrálovém Ilýrie, v Juliu Caesarovi starověký Řím. Dramatik ovšem žil v Anglii a jako součást

jeho tvůrčího subjektu proniká do všech her odraz alžbětinské Anglie: poměry u dánského dvora 12. století jsou stejné jako u dvora anglického v 16. století, lidé ve starověkém Římě jednají stejně jako renesanční Angličané. Shakespeare se v tom odchyľuje od historické pravdivosti, ale jeho historické koncepci je dodána širší platnost tím, že nevidí starověký Řím pod zorným úhlem nějaké své individuální libůstky, ale očima soudobého Angličana vůbec. U realistického umělce i subjektivní stránka obrazu je výrazem neosobních, kolektivních činitelů, a proto nabývá v dané situaci platnosti objektivní: nevede k deformaci, nelze ji úplně vyloučit, protože umělecký obraz nikdy není totožný se skutečností.

Z toho, co bylo řečeno, je zřejmé, že je třeba odlišovat objektivní skutečnost od skutečnosti díla, fakt životní od faktu uměleckého: jiný byl Řím Caesarův a jiný je Řím Shakespearův. Součástí uměleckého díla je nikoliv skutečnost objektivní, ale autorova interpretace skutečnosti, a tu se také má snažit vystihnout překladatel.

Nepochopení této věci vede k opravování a „vylepšování“ originálu. V překladatelském úvodu k nevydané nové verzi Longfellowovy Písňe o Hiawathovi překladatel na mnoha stránkách opravoval botanické a zoologické nesprávnosti básníkovy. Poučuje čtenáře, že v Americe před příchodem Evropanů nežil bažant, srnec, panter, kur domácí, že tam nerostl meloun, a s povděkem konstatuje, že Sládek meloun nahradil tykví; ovšem ani to nepokládá za řešení ideální, protože tykev pochází z tropické Asie. Bažant „by měl být nahrazen americkým stepokurem (*Tympanuchus cupido*) a indiánské jméno ‚bena‘ by mělo být vypuštěno“. Předpokládá, že Sládek nahrazuje volavku-šušugu blízce příbuzným bukačem „věda, že volavky žijí jižněji, než kam autor položil dějiště své básně“. Žádá, aby překladatel vymýtil z básně modré oči, protože je známo, že severoameričtí Indiáni modré oči neměli a že se „zprvu divili, že je modrookým bělochům vidět skrz oči nebe“. Takové jsou důsledky nepochopení vztahu mezi skutečností a uměleckým dílem. Právě proto,

že někteří překladatelé jsou spíše filologicky vzdělaní pracovníci než umělci, mají tendenci opravovat originál, když v něm najdou odchylky od věcné správnosti. Je samozřejmé, že je možno se s žijícím autorem dohodnout na opravení detailních omylů, ale provádět botanické a zoologické opravy v básnickém líčení přírody a v básnických obrazech je absurdní.

Jako výsledek subjektivního výběru a přetvoření prvků objektivní skutečnosti vzniká umělecké dílo, nebo přesně řečeno jistý ideově estetický obsah realizovaný v jazykovém materiálu. I zde by bylo třeba rozlišovat dvě různé věci, které se mnohdy ztotožňují: text díla a jeho významové hodnoty, které bychom z nedostatku lepšího termínu mohli snad označit jako dílo v užším slova smyslu.

Toto rozlišení odpovídá poměrům v jazykovém materiálu. U nejmenší sémanticky samostatné jazykové jednotky – slova – odpovídá pojmu „text díla“ hlásková podoba slova, pojmu „dílo v užším slova smyslu“ odpovídá sémantická hodnota slova, jednota obou stránek, které v plánu jazykovém odpovídá pojem slovo, se v plánu literárním označuje jako „dílo“. Nevystačíme zde s protikladem obsahu a formy, protože „dílo v užším slova smyslu“ není jen obsah, ale „zformovaný obsah“. Gončarovův Oblomov v ruštině a v češtině jsou dva různé vidy díla, to, co je jim společné, co má v překladu zůstat zachováno, je právě „dílo v užším slova smyslu“. Moderní lingvistika užívá pro tento pojem termín „informace“. Text díla je technický prostředek, kanál, jímž je informace vedena.

Těsný vztah mezi jazykovým výrazem a myšlenkou, mezi textem díla a jeho obsahem, nesmí vést k jejich ztotožňování, protože tím by nám unikaly právě vztahy mezi obsahem a jazykovou formou, které jsou pro překlad základní. 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.

Tato zásada je teoreticky jasná, pokud jde o formy gramatické, ale je dosud méně objasněna pro ty národní formy, jejichž jazyková podmíněnost je zastřenější. Je např. nesporné, že místo anglické dvojtečky musí mnohdy český překladatel použít středníku, protože anglická dvojtečka má v mnoha případech obdobný ukončující význam jako český středník a neuvozuje další doplněk a vysvětlení, jako je tomu u dvojtečky české. Věrnost textu by zde zkreslila význam. Kdybychom přeložili německé „nehmen Sie Platz“ doslovně, „vezměte místo“, pak se nezmění sice význam věty, ale její stylistická hodnota: proti normální výzvě „posadte se“ má konstrukce „vezměte místo“ příchuť stylizace neobratné, nečeské, případně pedantsky zastaralé. To se týká i jiných národních forem, např. formulek pro názvy knih. V české literatuře jsou běžné názvy typu Z letopisů lásky, Z českých mlýnů; Angličané, kterým tato forma není běžná, si hru Ze života hmyzu přeložili jako The Insect Play. Naopak Angličané tradičně pojmenovávají sbírku povídek podle prvního čísla souboru a připojují dovětek ...and Other Stories; proto si Čapkovy Trapné povídky přeložili jako Money and Other Stories. Totéž platí i u některých složitějších uměleckých forem, např. rytmických; tato problematika bude podrobněji rozebrána v II. části.

Učiníme-li si východiskem nikoliv text díla, ale jeho významovou a estetickou hodnotu, pak z toho vyplyne pro orientaci ve vztahu mezi formou a obsahem zásada: je třeba zachovávat ty formy, které mají nějakou sémantickou funkci, naopak nelze trvat na zachování forem jazykových. Pro básnický překlad to znamená, že pro překladatele by mělo být východiskem nikoliv metrum, ale rytmus originálu. Forma může mít ovšem hodnotu i historickou, koloritní: např. aliterační verš staré germánské poezie nebo hexametr v poezii antické jsou součástí národního a dobového svérázu překládaného díla, jsou tedy nositeli jistého významu a mohou být v některých situacích závazné.

Tím se dostáváme k druhé etapě procesu, jímž vzniká překlad – ke vnímání díla. Překladatel je v prvé řadě čtenář. Text díla se společensky realizuje a umělecky působí teprve tehdy, je-li čten. Dílo se čtenáři i překladateli dostává do rukou v podobě textu a při vnímání

funguje text jako objektivní materiál, který je přetvářen subjektem vnímatele, čtenáře. Tak vzniká čtenářská konkretizace.

Pro překladatelskou teorii se ukazuje potřeba zpřesnit některé pojmy, které nebývají někdy v literární vědě dosti jasně rozlišeny. Je třeba lišit realizaci obsahu a formy v jazykovém materiálu, tj. vytvoření díla autorem, a konkretizaci takto vzniklého reálného díla v myslí vnímatele, tj. vnímání díla čtenářem. Něco jiného než čtenářská konkretizace je vědecká nebo umělecká interpretace. Ta přistupuje k dílu aktivně a se stále dokonalejšími prostředky, proto se také stále více může blížit k poznání objektivní ideje díla.

Subjektivní chápání textu je zase fakt, se kterým se musí počítat již proto, že je příčinou mnoha nebezpečí. O historické podmíněnosti čtenářovy konkretizace je možno říci totéž, co o podmíněnosti koncepce autorovy. Čtenář chápe umělecké dílo pod zorným úhlem své doby, zvláštní intenzity pro něj nabývají ty hodnoty, které jsou mu ideově nebo esteticky blízké. Právě historickou podmíněností překladatelovy koncepce souvisí překlad s celou kulturní situací překladatelova národa.

Typickým produktem romantického nadšení pro lidovou poezii byla Lachmannova teorie, že Ilias a Odyssea nejsou jednotné eposy, ale svody prastarých lidových epických písní. Podle této teorie pak překládá Vinařický část Odysseje tzv. „prostonárodním veršem“, tj. desatercem (desítislabičným trochejem), a i stylisticky dílo interpretuje jako sled lidových balad. I zdánlivě tak výjimečné překladatelské pojetí, jako byl Vinařického experiment, vyrůstalo z dobové situace, je těsně spojeno s činností Čelakovského, Erbena a jiných tvůrců lidových, folklorních tradic českého romantismu. Překladatel ovšem není jen pod vlivem objektivní kulturní situace, ale i svých osobních zálib.

Konkretizací textu, tj. vytvořením jeho obrazu v myslí čtenáře, proces vnímání končí. Rozdíl mezi prostým čtenářem a překladatelem je v tom, že překladatel tuto koncepci ještě vyjádří jazykem. Dochází tedy podruhé k jazykové materializaci sémantických hodnot díla.

A opět je třeba upozornit na jeden fakt, který se přehlíží: jazyk není jen materiálem, v němž se realizuje tvůrčí koncepce – poprvé autorova a podruhé překladatelova –, ale je v jisté, ovšem omezené míře také činným účastníkem obou tvůrčích aktů. Jazykový materiál nezůstává bez vlivu na ideově estetický obsah, jehož je nositelem. Zasahuje do jeho definitivní podoby pasivně (tím, že klade odpor a usměrňuje ji do výrazů pro tento materiál vhodných) i aktivně (tím, že zvukovými a jinými asociacemi přitahuje do díla nové významy, které v původní ideové koncepci nebyly a nebyly by z ní samy vyrostly).

Jen zřídka je jazyk účastníkem aktivním. Např. přes rýmové dvojice se do básně dostávají i významové spojitosti, které by se básníkovi jiného jazyka nenaskytly: nejjasnější je to u rýmových klišé. Konvenční rým láska-páska vnucuje již z jazykových důvodů básníkovi motiv lásky jako moci spojující; anglický konvenční rým love-dove odvádí spíše do oblasti holubiček a cukrování, stejně jako rýmové klišé womb (lůno) – tomb (hrob) podporuje frekvenci motivického protikladu zrodu a smrti. Mnohdy jazyk již svými stavebními vlastnostmi vytváří zvláště příznivé podmínky pro některý typ uměleckých prostředků. Tak angličtina bohatstvím homonym a synonym, které je u jazyka převážně jednoslabičného přirozené, má zvláště příznivé podmínky pro vytvoření slovních hříček. Silnou tradici slovních hříček v anglické literatuře již od dob biblických překladů a Shakespearových dramát je těžší možno pokládat za pouhou náhodu. Základní rysy jazykového systému mohou být konečně zvláště příznivé nejen pro jednotlivé stylistické prostředky, ale i pro celé literární směry.

Především se však jazyk účastní stylizace díla pasivně, tj. dává pisateli možnost vyjádřit hlavně ty hodnoty, pro které má dokonalé vyjadřovací možnosti. Složitější syntaxe některých jazyků (zvláště západních) umožňuje autorovi pojímat několik souběžných nebo posloupných dějů jako součást jediného dějového komplexu, obdobně zase německý autor může komplexně vyjádřit složenými substantivy předmět i s jeho kvalitou. Abstrakta, která jsou ve francouzštině daleko běžnější a stylisticky neutrálnější, nabývají mnohdy při převodu do češtiny konkrétnějšího až drastičtějšího významu (la passion – vášeň).

Stupeň jazykové podmíněnosti díla je různý podle autorů i rázu díla: čím je vyšší, tím obtížnější je problematika překladu. Ze sepětí mezi jazykem a myšlením není stejně těsné u všech autorů, ukazoval E. Sapir: „Protože každý jazyk má své určité vlastnosti, nejsou vrozená formální omezení a možnosti u jedné literatury stejné jako u literatury jiné. Literatura vytvořená z formy a podstaty jazyka má barvu a strukturu svého kadlubu. Někteří umělci, jejichž myšlení se pohybuje většinou [...] v obecně lingvistické rovině, mají dokonce jisté potíže, aby se vyjádřili ve striktně daných pojmech jazyka, kterého používají. Cítíme, že se nevědomky snaží o zobecněnou uměleckou mluvu, jakousi literární algebru, která by byla k souhrnu všech jazyků ve stejném vztahu, jako je dokonalá matematická symbolika ke všem těm přibližným popisům matematických vztahů, které může zprostředkovat normální řeč. Jejich umělecký výraz je často násilný, někdy zní jako překlad z neznámého originálu a přesně tím také ve skutečnosti je. Tito umělci – Whitmanové a Browninové – na nás působí spíše velikostí myšlenek než šťastným uměleckým výrazem.“²² Naproti tomu jsou autoři – jako Heine, Swinburne nebo Shakespeare –, jejichž výraz vychází z předností a možností jazyka. Že jsou literární díla stylizovaná „národněji“ a jiná, jejichž výraz je obecnější, rozvádí již Bělinskij v kritice francouzského překladu Gogola: „Krylovovy bajky jsou nepřeložitelné, a aby mohl cizinec plně ocenit talent našeho velkého bajkaře, musel by se naučit ruskému jazyku a žít nějakou dobu v Rusku, aby si zvykl na jeho způsob života. Gribojedovovo Hoře z rozumu by mohlo být přeloženo bez zvláštní ztráty na hodnotě, ale kde najdeme překladatele, který by stačil na takovou práci.[...] Gogol je v tom ohledu úplnou výjimkou z obecného pravidla. Jako malíř především všedního života, prozaické skutečnosti, nemůže pro svou národní zvláštnost nebyť pro cizince nanejvýš zajímavý již svým obsahem.“²³

Překladatelský proces nekončí tím, že byl vytvořen text překladu, a text by také neměl být nejzazším cílem překladatelovy práce. I překlad funguje ve společnosti teprve tehdy, když se čte. Znovu – už potřetí – dochází k subjektivnímu přetváření objektivního materiálu: náš čtenář přistoupí k textu překladu a vytváří se třetí koncepce díla; poprvé to bylo autorovo pojetí skutečnosti, podruhé překladatelovo pojetí originálu a potřetí je to čtenářovo pojetí překladu. Stejně jako

východiskem překladatele nemá být text originálu, ale ideové a estetické hodnoty v něm obsažené, stejně také jeho cílem by neměl být text, ale určitý obsah, který tento text sdělí čtenáři. To znamená, že překladatel musí počítat se čtenářem, pro kterého překládá. Tak např. při překladu určeném pro dětské vydání bude třeba dbát více srozumitelnosti jazyka než při překladu pro čtenářsky náročnou edici, v níž půjde spíše o zachování všech fines předlohy. Na první poslech musí být srozumitelný také dramatický text. Jindy zase má divadlo možnost osvětlit inscenací mnohé, co by v literárním textu zůstalo nepochopeno. Když např. v Tolstého Kreutzerově sonátě upozorňuje advokát cestujícího, aby nevystupoval z vlaku, že se bude již podruhé zvonit, čtenář možná nepochopí, že na ruských nádražích se před odjezdem vlaku třikrát zvoní; tentýž fakt bylo možno při inscenaci Ostrovského Talentů a ctitelů zcela jasně ukázat. Hlavně však je třeba počítat s rozdíly ve společenském vědomí původního čtenáře a dnešního čtenáře českého; mnohé hodnoty díla by při doslovném překladu nabyly zcela jiného významu, když k nim přistoupí čtenář s odlišným fondem vědomostí a odlišným způsobem myšlení. (O tom podrobněji v souvislosti s problémem pravdy v překladatelství.)

Souhrnně možno o postupu, kterým vzniká překlad, říci, že ústředním bodem překladatelské problematiky je poměr tří celků: objektivního obsahu díla a jeho dvojí konkretizace, čtenářem originálu a čtenářem překladu. Tyto tři struktury budou nutně trochu rozdílné, hlavně podle toho, do jaké míry se při jejich utváření uplatňují oba diferencní činitele: rozdíly mezi dvěma jazyky a rozdíly v obsahu vědomí dvou čtenářských okruhů. Snaha o omezení těchto rozdílů je největším problémem překladatelovy práce a z úsilí analyzovat,

nebo dokonce normativně definovat poměr těchto tří celků plynou také hlavní problémy teoretické.

Rozčleněním překladatelského procesu vynikne též úloha jednotlivých disciplín při teoretickém procesu uvažování o překladu. V překladatelské problematice jde především o vztahy: a) mezi jazykem originálu a překladu – zde se využívá výsledků srovnávací jazykovědy; b) mezi obsahem a formou v předloze (odhadování estetické funkce cizí formy) i v překladu (hledání ekvivalentní formy pro českou stylizaci) – zde se pracuje metodami literární vědy, srovnávací stylistiky a poetiky; c) mezi výslednou hodnotou díla původního a překladu – zde se pracuje metodami literární kritiky.

B) Tři fáze překladatelovy práce

Když jsme popsali proces, kterým vzniká překlad, je možno se pokusit formulovat některé požadavky na práci překladatele. Přijmeme-li jako východisko tezi, že předloha je pro překladatele materiálem, jež má umělecky zpracovat, pak bude možno požadavky kladené na překlad shrnout do tří bodů:

1. pochopení předlohy,
2. interpretace předlohy,
3. přestylizování předlohy.

1. Pochopení předlohy

Od původního umělce žádáme pochopení skutečnosti, kterou zobrazuje – od překladatele pochopení díla, které tlumočí. Dobrý překladatel musí být především dobrý čtenář. Čtenář dostává do ruky text a z toho, co bylo řečeno o procesu vnímání, plyne, že překladatelovo

pronikání do smyslu díla probíhá zhruba ve třech rovinách (to ovšem neznamená, že by jednotlivé etapy musely probíhat odděleně a vědomě):

a) Prvním stupněm je pochopení textu, tj. porozumění filologické. Filologické pochopení nevyžaduje žádné zvláštní nadání, je věcí odborné přípravy a řemeslné praxe.

K omylům může vést mnohovýznamnost slov a také různé mylné asociace vyvolávané jazykovým materiálem; nejsou vzácné ani případy, kdy překladatelé zaměňují slova obdobného znění či grafiky. Jako klasický doklad stačí uvést tři verše z Jelínkova překladu Audenovy básně *Spain* 1937:

Did you not found the city state of sponge,
Raise the vast military empires of the shark
And the tiger, establish the robin's plucky canton?

Nenalezli jste město – sytého cizopasníka,
jak stanoví obrovské ozbrojené říše žraloka
a tygra, založit chrabrý kraj červenky?
(*Ivan Jelínek*)

Nezaložili jste kdysi velkoměstský houbovitý stát,
nevybudovali jste obrovská ozbrojená impéria žraločí
a tygří, nevystavěli jste odvážný kanton červenky?
(*Správný překlad*)

Překladatel vůbec nepochopil, že zde jde o rozbor politické situace r. 1937, kdy mezi ozbrojenými „žraločími a tygřími“ velmocemi si švýcarské kantony udržovaly svou neutralitu, tak jako si odvážná červenka staví horské hnízdo ve větru mezi skalami. Proto mohl zaměňovat infinitiv slovesa „found“ (zakládat) s minulým časem slovesa „find“ (nalézat), podstatné jméno „state“ (stát) s přídavným jménem „sate“ (sytý).

b) Správné přečtení textu díla zprostředkuje čtenáři jeho ideově estetické hodnoty, tj. náladové ladění, ironické či tragické podbarvení, útočné zaměření na čtenáře či suché konstatování apod. Normální čtenář si

tyto kvality nemusí rozumově uvědomovat, překladatel by však měl být schopen je racionálně rozpoznat a určit, jakými prostředky jich autor dosahuje. Překlad vyžaduje nejen zevrubnější, ale především uvědomělejší poznání díla než prostá četba.

Někdy mají i zdánlivě náhodné vyjadřovací zvláštnosti svou úlohu a jejich potlačením se může porušit vyšší celek. V čarodějnické scéně ze IV. jednání *Macbetha* čteme verše:

Thrice the brinded cat has mewed.
Thrice and once the hedge-pig whined.

Každý ze čtyř dosavadních českých překladatelů podává jiný překlad tohoto dvojverší. Jediný Otokar Fischer přetlumočil správně:

Tříkrát pestrý kocour mňouk.
Ježek tříkrát a jednou kvik.

J. J. Kolár si znásobil ježky, přivádí na scénu celé ježčí kvarteto, a jak ukazují nedokonavá slovesa, nechává je vyhrávat bez časového omezení:

Tříkrát pestrý kocour vzlykal.
Tři a jeden ježek kvikal.

J. V. Sládek, zřejmě sveden nesprávnou interpunkcí v některém vydání Shakespeara, nepochopil rozloženou číslovku a vztahuje číslovku „tříkrát“ k předcházejícímu verši:

Tříkrát strakáč kocour mňouk'
tříkrát; – a jednou ježek kvik'.

A konečně O. F. Babler ježkovy zvukové projevy sčítal a přeložil sice matematicky správně, ale z hlediska úkonnosti slohových prostředků nesprávně:

Tříkrát mourek zamňoukal.
Ježek zaškvik' čtyřikrát.

Magické číslo tři a užívání výhradně lichých číslovek bylo pokládáno za charakteristické pro bytosti nadpřirozené; potlačení symboliky číslovek ochuzuje charakterizační hodnotu zaklínadla.

c) Přes pochopení ideově estetických hodnot jednotlivých jazykových prostředků a dílčích motivů pak jde cesta k pochopení uměleckých celků, k pochopení skutečností v díle vyjádřených, jako jsou postavy díla, jejich vztahy, prostředí děje a ideový záměr autorův. Tento způsob pochopení textu je nejobtížnější, protože jako každý čtenář i překladatel nutně tíhne k atomistickému chápání slov a motivů, a je třeba značné představivosti k tomu, aby čtenář mohl celistvě chápat uměleckou skutečnost díla. Není např. nesnadné pochopit stylistické ladění jedné repliky, ale je již obtížné ze všech replik a činů postavy si představit její charakter. Představivost je pro překladatele nutná obdobně jako pro režiséra, bez ní se těžko dopracuje k celostnímu pochopení díla. Při obvyklém požadavku, aby se překladatel seznámil s reáliemi prostředí, z něhož překládá, jde vlastně o to, aby přímo poznal skutečnosti v díle obsažené, a mohl si tedy rekonstruovat jejich odraz v díle.

Ve všech případech překladatelských neporozumění působí dva faktory: neschopnost překladatele představit si skutečnost nebo myšlenku autorovu a mylné významové spoje navozené jazykem originálu, ať už jsou navozeny náhodnými jazykovými obdobami, nebo skutečnou víceznačností textu. Hlavní rozdíl mezi překladatelem tvůrčím a překladatelem mechanickým je v tom, že překladatel tvůrčí si na cestě mezi originálem a překladem představí skutečnosti, o nichž píše, tj. proniká za text k postavám, situacím a ideám, kdežto překladatel netvůrčí mechanicky vnímá jen text a překládá jen slova. Pro uměleckou výchovu překladatelů by z toho vyplýval požadavek snažit se dosáh-

nout změny zkratkového psychologického procesu „text originálu – text překladu“ v proces obtížnější, ale jediné umělecky hodnotný: „text originálu – představovaná skutečnost – text překladu“. Překladatel přirozeně tíhne k prvnímu procesu, protože ten je pohodlnější; rekonstrukce skutečnosti si vyžaduje představivost a promyšlenou interpretaci textu.

Propracovat metodiku rekonstrukce skutečnosti je jeden z prvních předpokladů realistické estetiky překladu. Někteří překladatelé se domnívají, že skutečnostní chápání by mohlo při přeexponování vést k dokreslování a vinterpretování významů, které v díle nejsou. Příčinou tohoto názoru je rozdílný výklad termínu „skutečnost“. Jde jim o skutečnost objektivní, životní, kterou umělec teprve přetváří, kdežto v našich úvahách jde o skutečnost již umělecky přetvořenou, tj. o skutečnost uměleckého díla. Dostane-li se překladatel příliš do zajetí objektivního prostředí děje, může se opravdu stát, že do díla vnese nějaký odraz tohoto prostředí, který v něm autor nevyjádřil. K podobnému zkreslení může vést jednostranné chápání uměleckých skutečností díla; např. když překladatel má jasnou představu o postavě díla, ale zapomene na to, že autor ji čtenáři odhaluje postupně, že po jistou dobu záměrně zatajuje svůj vztah k ní nebo vztahy mezi několika postavami, neuvědomí-li si tedy celkový záměr autorův. Překladatel pak často stylistickými prostředky prozradí tyto vztahy dříve, než je záhodno. Takové překladatelské „předvídaní“ je výsledkem jednostranně věcného chápání postavy. Teprve zmocní-li se překladatel skutečnosti v té podobě, v jaké je předvedena v díle, může vytvořit překlad umělecky pravdivý.

Konkrétní pedagogické prostředky, jež by vedly k navození tohoto skutečnostního chápání, bude třeba teprve propracovat. Jedním z nich bude jistě cvičení v dramaturgické interpretaci dra-

mat, v intenzivním promýšlení literárních děl. Součástí tohoto výcviku by byly podrobné vnitřní i vnější charakteristiky postav, popisy dějiště a situací, jemné rozbory vztahů mezi postavami, mezi dějem a scénérií, autorem a dílem, dílem a dobou, rozbor odrazu cizího prostředí v díle, rozbor ideje díla atd. K odkrývání podtextu a rozvíjení představivosti překladatele bude asi možno užít některých metod podobných těm, jimiž Stanislavskij vcho-
vával herce.

Přes všechnu péči o významovou přesnost chybí v mnohých dnešních překladech právě pochopení základních idejí díla a soustředění překladatelovy pozornosti na ně. Jako příklad uveďme Hardyho Tess z D'Urbervillů. Problematika románu, formulujeme-li v nejširších společenských souvislostech, je rozrušení patriarchálního idylického venkova v jižní Anglii vpádem kapitalistické civilizace v polovině 19. století. Je symbolicky vyjádřena základním motivem fabule: venkovská dívka Tess Durbeyfieldová se domnívá, že je příbuzná „panské“ rodiny D'Urbervillů a na přání rodičů se pokusí dostat do jejího společenského okruhu. (Toto tragické směřování od venkova k městu je naznačeno již jmény Durbeyfield – D'Urberville a je v překladu, pokud by se neuchýlil k velmi odvážné substituci jmen, nepostizitelné.) – Hned při prvním pokusu o proniknutí k D'Urbervillům se Tess setká s mladým Alecem D'Urbervillem a je jím svedena. Hardy úmyslně ponechává čtenáře v nejistotě, zda Tess byla svedena, nebo znásilněna. Jen nepřímou, jako mínění lidu, se k podpoře své teze o čisté ženě pokouší stranit druhé možnosti. Žena, která pracuje s Tess na poli, poznamenává: „A little more than persuading had to do wi' the coming o't, I reckon. There were they that heard a sobbing one night last year in the Chase; and it mid ha' gone hard wi' a certain party if folks had come along.“ Správně překládá David: „Já myslím, že bylo k tomu potřeba něco víc než jen přemlouvání, aby se to stalo. Byli některý, co slyšeli loňského roku jednou v noci v Oboře vzlykání; a možná že by to bylo tomu jistému přišlo draho, kdyby se k tomu byl někdo nahodil.“ Nový český překlad oslabuje a zkrsluje toto významné místo: „Myslím, že v tom bylo víc než obyčejné namlouvání, co to dítě přivedlo na svět. Loni v Oboře jednou v noci slyšeli vzlykání; a kdyby tam šel někdo kolem, určitě by k tomu nebylo došlo.“ A slovenský překlad Kuzmány-Bruothové vůbec vynechává závažnou první větu: „Boli takí, čo vraj vlni ktorúsi noc počuli v Obore usedavý pláč; a niekomu by iste nebolo bývalo milé, keby niekto bol šel okolo.“ – První otázka, kterou si klade Tess, je, zda se tím provinila proti někomu jinému než proti

sobě, tedy otázka po existenci nadosobního morálního řádu. V rozporu s náboženským názorem přisvědčuje Hardy Tess v úvaze, že člověk je odpovědný sobě, a ne nějakému vyššímu řádu: „She was not an existence, an experience, a passion, a structure of sensations, to anybody but herself.“ David: „Nebyla bytostí, zkušeností, vášní, sestavou dojmů nikomu jinému než sobě.“ Staňková: „Ztělesněnou zkušeností, vášní, strhující osobností nebyla nikomu jinému než sobě.“ Kuzmány-Bruothová: „Nikomu nebola skúsenosťou, náruživosťou, sústavou dojmov, len sebe.“ Otázka účelu lidské existence (she was not an existence but to herself), která právě obsahuje jádro protináboženského řešení této otázky, je oslabena u Davida a Staňkové a opět vypuštěna u Bruothové. V tomto případě jde ovšem o velmi obtížné místo. – To je jen počátek problematiky tohoto románu, ale již zde je vidět, že zvláště noví překladatelé právě ústředním myšlenkám díla nevěnovali dosti pozornosti. V románu se postupně po etapách rozbírá morální a psychologický vývoj Tess; ne náhodou označuje Hardy jednotlivé části knihy neobvyklým označením „fáze“ (Phase the First, Phase the Second atd.) a je škoda to oslabovat konvenčním překladem „První část“ atd., jehož se zatím drží všechny české i slovenské překlady.

2. Interpretace předlohy

Skutečnostíní chápání je podmínkou uměleckého zvládnutí překladu také proto, že při nesouměřitelnosti obou jazykových materiálů není možná úplná významová shoda vyjádření mezi překladem a předlohou, a pak nestačí jazykově správný překlad, ale je nutná interpretace. Častý je případ, že mateřský jazyk není scho-
pen významově tak širokého nebo mnohoznačného výrazu, jaký je v originálu; překladatel pak musí význam specifikovat, rozhodnout se pro jeden z užších významů, a k tomu potřebuje znát skutečnost, která se za textem skrývá.

V Galsworthyho Sáze rodu Forsytů je jedna z postav hned v první kapitole přímo charakterizována jako „the grave and foppishly determined Eustace“. Anglické „foppish“ mělo v historickém vývoji nejméně dva základní významy, které Jungův slovník charakte-

rizuje jako „fintivý“ a „pošetilý“. Mezi čtyřicetěmi překlady, které byly r. 1954 dodány do soutěže na nový překlad, byly obě významové oblasti stejně zastoupeny; k prvnímu významu ukazují překlady: hejskovsky výbojný, hejskovsky odhodlaný, švihácky sebejistý, švihácky rozhodný, fouňovsky tvrdohlavý, fouňovsky rozhodný, nadutě sebevědomý, okázale rozhodný, okázale odhodlaný, afektovaně rozhodný, vyumělkovaně rozhodný, na formu přísahající, fintivě umíněný, marnivě založený; k druhému významu se kloní překlady: pošetile umíněný, pošetile rozhodný, bláhově rázný, bláhově odhodlaný, malicherně neústupný, titěrně neústupný. Protože čeština není patrně schopna výrazu stejně dvojznačného, jako je anglické „foppish“, musí zde překladatel provést zúžení významu, a tím i interpretaci. K té ovšem nestačí překlad filologický, doslovný; správně může tuto charakteristiku vyloužit jen tehdy, má-li z celého románu jasnou představu skutečnosti, tj. charakteru Eustaceova. Jak malou představu o skutečnosti některých překladatelé mají, o tom svědčí charakteristiky, které obsahují již samy v sobě vnitřní rozpor, např. „vážný a marnivě založený“; je těžko si představit člověka, který by byl vážný i marnivý. Podobně nelogicky charakterizuje jiný překladatel Mikuláše Forsyta (In young Nicolas with his sweet and tentative obstinacy): „úlisně a nevtíravě svěhlavého Nicolase mladšího“. Podobných situací, kde se překladatel musí rozhodovat mezi několika možnostmi, je v každém textu celá řada. Jen malý úryvek z knihy J. Claudelové o Aristidu Maillolovi:

„Bourgade terrienne et maritime, Bayeuls sent la basse-cour et la marée... A mi-hauteur du quartier de l'ouest, parmi la bousculade des cubes de maçonnerie crépis de blanc ou l'ocre, sur leurs toits de tuiles, une maison plus importante et mieux construite que les autres se détache, car elle est la seule qui soit rose, de ce joli rose cendré de soleil particulier au Midi.“

Jak vykládat „bourgade terrienne et maritime“ – „přístavní a zároveň vnitrozemské městečko“, nebo „přímořská i vnitřní část městečka“? A jak chápat „de ce joli rose cendré de soleil“ – jde o růžovou barvu skutečně spálenou, vybledlou jižním sluncem, nebo o optický klam, tj. o růžovou barvu, která v oslepujícím svitu jižního slunce ztrácí pro znavené oči část své barevnosti?

Od původního umělce žádáme správnou interpretaci skutečnosti. V souvislosti s tím je třeba si všimnout tří momentů:

- a) hledání objektivní ideje díla,
- b) interpretační stanovisko překladatele,
- c) interpretace objektivních hodnot díla z tohoto stanoviska – překladatelská koncepce a možnost „přehodnocení“.

a) Z toho, co bylo řečeno o vzniku překladu, je zřejmé, že každý překlad je více či méně jasná interpretace. Má-li být interpretace správná, musí jejím východiskem být nejpodstatnější rysy díla a jejím cílem jeho objektivní hodnoty. Umělcův poměr ke skutečnosti charakterizuje Timofějev: „Avšak charakteristickou zvláštností představitosti skutečného umělce – kromě její intenzity a síly – je její nezištnost, přesněji její objektivita, tj. okolnost, že umělec sní nikoliv o sobě, nýbrž o konkrétním světě, který ho obklopuje, že se jakoby ‚převtěluje‘ a zřídá sama sebe a svých osobních zájmů.“²⁴ Totéž platí o překladateli. Jeho pojetí díla bude realistické jen tehdy, neupadne-li již jako čtenář do laciné osobní sentimentality a vztahovachnosti. Je běžná čtenářská zkušenost, že nám často postava díla připomene někoho, koho známe, že nám scenerie a situace připomene některé události z vlastního života. Dílo se nám tím dostává do vztahu ke skutečností, k nimž objektivně vůbec žádný vztah nemá. Čtenář do něho promítá svou osobní problematiku. Tato vztahovachnost, tento čtenářský subjektivismus, je jedním z hlavních úskalí překladatelovy práce, protože svádí k lokalizacím, které se mohou dostat do rozporu s objektivním smyslem díla. Nemusí jít vždy jen o vkládání českých reálií a narážek do textu; daleko nenápadnější a přitom podstatnější způsob zkreslení je stylistické „přehodnocování“, vkládání estetických kvalit, které překladatel má v oblibě, do díla, v němž vůbec nejsou. Cílem překladatele by mělo být, aby své subjektivní zásahy co nej-

více potlačil, aby se co nejvíce přiblížil k objektivní platnosti překládaného díla.

Jako příklad překladatelského subjektivismu možno uvést Saudkův překlad hry Jak zkrotit saň: za místní jména z okolí Shakespeareova rodného Stratfordu dosazuje kraj z blízkosti svého vlastního rodiště a uvádí na scénu Fanči Posekanou z Dráteníku nebo ves Mokrou Loučku.

Usilovné hledání objektivního jádra a boj o jeho vyjádření můžeme sledovat na překladatelské historii každého významnějšího klasika. Např. průkopníka poezie moderní civilizace a materialismu Walta Whitmana k nám poprvé knižně uváděl Emanuel z Lešehradu výběrem z r. 1901. Za tehdejší české literární situace jej přirozeně zařadil do kontextu dekadentní a symbolistické poezie. Projevilo se to naštěstí jen stylistickými drobnostmi. Např. velkými počátečními písmeny dodával naprosto reálným pojmům nádech symbolický:

O životozpytu od hlavy k patě zpívám,
ne tvářnost sama, ani obličej sám není hoden Musy – pravím,
celá Postava jest jí daleko hodnější,
Ženu stejně jak Muže opěvám.

O Životě, nesměrném ve vášni, žilobití, síle,
veselém, k nejvolnějším činům utvářeném zákony božskými,
o Novém Člověku zpívám.

Druhý, kdo přistoupil k překladu Whitmana, byl Jaroslav Vrchlický. Ten už věcný význam Whitmanovy poezie chápe celkem správně, ale jeho vlastní, zcela odlišná umělecká osobitost mu nedovolila postihnout básnický styl Whitmanův: útočnou, bojovnou poezii Whitmanovu překládá chladně, nezúčastněně, popisně. Teprve nejnovější překlad se výrazně přiblížil i stylisticky objektivním hodnotám Whitmanova díla, avšak ani ten se ještě neosvobodil do všech jednotlivostí od zkreslující perspektivy, z níž bylo Whitmanovo dílo v naší literatuře stále viděno. Whitman k nám totiž byl poprvé uváděn v období uměle stylizované, parnasistické a estétské poezie kolem roku 1900 a v této době byla vytvořena některá překladatelská řešení, která se dodnes drží, především sám název Whitmanova cyklu. Whitman u nás zdomácněl pod zestetizovaným názvem Stébła trávy, ačkoli „leaves of grass“ jsou „listy trávy“. Whitman sám se vyslovil proti anglickému znění blades of grass, kterého se pro trávu v hovorové angličtině nejběžněji užívá, i proti básničtější-

mu spears of gras. Volil úmyslně méně běžný, méně líbivý, botanický termín leaves of grass, kterému odpovídá v češtině méně běžný, méně líbivý, botanický termín listy trávy. Tento název byl součástí antiestetického zaměření Whitmanovy poezie, a je proto porušením jeho základního uměleckého záměru, je-li u nás dodnes překládán ve zpoetizované podobě Stébła trávy.

b) Opěrným bodem překladatelské koncepce je interpretační stanovisko. Na rozdíl od prostého čtenáře, který se více méně intuitivně kloní k tomu, vybírat si z díla složky nejintenzivnější, stanoví si dobrý překladatel své interpretační stanovisko většinou vědomě a ví, co chce svým překladem čtenáři říci. Zvláště výrazně se toto stanovisko projevuje u překladatelů marxistických: jde o to, tlumočit domácím čtenáři co nejsrozumitelněji a nejdynamičtěji zvláště ty prvky díla, které přímo nebo nepřímo vyjadřují sociální kritiku, jež svědčí o materialistickém světovém názoru a o realistickém způsobu myšlení.

Jako příklad exkluzivního a intelektuálně povýšeného stanoviska buržoazního překladatele možno uvést překladatelský program amerického básníka Ezry Pounda: „Nakonec překladatel patrně nebude moci udělat všechnu práci za jazykově líného čtenáře. Může mu ukázat, kde jsou ukryty poklady, může vést čtenáře při rozhodování, kterému jazyku se má učit, a může velmi podstatně ušetřit čas zájemci, který zná trochu cizí jazyk a má dost energie, aby četl text originálu souběžně s metrickým komentářem.“²⁵ Ve shodě s tím pak překládá kupř. staroanglickou poezii etymologickou metodou, tj. modernizuje slova hláskově a dosazuje pak často do svého novoanglického znění slova etymologicky příbuzná s výrazem originálu, ale významově mu velmi vzdálená. Naopak marxistický překladatel jde především po ideji díla a té přizpůsobuje technické prostředky, srov. kupř. B. Mathesia v předmluvě k převodu Ibsenova Peer Gynta: „Ve svém zpracování snažil jsem se oprostit dramatickou báseň od těchto příliš dobových přísad a vyhmátnout její všelidskou podstatu a všelidský typ. Pracoval jsem na něm v zimě 1943–44 a tenkrát zdálo se mi nejdůležitějším v době nesvobody zdůraznit zásadní charakterový rys Peer Gynta: jeho polovičatost, jeho nerozhodnost, pro kterou ho chce Knoflíkář přetavit jako vadný slítek [...]. Nemyslím, že by dnes, v revoluční době, bylo třeba tuto aktualizaci tlumit.“

c) Z názoru na dílo a ze zaměření na konzumenta určitého typu vyrůstá překladatelovo pojetí předlohy, překladatelská koncepce, tj. ideový základ jeho tvůrčí metody. Jakou volnost má překladatel při interpretaci díla? Není snad nelogické klást jeho interpretaci obdobné meze jako interpretaci literárního historika. Není-li jeho cílem literární hříčka, ale realistické vystižení díla, pak teoretický i umělecký výklad musí vycházet z těch ideových a estetických hodnot, které jsou v díle, ať už evidentně nebo latentně, obsaženy. Nemůže do něho vkládat své subjektivní nápady, může však přinést nový pohled na dílo tím, že některý z jeho aspektů objeví nebo důvodně zdůrazní.

V době vzniku byl hlavní ideou Večera tříkrálového útok na Shakespeareovy hospodářské i politické odpůrce – londýnské měšťany, vedený formou satiry na jejich ideologii, puritanismus. Tento ideový obsah je pro dnešního diváka mrtvý historický fakt a nebyl by mu ani vždy srozumitelný. Proto v dnešních inscenacích ustupuje do pozadí satira zaměřená proti konkrétnímu historickému jevu a do popředí vystupuje obecnější idea kladná: popření puritanismu znamená přitakání plnokrevnému životnému optimismu a mládí ztělesňovanému Violou. Takové pojetí může posloužit také za základ překladatelského výkladu. Překladatel by pak nemusel klást přílišný důraz na věrnost u těch detailů, které jsou spojeny se Shakespeareovými útoky na puritány. Shakespeare např. ironizuje puritánský zákaz užívat jména božího na scéně tím, že místo God (bůh) záměrně a v nápadných kontextech užívá Jove (Jupiter) – jména božstva již sesazeného. Štěpánkovy překlady „pochválen Joviš a mé hvězdy“, „Joviši, díky“ nemají pro českého diváka ironickou hodnotu; nebylo by možno nic namítat, kdyby překladatel užil běžného českého „Buď pochválen bůh a mé hvězdy“, nebo násilně vložené zapřísahání vynechal; stejně u narážek na krivopřísežnictví katolíků a jinde.

Přesuny v chápání jsou možné jen v mezích daných reálným i potenciálním obsahem díla. Nelze teoreticky ani umělecky hájit takovou překladatelskou interpretaci, která do díla vkládá prvky nesourodé, odporující objektivní ideji. Prosazuje-li překladatel ve své práci

vlastní ideu proti ideji díla, navrhuje na původní význam nový výklad, vytváří jinotaj. Taková aktualizace může mít důležitou a účinnou společenskou funkci v omezeném časovém úseku, kdy jinotaj byl zbraní politického boje (srov. Koptova Ptáčníka Ané), ale nelze ji pokládat za plně realistický překlad.

V koncepci překladu se někdy do popředí dostane motiv, který v originálu byl druhotný, a dílo se tím objeví v docela odlišném kontextu. Podle Poeova programového vyznání ve Filozofii básnické skladby je cílem Havrana evokovat smutek nad smrtí milované ženy, celkové ladění básně má být melancholické. Prostředky, jimiž Poe dosahoval pochmurnosti, jsou ovšem dnešnímu čtenáři již cizí: interiér s knihami „tajných nauk“ a Palladinou bystou, mluvící pták, černá prosinčová noc a černý havran, jehož stín se ku konci skladby stává symbolem nehynoucí teskné vzpomínky na mrtvou Lenoru. Domníváme se, že pro pochopení Nezvalovy interpretace Havrana je rozhodující verš

But the Raven still beguiling all my sad soul into smiling

.....
Když však havran bez ustání ponoukal mne k usmívání

.....
Je pravda, že Poeův havran vypravovatele jednu chvíli vyprovokoval k úsměvu (doslova: „Ale havran přece jen obloudil celou mou smutnou duši do úsměvu“), ale u Nezvala se ztrácí pozadí (smutná duše), na němž se tento úsměv kmitne, a hlavně: Nezvalův vypravěč je zřejmě nad havranem ironicky pobaven stále (viz ite-

rativní „bez ustání... k usmívání“). A to je také tón celého překladu:

Vyrazil jsem okenici, když tu s velkou motanicí
vstoupil starodávný havran...

.....
usadil se znenadání v póze velmi výhružné

.....
ač ti lysá chochol v chůzi(!), jistě nejsi havran hrůzy

.....
žas jsem nad nevzhledem ptáka, jenž tak
bez okolků kráká

.....
...zvíře, jež si lení v póze velmi záhadné atd.

Nezvalovu překladu byly vytýkány nevhodné přechodníky: jistě by byly nevhodné v překladu, který by se držel v tragické tónině předlohy, a je také nepochybné, že vznikly ze zápasu s obtížnou formou; ale v Nezvalově ironické verzi se bezděky stávají součástí parodistického stylu: „maje horečku a rozjímaje“, „velmi divě se a boje“. Celkový dojem travestie podporují i některé kolokvialismy (Tos řek jistě na znamení; pak se klidně ulebedí; jež se z podsvětního šera namane; toť bezpochyby pochyť velmi obratně) i některé rýmy:

osud často okrad mne –
jak mé naděje, i on se k ránu odtud vykradne

.....
že se bez pochyby anděl v zvoncích z nebe propadne

Jako překlad vystihující smysl a náladu Poeovy skladby Nezvalova verze neobstojí; ale má svůj půvab a lehkou hravost, chceme-li ji chápat jako trochu ironickou parafrázi motivů, které jsou našemu dnešnímu myšlení z velké části cizí. Je pravděpodobné, že to nebyl

Nezvalův úmysl, musíme počítat s tím, že i v překladu se bude někdy rozcházet subjektivní idea překladatelova a objektivní idea jeho překladu.

Prostředky, jimiž překladatel může svou koncepci prosazovat, jsou omezené, a přece účinné. Kromě odůvodněných a zcela výjimečných odchylek u některých historických narážek a kromě nečetných možností dvojího výkladu originálu je hlavním prostředkem překladatelovy tvůrčí práce výběr stylistických prostředků. Stylistickým laděním prakticky každý překladatel, a zvláště překladatel poezie, vnucuje originálu ve větší či menší míře svůj styl, a tím i své pojetí díla; ovšem stylistické přehodnocení nesmí jít tak daleko, aby nám zkreslilo smysl originálu. A především překladatel nesmí svou koncepci, ať již ideovou nebo uměleckou, prosazovat zásahy do textu, zkracováním nebo doplňováním originálu; to pak není překlad, ale úprava, a každá úprava deformuje umělecké dílo.

Obou možnostmi, textových nejasností i výběru synonym, využil VI. Šrámek v překladu Písma, aby prosadil své pojetí estetické proti náboženskému překladu kralickému. Stačí si srovnat několik řádků z obou znění Písně písní:

Sestru máme maličkou,
kteráž ještě nemá prsy.

Co učiníme se sestrou svou
v den,
v kterýž bude řeč o ní?

Sestřičku malou mám,
prsíčka dnes ještě nemá.

Co jednou udělám s malou svou
sestřičkou,
až přijdou říkati o ní?

Jestliže jest jako zeď,
vzděláme na ní palác stříbrný;
pakli jest dveřmi,
obložíme ji deskami cedrovými.
(Kralická bible)

Bude-li potom zdí,
postavím kolem ní stříbrný val;
bude-li branou,
zavru ji cedrovým trámecm.
(VI. Šrámek)

Tedy v prvním znění sestra jako symbol, nejspíše duše nebo církve, na níž vzděláme stříbrný palác království nebeského, v druhém

znění dospívající sestřička, jejíž nevinnost chceme obehnat a chránit stříbrným valem. V prvním znění jakési mravní účtování „v den, v kterýž řeč bude o ní“, v druhém zcela prostá úvaha o tom, co udělám se sestřičkou, až přijde čas, aby se vdala; Šrámek se v tomto verši opírá o základní význam hebrejského znění (mluvit) a do značné míry i zachovává možnost jeho různého výkladu, kdežto někteří jiní překladatelé mnohem směleji dosazují jednoznačně erotický výklad, např. „až se zamiluje“ (Dedinský-Mach). Milostná citovost nových překladů je pak podtrhována i stylistickými zdrobnělinami a citovými slovy proti pojmově zaměřenému překladu teologickému. Několikrát podstatně různý výklad, a tedy i překladatelské pojetí, jsou možné jen u některých nejstarších textů, zvláště těch, kde na doslovný význam jsou navrženy symbolické implikace, jako u křesťanské bible, staroindické literatury, čínské literatury taoistické.

U běžné literatury, v níž není interpretační kolísání, je možnost dvojího výkladu omezena na bezvýznamné drobnosti a také stylistické přehodnocování má své meze dané ideou a stylem originálu.

3. Přestylizování předlohy

Od původního umělce žádáme umělecky hodnotnou stylizaci skutečnosti – od překladatele žádáme umělecky hodnotné přestylizování předlohy. Svůj talent může překladatel uplatnit především při jazykové stylizaci, proto potřebuje v první řadě nadání stylistické. Jazyková problematika překladu se dotýká hlavně těchto otázek:

- a) poměr dvou jazykových systémů,
- b) stopy jazyka originálu ve stylizaci překladu,
- c) napětí ve stylu překladu, jež vzniká tím, že myšlenka se převádí do jazyka, v němž nebyla vytvořena.

a) Jazyk předlohy a jazyk překladu nejsou přímočaře souměřitelné. Jazykové prostředky dvou jazyků

nejsou „ekvivalentní“, a proto nelze převádět mechanicky. Nekryjí se přesně významy a jejich estetické hodnoty. Proto je překlad tím obtížnější, čím větší je úloha jazyka v umělecké výstavbě textu; proto je u překladu poezie zapotřebí větší pružnosti i větší celkové volnosti.

Nesouměřitelnost dvou jazykových materiálů po stránce formální a násilí, které je z tohoto důvodu zvláště v poezii nutno činiti jazyku i obsahu díla, je možno ukázat s téměř matematickou jasností. Položme proti sobě několik prvních vět Rollandova románu Dobrý člověk ještě žije (Colas Breugnon) ve znění původním a v českém překladu: Saint Martin soit béni! / Les affaires ne vont plus. / Inutile de s'éreinter. / J'ai assez travaillé / dans ma vie. / Prenons un peu de bon temps. / Me voici à ma table, / un pot de vin à ma droite, / l'encrier à ma gauche; / un beau cahier tout neuf, / devant moi, / m'ouvre ses bras. / A ta santé, mon fils, / et causons! / En bas, ma femme tempête.

(6 – 6 – 7 – 6 + 3 – 6 – 7 – 7 – 6 – 6 + 3 – 6)

Blahoslaven budiž Martin Svätý! / Práce není. / Zbytečno dřít se. / Napracoval jsem se v životě již dosti. / Užijme také trochu dobrých časů. / A tak si sedím za stolem, / korběl vína po pravici / a kalamář po levici; / a krásný, zbrusu nový sešit / na mne otvírá svou náruč. / Na tvé zdraví, brachu / a popovídejme si trochu! / Dole hromuje má žena.

(10 – 4 – 5 – 12 – 11 – 8 – 8 – 8 – 9 – 8 – 6 – 8 + 8 – 8) Myšlenky Rollandova románu jsou formulovány krátkými větami nebo větými úseky, jejichž rozsah se zřídka odchýlí od 6–7 slabik; při tak důsledné pravidelnosti vzniká výrazný rytmický dojem. Odpovídající české úseky jsou delší (průměrně 8–9 slabik), protože čeština má delší slova, i proto, že jde mnohdy o výraz druhotný, popisný; jen zřídka měl překladatel možnost konciznější formulace (Práce není. Zbytečno dřít se.), a hlavně české úseky jsou různě dlouhé (5–12 slabik), protože musí vystihnout obsah předlohy, kdežto v originálu byl jazyk spoluúčasten na určování rozsahu myšlenky. Tím, že se v novém jazyku poměr mezi myšlenkou a slabičným rozsahem jejího vyjádření změnil, rozrušuje se rytmické zahájení románu. Ostatně měl by rytmus Rollandova prozaického odstavce pro českého čtenáře stejnou estetickou hodnotu jako pro francouzského, kdyby se jej bylo Zaorálkovi podařilo přesně dodržet? Pro francouzské rytmické čtení je 6–7slabičný úsek základní a vžitou rytmic-

překladatel vystihnout třemi časy českými; chybějící časové kategorie kompenzuje užitím vidových předpon nebo časových příslovcí. Podobně je nutno kompenzovat také lexikální a stylistické přednosti cizího jazyka. Ruština a angličtina mají proti češtině výhodu dvou stylisticky odlišných vrstev slovníku: církevně slovanské a ruské, románské a germánské. Francouzština má jemněji propracovaný slovník pro některé abstraktní významy, ruština bohatství přičestí apod. Protože mnoha stylistických jemností a svěžích nebo významově hutných prostředků čeština není schopna, musí překladatel zase užít bohatství češtiny tam, kde má něco navíc před jinými jazyky. Nedoceňovaným bohatstvím češtiny, kterého řemeslní překladatelé nedostatečně využívají, jsou zdobněliny a vůbec slova citově zabarvená, zvláště mazlivá: drobeček, puček, brouček; zatrolený, zatracený, zatrachtilý, zadržaný, zadržaný; hrozitánský, veleukrutný; štístko atd. atd. A téměř neomezenou příležitost ke stylistickému rozrůžňování dává češtině možnost vytvářet předponami a příponami ze základního slova stále nové a stylisticky účinné odvozeniny: lehký, lehounký, lehoučký, lehoulinký, nadlehčený, vylehčený; žlutý, žlutavý, žluťoučký, žlutkavý, nažloutlý, zažloutlý, zežloutlý, přížloutlý, vyžloutlý, žlucený; otevřít, pootevřít, připootevřít, nedovřít, přivřít, rozevřít atd. atd. Jaké možnosti citového odstínění má čeština proti jiným jazykům, vysvitne již z pouhého srovnání prostých čtyřverší Havlíčkových s ruským, francouzským a anglickým překladem:

Svíť, měsíčku, polehoučku skrz ten hustý mrak! <i>Jakpak se ti Brixen líbí? neškared' se tak!</i>	Shine, fair moon-beam, shine but lightly Through the cloudy height; Tell me, how do you like Brixen? Why so mean tonight?
---	---

Nepospíchej, pozastav se, nechoď ještě spat, abych s tebou jen chvilinku moh' diškurírovat.	Do not hurry; pause a little; Don't go yet to rest, Let me talk with you a little, Listen to my quest. (Přel. R. A. Ginsburg)
--	---

Ty sveti mně, jasnyj mesjac, svit tagučij mrak... Kak těbe přišolsja Briksen? Da ně chmursja tak.	Regarde, ma petite lune, tout doux à travers cet épais nuage; Comment trouves-tu Brixen? Voyons! Ne fais pas grise mine!
--	---

Í ně nado toropišsja,
v těpluju krovať,
razve plocho nam s toboju
malost poboltať!
(Přel. A. Argo)

Ne te dépêche pas tant! Arrête-toi!
Ne vas pas encore te coucher!
Je voudrais un petit moment
faire, avec toi, un bout de causette.
(Přel. H. Jelínek)

Proti citovému „měsíčku“ máme konvenční „jasnyj mesjac“, „fair moon-beam“, proti „polehoučku“ chladné „but lightly“, proti „chvilinku“ neutrální „a little“ nebo „un petit moment“. Zaniká také důvěrné „pozastav se“ (ně nado toropišsja, pause a little, Arrête-toi), „nechoď“ (Don't go, Ne vas pas encore), „jakpak“ (Kak těbe přišolsja, Tell me, Comment trouves-tu) a jiné. Nevyužije-li naopak překladatel při převodu do češtiny těchto jazykových možností – ovšem ve shodě se stylistickým záměrem textu –, je jeho styl chladný, bezbarvý a bezcitný.

Mnohem ošidnější a záludnější je kategorie C. Každý průměrný překladatel hledá pod tlakem originálu cesty, jak by mohl nahradit výrazové hodnoty originálního textu. Při čistě intelektuálním nazírání si však nebývá vědom dvou vzájemně spjatých věcí: 1. Nebude-li užívat těch specifických prostředků svého jazyka, pro které nemůže být dán podklad v originále, bude výrazová škála překladu chudší, než bývá v původní literatuře, která je sepsána v jazyce překladu (jen kategorie A, místo A + C); 2. v předloze jsou latentně obsaženy některé sémantické a stylistické hodnoty, totiž takové, které jsou součástí sdělovacího úmyslu a slohového zaměření, které však autor nemůže z jazykových důvodů vyjádřit. Někdy může překladatel takové latentní významy originálu odhalit a svými bohatšími výrazovými prostředky ozřejmit.

K tomuto zjištění přesně míří poznámky Fritze Göttingera: „Jak můžeme posoudit překlad, aniž bychom z něho přečetli víc než dvě tři stránky a přitom je ani nesrovnali s originálem? Existuje docela jednoduchá zkouška. Stačí se jen zeptat, která jsou v němčině nejčastější slova, jež nejsou v druhém jazyku, a máme hned

prostředek, abychom zjistili, zda překlad za něco stojí, nebo ne.²⁷

Celkově můžeme říci, že na rozdíl od autora originálu se překladatel ve svém jazyce pohybuje v prostoru zúžených možností výběru (kategorie A), a obráceně se zase snaží své možnosti rozšířit nad obvyklý inventář, z něhož spisovatel čerpá (tj. od A + C k A + B + C).

b) Jazyk originálu se podílí nejen na utváření předlohy, ale zasahuje i do překladu. Vliv jazykového vyjádření originálu na překlad je přímý i nepřímý. Přímý vliv původního textu se projevuje pozitivně i negativně, tj. přítomností neústrojných vazeb tvořených podle originálu i nepřítomností těch českých vyjadřovacích prostředků, jimiž jazyk předlohy nedisponoval.

Nepřímý vliv jazyka originálu se projeví naopak v tom, jak se mnohdy překladatel snaží odlišit od stylistických rysů originálu, které pokládá za gramatické, bezpriznakové. Zvláště překladatelé nadanější a teoreticky poučení o vyjadřovacích zvláštěnostech jazyka, z něhož překládají, se pak mnohdy přeúzkostlivě takovým prostředkům vyhýbají.

Nepřímý vliv cizojazyčných předloh je příčinou toho, že v naší překladové literatuře je méně přechodníků než v literatuře původní. V původním textu bychom bez výčitek použili vazeb „v nevelikém domku“, „A vaše žena je krásná?“ „A hle – před ním oslnivý oheň“, „Válka skončí, vrátí se muž“, ale v překladu z ruštiny dá asi většina překladatelů přednost vazbám, které neupomínají na ruštinu: „v malém domku“, „A máte hezkou ženu?“, „A vtom před ním vyšlehl oslnivý oheň“, „Válka skončí, muž se vrátí“.

c) Kromě obtíží z nesouměřitelnosti dvou jazyků a z vlivu jazykové stylizace předlohy na překlad plynou překladateli některé jazykové nevýhody z faktu, že

výraz překladu je nepůvodní, že myšlenka je ex post přestylizována do materiálu, v němž a pro nějž nebyla původně tvořena. Z toho plyne, že jazykový výraz v překládaném díle není absolutní, nýbrž představuje jednu z mnoha možností.

Tak vyplynula ze zvukového materiálu francouzštiny všem překladatelům Máje do francouzštiny (H. Jelínek – J. Pasquier a J. Hořejší – A. Castagnou) zvuková hříčka, která je ve shodě s eufonickou výstavbou básně a pomáhá kompenzovat zvukosledy, které se jinde ztrácejí:

Je pozdní večer – druhý máj –
Večerní máj – je lásky čas

C'est la fin d'un soir...le deux Mai,
Le temps de Mai...le temps d'aimer

V textech, ve kterých je jazyková stránka výrazu aktualizována, dobří překladatelé záměrně takové „náhody“ vyhledávají, aby z jazykových možností češtiny nahradili aspoň část stylistické barvy, která jinde nutně vybledne. Zaorálek v překladu Grimmelshausenova Simplicia nemohl zachovat formální analogii významově si kontrastujících slov ve větě „...also dass du uns das Gäßige für das Ungäßige und das Ungäßige für das Gäßige verkaufst“ – „takže nám prodáváš neřád za zboží dobré a zboží dobré za neřád.“ Zato však mohl obdobnou analogii navodit o několik odstavců dále na místě, kde zase není v předloze: „Das Vieh verdirbt vor Alter und der arme Mensch vor Krankheit“ – „dobytek hyne starobou a ubohý člověk chorobou.“ U dobrých autorů obyčejně přitom nejde jen o formalistické hříčky s jazykem. Např. Eluard ve Stezkách a cestách poezie má oddíly vyložené zaměřené proti „zcizení“ řeči, proti tomu, aby člověk užíval jazyka jen jako jakéhosi šedivého, abstraktního oběživa k výměně myšle-

nek. Upozorňuje na věcný obsah a organičnost jazykového výrazu tím, že automatizovaným rčením vrací jejich původní význam:

Le baron était fait au tour du monde de l'admiral Anson; il avait la tête verte, un front de bataillon, des yeux d'écrevisse, le nez partout, une bouche en coeur, une lanque de feu, une gorge de montagne et un magnifique palais.

Baron byl počat na cestě kolem světa za osmdesát dní, byl krásně udělán pod obraz boží a ulitý na tělo; měl hlavu ve smutku, čelo pochodového útvaru, zlaté oči na štopkách, nos ve všem, hubu na pravém místě, jazyk brzy nazývati, hrdlo láhve a patro pod patronací.

Překladaelé (A. Kroupa a L. Kundera) zde museli, stejně jako Eluard, vracet řeči její rozmnožovací schopnost, otevírat cestu jazykové produktivitě – a to v době jazykových klíšé není bez významu.

Potřeba reprodukovat myšlenky originálu jazykem, který se někdy poddává jen násilím, vede k řadě tvůrčích manýr, ke kompromisním jazykovým prostředkům pro vyřešení vazeb, pro které čeština nemá vazby autochtonní. Pro překlenutí propasti mezi výrazivem dvou jazyků si překladaelé mnohdy jednou provždy vytvoří stylistická klíšé, konstrukce, které nesou stopy překladaelova úsilí, aby mateřštině vnutili myšlenkové obraty jí cizí. Přeložený text se pak obvykle pozná na první pohled podle vysoké frekvence některých vazeb, které se v češtině cítí sice jako gramaticky i stylisticky správné, ale přece jen trochu umělé.

V překladech vůbec a zvláště v překladech ze západních jazyků je nápadně mnoho vztažných vět; to proto, že vztažná vazba je nejobecnější, a tedy nepohodlnější použitelný prostředek ke spojení dvou myšlenek skloubených v originálu způsobem, jaký čeština nemá k dispozici. Nadbytek vztažných vět však dodává slohu pedantský, dřevěný charakter. Překladaelé přitom ani nevyužívají možnosti uvolnit souvětí tím, že by místo spojení podřadného užili spojení

souřadného: „Když při jeho teple roztál vosk, kterého bylo jen zcela maličko, počal mi tenoučký pramének odkapávat do úst, která jsem nastavil tak, že...“ – lépe: „a ta jsem nastavil tak, že...“

Jiné překladaelské klíšé jsou vazby s předložkou s, jimiž se nahrazují kupř. francouzská apoziční připojení průvodní okolnosti: „puis, les joues moussées de bière et piquées par les barbes rudes, elle s'échappait“ – „potom utekla s tvářemi umazanými od piva a popíchanými od tvrdých vousů“; lépe: „když už měla tváře celé umazané od piva...“ A tak se překlady z francouzštiny přímo hemží výrazy typu „šel se sklopenýma očima a s rukama v kapsách“. V některých případech je těžko se jim vyhnout, ale většinou je jejich častý výskyt zaviněn nedostatečnou vynalézavostí překladaele. Překladael si navykne cizí vazbu mechanicky nahrazovat nepohodlnějším výrazovým typem českým.

Stereotypní řešení určitých situací jsou důsledkem nedostatečné tvořivosti a objevují se v analogické formě i u druhého reprodukčního umění – herectví. „Stoupenci umění představování si počínají stejně jako vy: snaží se vyvolat a zachytit v sobě samých typické lidské rysy, zobrazující vnitřní život role. Vytvořiv pro každou z nich jednou provždy nejlepší formu, učí se pak herec fakticky jen mechanicky, bez jakékoliv účasti smyslů ji reprodukovat v okamžiku svého veřejného vystoupení.[...] Existuje zvláštní řemeslná manýra přednesu role, to jest manýra hlasu, dikce a intonace [...]. Existují vyjadřovací prostředky pro chůzi (řemeslní herci nechodí, ale kráčejí po prknech jeviště), pro pohyby a děje, pro plastiku i pro hru zevnější (ty jsou zejména příznačné pro řemeslné herce, jsou založeny ne na kráse, ale na líbivosti). Jsou prostředky k vyjádření všemožných lidských citů a vášní (cenění zubů a koulení bulvami při žárlivosti, jak to dělal Nazvanov, zakrývání očí a tváře rukama namísto pláče, chytání se za vlasy při zoufalství). Jsou prostředky i pro napodobení celých postav a typů různých společenských vrstev (sedláci plivají na podlahu, otírají si nos rukávem, vojáci břinkají ostruhami, aristokraté si hrají

s lornětem); jsou prostředky k vyjádření epoch (operní gesta pro středověk, taneční krok pro 18. století); známe prostředky pro ztělesnění her a rolí (náčelníka v Revizoru): zvláštní natáčení těla do hledišť a přikládání dlaně ke rtům při ‚hovoří stranou‘. Všechny tyto výrazové prostředky se staly časem tradičními [...]. Všemi těmito vyjadřovacími prvky chtějí herci řemeslné povahy nahradit živé, původní vnitřní prožívání a tvůrčí práci.“²⁸

Také překladatel má své šablony, šarže, z nichž mnohé nejsou ani závislé na objektivních potížích jeho umění, ale jen na jeho menší pružnosti. Protože má obvykle menší tvůrčí nadání než původní autor, přejímá ve zvýšené míře šablony běžné i v literatuře původní: k archaizaci jazyka užívá standardní postpozice adjektiv a adjektivních zájmen (město veliké, otec můj), jako komického dialektu se obvykle užívá hanáčtiny atd. Na rozdíl od původního autora, který se stále jazykově vyvíjí a je jedním z těch, kteří pracují na rozvíjení národního jazyka, zůstává překladatel velmi často v zajetí těch slohových prostředků, které byly běžné v době jeho mládí, a po řadu desetiletí pak pracuje neměnným jazykem. Naše překlady z let dvacátých, třicátých a i mnohé novější se hemží nadbytečnými genitivami záporovými, instrumentály a infinitivy na -ti, nemluvě ani o přechodnicích a předminulých časech užívaných podle originálu. Proto překlad obvykle rychleji jazykově zastarává než dílo původní.

Ještě zjevnější je nedostatek původní tvořivosti u stylistických prostředků jemnějších nebo obtížnějších. V přeložených verších nezdědka vidíme stopy přežitých básnických slohů, které svou „poetičností“ převod znehodnocují. Zvláště u starší a formálně přísné poezie mnohdy celkové zaměření na „básnickou dikci“ svede i dobrou překladaťe k nevhodnému poetizování. V soutěži na překlad Goethovy lyriky, kterou r. 1953 vypsalo SNKLHU, byla Goethova prostá báseň *Sorge* přeložena jedním z našich mladších básníků takto:

Kehre nicht in deinem Kreise Neu und immer neu zurück! Lass, o lass mir meine Weise, Gönn, o gönn mir mein Glück!	Soll ich fliehen? Soll ich's fassen? Nun, gezweifelt ist genug. Willst du mich nicht glücklich lassen, Sorge, nun, so mach mich klug!
Ve svém věčném vlnobití nevracej se, nevracej! Jak jsem žil, tak mne nech žítí, šťěstí mé mi přej, ó přej!	Mám snad prchnout? Mám se vrátit? Dost už, žaly bezedné! Starosti! Když vše mám ztratit, aspoň moudrým učíš mne!

I tento převod, který patřil mezi vítězné překlady soutěže, nese stopy nepůvodní, odvozené dikce ve výrazech jako „věčné vlnobití“, „žaly bezedné“, které se v původní poezii najdou spíše u diletantů než u skutečných básníků.

Poučné jsou zase paralelní manýry v hereckém umění. G. Bojadžijev²⁹ charakterizuje takto tři typy špatné tvůrčí práce herce:

1. Manýrismus: místo na tvůrčí fantazii se herec spoléhá na profesionální paměť a návyky, vyjadřuje nikoliv skutečný charakter postav, ale své banální představy o lidech; a ty buď obkroužil z jiných divadelních představení, nebo opakuje setrvačně výrazový prostředek, který si jednou vytvořil. – Srov. banální „poetizování“, sentiment a stylistické manýry v překladu.

2. Vnějšíková charakteristika postav: herec v radosti nad tím, že rozpoznal některý charakteristický rys postavy, podřídí celý výkon tomuto rysu, a tím vytvoří postavu anekdotickou; řídí se totiž nikoliv charakterem jako celkem, ale svou jednostrannou teoretickou představou o charakteru. – Srov. „dotahování“ jazykové charakteristiky postav, zesilování intenzivních slov, nadbytečné zdrobněliny v překladech dětské literatury apod.

3. „Přirozená hra“: herec ve snaze o pravdivost výrazu jedná podle své vlastní povahy, je „sám sebou“, subjektivně prožívá zobrazené city; výsledkem je nivelizace postav. – Srov. stylistickou nivelizaci předloh na vlastní styl překladaťe.

Z odvozenosti jazykového vyjádření v překladu vyplývá, že výraz v přeloženém díle není nutný, ale jeden z možných: překladatel má možnost pro vyjád-

ření obsahu originálu volit různé jazykové prostředky.

Tvůrčí úloha překladatele je největší tam, kde jsou největší možnosti volby. U některých jazykových prostředků je výraz překladu jednoznačně určen, protože domácí jazyk má k vyjádření daného významu jen jediný prostředek; jinde, a to zvláště u prostředků složitějších a u vyšších celků, je možností více. Názorně lze možnosti výběru ukázat např. na krátké větě z Babičky „ozvali se myslivec i mlynář“. Pro slovo „mlynář“ čeština nemá možnost jiné volby. Zato již místo „myslivec“ se najdou synonyma „hajný“, „lesník“, místo „ozvali se“, „připojili“, „pravil“, „řekl“, „rozhlásil“; stejně i ke spojení obou substantiv je možno použít variačních prostředků: „a“, „s“, „jak – tak“.

Objevování a volba začínají tam, kde překladatel má k dispozici více stylistických možností a musí mezi nimi volit podle potřeb kontextu: tam také končí řemeslo a začíná umění. To přesněji určuje povahu tvůrčí práce překladatele. Jde u něho o tvořivost, v níž objevování je podřízeno výběru, činnost inventivní schopnosti selektivní. Překladatel potřebuje živou jazykovou představivost a vynalézavost, aby se jí zmocňoval velkého množství výrazových prostředků a měl možnost z nich vybrat ten nejvhodnější. Zároveň však musí mít vkus a kázeň, aby se lákavým výrazem nedal strhnout od reprodukčního úkolu, nebo neupadl do stylistických nevhodností. Velmi často nejsou obě schopnosti vyváženy. Častější je případ malé vynalézavosti, který je charakteristickým rysem překladatelů nenadaných. Naopak překladatelé tvůrčí a jazykově odvážní nedovedou někdy dost spolehlivě odhadnout nosnost směrlých jazykových prostředků, kterých užívají, a podřídit se stylistickému záměru autora.

Překladatelé posledních desetiletí často přebarvovali text výrazy hovorovými a důvěrnými až do vulgárnosti nebo směšnosti. Prostou větu „lidé kolem něho umírali“ ve vážném až tragickém kontextu překládá Josef Rumler v Sienkiewiczově Vítězi Bártovi „Člo-

brdíčkové kolem něho kapali jeden za druhým“; „roztříštil něčí hlavu“ jako „roztloukl něčí kebulku“ a podobně znehodnocuje nevhodnou komikou celou povídku. Obdobně Saudek v 1. vydání nevhodnými kolokvialismy bagatelizoval tragédii o Hamletovi, zvláště v poslední scéně, kde Hamlet umírá. Po Laertově smrti se umírající Hamlet obrací k Horaciovi, loučí se a žádá ho, aby spravedlivě celou historii vylíčil. U Saudka se k Horaciovi obrací se slovy „Je po mně, Horacio“, a o několik veršů dále dodává „Horacio, dodělávám“. Horacio nechce přežít přítele, bere do rukou pohár s otráveným vínem se slovy „ten lok je pro mne“. A konečně vchází na scénu designovaný nástupce Hamletův Fortinbras, osloví dvořany „Kde je to spuštění?“ a pak pokračuje „Pyšná smrti [...] žes tolik knížat na jediný zátaň tak strašně sklála!“ Zatímco schopnost uměleckého objevování je předpokladem tvůrčí práce s jazykem, směřuje ukázněný výběr k reprodukčnímu cíli překladu.

Ničím nespoutanou možností volby mezi stylistickými prostředky má překladatel jen tam, kde jde o rozhodování mezi úplnými synonymy významovými i stylistickými. Protože to je jev výjimečný, je skutečně možno překládat různým způsobem většinou jen proto, že naše poznání díla není dosti přesné nebo objektivní; jinak by kontext, stylistický záměr autorův, prostě celek uměleckého díla jednoznačně určil výběr slov a příp. složitějšího stylistického prostředku. Čím dokonalejší je překladatelovo poznání díla, tím důsledněji je jím předurčován výběr překladatelských řešení; čím větší je jeho umělecký a jazykový talent, tím dokonalejší prostředky k vystižení této správné interpretace má k dispozici.

· Tři stupně zvládnutí textu lze ukázat na malém úryvku z Harpagonova monologu (Lakomec IV – 7):

Hélas! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami, on m'a privé de toi! Eh, puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie.

Mé drahé, ubohé peníze! můj příteli, ukradli mi tebe. Já ztratil tebou svou podporu, útěchu, radost.

(J. Vrchlický)

Achich! Mé milé peníze! Mé chudinky penízky! Oloupili mě o vás, vy moji hodní přátelé, a já, připraven o vás, já jsem s vámi pozbyl své jediné podpory, své útěchy, své radosti.

(S. Kadlec)

Ach, peníze, penízky, vy moji zlatí drahouškové! Vzali mi vás! Jste pryč a pryč je má opora, má útěcha, má radost!

(E. A. Saudek)

Vrchlický ještě afektivní hodnotu projevu nevystihuje. Kadlec se snaží emoci zachytit prostředky shodnými s originálem, a protože formální prostředky francouzského textu mají v češtině příliš slabou citovou platnost, překladatel se dojíká a vzpružuje své city citoslovci (pod. i v dalším textu: „Justice...“ „Ó, spravedlnosti!“). Saudek využívá specifických možností češtiny – afektivních slov – a gramatickou shodou (drahouškové – vokativ plurálu) dosahuje plyného, nenásilného připojení dalšího kontextu. Různost metod se obráží i v délce repliky: Saudek, který některé výrazy vynechává, má 21 slov, Vrchlický, který tlumočí jen pojmový význam, vystačí dokonce se 16 slovy, zato Kadlec rozvodnil úryvek na 32 slov (tedy ještě více než analytický originál, který má 31 slov). Obdobný poměr je mezi třemi překlady vůbec: v našem monologu 243:381:325 slov.

Příčinou špatných překladů nebývá jen povrchnost. Někdy právě naopak premýšlivý filolog ve snaze, aby kladl proti sobě přesné slovní ekvivalenty a uvedl je do vztahů přesně odpovídajících předloze, rozruší umělecký celek, unikne mu celková globální hodnota pasáže, která je pro čtenáře rozhodující. Odtud také známá zkušenost některých překladatelů, že hodnotnější je jejich první, jako celek improvizovaná verze, a že další opracovávání překlad naopak znehodnocuje.

Psycholingvistickým rozbořem³⁰ bylo zjištěno, že

1. překladatelé, kteří stále překládají z jazyka A do jazyka B, ztrácejí schopnost mluvit jazykem A (jednotky jazyka A se pevněji asociují s jednotkami jazyka B než mezi sebou);

2. překládá-li překladatel střídavě oběma směry, z A do B a z B do A, ztrácí cit pro rozdíly ve stavbě obou jazyků a vzrůstá u něho počet neobratných formulací;

3. dlouholetou rutinou si překladatelé vypracovávají přímé asociční spoje mezi jednotkou jazyka A a jednotkou jazyka B, stereotypy, které jim pak někdy brání stylisticky diferencovat překlad.

Požadavky, které na překladatele klade jeho práce, určují také blíže, jaký typ talentu vyžaduje překladatelské umění: jsou to hlavně představivost, schopnost objektivace a stylistické nadání.

[III] Estetické problémy překladu

A) Tvůrčí reprodukce

1. Překladačství jako typ umění

Otokar Fischer definoval překlad jako pomeznu činnost na rozhraní vědy a umění; jiní teoretikové zdůrazňují někdy filologický, tj. odborný ráz této činnosti (kupř. překládání z antických a orientálních literatur se pokládá za vědeckou práci), jindy opět její charakter umělecký (Goethův překlad Hasanaginice, Herderovy překlady lidových písní apod. se zařazují do jejich vlastního básnického díla). Podle toho se pak teorie překladačství pokládá za disciplínu lingvistickou nebo literárněvědnou. Do kompetence jazykovědy patří srovnávací zkoumání dvou jazykových systémů; znalost jeho výsledků je samozřejmým předpokladem překladačského řemeslné výzbroje. Hledání jazykových ekvivalentů sice zabírá největší část překladačské práce, ale nevyčerpává ji: do oblasti umění patří právě ty momenty jeho činnosti, které se nedají redukovat na praktickou aplikaci srovnávací gramatiky a stylistiky – kritický odhad, jak budou hodnoty díla působit ve vztahu k životní problematice překladačského prostředí, volba interpretačního stanoviska, přetransponování uměleckých skutečností v něm zobrazených i jeho stylistických rovin do nového kulturního prostředí a jazyka atd.; právě tímto poměrem dvou různých konkretizací téhož

díla, podvojnou strukturou přeloženého díla, jeho funkcí v národní kultuře apod. se zabývá literární věda.

Abychom pro rozbor umělecké problematiky překladačství získali pevnější teoretické stanovisko, než jaké může dát čistě praktický přístup, bude třeba definovat vztah překladačství k jiným typům umění.

Cílem překladačské práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které nemělo předchůdce; cíl překladačství je reprodukční. Pracovním postupem tohoto umění je náhrada jednoho jazykového materiálu jiným, a tudíž samostatné vytvoření všech uměleckých prostředků vycházejících z jazyka; v jazykové oblasti, v níž se odehrává, je tedy původně tvůrčí. Překlad jako dílo je umělecká reprodukce, překlad jako proces je původní tvoření, překlad jako umělecký druh je pomezny případ na rozhraní mezi uměním reprodukčním a původně tvůrčím. V tom je překladačství ze všech umění nejbližší herectví, i když v něm se moment původně tvůrčí uplatňuje silněji než v překladačství. Herec vytváří totiž dílo zcela jiné kategorie, převádí literární text, jehož materiálem je jazyk, do útvaru scénického, jehož materiálem je člověk, herec; naproti tomu překladačství převádí dílo jen z jednoho typu jazykového materiálu do jiného typu materiálu téže kategorie.

Podíl tvůrčího a reprodukčního je různý v jednotlivých typech reprodukčního umění. Nebereme-li v úvahu kopie výtvarných děl, je reprodukční složka poměrně nejsilnější v hudebním přednesu, v němž sice vystupuje moment interpretační, ale ne samostatně tvůrčí; hudebník může sice tónovou osnovu interpretovat, ale ne nově tvořit. Ani při recitaci a přednesu se neuplatňuje tvůrčí úloha prostředníka tak jako u překladačství: ani zde totiž nejde o změnu materiálu uměleckého díla jako spíše o využití různých stránek téhož materiálu. Psaný text v sobě obsahuje jen nutné složky zvukové realizace (hláskový sklad slov) a ostatní jen potenciálně, ve formě ztvárnitelné: síla hlasu, intonační výkyvy, interpretace syntactic-

kého členění apod. Zato herec neinterpretuje jen text svým přednesem, ale vytváří si samostatně fyzická jednání, která nejsou libretem určena, a to tak, aby směřovala k reprodukčnímu cíli jeho výkonu. Situace v divadelním umění je o to složitější, že dramatický text je jen libretem, na jehož ztvárnění se podílí ještě celá řada spolupracovníků. Je tedy i v tzv. reprodukčních uměních silný moment tvořivý, a právě ten jim dává charakter umění, na rozdíl od reprodukce mechanické.

Při konfrontaci překladu s jinými druhy umění nejde o to, vytvořit nějakou akademickou systematiku druhů umění. Jde spíše o cíle praktické. Při řešení řady problémů totiž může být taková systematika zároveň empirickou oporou, pomocí níž se obdobného problému v jiném reprodukčním umění s vypracovanou metodologií využívá ke srovnání. A zdá se, že naopak zase teorie překladu může být oporou pro některé zatím méně propracované disciplíny. Jeden recenzent prvního vydání této knihy vyslovil v odborném filmovém časopise tento názor: „I když zatím ještě nemáme speciální teorii filmové adaptace, můžeme přece řešit řadu problémů na základě této knihy.“ A na druhé straně upozornil jiný recenzent na to, že mnohá díla jsou primárně určena k reprodukci (např. hudební partitura, dramatický text) a že o reprodukci v plném smyslu se dá mluvit jen u reprodukce technické.

Řekneme-li, že překlad je reprodukce a že překládání je původně tvůrčí proces, vytváříme definici normativní, říkáme, jaký překlad má být. Normativní definici by odpovídal překlad ideální. Čím je slabší, tím je od ní více vzdálen. Jako znehodnocující se počítují ty rysy, které této definici odporují: v procesu překládání rysy netvořící, pasivně reprodukční, ve výsledném díle pak rysy, které jsou v rozporu s reprodukčním cílem, tj. s požadavkem věrnosti. Prohřeší-li se překladatel proti požadavku původního tvořivého přestylizování, poruší zároveň i reprodukční hodnotu díla.

Někdy je reprodukce originálu tím přesnější, čím samostatnější a tvořivější je překladatelovo hledání českého ekvivalentu; O. Fischer říkal svým žákům, že překlad musí být do té míry volný, aby mohl být věrný. Nejpresvědčivěji to snad lze ukázat na překladu ze slovenštiny, kde tvořivost překladatele je zdanlivě nejméně výrazná. To pochopila J. Kintnerová při překládání Hviezdoslavovy Hájnicky ženy hned ve třech prvních verších:

Pozdravujem vás, lesy, hory,
z tej duše pozdravujem vás!
Čo mrcha svet v nás skvári, zmorí...

„Uhranuly mě tu hned věci dvě. Jednak termín ‚hora‘, tj. slovensky ‚les rostoucí na hoře‘ nebo ‚hora porostlá lesem‘ – a pak gradace pozdravení v opakovaném slovesu ‚pozdravujem vás‘. Dosti se proto trápím, ale první verze zněla:

Zdravím vás, lesy, podhoří,
z celého srdce zdravím vás!
Co špatný svět v nás umoří

Nehledě k tomu, že nešlo o podhoří, bylo to i rytmicky nesprávné s prooškivým daktylem na konci. Druhá verze, kdy jsem si umanula, že objevím ve své drahé mateřštině slovo pro onen slovenský ‚les na hoře‘, dopadla také tristně:

Mé lesy, zdravím vás, mé chlomy,
z celého srdce zdravím vás!
Co mrzec svět v nás zhubí, zrumí

Přišly tedy další zkoušky, až se objevilo řešení. Nebylo v jiném synonymu lesa, nýbrž v tom, že patos gradace v pozdravu nebylo nutno zachovávat právě v opakování slovesa – a tak vznikla poslední redakce:

Hory mé, lesy, celou duší,
z celého srdce zdravím vás!
Co bídný svět v nás zdeptal, zkrušil...“³¹

Kintnerová se zde tedy k reprodukčnímu cíli přiblížila tím, že vytvořila samostatné stylistické řešení: opakování slovesa nahradila

la opakováním adjektiv, rýmy podle originálu (morí – hory) nahradila samostatnou rýmovou dvojici (duší – zkrušil) atd.

Proti samostatnému přestylizování díla se prohřešuje překladatel, když např. zvláštnosti něčí výslovnosti nebo pravopisu popisuje tím, že prostě reprodukuje doslovný význam textu. B. Kubertová-Zátková přeložila v Galsworthyho Sáze rodu Forsytů: „Jakpak se máte, táza se svým šviháckým způsobem, vyslovuje ‚h‘ se silným přídechem (toto obtížné písmeno bylo v jeho ústech naprosto bezpečné), jak se máte?“ (pozn. pod čarou: V originále se Swithin táže: ‚How are you‘).“ Jiný příklad z téhož překladu: „(řikal), že ředitelství neopomene pečovat o zvýšení mravní úrovně svých zaměstnanců, vyslovuje v tomto slově oboje e, což se mu zdálo zníti výrazněji a anglosaštěji“ (v originále zaměstnanci – employees). V těchto případech bylo třeba zachovat buď anglické znění otázky, nebo samostatně rekonstruovat tvůrčí postup autorův, tj. vytvořit z českého jazykového materiálu samostatné řešení, které by dalo představu o tom, že jde o kultivovaného až preciózního mluvčího; např.: „Má úcta, pozdravil švihácky a při tom pečlivě vyslovil a oddělil obě dlouhé samohlásky.“ A v druhém případě snad bylo možno využít přepjaté výslovnosti infinitivu na -ti, který mluvčímu zní „výrazněji a spisovněji“. Otrocký, netvůrčí překlad je zároveň prohrávkou proti reprodukčnímu cíli, protože nereprodukuje autorovu myšlenku.

2. Dvojí norma v překladu

Druhým úkolem estetického rozboru kteréhokoliv umění je stanovit základní hlediska pro hodnocení. Základem estetiky a kritiky překladu – stejně jako u kteréhokoliv jiného umění – je kategorie hodnoty. Hodnota je určována poměrem díla k normě daného umění. Normy je ovšem třeba chápat historicky: v průběhu vývoje se mění jejich přesný obsah i jejich hierarchie.

Ve vývoji reprodukčního umění se uplatňují dvě normy: norma reprodukční (tj. požadavek věrnosti, výstižnosti) a norma „uměleckosti“ (požadavek krásy). Tento základní estetický protiklad se v překladatelství po stránce technické jeví jako protiklad tzv. překladatel-

estetický

ské věrnosti a volnosti. Jako překladatelskou metodu „věrnou“ (či snad lépe doslovnou) označujeme pracovní postup těch překladatelů, kteří za svůj hlavní cíl považují přesnou reprodukci předlohy, jako metodu „volnou“ (či spíše adaptační) tu, které jde především o krásu, tj. estetickou a myšlenkovou blízkost čtenáři, o to, aby překladem vzniklo původní umělecké dílo české. Z dějin překladu je známo, že tzv. věrností rozuměl humanismus především přesné tlumočení významu, romantismus reprodukci národních a individuálních zvláštností, lumírovci reprodukci metrické formy. Stejně se změnila i hierarchie obou norem. Obě kvality jsou nepostradatelné: překlad musí samozřejmě být co možno přesnou reprodukcí původního díla, ale především musí být hodnotným literárním dílem českým, jinak mu nepomůže sebevětší doslovnost. Chceme-li se pokusit o vymezení, jak dnes chápeme obě normy reprodukčního umění, je třeba předeslat, že norma tzv. věrnosti odpovídá normě pravdivosti v umění původním: jde o vztah k předloze (tj. ke skutečnosti v díle původním a k originálu při reprodukci), o poznávací hodnotu díla.

Pravdivost v uměleckém díle neznamena shodu se skutečností, ale vystižení a sdělení skutečnosti. Nejjasněji je to možno ukázat na scénickém výtvarnictví: není třeba, aby scéna, která se má odehrát pod stromem, proběhla pod stromem skutečným: dokonce obyčejně dáme přednost stromu kašírovanému. Skutečný strom, podobně jako nenalíčení herci, by byl bledý a neživotný. Nezáleží tedy na shodě se skutečností, ale na tom, aby umělecký výtvar na vnímatele působil jako skutečný: ztotožňováním skutečnosti a umění bychom dospěli k naturalismu.

Také požadavek pravdivosti v překladatelství předpokládá nikoliv naturalistickou kopii, ale sdělení všech

podstatných kvalit originálu čtenáři: překlad nemůže být stejný jako originál, ale má stejně působit na čtenáře. Překladatel musí, podobně jako scénický výtvarník, počítat s perspektivou: jeho čtenář má jiný fond vědomostí i estetických zkušeností, než měl čtenář originálu, proto by v mechanické kopii mnohému neporozuměl a mnohé pochopil zkresleně. Překladatel má zachovat nikoliv formální obrysy textu, nýbrž jejich významovou a estetickou hodnotu, a to prostředky, které mohou českému čtenáři tyto hodnoty sdělit. Teorie, která by trvala na mechanické kopii předlohy, by vedla k překladatelskému naturalismu. (V praxi ovšem otrocké překlady vznikají bezmyšlenkovitě, bez jakéhokoliv stanoviska.)

Překladatelská perspektiva je potřebná zvláště při hledání stylistických ekvivalentů. Zachování stylu je požadavek velmi problematický a v plné míře ne zcela uskutečnitelný. Zatím se pracovalo hlavně dvěma metodami: a) zachování formálních prostředků předlohy, b) substituce odpovídajícího domácího stylu za styl cizí. První metoda nepočítá dostatečně s různým formálním cítěním a tradicemi jednotlivých literatur, druhá (kterou propracovával Wilamowitz a Fischerova škola) se opírá o těžce odhadnutelné období. Vychází metodicky z obdobných předpokladů jako náhrada cizí jazykové formy formou domácí. Avšak substituce jazykových forem se může opřít o společného jmenovatele (významovou hodnotu pojmovou nebo stylistickou), kdežto společný jmenovatel stylistických typů je závislý na jedinečných podmínkách a je těžce měřitelný. Cestu k řešení této překladatelské potíže ukazuje zase literatura původní. Píše-li dnešní prozaik román ze 13. století, nebudou jeho postavy mluvit staročesky, ale – pokud vůbec bude archizovat – vytvoří si svůj historický styl, který ne-

bude naturalistickou kopií jazyka z doby děje románu, navodí historický kolorit prostředky většinou novějšími. Podobně bude-li dnešní překladatel převádět romantického básníka, sotva by mohl psát jazykem Máchovým, spíše vytvoří náznak romantického stylu z jazykových prostředků, kterými disponuje dnešní poezie. Jde o speciální případ uměleckého ztvárnění reality v díle: styl předlohy je objektivní fakt, který si překladatel subjektivně přetváří.

S perspektivou dnešního čtenáře je třeba počítat i tehdy, zastaral-li některý ze stylistických prostředků předlohy. Ch. Dickens užívá s oblibou mnohonásobného opakování téhož syntaktického vzorce nebo téhož důrazného slova. Dnes již takové mechanické opakování pocítujeme jako stylistický primitivismus. U Dickense je však významné i pro emotivní výstavbu díla, protože přehnaná zdůrazňování některého dojmu těsně souvisí s typicky dickensovským patosem a sentimentalitou. Je tedy nutno je zachovat, ale přitom se vyhnout nevkus. V počátečních odstavcích Malé Dorritky se to nepodařilo staršímu překladateli F. Královi, který mechanicky zachovával opakování, ale podařilo se to E. a E. Tilschovým, kteří zachovali sice základní princip tohoto stylistického prostředku, ale zpracovali jej tvořivě:

Everything in Marseilles, and about Marseilles, had stared at the fervid sky, and been stared at in return, until a staring habit had become universal there. Strangers were stared out of countenance by staring white houses, staring white walls, staring white streets, string tracts of arid roads, staring hills from which verdure was burnt away... Far away the staring roads, deep in dust, stared from the hill-side, stared from the interminable plain.

Všechno v Marseilli i kolem Marseille hledělo strnule na rozžhavené nebe a to opět tento pohled vracelo, až se strnulý ten pohled stal všeobecným zvykem. Cizinci byli zmateni těmi strnule hledícími domy, strnule hledícími bílými zdmi, strnule hledícími bílými ulicemi, strnu-

Celá Marseille i okolí civělo do rozpálené báně oblohy, která strnulý pohled opět vracela, až ta strnulost zachvátila kdekoho. Z bodavé bělosti domů, z pronikavé běli zdí i ulic, z běloby jednotvárných pásů vyprahlých silnic, z šedobílých kopců, jejichž zeleň neodolala

le hledícími prašnými silnicemi,
strnule hledícími pahorky, je-
jichž zeleň byla sluncem spále-
na...

V dále strnule hledící silnice
vysoko pokryté prachem zíraly
z úbočí pahorků, zíraly z údolí,
zíraly z nekonečné roviny.

(Fr. Král)

slunci, šla cizincům až hlava
kolem...

Od úbočí kopců, od údolí, od
nezměrných rovin, od celé té
dáli se ostře odrazily bělavé
prašné cesty.

(E. a E. Tilschovi)

Dojem dobíla rozpáleného poledne v Marseilli, které stále znovu
a znovu únavně bodá do očí, se podařilo Tilschovým vystihnout
opakovaním základní představy bělosti vyjádřené pokaždé jinou slovní
formou (běli, běloby, šedobílý); tím se vyhnuli nepřijemnému opa-
kování sousloví „strnule hledícími“, které je v češtině daleko ná-
padnější a dotěrnější než opakování slova „staring“ v anglickém
originálu. V druhém úryvku se stejnému opakování vyhnuli tím, že
neodbytný dojem bílých silnic na různém pozadí vyjádřili paralelis-
mem větných členů uváděných pokaždé předložkou „od“.

Druhý z požadavků, které klademe na překlad,
a druhé z kritérií, podle nichž jej hodnotíme, je krá-
sa, umělecká dokonalost, estetická hodnota překla-
du jako díla české literatury. To, že tato norma umě-
leckého mistrovství je společná překladu i pů-
vodnímu dílu a má v nich zhruba stejný obsah, kom-
plikuje práci překladatele i kritika překladu. Překla-
datele mají přirozenou snahu originál opravovat
a přikrašlovat. V některých obdobích se to i teore-
ticky doporučovalo; např. Čelakovský vytýkal Han-
kovi, že měl v překladu Krakoviaků „kde myšlenka
nebo řeč jest podlejší, ji podnášeti, a zjemňovati“³².
To je rada velmi nebezpečná, protože vkus překla-
datele je často subjektivní; překladatel také bývá
zpravidla menší umělec než autor předlohy a zdán-
livé nedostatky díla mají velmi často původ spíše
v našem nedokonalém pochopení autorových zámě-

rů než v jeho nedůslednosti. Kritik překladu pak zase
musí soudit velmi opatrně, aby záměrnou imitaci pri-
mitivního slohu předlohy nevytýkal jako neobratnost
překladateli, nebo naopak nepřecenil překladatele
pro přednosti předlohy.

Dvojitá estetická norma v překladatelství bývá příči-
nou neshod kritiky o hodnotě konkrétních překladů:
krása a věrnost bývají často stavěny do protikladu,
jako by se vylučovaly. Vylučují se však jen tehdy, ro-
zumí-li se krásou libivost a pravdivostí doslovnost.
Stylistický a citový exhibicionismus, předvádění vlast-
ního jazykového umění a sentimentální zesilování ci-
tových efektů nelze pokládat za estetické hodnoty, jsou
to příznaky překladatelského kýče. A naopak ani blíz-
kost předloze sama o sobě není měřítkem hodnoty pře-
kladu, nýbrž pouze ukazatelem metody. Pro hodnotu
překladu, jako každého uměleckého díla, není rozho-
dující typ metody – ten je namnoze podmíněn mate-
riálem a kulturní situací –, ale způsob, jak překlada-
tel svou metodou dovede pracovat: obdobně v původní
literatuře by bylo naivní pokládat např. metodu ro-
mantiků za jednoznačně lepší, než byla metoda klasi-
cistů, ale v jednotlivých epochách je možno oddělit
mistry od epigonů podle toho, jak svou metodou vlád-
nou.

Nejúspěšnější český překlad po druhé světové válce bylo Fika-
rovo přebásnění Ščipačovových Slok lásky z r. 1952. Je to pře-
klad až nebezpečně krásný, mnohdy libivější než originál. Srov-
nat jednu báseň s originálem je poučnější než dlouhá teoretická
úvaha o tom, zda překlad má, může nebo smí být krásnější než
originál:

Sady pritichli. Tuča
Idot, tomna, svetla.
Dvuch putnikov doroga
Daleko zavela.

Lístek se nehne. Nebe
je jako z olova.
Pěšinou podle sebe
Jdou v polích chodci dva.

Prochodit mimo jablon,
Smorodiny hustoj,
S poputčicej slučajnoj
Učitěl molodoj.
Ně znaja, kto takaja,
On polputi molčal
I trostočkoj kljonovoj
Po jabloňam stučal.
Potom razgovorilis.
No, postupiv stěnoj,
Dožd' zašumel po listjam
I chlynul – prolivnoj.
Oni pod kljon svernuli,
Jego listva gusta,
No padajet skvoz listja
ťažolaja voda.
Nakrylis s golovoju
Oni odnim plaščom...
I děvuška prižalas
K jeho grudi plečom.
Idot v rajon mašina.
Voditělju smešno –
Stojat, nakryvšis dvoje,
A dožd' prošol davno.

Už přešli říčku, sady
i keře angreštu.
On: učitel byl mladý
a ona: cizí tu.
Jaké má asi oči?
Půl cesty mlčeli.
Jen hůlčičkou svou plašil
čmeláky v jeteli,
Vlčí mák hořel v ovse.
Dali se do řeči.
Najednou stříbrilo se
deštíčkem ořeší.
Pod rozklenutý habr
se oba stulili.
A liják je tam zábl
a kapky studily.
Pod plášť můj, kdybys chtěla,
vejdem se já i ty.
Ramena dívčí měla
a teplé, sladké rty.
Jede kol traktorista,
po dešti voní zem,
obloha je už čistá
a ti dva – pod pláštěm.

Všechny volnosti, které si Fikar dovolil, nejsou z estetického hlediska stejně závažné. Není důležité, že změnil rybíz na angrešt, protože v převodu básně jde o náladu a situaci, nikoliv o botanickou přesnost. Proto je daleko závažnější, že překladatel nenechává své milence mezi zahradami, ale vyvádí je ven z vesnice, za řeku, tam kde již končí sady a jsou jen pole: „Už přešli říčku, sady i keře angreštu.“ V této koncepci pak pokračuje důsledně i v dalších verších: „Jen hůlčičkou svou plašil čmeláky v jeteli“, „Vlčí mák hořel v ovse“. Fikar tak podtrhuje důvěrnou osamocenosť milenců, a tím je sblížuje, jako to ostatně učinil hned v prvních verších obrazem dvou osamělých chodců na pěšině: „Pěšinou podle sebe jdou v polích chodci dva.“ To vede ke zlyřičtění, zeitovění Ščipačovovy lyriky, která je v originálu mužnější, citové vztahy zahalenější. Lyrický živel je posílen i tím, že Ščipačovova popisná konstatování nahrazuje překladatel obrazy (Sady pritchli – lístek se nehne; Ně znaja, kto takaja – Jaké má

asi oči; I děvuška prižalas k jeho grudi plečom – Ramena dívčí měla a teplé, sladké rty), obrazy málo výrazné nahrazuje barvitějšími (No, podstupiv stěnoj, Dožd' zašumel po listjam I chlynul prolivnoj – Najednou stříbrilo se deštíčkem ořeší). I formálně je báseň „dokonalejší“: Ščipačov rýmuje jen některé verše, Fikar všechny. V tom je také klíč k většině významových odchylek: překladatel si zkomplikoval rýmové schéma, a aby je zvládl, musel skoro v každé dvojici rýmů přidat do textu význam, který v předloze není. Výsledkem této metody byl překlad pro četbu okouzlující, svůdný. Kritik neznalý historického kontextu bude mít k němu výhrady. Tento překlad však plnil svou kulturní funkci.

3. Podvojnost přeloženého díla

Přeložené dílo je útvar smíšený, hybridní. Překlad není dílo jednolitě, ale prolínání, konglomerát dvou struktur: na jedné straně je významový obsah a formální obrys originálu, na druhé straně celá soustava uměleckých rysů vázaných na jazyk, které dílu dodal překladatel. Obě vrstvy – či spíše kvality, které se v celku díla integrálně prostupují – jsou v napětí, a to se může projevit rozpory.

Obsah díla je závislý na cizím prostředí, jazyk díla je český. Ctenář si tento rozpor uvědomí teprve tehdy, dojde-li k jasnému konfliktu mezi prostředím děje a specificky českým výrazem. Jsou situace, kdy i sebelepší překladatelské řešení je kompromisem, který nemůže úplně zakrýt rozpornost překladačového díla.

Často se to jeví při překládání křestních jmen. Např. v Sáze rodu Forsytů máme křestní jména: Nicholas, James, Philip, Irene, Soames, Swithin, Jolyon. Zachováme-li jejich anglickou podobu, budou cizí jména rušit atmosféru důvěrnosti v některých situacích a především vzniknou potíže se skloňováním jmen Irene, Philip, Nicholas. Rozhodneme-li se počestit jména, co se Soamesem, Jolyonem a Swithinem, kteří nemají české obdoby? Vznikla by tak směsice křestních jmen českých a cizích. Podobné potíže jsou se jmény míst-

ními, tj. se jmény ulic, budov apod. Tady nepomůže žádná paušální teorie, překladatel musí případ od případu hledat nejúnosnější řešení.

Méně je nápadný, ale podstatnější věci se týká rozpor, který plyne z časové odlehlosti staršího díla. Obsah díla i jeho kompozice nesou zcela jasně stopy doby, kdy dílo vznikalo, a při přestylizování do dnešního jazyka vyniknou jasněji jejich zastaralé rysy.

Ke konfliktům mezi psychologií dávno minulé epochy a moderním jazykem překladu dojde např. tehdy, převedeme-li do nového jazyka některé citové výlevy Balzakovy: „Ó, šlechtný otče, jak tě milujeme! zvolaly děti a vrhly se na kolena.“ Dojmem citové afektovanosti bude působit Goldsmithův Vikář wakefieldský, v němž jsou přímé řeči zpravidla uvozovány slovem „cried“, budou-li české dialogy uvozovány slovem „zvolal“. Je to však součástí citové exaltovanosti celého díla, která se projevuje i v kompozici. Rozpornost překladového díla je také – kromě menší životnosti překladatelova jazyka – jedním z hlavních důvodů, proč překlady obyčejně stárnou rychleji než dílo původní.

Psychologické rozpory jsou zvláště citelné při převodu mezi dvěma etnicky odlišnými kulturami. A nemusí ani jít o příliš odlehle kulturní oblasti: rezervované anglosaské čtenáře zarazí, že na začátku Idiota kníže Myškin ve vlaku Rogožinovi během desetiminutového rozhovoru prozradí nejtěžší tajemství, a zarazí je klid, s nímž Myškin snáší sarkastické poznámky Lebeděvovy. Mnohdy ovšem je takový „rozpor“ právě zdrojem nového poznání: japonská literatura, ideologicky přísně usměrněná konfucianismem, objevila v polovině 19. stol. psychologický román a s ním individualistickou psychologii a lásku v evropském pojetí. Někdy jde jen o dílčí motivy, které bývá lépe v překladech substituovat: symbol srdce se v překladech bible do některých jazyků Asie a Jižní Ameriky nahrazuje jiným fyziologickým symbolem, jako játra, břicho, hrdlo.

Překlad jako celek je tím dokonalejší, čím lépe se podaří překonat jeho rozpornost. Proto překladatelství – kromě požadavků společných překladu i původní literatuře – vyžaduje jednu specifickou schopnost: aby překladatel dovedl smiřovat rozpory, které v přeloženém díle nutně vznikají z jeho podvojného charakteru.

I malý detail totiž stačí, aby čtenáře upozornil, že čte dílo přesazené na cizí půdu, podobně jako malá neobratnost hercova připomene divákovi, že postavy na jevišti něco předstírají, a vytrhne jej z bezprostředního prožitku hry. To svádí také kritiku překladů ke lpění na detailech a k pozornosti především k negativním rysům překladu.

Jako příklad důsledné a promyšlené překladatelské koncepce možno uvést Fischerova Villona. V doslovu ke svému překladu definuje překladatel hlavní záměr svého přetlumočení slovy, že „chce podati nikoli náhradu za originál, nýbrž – v jeho duchu – ostrou a přítomnostní obdobu“. Tomu je pak podřízeno i přetlumočení stylistických prostředků básníka. Fischer říká, že vynechal „vše, co by bylo opakováním a přetížením, vše, co by se zdálo být [...] básnictvím pouze příležitostným, místním, podmíněným úzce osobně a časově, srozumitelným leda s podrobnými výklady z kulturních dějin. [...] Zato bylo překladatelovou snahou vyzvednouti ve Villonově poezii složky obecně lidské a posud naléhavé, dávati do odlehých narážek pointovaný výklad, nahrazovat učené a biblické nápovědi přímými citáty, psát soudobým slovníkem a též jinak přibližovat originál našemu citění.“ Takové překladatelské interpretaci, i když dnes již nesouhlasíme vždy s její volností, nemůžeme upřít uměleckou hodnotu; pracuje někdy metodou, kterou my bychom dnes již nepracovali, ale pracuje jí cílevědomě a s uměleckou důsledností.

V překladatelství je snad více než kde jinde nutná jednotná koncepce, tj. pevný názor na dílo a jednotný základní přístup k němu. V překladech pozorujeme velmi často rozkolísanost i u těch prostředků, které závisí zcela na obratnosti českého tlumočníka. Překladatelé, kteří používali dialektů, často vkládali jedné osobě do úst též slovo v různé podobě; překlad často nese stopy toho, jak překladatel teprve postupně přicházel na lepší řešení některé stále se opakující situace. I v překladatelské metodě pozorujeme někdy kolísání mezi úmyslem přiblížit dílo čtenáři nebo přenést čtenáře do prostředí díla. A především překladatel musí mít jednotný záměr, je-li mu by byla podřízena dílčí řešení.

4. Dvojznačný vztah k původní literatuře

Zbývá promluvit o funkci překladu v národní kultuře. Přeložené dílo se stává součástí literatury psané českým jazykem a má obdobnou kulturní funkci jako původní dílo české. Nadto však má překlad proti původní literatuře navíc ještě svou specifickou poznávací hodnotu: informuje nás o originálu a o cizí kultuře vůbec. (Obdobnou, i když ne stejnou informativní funkci mají i některé typy původní literatury, např. cestopis nebo historický román; opírají se o zajímavou a našemu čtenáři neznámou realitu.) V některých situacích čtenář chce mít vědomí, že čte překlad, a je třeba mu toto vědomí poskytnout zachováním koloritu: překladovost se může stát jednou z estetických hodnot.

Oba úkoly překladové literatury jsou často v napětí; na jedné straně chceme, aby překlad *Rámájanam* na nás působil jako původní dílo naší národní literatury, ale na druhé straně nám má také ukázat, jaké jsou charakteristické rysy hinduistické epiky, jak lidé ve staré Indii mysleli a jednali. Důraz na první či druhou funkci překladu je často určujícím činitelem při rozhodování mezi dvěma překladatelskými možnostmi: závisí nejčastěji na poměru dvou kulturních oblastí a na současné kulturní situaci české. Informativní funkce překladu je zpravidla tím silnější, čím odlehlejší je literatura, kterou překládáme.

Je např. dosti pravděpodobné, že antickému hexametrovi by někdy rytmicky odpovídalo lépe některé jiné metrické schéma, ať již blankvers či alexandrin, a že některým řeckým lyrickým strofám by v češtině odpovídal verš rýmovaný. Toho využila Julie Nováková: přeložila lyrickou báseň Musaiovu rýmovaným veršem a Hesioda čtyřstopým trochejem, tj. starobylým epickým veršem slovanským. Ale na druhé straně je správná i praxe školy Královy a Stiebitzovy, které jde o zachování specifických antických meter. Nelze vyloučit

žádnou z obou metod, protože obě mají své oprávnění podle toho, jaké jsou cíle překladu.

Hierarchie obou kulturních úkolů překladu je závislá nejen na překládané literatuře, ale také na domácím čtenáři. 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. Překlad pro nás nezvyklých a přitom vysoce konvenčních forem orientální poezie (např. perských kassid) bude při prvním seznámení na českého čtenáře působit dojmem formy nové, originální, tedy čtenář při první sbírce nepochopí její objektivní umělecké hodnoty. Když však bude číst pátý či desátý svazek psaný touto formou, bude již její konvenčnost pociťovat. Možnost překladu je závislá nejen na vyspělosti překladatelské metody, ale i na vyspělosti čtenáře. Dokonalý překlad by si vyžadoval nejen ideálního překladatele, ale i ideálního čtenáře. Na rozšiřování znalostí našeho čtenáře o cizí kultuře může působit právě překladatel, a může tím ulehčovat cestu dalším tlumočnickům téže kultury, kteří již budou moci počítat s lépe informovaným čtenářem. Překladatel může dokonce podle potřeb historické situace záměrně působit na sblížení nebo oddalování dvou kultur. Tak ruská literatura byla exotizována počátkem tohoto století v edicích, jako byla Ottova Ruská knihovna (podobně i v překladech polských a maďarských); dnes se naopak klade důraz především na společné problémy; podobným vývojem prošel vztah k literatuře čínské.

V době našeho národního obrození bylo třeba již názvem díla přitáhnout co nejširší vrstvy k české četbě a na česká představení. Proto se razily názvy co nejkřiklavější, a ovšem málo vkusné, jako např. „Chňap, Lap, Šňůra“, „Honza prasátko anebo oběšenec se

lepší i se svou ženou“ apod. Když tento první úkol divadelních představení ustoupil do pozadí, bylo možno zvyšovat uměleckou náročnost překladatelských řešení, a tak již Tyl vystoupil proti takovému nadbíhání divákovi. Nesouhlasil např. s tím, že v Sadské překřtili jeho překlad Bayardova Nalezence na Pražského uličníka. Změnila se vyspělost diváka, a proto se změnily také nároky na překlad.

Možnostmi recepce byla podmíněna i citovaná interpretace Fischerova Villona. Villon vstupoval ve 20. letech do českého kulturního kontextu jako jeden z „prokletých básníků“. Tento dobový literární typ odpovídal různým tendencím naší tehdejší kultury: pro levou avantgardu byl ztělesněním společenského protestu, typem revolučním, pro exkluzivní intelektuály zase vyjádřením společenské nevázanosti umění. Všem skupinám vyhovovalo „drsné“ přetlumočení francouzského středověkého básníka, o němž se programově snažil Fischer; proto životnost tohoto překladu byla taková, že se mohl stát východiskem pro hru Voskovce a Wericha Balada z hadrů. U některých národů byla v té době politická i kulturní diference tak ostrá, že si vyžádala několikrát současně přetlumočení Villona. Tak např. v Maďarsku Villona „revolučně“ přeložil a také ve své vlastní tvorbě využil Attila József, celá řada méně významných překladatelů se opíjela melancholií jeho „loňských sněhů“, György Faludy dokonce podvrhl některé své vlastní básně jako překlady z Villona – tentokrát z Villona vyzývavého a smyslného.

Překlad tedy vystupuje do složitých vztahů k literatuře původní, a to jako celý umělecký druh i jako jednotlivá díla. Může nahrazovat a posilovat písemnictví původní (obrozené překladatelství), případně ty jeho oblasti, kde domácí produkce je nedostatečná (drama, např. anglické překlady dramát v druhé pol. 18. stol.), anebo mu může naopak konkurovat (již J. Arbes a později K. Čapek si stěžovali, že divadla a nakladatelé dávají přednost druhořadým cizím dílům a domácí autoři pak nemají dosti možnosti se uplatnit). Překlad může objevovat nové vývojové možnosti české literatuře, zvláště po stránce jazykové (Čapkova Francouzská poezie, Taufrův Majakovskij), nebo naopak zanášet do ní prostředky neústrojné (cizí slova v literatuře

90. let, galicismsy v próze V. Hladíka). Překladovost může být hodnotou negativní nebo irelevantní, a pak dochází k tomu, že překlad je vydáván za dílo původní (Puchmajerovy básně), nebo může být hodnotou kladnou, a pak se i díla původní někdy vydávají za překlady (detektivky a kovbojky českých autorů za první republiky). P. Merimée, jak známo, vydal jeden svazek básní La Guzla aneb výbor z ilyrské poezie, sehnané v Dalmácii, Bosně, Charvatsku a Hercegovině, a Puškin jej pak přeložil s názvem *Pesni zapadnych slavjan*.

Překladatelská metoda vyrůstá z kulturních potřeb doby a je jimi podmíněna, a to nejen v celkovém poměru k cizímu dílu a v jeho interpretaci, ale často i v technických jednotlivostech. S tím je třeba počítat i při hodnocení překladu: překlady Jungmannovy, Vrchlického, Sládkovy nebo Fischerovy byly pracovány metodami zcela různými, z nichž každá plnila některou aktuální kulturní funkci.

Francouzský teoretik G. Mounin dovozuje, že „již nejméně od dob Amyotových, když překladatel opouští doslovnou věrnost, je to vždy z důvodů, za nimiž stojí váha celé jeho civilizace“. A obdobně z historických důvodů vysvětluje, proč Leconte de Lisle v překladu Homérovy Iliady, po mnoha adaptačních překladech předchozích století, zase objevil historický svéráz předlohy: „Tato revoluce přirozeně nebyla jen revolucí čistě estetickou – má společenské příčiny: věčného člověka teologické a monarchické společnosti vystřídal historický člověk společnosti buržoazní. Mladé buržoazní myšlení, opojené objevem historie, zbraně, která mu sloužila proti buržoazní třídě, místo aby shlazovalo, zastíralo a potlačovalo rozdíly mezi Achillem a námi, konečně si těchto rozdílů všimlo a stále více je zdůrazňovalo.“³³ Tato historická perspektiva ovšem nesmí vést k relativismu, neopravňuje metodickou libovůli

u překladatele dnešního: mnohé z prostředků, které vyhovovaly za jiné kulturní situace, nevyhovují dnes (doslovnost, časomíra, důsledná substituce dialektu, zvýrazňování vedoucí k vulgarizaci a kýči).

B) Překladatel jako literární a jazykový tvůrce

V souvislosti s problematikou původnosti či reprodukčnosti překladu se vynořují hned další tři otázky:

1. možnost tzv. klasického, normativního překladu;
2. problém samostatnosti překladatele ve vztahu k předchozímu vývoji českého překladatelství;
3. otázka samostatnosti překladatele ve vztahu k národnímu jazyku.

1. „Klasický“ překlad

Zařazení překladu do řady reprodukčních umění není jen věcí teoretické úvahy, ale má i své praktické důsledky, kupř. pro často diskutovanou otázku, zda je možný tzv. ideální a aspoň pro jednu generaci normativní překlad, případně má-li oprávnění několik současných překladů téhož díla. Tato otázka se v různých reprodukčních uměních jeví různě a zhruba možno říci, že čím větší je tvůrčí podíl interpretujícího umělce, tím menší oprávnění by měla kanonizace jednoho podání. O „klasické“, „standardní“ interpretaci je možno nejspíše mluvit u hudby, kde podíl interpreta je poměrně nejmenší. Ale rozhodně již nelze něco podobného tvrdit o divadelním představení: je tolik Revizorů, kolik divadel a představitelů titulní role, jiný je Hamlet v interpretaci divadla Old Vic, jiný v Shakespeare Memorial Theatre ve Stratfordu, jiný v Bolšom tēatre

v Moskvě nebo v Comédie française. Sporná je oprávněnost několika různých současných interpretací téhož díla v překladatelství, které je v systematické reprodukční umění mezi těmito krajnostmi. Zase možno říci, že o překladu „dobovém“, „klasickém“ apod. možno mluvit spíše u prózy, kde tvořivý podíl tlumočnicka je menší, zatímco u poezie je každý překlad svébytné básnické dílo a nelze upřít oprávnění dvěma souběžným překladům, jde-li ovšem o dvě samostatné a umělecky soudržné inspirace.

Obdobně jako nebudeme upírat oprávnění Hamletovi Olivierovu vedle Hamleta Močalovova a Hamletovi Kohoutovu po Hamletovi Vojanovu, nelze a priori odmítat Hamleta Štěpánkova vedle Sládkova, Hamleta Saudkova po Sládkovu a jiných překladatelů vedle Saudkova. Tak jako neexistuje definitivní a jednou provždy platné herecké pojetí Hamleta, není definitivní ani pojetí překladatelské. Každá nová interpretace znovu reaguje na dílo, a skrze dílo vyjadřuje i překladatelův vztah k soudobému kulturně politickému dění vlastního národa. Hodnotu jeho interpretačního stanoviska pak posuzujeme podle toho, jak se mu podařilo pochopit objektivní hodnoty díla a jaké kulturně politické stanovisko jeho názor vyjadřuje.

Překladatel své ideologické stanovisko prosazuje více nebo méně jasně v každém překladu, ale zvláště účinně u textů, jejichž interpretace je sporná. Názorný příklad, který v polském sborníku O sztuce tłumaczenia uvedl W. Jabłoński, komentuje B. Ilek takto: „Uvedu malou ukázkou, jak anglický sinolog překládá úvahu starého čínského spisovatele o moudrém člověku: ‚Věda, čím je Bůh, ví, že on sám pochází od Boha. Věda, čím je člověk, setrvává na svém poznání, očekává poznání nepoznaného. Vyčerpání určený čas sobě vyměřený a nezahynout na půl cesty – to je plnost vědění.‘ Současný polský sinolog Jabłoński přeložil tento úsek jinak: ‚Kdo zná působení přírody, ten žije s ní ve shodě: kdo zná činnost člověka, poznává, co je poznatelné, a udržuje se při životě díky tomu, co je vědomému poznání nedostupné, jako dýchání, trávení a tomu po-

dobné. Tím způsobem dovrší míru svého života a neumře předčasně na půl cesty. A to je plnost vědění. ' Oč tu jde? Jde o to, že slovo tchien má v čínštině v závislosti na kontextu a době různé významy: nebe, průzřetelnost, božský; příroda, přirozený. Anglický sinolog si vybral to první, protože mu šlo o to, přesvědčit čtenáře o monoteistickém a personalistickém významu slova tchien v případech, kdy zcela jasně označuje přírodu."³⁴

Velmi často se jeden z několika překladatelů zahraničního klasika stává pro danou generaci dominantním, tedy cum grano salis klasickým. Zvlášť výrazná je tato tendence u překladatelů divadelních, protože tu se výběr tříbí opakovanými inscenacemi a kontinuitou divadelní praxe. Přitom šanci stát se klasickým má nejen překlad nejlepší, nýbrž také nejvšestrannější, neboť příliš vyhraněná koncepce omezuje použitelnost překladu pouze na inscenaci jednoho typu.

Také klasický překlad si uchovává svou platnost jen v jedné jazykové a kulturně jednotné epoše, pokud totiž je této době jazykově a interpretačně přiměřený. Cím rychleji se národní jazyk vyvíjí, tím rychleji překlady zastarávají (velmi pomalu probíhal v posledních stoletích vývoj francouzštiny a angličtiny, velmi rychle naproti tomu v některých jazycích slovanských). A samozřejmě došlo také na přelomu dvou výrazně rozdílných epoch, jako např. od klasicismu k romantice, ke změně klasických překladů Shakespeara, Molièra aj.

2. Překladatelská tradice

Na rozdíl od tvůrčího činu původního umělce je reprodukce činnost opakovaná, proto se u větších děl, která se překládají častěji, vytvoří interpretační tradice. Podobně jako v herectví i v překladatelství každý další interpret navazuje na dílo interpretů předchozích, počuje se na jejich zkušenostech, případně podléhá jejich omylům.

Pro poměr moderního překladatele ke starší české verzi je velmi poučná předmluva posledního překladatele Coleridgeovy Písně o starém námořníku o poměru jeho díla ke staršímu převodu Sládkovu: „Při své práci jsem měl po ruce souborné vydání The Poems of Samuel Taylor Coleridge[...] a k tomu francouzský překlad[...], teprve potom jsem sáhl k překladu Sládkovu.[...] Někdy se naše překlady shodují náhodně; to tam, kde optimální řešení se podává samo. Tak např. ve sloce sedmého zpěvu, kde ‚sova houká na vlka‘. Je to doslovný překlad angl. verše ‚and the owlet whoops to the wolf below‘. Tu si konečná stopa takřka bez zásahu překladatelova zavolá na jiný možný rým ‚umlká‘ a sama určí nebo i znásilní úpravu verše sdruženého. Podobně je tomu v poslední sloce zpěvu šestého, kde albatrosova krev rozhodne o skladbě celé sloky. Atd. Při pročišťování svého překladu jsem naproti tomu upravil podle Sládkova sedmou sloku třetího zpěvu, přenesnadno řešitelnou, a krom toho převzal z jeho osobitého slovníku dvě tři slova, například sklítí se.“ Tedy shody mezi oběma texty jsou náhodné tam, kde není v češtině možnost jiného řešení; bylo by omylem se takovým shodám vyhýbat, mohou být naopak znamením, že oba překladatelé dosáhli buď jediného, nebo optimálního řešení.

Je zajímavé, že právě v rýmu se často oba překlady nezávisle na sobě shodují – patrně proto, že možnost rýmových kombinací mezi významy danými předlohou je omezenější než možnost stylistických variací. Jako další svědectví uvedeme zkušenost Jarmily Loukotkové při překládání Villona: „Na mnoha místech se mi stalo, když jsem přeloženou pasáž srovnala s Fischerem, že výrazy, vazby a rýmy byly shodné s Fischerem, jak nás k nim oba neodvisle dovedlo znění originálu. Někdy jsem ponechala převod v oné verzi, jinde, kde byla podobnost příliš nápadná, jsem verše přeložila jinak, abych nebyla podezírána z plagiátu.[...]

Fischer:

Z těch živých jedni, bohudíky,
jsou páni nebo v ouřadu,
druzí se stali hadrníky
a znají chléb jen z výkladů,
a třetí šli zas do řádů,
však leckterý ten celestýn
nedělá církvi parádu.
Tak rozhodil nás Hospodin.

Původní můj překlad:

Z těch druhých díkybohu jsou
už páni velkých úřadů;
a jiní po žebrotě jdou
a chléb znají jen z výkladů;
a další vstoupili do řádů,
ten františkán, ten celestýn je,
cpou břich a honí parádu.
Jak všechněm jiný osud kyne!

Druhý překlad:

Ti druzí hrají, díkybohu,
kdes na úřadech velkou roli;
zří jiní lačně za výlohu,
neb nazí s žebráčkou jdou holí.
A další vstoupil do řeholí,
ten františkán, ten celestýn je,
je hlad ni zima nezabolí.
Jak všechněm jiný osud kyne!“³⁵

Znehodnocující je závislost na práci předchůdců teprve tehdy, přebírá-li překladatel starší řešení z pohodlnosti a v míře, která ohrožuje původní charakter jeho díla. Tak je např. Štěpánek závislý na Sládkově překladu Shakespeara, F. X. Částka na Jungmannově a Purkyňově překladu Schillera, slovenský překladatel Matzenauer na Jungmannově překladu Hermannova a Dorothea. Otázka vztahu k českým překladům bude dosti významná pro slovenské překladatelství, protože české překlady klasiků, které byly zpravidla pořizovány dříve než slovenské, byly mnohdy slovenskému překladateli nejdůležitější pomůckou a nahrazovaly mu u některých autorů domácí překladatelskou tradici. Obecně lze říci, že má-li nová reprodukce být uměleckým činem, musí být překlad jako celek dílem nového překladatele, nikoli plagiátem z verzí předchozích.

Plagiát je v překladatelství daleko častější a nesnadněji zjištělný než v literatuře původní. Dá se zjistit tím lépe, čím větší je rozpětí překladatelských možností; nejněsnadněji se rozpozná v překladu básnickém nebo takovém, kde silná jazyková a historická podmíněnost textu nutí k objevování původních překladatelských řešení. Nemůže být např. pochyby o tom, jak vznikl překlad Lermontovovy básně Parus od L. Brože (Obrazy života 1875, č. 12), srovnáme-li jej s překladem J. Prokeše o několik měsíců starším (Album Slovanských listů 1875, č. 1):

Lodka

Bělá se loďka v oceáně
jak holubinka bázlívá;
proč dala výhost rodné straně
a v místa pílí truchlivá?
Slyš vody ruch a větru vání
—
a stožár v kraj se schyluje
—
ach! s plavcem není požehnání,
on v Eden lásky nevpluje.

Pod ním se lazur vábně klene
a nad ním slunka záře plá,
než on se v náruč bouře žene —
však bouře nejspíš mír mu dá.

(J. Prokeš)

Plachta

Bělá se plachta v oceáně,
kde mlha dříme modravá.
Proč dala výhost rodné straně
a v místa pílí sychravá?

Slyš vody ruch! a větrů vání,
a stožár téměř schyluje!
Ach, s plavcem není požehnání –
onť v Eden lásky nevpluje.

Pod ním se lazur vábně klene
a nad ním slunka záře plá,
leč on se v náruč bouří žene –
snad bouře nejspíš mír mu dá.
(L. Brož)

Průkazná jsou zvláště překladatelská řešení prostředků nejobtížnějších – rýmů.

Překladatelé se někdy sami vzdávají tvůrčího podílu na konečné podobě cizího jazyka. Před časem bylo nakladatelství SNKLHU předloženo nové zčeštění Longfellowovy Písně o Hiawathovi, v němž se překladatel programově přiznával: „Je to překlad možno říci souborný, neboť jsem vědomě a přiznaně použil všech čtyř předchozích překladů.“ Např. první sloka 10. zpěvu zní jako celek dobře:

Tím, čím tětiva je pro luk,
tím je muži hodná žena;
ač jím vládne, poslouchá ho,
ač jej táhne, přec jde za ním,
každý zvlášť je marnost sama.

Srovnáme-li však toto znění se staršími překlady, zjistíme, že je to mozaika zkompilevaná z cizích verzí: 1.–2. verš je doslova podle Prachaře, 3. verš a polovina 4. verše ze Sládka, druhá podle Pra-

chaře, 3. verš a polovina 4. verše ze Sládka, druhá polovina 4. verše z Prachaře, polovina 5. verše z Eisnera a jen slova „je marnost sama“ jsou původní. To je ovšem diletantská hříčka, stejně jako např. divadelní představení Hamleta nebo Ideálního manžela, které by do detailu kopírovalo film.

tlak překladatelské tradice se nejsilněji uplatňuje a je do značné míry závazný v těch případech, kde překladatelské řešení dřívějších generací se již stalo součástí českého kulturního povědomí, jako např. u okřídlených rčení a pojmů, u knižních titulků apod. Pokud starší řešení vyhovuje a nové znění není výrazně lepší, je v těchto případech zbytečné a škodlivé se od něho odchylovat, protože se tím rozkolísávají tato vžitá kulturní fakta; někdy je ostatně síla tradice taková, že je překladatel proti ní bezmocný.

Např. termíny „nadčlověk“, „vůle k moci“, „věčný návrat všech věcí“ jsou dílem hned prvních českých interpretů Nietzsche a Fischer je již hotové převzal; naproti tomu však změnil Krejčího překlad „Das Selbst“ jako „osobnost“, příp. Procházkovu „soběstačnost“, na „prapodstatu“. Názvy Shakespeareových her se tradují bez podstatných změn již od prvního úplného českého vydání; ujal se nový Saudkův název Veselé windsorské paničky za Veselé ženy windsorské, ale dosud o svou existenci zápasí Jak zkrotit saň proti staršímu Zkrocení zlé ženy. Nové vydání Makarenka se po zbytečně volném názvu jako Začínáme žít správně vrátilo k autorskému znění Pedagogická poéma. Proti názvu Stendhalova románu Červený a černý prosadil ve vydání z r. 1952 editor souboru název Červená a černá, vycházející celkem správně z názoru, že jde o označení barev a že u českých barevných titulů je vžitě femininum (Červená a bílá, Modrá a zlatá atd.). Staré znění, ustálené J. Vodákem, O. Levým i K. Růžičkovou, se však udrželo a bylo ještě dále zpopularizováno filmovou verzí, takže jsme se v dalších vydáních k němu vrátili.

3. Jazyková tvořivost

Tvořivost překladatele je omezena na oblast jazykovou; nejen tím, že nové výrazy vytváří (neologismy), ale i tím, že cizí výrazy ve svém prostředí zdomácňuje (exotismy). Přejímání jazykových prostředků nebo vytváření českých ekvivalentů se ovšem neomezuje na lexikální jednotky, zahrnuje i hodnoty stylistické (blankvers, sonet, gazel, haiku, blues).

S jakou intenzitou vnikají do mateřského jazyka cizí slova médii překladů a odborné literatury informující o cizím životním stylu a o cizích jazycích (to jsou hlavní zdroje „exotismu“), vysvětluje např. z údajů G. Mounina³⁶ o odborných textech: mezi cca 190 000 slovy v díle Léviho-Strausse *Smutné tropy* je přibližně 300 cizích slov; část z nich byla už dříve Francouzům srozumitelná a v textu nepotřebovala zvláštní vysvětlení; mezi cca 60 000 slovy v překladu knihy Uriela Weinreicha *Languages in Contact* bylo ponecháno 27 cizích slov atd. Texty této odborné roviny obsahují obvykle asi 5 procent cizích slov, která obohacují mateřský jazyk, do něhož se překládá.

Právě proto, že jeho tvůrčí činnost je omezena na jazykové přestylizování, snaží se někdy překladatel aspoň v této oblasti ukázat svou samostatnost a tvůrčí schopnost a upadá pak snadno do samoučelné virtuozity, vytváří nová slova, kde jich není zapotřebí, anebo bezdůvodně přetváří slova stará. Tak užíval P. Eisner v neověřené překladu Byronova *Dona Juana* z r. 1952 slova jako „játlivý“, „bystr“, „ráce“, „hlat“, „utkvívavost“, „píseň chvělá“. V těchto případech materiál, který má být co nejméně nápadný, strhuje na sebe čtenářovu pozornost, je samoučelně zformalizován, překladatel „zušlechťuje“ materiál, nikoli aby sloužil autorovi, ale aby strhl pozornost na sebe. K takovému zneužití uměleckého materiálu tíhne i herectví. Špatný herec se dá snadno od svého reprodukčního úkolu svést k tomu, aby uplatňoval vlastní půvaby. Stanislavskij mladší herec řekl: „Zlé je to, že jste nehrala *Katěrinu*, ale koketovala s hledištěm. Vždyť Shakespeare napsal *Zkrocení zlé ženy*, aby žákyně *Veljaminová* ukazovala divákům svou nožku ze scény a koketovala se svými obdivovateli.“³⁷ Také překladatel, který si takto pohrává s jazykem, „ukazuje nožky“, aby se čtenáři zalíbil. (Překladatel je tím lepší, čím nenápadnější je jeho účast na díle.)

Překladatel může a je povinen plně rozvinout svou jazykovou tvořivost tehdy, má-li do češtiny převádět stylistické hodnoty, pro které se ještě ve vývoji naší národní literatury neobjevily vyjadřovací prostředky. V počátcích našeho divadelního překladatelství koncem 18. století měla čeština vyhovující prostředky pro převod dialogů lyrických, drastických a domáckých, ale neměla dosti propracován styl patetický. Není proto divu, že právě takové repliky dělaly překladatelům potíže, že při překládání Schillera musel Thám napínat možnosti češtiny až k jejím mezím a ještě nedostihl předlohy. Překladatelé museli vytvářet mnohé hodnoty, o které byla přerušena vývoje ochuzena naše původní literatura nebo které vznikly na cizí půdě z odlišných jazykových i historických podmínek. Právě doplňování těchto mezer byl jeden z úkolů našeho překladatelství 19. století; uplatňovalo se zvláště intenzivně jako protiváha rustikálních poloh části naší poobrozenské literatury.

Tento vývoj není ukončen; nejsvízelnější práci, ale zároveň i největší možnost tvůrčího přínosu má překladatel při převádění děl, pro něž v českém literárním vývoji chybí protějšek. Jak překládat klasickou prózu – zvláště její složitější rozpracovaná souvětí –, když čeština nemá vypracován klasicistický sloh vhodný pro převádění vybroušených esejí nebo realistického románu 18. století? Obdobné potíže jsou také se sentimentální literaturou z konce 18. století a částečně i s literaturou renesanční; a to již nemluvíme o takových výjimečných případech, jako je např. styl *starošpanělské Písně o Cidovi* apod. Zde si musí překladatel z prostředků, které mu dává čeština, skutečně tvůrčím způsobem rekonstruovat styl, který by moderními prostředky českými zachovával stylistické principy těchto děl. (Ostatně nutnost vytvářet si pro

potřeby překladatelské nové výrazové možnosti se netýká jen staré literatury. Některé jazyky mají např. možnost daleko bohatěji jazykem odstínit sociální rozvrstvení postav, protože jejich hovorový jazyk má daleko širší škálu stylistických hodnot. Český překladatel jen stěží může být práv Shawovu Pygmaliónu, protože i nejnulgárnější čeština je příliš slabá na to, aby motivovala nutnost úplné převychovy Lízy. Obdobně nemá původní česká literatura prostředky, které by odpovídaly precióznímu způsobu vyjadřování absolventů anglických soukromých škol. Ostatně i při překládání ze slovenštiny se český překladatel bude muset vyrovnávat s bohatším jazykem předlohy při převodech z prostředí loveckého, pasteveckého, horského či vinařského.

Při jazykovém novotvoření musí být překladatelé ještě opatrnější než autoři původní, protože jsou v nevýhodnější situaci. Ze sedmnácti stránek Čelakovského překladů Martialových epigramů uvádí O. Jiráni³⁸ celou řadu neobvyklých výrazů jako „židlo“, „kaví“, „bezpřemné“ apod. V jeho Ohlasech výrazy, které se neujaly – kromě rusismů, jež jsou součástí koloritu – téměř nenajdeme. Příčiny jsou několikere: vynikající překlad má zpravidla menší vývojovou platnost pro národní literaturu, méně se vžije než dílo původní, proto jazykové novotvoření v překladu má menší naději na úspěch než v původní knize. Kromě toho předloha často nutí k tvoření násilnějších neologismů, a někdy také překladatel bývá méně výrazově pohotový a hůře dovede odhadnout, co je pro češtinu únosné.

C) Reprodukční věrnost

1. Překladatelovy pracovní postupy

Stěžejním problémem překladatelské teorie i praxe je otázka reprodukční přesnosti překladu. Boj mezi dvěma protichůdnými stanovisky, která v historii v nejčistší podobě představuje klasicistická teorie adaptač-

ního překladu a romantická teorie doslovného překladu, táhne se celým vývojem překladatelských metod a je hybnou silou jejich postupného tříbení. Tento rozpor trvá dodnes; vzniká namnoze z toho, že je sice programově hlášána překladatelská věrnost, ale tento požadavek není blíže definován a analyzován, takže v praxi dochází k protichůdným výkladům.

Abychom si objasnili otázku reprodukční přesnosti, pokusíme se ukázat, na které složky díla se soustřeďuje a které naopak opomíjí překladatel „věrný“ a překladatel „volný“, a to na příkladu, kde překladatelské řešení může být i dnes sporné:

Zítřejší je svatý Valentin,
je ještě noc a stín:
já, dívka pod tvým okénkem,
chci být tvůj Valentin.

Zítřejší je Jana Křtitele,
a raničko, hned zrána –
Jeníčku, spíš? – já přišla již,
tvá souzená ti Jana.

On rychle vstal a plášť si vzal
a závoru jen smet;
vzal pannu v chýž a pannou již
ji nenechal jít zpět.
(B. Štěpánek)

On s lůžka hup, do šatů šup
a už ji vedl vrátky,
panenku svou již panenkou,
ach, nepropustil zpátky.
(E. A. Saudek)

„Věrný“ překladatel Štěpánek (a stejně Sládek a Malý) zachoval v Ofeliině popěvku ze IV. jednání Hamleta původní, s jazykem originálu spjatou podobu jménem Valentin a určitý, specificky anglický svátek sv. Valentina (14. února – den opředěný milostnými tradicemi); tedy zachoval prvky zvláštní, směřující k jedinečnému. „Volný“ překladatel Saudek vyšel z hodnot obecných: hra na mužskou a ženskou podobu téhož jména (Jan-Jana) a den památný nějakou lidovou tradicí (český svátek sv. Jana Křtitele – 24. června; ovšem ke svatojánské noci se pojí asociace spíš kouzelné než erotické). V Saudekově překladu se sice ztrácejí tyto typicky anglické asociace, a tím se trhá i spojitost s prostředím originálu, ale jeho řešení je lepší již také proto, že žádný z „věrných“ překladatelů nevyužil ani české možnosti přechylování (Valentin-Valentinka) a mechanicky připisují dívce výrok „chci být tvůj Valentin“.

Z hlediska překladatelské problematiky vystupuje v díle do popředí dialektika obecného a jedinečného.

Proti obecnému významu (pojmovému i emotivnímu) a proti obecné formě (v našem případě hra s dvojným tvarem jména) stojí oblast zvláštního: jazykový materiál a historicky, tj. národně a dobově podmíněné obsahy a formy. Věrný překlad se upíná na momenty zvláštní. Proto připouští jen výměnu jazykového materiálu a ostatní prvky směřující k jedinečnosti zachovává jako součást koloritu, často na úkor srozumitelnosti, tj. na úkor obecného významu. Volný překlad klade důraz na obecné. Zachovává obecný obsah a formu a zavádí substituci do celé oblasti zvláštního: za národní a dobovou specifičnost originálu dosazuje národní a dobovou specifičnost oblasti, do níž se překlad uvádí, proto ve svém extrému vede k lokalizaci a k aktualizaci.

Protože literární dílo neobsahuje přímo realitu, ale jen její odraz a zobecnění, nejde v něm zpravidla o významy jedinečné, nýbrž o významy zvláštní; termínu „zvláštní“ užíváme v jeho filozofickém významu, tj. jako běžného označení pro celou skupinu jednotlivin, u níž již nelze mluvit o jedinečnosti, ale také ještě ne o obecnosti.³⁹ Proto budeme mluvit o dialektice obecného a jedinečného a o směřování k jedinečnosti, ale v konkrétních případech bude mít obvykle protiklad menší rozsah, bude se pohybovat mezi zvláštním a obecným. Že se překladatelská problematika soustřeďuje v oblasti zvláštního, vyplývá logicky již z toho, že rozsah zvláštního je užší než rozsah obecného; proto obecné kvality jsou společné i několika společenským prostředím nebo jazykům, kdežto kvality zvláštní jsou omezeny na užší oblast, která se může, ale nemusí krýt s národem. Proto se také v literárním díle v plném rozsahu nekryje oblast zvláštního a národní specifičnost, i když se do značné míry překrývají. Podobně se nekryje oblast obecného s pojmovým významem.

Překladatelské adaptace postihují nejvíce právě jedinečné a zvláštní momenty v díle: místní a dobové narážky, vlastní jména a ty umělecké prostředky, jejichž formování je podmíněno společenskou situací, která se v oblasti umění jeví jako „vkus“. Když francouzský klasicista v 18. století překládal Sterna, nahrazoval anglický humor originálu humorem francouzským. Český klasicista Ant. Marek lokalizoval Stolbergovu baladu tím, že místo „Hört, ihr lieben

deutschen Frauen“ začíná „Slyšte, mladé dívky české“, nahrazuje knížete navarrského králem polským apod., jeho současník Puchmajer nahrazoval ve Vergiliově 7. ekloge Jupitera Perunem a Meliboea Libějem.

Naopak „věrní“ překladatelé romantismu lpěli na jedinečném do té míry, že se nechtěli zříci ani jazyka originálu, doslovnými překlady se ho drželi aspoň syntakticky a extrémní teorie Schleiermache-rova žádala, aby se překladatel podřídil jazyku originálu, neboť jinak „jak může překladatel dát čtenáři pocit, že to, co čte, není zcela běžné, ale že je třeba, aby mu to znělo jako něco úplně cizího“.⁴⁰ Nešlo jim ale jen o jazykové exotizování, nýbrž i o to, že jazyk odráží, a do značné míry sám vytváří, formy i obsahy myšlení typické pro cizí národ: „Každá řeč v každém svém stadiu vytváří celý světový názor tím, že obsahuje výraz pro všechny představy, které si národ činí o světě, a pro všechny pocity, které v něm svět vyvolává.“⁴¹ V současné době propracovává souvislosti mezi jazykem a obsahem myšlení, zvláště méně vyvinutých národů, lingvistická škola Whorffova.

V uměleckém prostředku se oba momenty nerozlučně prolínají. Čím těsnější je jejich spojení, tím těžší je překladatelská problematika, a čím silněji se uplatňují momenty zvláštní, tím větší je v daném případě roze-stup mezi překladem věrným a volným. Podle tohoto základního vztahu se nám zcela zákonně rozvrství tři překladatelské pracovní postupy a vymezí jejich použitelnost.

O překladu v pravém slova smyslu možno mluvit jen v oblasti obecného, tj. u čistě pojmového významu (např. odborná terminologie) a u formy, při níž se přímo nejevíví závislost na jazyku a na historickém kontextu (např. kompozice větších celků); jen v těchto řídkých případech možno mluvit o jednoznačném ekvivalentu. V oblasti zvláštního, tj. při těsné závislosti na jazykovém materiálu a dobovém nebo národním prostředí, dochází buď k substituci, nebo k transkripci, volný a věrný překlad se ostře diferencují. Substitute, tj. náhrada domácí analogií, je namístě tam, kde se zároveň

silně uplatňuje obecný význam, transkripce, přepis, je nutná tam, kde význam, tedy činitel obecný, úplně mizí.

Ukážeme použití těchto pracovních postupů v průřezu překladatelskou problematikou jediného uměleckého prvku. Vlastní jméno možno přeložit, pokud má hodnotu jen významovou; takový výjimečný případ jsou pojmová jména ve středověkých alegoriích, ve fabliau nebo v komedii dell'arte: Misericordia – Milosrdenství, Frater – Mnich, Dottore – Doktor. Jakmile přistoupí charakter jména, tj. závislost na národní formě (každý národ má svůj rejstřík tvarů pro jména), je možná jen substituce nebo transkripce. To je případ charakterizačních, typizačních jmen běžných v komediích a v satirickém románě: Sheridanova Mrs. Malaprop, Sir Peter Teazle, Charles Surface. Bez substituce se překlad obejde při převodu mezi příbuznými jazyky, např. češtinou a ruštinou, kde význam slovních kmenů je pochopitelný: Fonvizinův Prostakov, Gogolův Chlestakov, Uchovertov. Jinde se substituuje: za Shakespearovu dvojici Mr. Ford a Mr. Page máme na význam zaměřenou Sládkovu substituci Brodský-Pacholík a na formu obvyklých českých jmen zaměřenou substituci Saudkovu Vodička-Hošek. O substituci by bylo možno uvažovat také u Harpagonových sluhů La Flèche, Brindavoine a La Merluche, které Svat. Kadlec v Lakomci ponechává v původním znění. Když se význam ztratí úplně, pak je možný jen přepis, tj. zachování jména v cizím znění: Klim Samgin, Artamonov, Rudin, Riccault. Při překladu jde přirozeně jen o význam, jenž má platnost v celku díla, nikoli o významovost absolutní: nebudou se překládat jména, která sama o sobě mají sice sémantický obsah (König, Pokorný), ale takový, který není součástí významové výstavby díla. Překladu se budou vzpírat obecně známá jména, která mají i v českém kulturním prostředí svou tradici, např. Pantalone; Peškovův charakterizační pseudonym M. Gorkij nebude možno překládat ani v životopisném díle, kde by se uplatnil jeho význam „hořký“. Není bez významu ani povaha celého díla a úloha, kterou v něm má jméno; dosazovat za anglické jméno zcela jiné jméno české v Ofeliině popěvku je umožněno také tím, že nejde o jméno dramatické postavy, ale o izolovanou narážku v rozpustilém, národně nelokalizovaném popěvku. Při řešení překladatelských problémů bude proto muset překladatel přihlížet ke všem činitelům, které se v konkrétní situaci uplatňují. Je dáno povahou a rozsahem této studie, že zde je nutno jednotlivé činitele zkoumat odděleně, i když se pak v praxi budou často prolínat a křížit.

Jako překladatelský postup je však možno uznat jen přepis, nikoli opis. Oba postupy se kryjí jen tehdy, převádí-li se mezi jazyky, které mají společné písmo. Je zřejmé, že např. pro přepis ruských jmen se překladatel bude řídit pravidly běžné transkripce. O opis ale nemůže jít tam, kde slovo v originále je již samo fonetickým přepisem z cizího grafického systému: proto se anglická forma bengálského jména Tagore přepisuje českým Thákur, jméno Bishnu Dey českým Bišnu Dej. Neznalost původní podoby jména působí často potíže při překládání jmen transkribovaných do azbuky.

O rozhodování mezi přepisem a opisem jde vlastně také u ústřední otázky básnického překladu, u otázky, má-li se překládat rozměrem originálu. Básnický rytmus je zcela vybudován na fonetických možnostech jazykového materiálu a jeho významovost nemá ráz pojmový; cílem překladu je přepsat zvukové hodnoty verše do jiného jazyka, nikoli opsat jeho metrické schéma. Jsou-li si prozodické systémy originálu a překladu blízké, mohou se oba postupy krýt, ale jsou-li mezi prozodickými systémy větší rozdíly, může mít totéž metrum v obou jazycích jinou zvukovou a estetickou hodnotu, a pak je přednější zachytit, přepsat tuto zvukovou hodnotu než mechanicky „opsat“ metrum.

Užití tří základních postupů – překlad, substituce, transkripce – je skutečně zákonně určeno poměrem jedinečného a obecného v uměleckém prvku. Není správné substituovat tam, kde významová složka chybí. Když J. Hauková a J. Chalupecký v pochybeném překladu Eliotovy Pusté země mění Wiealala leia na Olala lalala, pak nejen bezdůvodně ruší eufonické a rytmické hodnoty zvukové řady originálu, ale nadto dosazují sled zvuků, který – aspoň u čtenáře znalého franštiny – může připomenout francouzský výraz pro údiv; do básně se tím může vsunout nežádoucí významový prvek. Naopak, jakmile přistoupí význam, není možno se spokojit transkripcí, je nutno substituovat. V témž překladu nesprávně zůstala nepřeložena řada onomatopoi drip drop drip drop; v originálu na-

vozuje představu odkapávání vody, a proto bylo nutno nahradit ji českou řadou stejné hodnoty, např. kap krap kap krap. Překlad je možný, nabyli-li onomatopoeický sled zvuků hodnoty pojmové a povahy slovní, jako je tomu u výrazů pro „řeč“ domácích zvířat a pro nejběžnější přírodní zvuky. Není však možné překládat ani nahrazovat zvukomalebné sledy, u nichž jde o jedinečnou, ad hoc vytvořenou nápodobu přírodního zvuku; zde je možný jen fonetický přepis. Jakmile se uplatní zároveň obecný význam a závislost na jazykovém materiálu, stává se situace řešitelná jen substitucí: mateřský jazyk komolený cizincem nebo osobou trpící nějakou vadou řeči se stává nositelem obecného, pojmového významu (Francouz v ruském prostředí nebo šišlání), a proto je nutno nahradit jej obdobně zkomolenou češtinou, v níž budou ovšem podle téhož obecného principu komoleny často jiné zvuky a slova.

Je-li významově nebo formálně zvláštní umělecký prvek nositelem obecného významu, není možno jej zachovat, ale je možno jej (tj. jeho význam) sdělit; dochází tak k substituci. Naopak jedinečný umělecký prostředek, který není nositelem obecného významu, je možno zachovat, ale ne sdělit; tak dochází k přepisu. Umělecký prvek obecný je možno zachovat i sdělit; jen zde lze mluvit o překladu v pravém slova smyslu. A konečně ani sdělit, ani zachovat nelze momenty, které z hlediska díla jsou nepodstatné, irelevantní (bezvýznamné zvláštnosti jazykového materiálu, tiskové chyby apod.).

Sporný je způsob a rozsah užívání substitute. Bez tohoto pracovního postupu se překladatel úplně neobejde nikdy, ale jeho zneužívání vede k adaptaci a aktualizaci. Hodnoty obecné i zvláštní jsou nedílnou součástí uměleckého díla, a proto plnohodnotná je substitute jen tehdy, podaří-li se zachytit oba momenty. Není-li to možné, pak méně poruší dílo ztráta zvláštního než ztráta obecného, již proto, že obecné je těsněji spjato s významem a překladatelova práce je vázána na sdělitelnost.

Substitute je východisko z nouze, k němuž se překladatel uchyluje, když není možný překlad pro těs-

nou závislost uměleckého prvku na jazyku nebo na cizích historických skutečnostech. Většinou se při ní ztrácí buď hodnota obecná, nebo zvláštní, jak jsme to viděli u Ofeliina popěvku. Ideálem je dosáhnout srozumitelnosti významové a přitom zároveň navodit představu cizího prostředí; u jmen se to pro shodu slovních kmenů poměrně snadno daří při překládání ze slovanských jazyků (Militrisa, Babaricha, Kuchařice v Caru Saltanovi), u jazyků jiných jen výjimečně (pojmenování Goldoniho sluhy dvou pánů Truffaldino z Nemagnizzi; Hořejšího překlad v Sedlákově svém pánem: „Nakonec jsem zbyl tu já, Filetto neb Filuta“).

2. Národní a dobová specifičnost

Příkladem z Goldoniho jsme se dostali k druhé stránce překladatelské problematiky místně a dobově zbarvených složek díla: jde o to, zachovat nejen jejich význam, ale i jejich hodnotu koloritní. Současná překladatelská teorie stále více zdůrazňuje zachování národní a historické specifičnosti originálu. I když národní specifičnost je sama o sobě jev historický, nemusí být vždy rys dobový zároveň součástí národní specifičnosti; jsou to historické jevy v podstatě mezinárodní, např. rytířská kultura feudální, která bude od překladatele vyžadovat řešení dobových reálií (oděv, výzbroj) i společenských konvencí a psychických rysů. Překladatelské potíže u národní a dobové specifičnosti vyplývají již z toho, že nejde o uchopitelnou, vydělitelnou složku, ale o kvalitu, která v různé míře prostupuje všechny složky literárního díla: jazykový materiál, formu i obsah.

První otázka je, co do národní a dobové specifičnosti patří a co z toho je účelné zachovávat. Vyjdeme z definice překladu: přeložit dílo znamená vyjádřit je – v jeho

jednotě obsahu a formy – jiným jazykovým materiálem. Avšak jazyk sám o sobě je jakožto systém dorozumivacích prostředků národní společnosti pro daný národ specifický. Tato část specifičnosti se při překladu nutně ztrácí. Pokud je jazyk jen materiálem pro obsah a formu díla, není možné vystihnout jeho národní a dobové kvality, protože by přestal být materiálem a stal by se sám formou, resp. významem. Příklad: Cervantesův Don Quijote byl napsán jazykem neutrálním, pro současného čtenáře dobově i národně bezpríznačným, tedy nikoli archaickým: je logické jej překládat zase bezpríznačným jazykem domácím. Kdybychom jej překládali archaickou češtinou, přestal by být pouhým materiálem, vystoupila by do popředí nezvyklá forma, a ta by se stala nositelem jistých hodnot významových.

Jen tam, kde je lexikální jednotka nositelem významu typického pro historické prostředí originálu, je ji někdy možno ponechat v původním znění; to je případ „bytových“ slov jako rikša, častuška, tomahavk, kindžál. Takové slovo je nositelem významu, který nebylo možno vyjádřit prostředky domácího jazyka, proto může češtinu trvale obohatit; proti čistotě jazyka se však prohřešuje překlad, který užívá cizích slov samoučelně, bez významové nutnosti, jen pro kolorit, pro zajímavost, jako to dělali dekadenti.

Při těsné souvislosti jazyka s myšlením odráží jazyk v některých svých vyjadřovacích prostředcích přímo i psychické založení národa, jinými prostředky zase, aspoň v cizinci, představu jistých psychických rysů vyvolává. Dojem charakteristického způsobu myšlení vzbuzují ruské zdobněliny (holoubkové, dušičky, miláckové) a úryvkovitý, zámlkový styl ruských dialogů: např. replika Akuliny z Gorkého Měšťáků: „Drahoušku, vždy je... Drahoušku! Copak já něco říkám! Já i v koutku... Jen si nenadávejte! Nehádejte se! Miláckové!“ Teoreticky probojované je dnes již nahrazování anglických zdrženlivých, oslabených výrazů (understatement) českým

výrazem plným, silnějším – i když v praxi se dělá ještě mnoho chyb: „I am afraid I cannot“ se nepřekládá „obávám se, že nemohu“, ale „bohužel nemohu“, angl. „rather“ častěji „hodně“ než „poněkud“. Obtíže zatím působí románská impulzivnost, přecitlivělost, která s sebou nese výrazy exaltované, superlativní, v českém textu dosti nepřirozené: „po roce nadzemského štěstí a nevyčerpatelné vášně“ (Maupassant), „trpím přespříliš“ (tamtéž); přecitlivělé „je souffre“ je vůbec ve francouzské próze běžné. Ještě vzdálenější je nám v některých situacích španělský patos.

Literární dílo je fakt historicky podmíněný, a tedy neopakovatelný, mezi originálem a překladatelem nemůže být vztah totožnosti (dva duplikáty anebo duplikát a kopie), proto nelze zachovat specifičnost do všech důsledků. Takový požadavek by vedl k doslovnému překladu, k naturalistické kopii sociálních, dobových i lokálních dialektů, k formalistickému lpění na metru a teoreticky k tezi o nepřeložitelnosti díla. Mezi originálem a překladem není však také přesně takový vztah jako mezi objektem a jeho odrazem (skutečnost a umění, případně literární předloha a samostatné variace na její téma), proto v překladu nejde o umělecké přetváření a domyšlení typických rysů originálu; to by v praxi vedlo k aktualizaci a lokalizaci, v teorii k tezi, že překlad má být lepší než originál. Mezi překladem a originálem je vztah díla a jeho provedení v jiném materiálu, proto konstantou má zůstat nikoli realizace jednoty obsahu a formy v materiálu, nýbrž její konkretizace v mysli vnímatele, populárně řečeno výsledný dojem, působení díla na čtenáře. Při překládání pak nejde o mechanické uchování formy, nýbrž o její významové a estetické hodnoty pro čtenáře, v otázce národní a dobové specifičnosti nejde o to, zachovat všechny jednotlivosti, v nichž se uplatnilo historické prostředí vzniku, jako spíše vzbudit ve čtenáři dojem, iluzi dobového a národního prostředí. Z toho pak plynou některé pracovní zásady.

Literární dílo přejímá obsahy ze společenského vědomí a realizuje je sdělovacím prostředkem, jazykem; proto konkretizace díla může být nezkrácená jen tehdy, shodují-li se společenské vědomí i sdělovací prostředky autora a čtenáře. Protože se společenské vědomí národa, v němž dílo vzniklo, vyvíjí, přestávají být některé obsahy díla v dalších vývojových etapách i v domácí literatuře plně srozumitelné, nebo se chápou zkráceně: dobové realie, vztahy mezi lidmi aj. Také jazyky se vyvíjejí, hlavně ve svých stylistických hodnotách: vyjadřovací prostředek, který byl autorem zamýšlen jako výraz hovorový a soudobým čtenářem také tak chápán, může v dalších generacích pozbyť hovorovosti, nebo se dokonce stát archaismem. Proto dnešní cizí čtenář chápe dílo zkráceně a překlad by měl vycházet z nezkrácené konkretizace prvotní.

a) V překladu má smysl zachovávat jen ty prvky specifická, které čtenář překladu může cítit jako charakteristické pro cizí prostředí, tj. jen ty, které jsou schopny být nositeli významu „národní a dobová specifická“. Všechny ostatní, které čtenář nechápe jako odraz prostředí, pozbývají obsahu a poklesají na bezobsažnou formu, protože nejsou schopny konkretizace.

Podle toho překladatel z ruštiny zachová formu jména s patronymikem (Vasilij Ivanovič), protože ta se u nás již běžně cítí jako typicky ruská. Naopak překladatel z angličtiny nezachová zvyk připojovat ke jménu vdané ženy nejen příjmení, ale i křestní jméno manžela, protože v této pojmenovovací konvenci nepozná náš čtenář jméno typické pro Anglii. Thackerayova hrdinka Amelia Sedley se po provdání jmenuje Mrs. George Osborne; to přeložíme nikoli jako Jiří Osbornová, ale paní Osbornová nebo paní Amélie Osbornová.

Také společenské konvence, např. oslovení, vyžadují podobné řešení. V překladech z čínštiny jsou jistě zdvořilostní obraty pocitovány jako specifické, podobně někdy také patriarchální ruské „báťuška“; ale na druhé straně není možno překládat každé francouzské „Monsieur“, „Madame“ nebo anglické „Sir“ českým „pane“. Takové „Ano, pane“, „Ne, pane“, „Půjdete k obědu, pane?“ působí v českém dialogu rušivě a nevyvolá představu francouzského prostředí. Lépe je řídit se zde českým územ, který zdvořilostní oslovení buď vůbec vynechá, nebo užívá titulů „pane profesore“, „pane ře-

diteli“ apod. Nezvyklé je také v překladech z francouzštiny „můj plukovníku“ (mon colonel) místo „pane plukovníku“, v míře poněkud menší i anglické oslovení jako „profesore Higginsí“, „plukovníku Pickeringu“ (v Tetauerově překladu Shawova Pygmaliona). Není také jisté, zda český divák ve Fastových Třiceti stříbrných pochopí, že prosté oslovení „Hillová“ je v anglosaských zemích ve vztahu ke služebnictvu běžné, a nebude-li to chápat jako hrubost, asociálnost. Ale to jsou již případy sporné. Zcela jasný anglicismus jsou překlady pozdravu „how do you do“ jako „jak se daří?“; při inscenaci Tetauerova Pygmaliona bylo nutno nahradit českým „dobrý den“ nebo němou úklonou většinu těchto pozdravů ze scény v salonu paní Higginsové:

Líza: Jak se daří, paní Higginsová?...

Paní Higginsová: Zcela správně! Mám opravdu radost, že vás poznávám.

Pickering: Jak se daří, slečno Doolittleová? [...]

Líza: Jak se daří?

Paní Eynsford Hillová: To je moje dcera Klára.

Líza: Jak se vám daří?

Klára: Jak se máte?

(I. verze z DILIA)

Národně specifická může být i forma. U některých zvláštních exotických forem se i verš jasně cítí jako součást národní specifiky a v takových případech by převedení do běžné domácí formy báseň ochudilo. Patří sem zvláštní veršové formy gruzínštiny a některých jiných národů Sovětského svazu. Také při překládání ze staroger-mánské aliteráčnické poezie a snad i u rozměrů antických je třeba brát v úvahu zvláštní národní svéráz formy.

b) Za ty prostředky, pro které domácí jazyk nemá ekvivalenty a které v původním znění nemají schopnost vyvolat iluzi prostředí originálu, je možno substitovat domácí analogii bezpříznakovou, neutrální, která není jasně spojena s dobou a místem překladu. Nemůžeme-li zde prostředí originálu vystihnout, je nutné se vyhnout aspoň jasnému rozporu s ním.

Již Čukovskij⁴² ukazoval, že je nesprávné překládat anglické „cap“ jako „furažka“, „plaid“ jako „bekeša“, „clerk“ jako „prikazčik“,

upozorňoval na paradoxní překlady západoevropských románů, v nichž si hrdinové říkají „báťuško“ a jezdí „na izvozčikach“. U nás J. Hruša v Maughamově románu Na ostří nože označoval pařížskou policii jako „SNB“ místo bezpříznakového pojmenování „police“. SNB je ryze československé, pokvětnové zřízení a v pařížském prostředí je protismyslné. Na stopy českého prostředí je nutno dávat pozor při substituci přísloví, lidových rčení, místních a historických narážek. Fischerova překladatelská škola právě zde přeháněla učením svého mistra o výraznosti a obohacování překladu, aktualizovala a vynalézala vtipné, ale v celku díla rušivé substituce: v Saudkově překladu Hamleta posílá hrobník kolegu pro pivo k Daškům (tj. do hospody proti Vinohradskému divadlu, kde byla premiéra), v komedii Jak zkrotit saň se anglický historický omyl o Richardu Dobyvateli nahrazuje českým praotcem Bruncvíkem, z neteře krále Garbuduba dělá neteř knížete Bruncvíka (Večer tříkrálový). Při takových aktualizacích jde někdy vtipný nápad na úkor uměleckého vyznění celého díla, protože se pro něj dostává do rozporu prostředí, z něhož vychází originál, a prostředí, které do díla uvádí překladatel.

Právě vědomí národní specifičnosti odlišuje problematiku při překládání měr a vah od překládání měny. Nezvyklé měrné systémy, např. ruský a anglický, často nahrazujeme naší metrickou soustavou. I když aršíny, stopy, couly, pinty, gallony apod. mají jistou hodnotu koloritní, nemají zase pro české čtenáře jasný významový obsah, čtenář nemá u méně známých měr představu o velikosti. Zde je možné převádět na metry a kilogramy proto, že to je obecná metrická soustava; ovšem jen tam, kde hodnota obecná – určitá délka nebo váha – má v celku díla významnější úlohu než hodnota zvláštní – kolorit. Převádět cizí měnu není možné, protože měna je charakteristická vždy pro určitou zemi a koruny by nám lokalizovaly překlad do našeho prostředí. Nutno tedy ponechat rubly, pesety, marky, centy; nanejvýš je možno pro srozumitelnost převádět méně známé mince na známější: místo anglického „crown“ překládat „pětišilink“, místo „guinea“ a „sovereign“ „libra“; podobně místo „tři červonce“ „třicet rublů“, místo „deset louisdorů“ „dvě stě franků“.

Časový a místní odstup působí, že některé ohlasy prostředí originálu přestanou být v jiné společnosti srozumitelné, nejsou sdělitelné normálními prostředky, a proto je často potřeba dát místo přesného překladu buď vysvětlení, nebo naopak jen náznak. Ovšem

jejich užití zase není libovolné – to by vedlo k dokreslování nebo zjednodušování originálu –, ale je zákonně vymezeno snahou zachovat ekvivalentní konkretizaci. Vysvětlení je namístě, uniká-li našemu čtenáři něco, co pro původního čtenáře bylo obsaženo v díle; není správně vysvětlovat náznak, doříkat zámlku, dokreslovat dílo tam, kde ani pro čtenáře originálu nebylo vše naplno řečeno. Náznak je namístě, není-li plně vyjádření možné, protože uměleckým prostředkem se stal sám jazykový materiál, tedy ta složka, která v překladu nemůže být zachována.

Velkou potíží pro překladatele jsou narážky na fakta běžně známá v době a oblasti vzniku originálu, ale neznámá v prostředí, do něhož se dílo převádí. V Stendhalově románu Červený a černý tehdejší deníky Constitutionel a Quotidienne zcela jasně politicky zařazují své odběratele, podobně jako by české čtenáře charakterizoval odběr Rudého práva, Národních listů nebo Vlajky. Takové historické narážky mají v díle podobnou hodnotu jako básnický obraz: obecnou, abstraktní myšlenku („liberální noviny“, „redakční royalistické noviny“) vyjadřují v podobě jedinečné, konkrétní představy. V překladu se zpravidla významový obsah ztrácí: narážka nejen nevyvolá představu konkrétní, ale čtenář často neporozumí ani jejímu významu obecnému, typizačnímu. Hodnoty jedinečného obrazu ve většině případů překladatel ani nemůže dosáhnout: termín Constitutionel nebude pro českého čtenáře, ba ani pro dnešního Francouze spojen s určitým obrazovým, smyslovým obsahem (formát, grafická úprava, zaměření na některou společenskou vrstvu, na určitý druh zpráv apod.). Zato typizační význam by měl čtenáři sdělit, ten je podstatnou součástí autorovy argumentace. Poznámky pod čarou v takových případech nevyhovují nejen z praktického důvodu, že významové jednotky, které jsou organickou součástí díla, vysouvají do edičního aparátu mimo dílo. Daleko menší porušení originálu je vsunout obratně takové vysvětlení přímo do textu: „odbírá liberální Constitutionel“, „šel do královského paláce Whitehallu“ apod. Takové vnitřní vysvětlivky znali už staří překladatelé: francouzský renesanční překladatel Amyot překládá v Plútarchovi: „le tyran Onabis“, „le musicien Pilades, qui chantait un certain poème du poète Thimoteus“. Ovšem to je překladatelský postup výjimečný, ke kterému nutno sahat opatrně – u jmen zpra-

vidla při jejich prvním uvedení v díle – jen proto, abychom se vyhnuli většímu zlu: nesrozumitelnosti nebo poznámce pod čarou. Moderní překladatelé se v těchto případech zbytečně drží zásady doslovného překladu, neuvědomují si, že taková vysvětlivka sice přidává slovo, které v původním znění není, ale že se zde opisuje dvěma slovy význam, který byl pro autora i čtenáře originálu obsažen již ve jméně. Nejen u historických narážek, ale i u stylizace, která předpokládá znalost životních faktů z prostředí originálu, bývá někdy nutné vysvětlující doplnění. Větu ze Zolovy Nany, kterou uvádí Starinkevičová⁴³ „Chez les ivrognes des faubourgs c'était par la misère noire, le buffet sans pain, la folie de l'alcool vidant les matelas, que finissent les familles gâtées“, lze do češtiny přeložit „rozvrácené rodiny opilců z předměstí končí uprostřed bezvýhodné bídy, kdy v domě není kouska chleba a nepřičetný alkoholismus nutí rozprodávat i žíně z matrací“. Český čtenář, který většinou nezná víno sherry, by nenabyl jasné představy o „očích barvy sherry“, kdyby se mu výraz „he had sherry-coloured eyes“ přeložil doslovně; o tom, jak mlhavě se takové obrazné určení u nás chápe, svědčí i různé interpretace barvy Bosinneyho očí ve 24 překladech, které byly podány do soutěže na překlad Ságy rodu Forsytů: světle hnědé, sametově hnědé, červenohnědé, žlutavé, nazlátlé, zlatisté atd. Zde je na místě doplnění: „měl oči světle hnědé jako sherry“ nebo podobně. Výraz „he had a Quilpish look on his fleshy face“ (tamtéž) je rovněž nepřeložitelný bez vnitřní vysvětlivky. Obratnost překladatelova se pak ukáže na vkusu, s jakým toto vysvětlení do textu vpraví. Překladatel často dokáže vyrobit vysvětlivku, která nic nevysvětlí („s výrazem jedné z Dickensových postav v masitých tvářích“!), příp. vysunout je do poznámek pod čarou, a tím porušit celistvost uměleckého textu. Šíře vnitřní vysvětlivky záleží na vkusu a obratnosti překladatele; může být velmi stručná („s quilpovsky prohnáním výrazem v masité tváři“), nebo dosti rozsáhlá, až téměř encyklopedicky poučující („v přítloustlém obličejí měl potměšilý pohled – asi jako zakrslík Daniel Quilp v Dickensově Starém obchodě se starožitnostmi“).

Někdy může překladatel k vnitřní vysvětlivce použít vedle vysvětlujících významů také kompozičních prostředků. Japonská poezie psaná formou haiku předpokládá u čtenáře znalost dosti složité básnické konvence; nejdůležitější pro pochopení její atmosféry jsou tzv. „zařazující slova“, která japonskému čtenáři okamžitě každou z těchto básnických miniatur zařadí do určitého ročního období, a tím ji asociativně spojí s celým souborem motivů. Aby českému čtenáři zpřístupnili tuto poezii, seřadili překladatelé výboru z Bašóa

jeho haiku do oddílů podle ročních období: „Léto. Čas, kdy básník haiku sní o netopýrech a lískách, o pláči starých pěnkv, o květech a obilí a rozkvétajícím lilku a voňavém větru. Čas kukaček a moskytů, světlušek a polních prací, čas slunečnic, moruší, lilí a letní trávy.“ Atd.

Náznak je namístě tam, kde není možné plné přetlumočení. Je-li na pozadí celonárodního jazyka užito místního nářečí nebo jazyka cizího, stává se cizorodý jazykový systém sám o sobě uměleckým prostředkem a jeho překlad je nerešitelný metodami, jejichž podstatou je právě výměna jazykového materiálu. Cizí jazyk, běžný v prostředí, pro něj bylo dílo původně určeno, stává se pro českého čtenáře nesrozumitelným, a proto jej není možno zachovat; nesrozumitelná by byla např. punština v ústech Plautova vojáka Poenula, turečtina v klasické literatuře bulharské a pro prostého čtenáře i francouzština v Tolstého Vojně a míru. Nahradí-li se cizí jazyk prostě normální češtinou, ztratí svou charakterizační hodnotu; obvyklý překlad pod čarou nevyhovuje v uměleckém díle ze stejných důvodů jako u historických narážek. Nejpříjemnější řešení je snad přeložit významově závažné cizí věty do češtiny a k naznačení cizosti promluvy ponechat jen běžné pozdravy a krátké odpovědi, které jsou jasné ze sousední větě česky; tedy cizojazyčné promluvy jen naznačit a ten náznak případně kombinovat s vysvětlením (prohodil turecky).

Ještě obtížnější je překlad místního nářečí. Charakterizovat mluvčího jako obyvatele Bavorska nebo Bretaně není českými jazykovými prostředky možné; jediné, čeho může překladatel dosáhnout, je odlišit řeč venkovana od jazykově vyspělejších postav, které mluví celonárodním jazykem. Chce-li se překladatel vyhnout jazykovému naturalismu, není možné plné vy-

stižení, nýbrž jen náznak. Pro naznačení venkovské řeči je záhodno užít jazykových rysů regionálně bezpriznakových, tedy ne přímo konkrétního nářečí, ale takových fonetických, lexikálních nebo syntaktických rysů, které jsou společné několika nářečím, proto se přestávají cítit jako specifické pro určitý kraj a spojují se spíše s obecnější představou venkova: „naše maminka povídaly“, „šak pantáta šel za nima k muzice“ apod. Také zde se potvrzuje, že substituce je možná jen tam, kde nad významem zvláštním převládá význam obecný. Konkrétní nářečí nebo cizí národní jazyk jsou příliš těsně spjata s určitým zvláštním krajem, než aby jich bylo možno použít k substituci; když v Priestleyho reportážním románě z prostředí anglické letecké továrny Sobotní svítání mluví skotský dělník Jock šlonzácky nebo v Dantově Božské komedii provensálský básník Arnaut Daniel polsky, působí taková lokalizace stejně rušivě jako vsouvání českých historických a místních narážek. O substituci je možno uvažovat jen tam, kde význam obecný zcela převládne nad zvláštním. Bylo by to snad možné u některých národně nezasazených komedií, kde nářečí nebo cizího jazyka je užito jen pro karikování postavy, tj. kde nad hodnotou zvláštní – specifické krajové nebo národní zařazení – převládá hodnota obecná, komický záměr.

3. Celek a část

Překladatelskou problematiku Ofeliina popěvku můžeme formulovat ještě z jiného konce: v Saudkově překladu je zachována slovní hra jako celek a potlačeny její složky, kdežto ve Štěpánkové verzi jsou zachovány jednotlivé její části – jména – na úkor celku. S dialektikou jedinečného a obecného je těsně spjata dialektika částí a celku. Ulpívání na jednotlivosti je podstatou

neumělé formy „věrného“ překladu, překladu otrockého, který je příznačný pro pedantské překladaatele bez uměleckého nadání; naopak zase celostní chápání často svádí právě vynikající překladaatele k tomu, že se soustředí na příliš obecné principy, na příliš rozsáhlé celky, a v jejich jménu pak zkreslují jednotlivé myšlenky. Je třeba odhadnout míru samostatnosti detailu a podle toho jej do větší nebo menší míry podříditi celku. Zase je důležitější celek, ale ani významná jednotlivost by v něm neměla zaniknout.

Kde slovo nemá význam samo o sobě, nýbrž jen jako součást celku, překládá se celek bez ohledu na významy jednotlivých slov. Jako lexikální jednotka se překládají ustálené fráze, idiomy a většina lidových rčení a přísloví. U obrazného výrazu jsou důležité i vedlejší implikace jednotlivých slov, jejich vztahy ke smyslové skutečnosti a vztah mezi myšlenkou a jejím uměleckým výrazem: proto zde vyžaduje i detail pozorné převedení, zvláště tam, kde je součástí vyššího celku – autorova stylu, charakterizačního záměru apod. Nerovná-li se hodnota celku součtu jeho částí, nýbrž nové významové kvalitě, pak si žádá náhradu obdobným celkem českým; ruské lexikalizované přirovnání „pjan kak zuza“ nebo anglické „drunk as a lord“ nahradíme obdobným českým „opilý namol“, ruské přísloví „bez truda ně vyněš ni rybku iz pruda“ českým „bez práce nejsou koláče“. Osou, kolem níž se takové přepnutí na jiný celek provede, je obecné významové jádro, buď pojem „velmi opilý“, nebo myšlenka „bez námahy nelze dojít úspěchu“, takže ani substituce celků by nebyla možná bez obecného významu.

Jsou překladatelské situace, které nedovolí vystihnout všechny hodnoty předlohy. Překladatel se pak musí rozhodnout, které kvality díla jsou nejdůležitější a které je nejspíše možno oželeť. Součástí problemati-

ky překladatelské pravdivosti je poznání poměrné důležitosti hodnot v díle.

Jako velmi jednoduchý a názorný příklad je možno uvést slovní hříčku. Hrobníci v Hamletovi kopou hrob Ofélii a baví se o tom, že jejich řemeslo má starou šlechtickou tradici již od Adama. První hrobník dokazuje šlechtictví Adamovo tím, že byl první, kdo měl „arms“; toto slovo anglicky znamená a) erb, b) paže. Na námitku druhého hrobníka, že přece Adam „arms“, tj. erb, neměl, odpovídá: v bibli je psáno, že Adam kopal, a jak by byl mohl kopat bez „arms“ (tj. bez rukou)? Čeština obdobný dvojsmysl nemá, proto je třeba něco obětovat: buď slovní hříčku, nebo význam jejích složek. Jak Sládek, tak Saudek se správně rozhodli pro zachování slovní hříčky za cenu detailních významových odchylek.

2. hrob.: Byl on šlechtic?

1. hrob.: Žet, byl první, kdo měl znak.

2. hrob.: To neměl.

1. hrob.: Což jsi pohan? Jakkak to rozumíš Písmu? Písmo praví: Adam kopal. Jak mohl kopat neohýbaje znak?

(J. V. Sládek)

Tedy hra na dvojí význam slova znak (erb, páteř).

2. hrob.: Copak Adam byl šlechtic?

1. hrob.: Samo sebou. Vždyť měl paže.

2. hrob.: To není pravda.

1. hrob.: Jak to, že ne, ty pohane? Jak to rozumíš Písmu? Stojí psáno: Adam kopal. Ni, a čím by byl kopal, kdyby nebyl měl paže?

(E. A. Saudek)

Tedy hra s přibližnými homonymy paže – páže. Každý z obou překladatelů zachoval jeden ze dvou významů anglického „arms“: buď znak, nebo paže. Druhým významem se museli odchýlit od předlohy (páteř – páže). Bylo důležitější zachovat slovní hříčku, která je pro Shakespearův styl tak příznačná, a její celkový smysl než přesně přetlumočit oba slovní významy.

Myšlenka, obraz a rčení jsou jen celek nižšího řádu, který sám je částí vyššího celku, kontextu. Je důležitý vyvážený poměr mezi vlastním významem věty a jejím významem v kontextu. Bohu-

mil Mathesius v Gorkého Měšťácích správně řeší ze situace repliku Akuliny, když si spálí prst: „Zatracená práce!“ za ruské „Postreli tě goroj“; podobně když Stěpanida za scénou o cosi zakopne: „Který chytrák to sem postavil“ za ruské „Kuda těbja čort pošos“. K úplnému potlačení vlastního významu věty se však nechává dramatickou situací strhnout L. Fikar v Čechovově Višňovém sadu. Tam, kde Mathesius ve svém znění Višňového sadu správně překládá Jašovu stížnost na Firse „...a ke všemu tady chodí Firs, bručí pro sebe všelijaká nepřístupná slova“, má Fikar „jenom se courá po domě a mně, mně si dovolí říci: Ty budižkničemu!“ To proto, že několik minut předtím Firs skutečně na Jašovu provokaci „nebav dědulo, že už radši nebalíš kufry“ odpovídá: „Ech ty... budižkničemu.“ Nemusí jít vždy o tak výrazné adaptace: rozdíl v zaměření na detailní význam a na význam v kontextu je mezi oběma překlady Višňového sadu i ve významových odstínech: „Myslela jsem, že jste jim jel naproti“ místo „odjel“ apod. Jindy zase Mathesius v Měšťácích potlačuje význam věty, aby „pomohl“ autorskému záměru. Aby udržel sebevražedné úmysly Taťány v podtextu, odpovídá u něho Akulina na Stěpanidinu zprávu, že si Taťána poslala pro čpavek: „Je vidět, že chce něco čistit. Není jí pořád dobře.“ Originál říká: „Zdá se, že ji bolí hlava. Není jí pořád dobře.“

Kontext, charakter, fabule, autorský záměr, to jsou zase jen dílčí celky, které jsou samy složkami celku nejvyššího – ideje díla. Zření k ideji celého díla podmiňuje řešení všech dílčích úkolů, stylistické ladění i výklad případných nejasností, ale zase idea má jen usměrňovat, a ne zkreslovat detaily. Na úkor uměleckého mistrovství jde ideologické dotahování některých míst ve Fikarově Višňovém sadu. Varja si v rozhovoru s matkou u Mathesia stěžuje: „...ale on buď mlčí, nebo žertuje. Já to chápu, má plno práce, co je mu po mně. Kdyby byly peníze, ne moc, třeba jen sto rublů, nechala bych všeho a odešla daleko odtud. Šla bych do kláštera.“ Naproti tomu u Fikara: „A on? Buď mlčí, nebo si ze mne dělá blázny. Vidím do něho! Jenom když bohatne, když mu v kapsách cinká! Co je mu do nějaké Varji! Kdybych měla peníze, stačilo by maličko, třeba jen sto rublů, vykašlala bych se na všechno a utekla odtud.“ V Mathesiově verzi si Jaša stěžuje: „Tohleto není pro mě, nemůžu tady žít... at dělám, co dělám. Nakoukal jsem se na tu nevzdělanost – až mi to leze z krku.“ U Fikara zase snaha vyzvednout ideu zkresluje repliku: „Tady, to není pro mě, tady se nedá žít... Tady aby jen člověk dřel a houby z toho!“

Tak jako se volný překlad zaměřuje k obecnému na úkor jedinečného, potlačuje také část ve prospěch celku, a to nejen po stránce ideové, ale i umělecké. Jedna z forem substituce je kompenzace, kterou proklamoval O. Fischer a jeho škola: protože se dílo nutně někde ochudí, je nutno zase jinde je obohatit. Taková substituce ve vztahu k celku je jistě správná, ale svádí k zneužití.

Není např. nutné, aby v lidové řeči cizímu hovorovému prvku odpovídal hovorový prvek domácí: může ho být užito na jiném místě, jen když celkový ráz promluvy zůstane stejný. A podobně je tomu i s jinými stylistickými hodnotami (archaismy, slova citová) a uměleckými prostředky: např. komický nadměrný rým je možno nahradit komicky laděným slovním výběrem apod. Opatrně je již nutno postupovat tam, kde např. místo slovní hříčky originálu chce překladatel na jiném místě vsunout hříčku svou. Dosti smělé kompenzace se dopouští Jar. Zaorálek v Rollandovi (Dobry člověk ještě žije), když v druhé kapitole vypouští nepřeložitelné moto: Agneau de Chamoux / N'en faut que trois pour étrangler un loup, a místo něho vsouvá jako moto v první kapitole české přísloví: O hromnicích musí skřivan vrznout, i kdyby měl zmrznout.

Dbát funkcí jednotlivých elementů ve vyšším celku je záhodno také při překládání historických narážek, reálií aj. Obvykle bývají taková místa považována v literatuře o překládání za izolované překladatelské oříšky, tzv. cruces translatorum, ačkoli tu zase ve skutečnosti jde o místa porůznu v textu rozptýlená, o která se opírá nejedna výpovědní kvalita, a reálie samy jsou složky širších kontextů v životním prostředí jednotlivých národů. Svět, v němž žijeme, se skládá z předmětů a jevů, které nabývají v jednotlivých kulturních oblastech různou tvárností. Všimněme si jen tak úzkého výseku z oblasti společenských konvencí, jaký představují vlastní jména, jimiž jsou označena a vzájemně rozlišena jednotlivá individua. Ve střední Evropě platí, že každý jednatel, ať muž, nebo žena,

má příjmení a rodné, křestní jméno. V Rusku je obyčej, že syn dědí křestní jméno otcovo, takže syn Maxima Surkova se pak jmenuje Ivan Maximovič Surkov. U některých starších národů byla příslušnost k rodu vyznačována předponou, srov. např. keltské Mac. U německého jména Neumann nevíme, zda patří muži nebo ženě, zatímco u Čechů by se muž jmenoval Novák, žena Nováková. Němka Maria Neumann a Češka Marie Nováková mohou být vdané nebo svobodné, naproti tomu v Polsku se ví, že Maria Krayenowa je vdaná, Krayenowna však svobodná. Pojmenovací konvence jsou přitom jen element v celém komplexu společenských konvencí a vztahů. Informace o společenském postavení jednotlivce a o jeho vztahu k jiným, která není vyjádřena vlastním jménem, bývá nepřímo obsažena v oslovení, např. pomocí titulování Miss, Mrs., Mr. v angličtině, slečna, paní nebo pan v češtině. V mnoha situacích bývá poměr mezi osobami dostatečně vyznačen zájmenem ty nebo vy (tak v češtině, ne však v angličtině). Takové kompenzace sdělovacích funkcí jsou možné proto, že skutečnost, která nás obklopuje, je strukturována tu zřetelněji, tu méně zřetelně, a tak je tomu také s materiální skutečností, což by mohlo být demonstrováno srovnáním denních jídel, oděvu atd. v jednotlivých etnických oblastech. Tak jako jsou překladatelům dnes k dispozici pro mnohé dvojice jazyků srovnávací charakteristiky jazykových systémů, potřebovali bychom také srovnávací charakteristiky antropologických struktur příslušných národních oblastí.

Kompenzace v jednotlivostech je nutná, ale je třeba pečlivě dbát, aby výsledná hodnota celku zůstala zachována. Fischerova škola, Mathesius, Saudek, Fikar i jiní tuto zásadu sice teoreticky uznávali také, ale nakonec ze snahy po výraznosti právě kompenzací a sub-

stitucí překládané dílo zesilovali, dramatický dialog často ze samé snahy o hovorovost vulgarizovali.

Dílčí překladatelské postupy jsou částí celkové překladatelovy metody, řešení jednotlivostí je podřízeno celkovému přístupu k dílu. Při řešení dílčích otázek se stále vynořovaly dva základní zřetele, na nichž spočívá také překladatelská metoda: a) dílo samo a v něm hlavně poměr kvalit jedinečných a obecných; b) čtenář, hlavně jeho schopnost porozumět jedinečným faktům a narážkám. Ukázali jsme, že míra volnosti překladatelova postupu závisí na poměru jedinečného a obecného v uměleckém prvku; podobně poměr jedinečného a obecného v celém díle si vyžaduje volnější nebo věrnější celkovou metodu.

Přesný překlad nedělá velké potíže u textu převážně pojmového, např. u odborné literatury, v níž jazykový materiál a národní i dobový kolorit hrají nepatrnou úlohu. Zde je také namístě co největší přesnost, substituce není účelná ani v podrobnostech. Nejčastější užití substituce, největší míru volnosti si obvykle od překladatele vyžaduje dílo silně závislé na činitelích jedinečných, jehož ideové těžiště však zůstává v obecném: to je případ historicky nelokalizovaných komedií a frašek (Shakespeare, Goldoni, Molière), pohádek a některých druhů literatury únikové. Zde je velmi často nutno slovní hříčky nahrazovat domácími, počesťovat typizační jména apod.; při adaptaci takové literatury také nejčastěji přehnaním dochází k aktualizaci. Největší věrnost národní a dobové specifičnosti si vyžaduje dílo, jehož ideové těžiště je v oblasti jedinečného, v odrazu určitého prostředí a doby, tj. literatura reportážní, cestopisná, memoárová apod. Proto je také namístě těsnější sledování předlohy v historickém románu než v jiných literárních druzích, proto je možná větší volnost v poezii, neboť ta je obvykle více zaměřena k obecnému.

Tam, kde překladatelská povaha uměleckého prvku není dosti vyhraněna a překladatel se rozhodne mezi dvěma postupy (překlad-substituce), je jeho volba podmíněna celkovou metodou, a ta vyplývá z rázu celého díla. Tak např. cizí míry, váhy a peníze bude zachovávat v cestopisném díle, ale v anglických verších „When first my way to fair I took, / Few pence in purse had!“ přeloží „pár haléřů (grošů) jsem měl“. Metrické soustavy bude také jinak převádět v beletrii a jinak v literatuře věcné: ve vědeckém díle musí přepočítávat matematicky (10 yards – 9 metrů, resp. 9,14 m), kdežto v beletrii přibližně (ten yards – deset metrů).

Věrnost jednotlivým částem nese s sebou věrnost sledu částí, jejich uspořádání, tedy jednomu z formálních principů, který můžeme označit jako princip kompoziční v nejšířším slova smyslu: proto věrnost celku nebo části je mnohdy souběžná s věrností významu nebo formě. Také dialektika obsahu a formy je v těsném vztahu k protikladu obecného a jedinečného, i když s ním není vždy souběžná: význam tíhne k obecnému již pro zobecňující povahu myšlenky, naopak forma se jeví nejčastěji jako zvláštní odchylka od obecného vyjadřovacího způsobu, jako jeho estetické přetvoření. Také pro formální prostředky platí překladatelské zákonitosti, které jsme odvodili. Obecnou formu (literární druh, dialog, kompoziční členění) možno přeložit, nejobecnější formální principy lze beze změny vyjádřit novým jazykovým materiálem. Zvláštní formu s obecným významem je možno převádět substitucí. To se týká hlavně zvláštních vyjadřovacích způsobů jednotlivých jazyků: např. francouzské vytýkající vazby „c'était lui, qui“ nahradíme českými prostředky, které jsou nositeli stejného obecného významu, důrazu: slovosledem nebo kompenzací vytýkacím slůvkem „právě“. A jak již bylo ukázáno, je možno jedinečnou formu bez obecného významu jediné transkribovat.

Z-protikladů obecné – jedinečné, celek – část a obsah – forma staví realistický překlad do popředí obec-

né, celek a obsah ale nepotlačuje ani druhou protivu, a zvláště již ne tehdy, přechází-li ve svůj protiklad: formu je nutno zachovat tam, kde je nositelem významové (stylistické, expresivní) hodnoty, jednotlivost tam, kde je součástí hodnoty obecnější, tj. národní a dobové specifičnosti. Rozhodující je tu zase funkce jazykového prostředku v slohové oblasti vyššího řádu.

[IV] Dvě kapitoly z překladatelské poetiky

A) Styl umělecký a styl „překladatelský“

Čteme-li vedle sebe průměrný či podprůměrný překlad a původní české dílo, pak jazykově citlivější čtenář vyčítí rozdíl v jejich stylu. I tehdy, když v přeloženém textu nejsou vyložené jazykové nesprávnosti nebo neobratnosti, bývá někdy jeho výraz chudý, bezbarvý, šedivý, chybí mu ten jemný „pel“, který má text umělecký navíc před textem jazykově správným. Kritika pak mluví o „překladatelském žargonu“, ale zůstává zpravidla dlužna konkrétní údaje, co textu chybí. Zjišťovat s jistou mírou přesnosti příčiny tohoto ochuzení by bylo možno, kdybychom mohli srovnat originál a překlad téhož textu, a to obojí v jednom jazyce. Tyto podmínky je možno navodit experimentálně zpětným překladem – dáme-li totiž cizojazyčný převod českého uměleckého textu přeložit zpět do češtiny.

Ve výkladech o negativních stylistických rysech, k nimž svádí překladatelská práce, budeme pro jednoduchost vycházet z pokusů se skupinou olomouckých začínajících překladatelů. Jako soutěžní text posloužila montáž z cizojazyčných překladů dvou úryvků z Hordubala a jednoho úryvku z Anglických listů Karla Čapka: tři překladatelé ji přeložili z ruštiny, dva z němčiny a po jednom z angličtiny a francouzštiny. Naše závěry se ovšem neopírají jen o tento materiál, ale také o další experimenty a o materiály z překladatelských soutěží (kupř. čtyřadvacet paralelních překladů soutěžní ukázky z Galsworthyho Ságy rodu Forsyťů atd.) i z práce s překladateli.

1. Výběr slov

K lexikálnímu ochuzení dochází velmi často tím, že při volbě českého výrazu použije překladatel slova obecnějšího, a tím méně názorného a svěžího. Ivan Olbracht říká, že první pravidlo je, aby spisovatel nepsal *na stromě seděl pták*, ale *na olši seděl strnad*⁴⁴. Slovo strom v nás totiž vyvolává představu velmi chudou a matnou: jakákoliv trvalá dřevnatá rostlina vysokého vzrůstu s korunou, jejíž vzhled si však již nevybavíme, protože známe stromy nejrůznějších tvarů. Naproti tomu slovo olše v nás vyvolá představu velmi názornou, vzpomeneme si na tvar listů, koruny, barvu kůry, obvyklý vzrůst atd. Podobný rozdíl je mezi pták a strnad. První věta je tedy složena ze slov obecnějších, tj. abstraktnějších, chudších významově i citově, a proto také zpravidla umělecky méně působivých.

Na druhé straně se však věta *na stromě seděl pták* skládá ze slov známějších, běžnějších. Pojem *strom* označuje mnohem více skutečných předmětů než pojem *olše*, protože olše je jen jeden z mnoha druhů stromů; proto se také slova *strom* užívá častěji než slova *olše*, je běžnější a známější. Kdyby obě věty četli cizinci, kteří se učí česky, první větě by porozuměl i začátečník, protože slova *strom* a *pták* jsou velmi běžná, druhé by porozuměl teprve při velmi pokročilé znalosti češtiny. Obdobný poměr jako cizinec má k mateřskému jazyku i český stylist. Má dosti omezenou aktivní zásobu slov (tj. okruh výrazů, kterých běžně používá ve svých projevech) a vše ostatní je slovní fond pasivní (tj. slova, kterým sice rozumíme, ale k nimž ve svém jazykovém projevu běžně nesaháme). Většinu naší aktivní slovní zásoby tvoří výrazy nejznámější, tj. právě ty nejobecnější a významově nejchudší, a právě ty se nejsnadněji vybavují při hledání výrazu. Umělec sáh-

ne po prostředku, který nejpřesněji a nejnázorněji vyjádří jeho myšlenku, neumělý stylist se spokojí s výrazem nejpohodlnějším, a tím svou myšlenku ochudí.

Překladatelská práce svádí ke třem typům stylistického ochuzování slovníku:

- a) užití obecného pojmu místo konkrétního přesného označení,
 - b) užití stylisticky neutrálního slova místo citově zbarveného,
 - c) malé využití synonym k obměňování výrazu.
- a) Ze skupiny skorosynonym se překladateli nejdříve vybaví označení obecné, a proto nejméně názorné. Jazykově neimaginativní překladatel se jím spokojí a jeho styl je pak nenázorný, šedý; překladatel slovesně talentovaný vydoluje z dané významové skupiny slovo výstižnější a přesnější. Stačí se podívat, co se stalo po dvojím překladatelském přestylování kupř. s Čapkovým výrazem „bušení mašin“.

Místo „bušení mašin“ překládají dva překladatelé „hukot“, ostatní „hluk“, „hřmot“, „rámus“, „rachot“, „hlomoz“. To znamená, že místo zcela určitého a názorného zvukového dojmu bušení máme ve čtyřech překladech jen neurčitý a obecný zvuk: hukot, hřmot, rámus, hlomoz. I tam, kde je zachycen určitý druh hluku – hukot nebo rachot –, jde o akustický vjem mnohem méně přesný a výstižný než bušení, které navozuje přímo představu nárazů kol o kolejnice, příp. pístů a nárazníků. Tam, kde Čapek sám užil výrazu „rachotí jako mlýn“, zachovali tři překladatelé tento dosti obecný výraz: jeden užil o něco šedší „hřmotit“, ale další tři výraz dále zbavili konkrétního zvukového určení a proměnili v nejobecnější „hlučet“, „dělat hukot“. Na této řadě zvukových představ je jasně vidět, jak je ochuzována jejich smyslová názornost. Nejčastěji je užito obecného „rachotit“, „rachot“, „rachotící“ – a kde byl tento výraz již v předloze, je často ještě dále zobecnován na „hlučet“, „hluk“.

Fastovo „you thieving croons“ přeložila St. Jílovská „černí ztracenci“; vynalézavější je řešení, které ve svém referátu o překladu v Kruhu překladatelů navrhl Vl. Vendyš: „opičáci zlodějští“ nebo „paviáni dlouhoprstáčtí“. Podobně je lepší Vendyšovo: „Kdyby ho byli zasáhli, bylo by prostě bývalo o jednoho mrtvého negra víc,

ležel by tam s obličejem ve vodě, mizel by pomalu v bahně a slizkém listí a po čase by se na něj zapomnělo“, místo pedantského: „Kdyby ho byli zasáhli, byl by to prostě další mrtvý černoch s tváří ve vodě, postupně pohlcovaný bahnem a slizkým listím a pak zapomenutý“; nebo Vendyšovo „a hloubal nad záhadou, co je vedlo k tomu, že ho chtěli tak beze všeho a s takovým klidem zabít“ místo překladu Jílovské „jen je shledal[...] zkoumaje tajemství, proč ho asi chtěli tak náhle a chladně zabít“. Srovnejme obdobně v překladu Twainova Toma Sawyera vtipná slovní řešení Fr. Gela s toporným a nevýrazným pokusem L. Vokrové: „...ani nevěděl jak, a už stál před domem jejího otce a smutně a sklíčeně tam lelkoval“ – „...ale nepodařilo se mu to. Stalo se mu teď dosti často, že se našel(!), jak za večera obchází kolem domu jejího otce a cítí se(!) velmi nešťasten“; „přisahala na kdejaký nově objevený způsob, jak zdraví vyrobit nebo vyspravit“ – „poblázněna[...] do všech novátorských způsobů pěstění zdraví nebo jeho nápravy“.

Ulpívání na nejobecnějších a nejotřelejších výrazech charakterizuje nejen překlad, ale i herecké umění. „Řekněte komukoliv z nás: zahrajte ihned, bez přípravy, tak ‚všeobecně‘ divocha. Ručím vám za to, že většina si bude počínat stejně jako vy při produkci, protože pobíhání, řev, cenění zubů a koulení očima už odedávna splynulo s našimi falešnými představami o divoších. Takové ‚všeobecné‘ prvky má každý člověk v zásobě i pro vyjádření žárlivosti, hněvu, vzrušení, radosti, žalu a jiných citových hnutí. A tyto prvky se člověku vybavují bez závislosti na tom, jak, kdy a za jakých okolností člověk svá citová hnutí prožívá.“⁴⁵ K. Čukovskij zkušenostmi s revizemi dospěl k názoru, že jsou dva druhy špatných překladů: takové, v nichž jsou významové nebo i stylistické chyby, které je možno opravit, a za druhé převody, které ani nemusí obsahovat mnoho chyb, ale jsou přesto neopravitelné, protože jsou psány šedivým „překlada-telským“ jazykem. V sovětských kritikách se zde často mluví o „dřevěném jazyku“, „překlada-telském žargonu“ apod.

Zatím jsme se zabývali lexikálním ochuzováním, které plyne z malé slovní vynalézavosti. Těchto odbarvení by se měl překladatel vstříhat již proto, že v celé řadě případů takové zobecnění výrazu bude nutné, jelikož slovní jednotky dvou jazyků se nekryjí.

Nesouměřitelnost slov dvou jazyků mnohdy nutí překladatele, aby užil pojmu širšího, abstrakce vyššího stupně, než je v originálu; např. spodní část okončetin musíme označovat obecným označením „ruka“, „noha“, kdežto jiné jazyky mají možnost odlišit Fuss od Bein (foot-leg, pied-jambe) a Hand od Arm (hand-arm, main-bras). Kde mateřský jazyk nemá protějšek k cizímu speciálnímu termínu (zvláště u typicky národních výrazů), nezbude než užít pojmu bezprostředně mu nadřazeného, a ten případně zúžit nějakou adjektivní kvalifikací, tj. použít pojmenování popisného; např. šarovary (široké nohavice), krupčatka (jemná pšeničná mouka). Tvořit novotvary je obyčejně možné jen ve výjimečných případech. Někdy ke zobecnování nutí i druhá nevýhoda, která plyne z odvozenosti překladu: společenské vědomí je u čtenáře překladu jiné než u čtenáře doby autorovy. Z takzvaných řídkých slov užije autor těch, která jsou v jeho společenském prostředí dosti běžná nebo aspoň obecně srozumitelná; při převodu do jiného národního společenství se však mohou stát technickými termíny, kterým by rozuměl jen úzký okruh zasvěcenců.

Zobecnění je někdy nevyhnutelné u výrazů lokálních, které je obyčejně nutno přeložit výrazem celonárodním; např. normanské „daüynne“ českým „hospodyně“. Někdy je nutno zobecnit výraz proto, že čtenář nezná cizí prostředí: správný je Kuršův převod Baraboševovy repliky „Zybkin, do svidanija u Voskreseňskich vorot“ (Ostrovskij: Pravda je hezká, ale štěstí je hezcí) obecným „Pane Zybkině, na shledanou v kriminále“. Podobně J. Z. Novák v překladu Sheridanovy Školy pomluv: „In short, her face resembles a table d'hôtes at Spa...“ – „Krátce, její obličej je jako promenáda ve světo-

vých lázních, kde nenajdete dva hosty téže národnosti“. I při takovém nutném zobecnění by se však překladatel měl snažit ochudit výraz originálu co nejméně. Ve Škole pomluv Sir Peter Teazle vyčítá manželce, kterou z venkova uvedl do londýnské společnosti, že se chová, jako by v této společnosti vyrostla a jako by nikdy nebyla viděla trávu a stromy jinde než na Grosvenor Place: název Grosvenor Place by sice českému čtenáři nic neřekl, ale označení „jinde než v parku“ je zase příliš chudé – snad aspoň „v londýnském parku“.

Rozhodování mezi původní, jedinečnou formulací a obecným, vysvětlujícím pojmenováním je jeden z nejtěžších problémů při překládání z literatur antických a z nejstarší poezie. Zde bývá velmi často táž postava nebo věc označována mnoha různými opisy nebo nepřímými znaky, z nichž některé, mají-li být pochopeny, předpokládají znalost starých bájí a historie. Také typizační přirovnání jsou nám již nesrozumitelná a vyžadují mnohdy, aby překladatel místo vlastního jména užil obecného pojmu; tak překládá J. Šprincel v Aristofanových Oblacích místo „nosí kšticí a plnovous jako syn Xenofantův“ – „jako mladík z dobrého rodu“; místo „a já jsem si vzal[...] hrdou, pyšnou měšťačku, která se chovala jako Koisyra“ – „jak princezna“; „Kdybys mi dal třeba Leagorovy bažanty“ – „třeba i na lanýžích bažanty“. Takové vysvětlující zobecnění je zde nutné, protože podrobná znalost antických reálií je stále méně běžná, a přitom zároveň zobecňování poškozují dílo, protože nejen stírá kolorit, ale porušuje jeden z nejtýpčtějších stylistických rysů.

b) Citově zabarvené výrazové prostředky ztrácejí někdy při překládání svou stylistickou hodnotu a bývají převáděny slovem neutrálním, a proto bezbarvým.

Zvláště názorné je ochuzování Čapkových velmi živých a přesných zvukových představ. Ve spojení „mručící a drnčící příval“ máme za zvukově expresivní a lidově zabarvené „drnčící“ třikrát neutrální pojmové „zvonící“, jednou „řinčící“ (to snad odpovídá obsahově, ale chybí zde hovorový ráz) a jednou zcela obecné označení pro silný přerušovaný hluk „rachotící“. Živočišně důvěrné, a proto citově tak účinné označení „předoucí auta“ je třikrát přeloženo jako „rachotící auta“, tj. překladatelé text logicky domýšleli a vinterpretovali do něho představu zvuku, který si s hlučím autem aut nejspíše spojujeme. Překlady „vrčící“ (dvakrát), „bručící“ (jedenkrát) a „bzučící“ (jedenkrát) sice zachovávají zřivotňující ráz představy, ale jsou daleko obvyklejší a nemají typicky čapkovskou kočičí něhu. Tam, kde

Čapek sám má „bzučící auta“, je v překladu zvuková představa dále odbarvena: jedenkrát „rachotící“, jedenkrát „funící“ a dokonce pětkrát nejobecnější představa hukotu.

Podobný „návrát k normalnosti“ nastává u výrazů neobvyklejších, zvláštěnějších. Přesvědčí o tom opět překlady Čapka z druhé ruky. Místo Čapkovy dějového „klouzavá“ tráva máme skoro v polovině případů (třikrát) běžnější, normálnější „kluzká“ a po jednom obecné „hladká“, „hladoučka“, „měkká“. Čapkovská „mřížová klec“ se najde také jen v jedné verzi a ve čtyřech je dosazeno normální „zamřížovaná“. Obdobně za „supající mastodonti“ jsme dostali dvakrát běžnější tvar „supící“, třikrát významově obvyklejší „funící“, jedenkrát intelektuální opis „těžce dýchající“.

Kromě tendence k oslabování jemnějších estetických hodnot díla se v překladu uplatňuje i zdánlivě protichůdný sklon k zesilování stylistických hodnot hrubších, především těch nejvýraznějších, které jsou zaměřeny na silný účín. Překladatel je si v těchto případech vědom, že u nich intenzita je jádrem významu, a jednostranně tento základní význam přežene.

V obecném ochuzování a přitlumování slovníku v textu, který dvakrát prošel překladatelským procesem, se projevila jedna nápadná výjimka: intenziva, tj. slova zesilující, zveličující, nejen nebyla oslabována, ale naopak velmi často zesilována. Tento jev bylo možno sledovat např. na Čapkově výrazu „z této veliké hromady“. Jen jeden překladatel zachoval výraz „veliký“, v jednom případě je zesílen na „velikánský“, ve dvou případech na „obrovský“ a ve třech na „ohromný“; podobně „hromada“ je v některých případech přeložena jako „dav“, „zástup“, „spousta“. Ve spojení „ošklivá studně“ je ve čtyřech zněních ze sedmi adjektivum zachováno, jinde zesíleno na „ohavný“, „odporný“, „hrozný“; podobně v „ošklivý sen“ je dvakrát „hrozný“ a jedenkrát „zlý“. Když Čapek sám užil výrazu „hrozná katastrofa“, je zde adjektivum zachováno ve čtyřech případech, dvakrát zesíleno na „strašná“ a jedenkrát na „hrůzná“. V silnějším výrazu „v tom strašném nakupení lidí“ je v polovině případů tento již téměř maximální výraz zesílen na „strašlivý“, „hrůzný“, „děsivý“. Obdobně ve „slepý a zuřivý odpor“ je třikrát silnější „nenávisť“; „bylo mi úzko“ je zesíleno na „padla na mne můra“, „ošklivý sen“ na „můra“ apod. Téměř nikdy nejsou takové intenzivní výrazy oslabovány.

V lyrické poezii, která je svou podstatou zaměřena na cit, dochází mnohdy k obdobnému zesilování těch nejevidentnějších citových hodnot, a tím se často cit, který je v originálu vyjádřen s uměleckou zdrženlivostí, v překladu vystavuje naodiv a zabíhá do sentimentalitu. Takovou lacinou citovost navozoval např. výraz citovaného překladu Goethovy básně Sorge (str. 77) nebo někdy též Fikarův Ščipačov.

c) V překladech nebývá dostatečně využito synonymické bohatství češtiny pro rozrůznění slovního výrazu. Již Maxim Gorkij upozorňoval na to, že ruský překladatel s oblibou uvozuje všechny přímé řeči slovem „govorit“, a dodává, že je to neobratnost a negramotnost. Vždyť kromě tohoto slova má ruština celou řadu synonym, jako např. „skazal“, „zаметil“, „otozvalsja“, „odkliknulsja“, „povtoril“, „molvil“, „dobavil“, „voskliknul“, „zajavil“, „dopolnil“ atd.⁴⁶ Totéž platí pro překladatele českého, zvláště tehdy, překládá-li autora s bohatým slovníkem, jako je např. Shakespeare, nebo autora, který se záměrně vyhýbá opakování téhož slova, jako kupř. Flaubert. Nedostatečné využívání synonym tam, kde je zapotřebí slovní výraz rozrůznit, je také symptom přitažlivosti, kterou má pro překladatele nejznámější člen ze skupiny souznačných slov.

Většinou profesionálních překladatelů je dnes již jasné, že v angličtině je stereotypní opakování slovesa „said“ v uvozovacích větách dáno tím, že anglická literatura tu prostě má jinou konvenci, a zpravidla v tomto případě sloveso uvozovací věty různě obměňují.

Někdy však dochází k nadměrné lexikální variabilitě – totiž v případech, kdy je opakování určitých výrazů funkční. Vedle stylistů typu Flaubertova, jimž šlo o co největší rozmanitost výrazu, jsou i takoví, kteří užívají stylistického postupu leitmotivického (jmenujme jen namátkou tak rozdílné autory jako Ben Jon-

son, T. S. Eliot a Franz Kafka); u těch naopak někteří překladatelé opakování ruší, protože si neuvědomují jeho funkci.

Mnohé z těchto ztrát jsou při překladu nevyhnutelné. Nemá-li však celkový výsledek být chladnější, bezbarvější a umělecky nevýraznější, měl by překladatel ztráty na druhé straně kompenzovat tím, že vyzdvihne stylistické hodnoty, které jsou v textu obsaženy jen latentně, a využít výhod českého jazyka.

Úhrnem můžeme o výběru lexikálních prostředků říci, že překladatelské chyby vznikají především posuny v trojím směru:

- a) mezi obecným a specifickým pojmenováním,
- b) mezi pojmenováním stylisticky neutrálním a pojmenováním expresivním,
- c) mezi opakováním a obměnami slovního označení.

Překladatelé zpravidla stírají výrazové tendence originálu směrem k jednomu z těchto pólů, ve shodě s psychologii překladatelské práce však mají sami spíše sklon k zobecňování, neutralizaci a opakování.

2. Vztah myšlenky a výrazu

Základní snahou překladatelovou je dílo domácímu čtenáři přetlumočit, tj. učinit mu je srozumitelným, podat mu je formou pro něho srozumitelnou. Tento rámcový cíl často strhuje i v detailech. Překladatel má k textu poměr interpreta, proto text nejen překládá, ale také vykládá, tj. zlogičťuje, dokresluje, intelektualizuje. Tím jej často zbavuje umělecky účinného napětí mezi myšlenkou a jejím vyjádřením.

V překladu dochází hlavně ke 3 typům intelektualizace:

- a) zlogičťování textu,
- b) vykládání nedořečeného,

c) formální vyjadřování syntaktických vztahů.

a) V uměleckém textu bývá záměrné napětí mezi myšlenkou a jejím vyjádřením; překladatelé mají sklon takové výrazy zlogičťovat. *- překlad záměrně*

V Čapkově stylizaci jsou mnohé „nelogičnosti“. O londýnských zážitcích vypráví úmyslně nezúčastněnou slovesnou formou – ve třetí osobě plurálu: „Vzpomínám s hrůzou na den, kdy mne poprvé dovezli do Londýna. Nejdřív mne vezli vlakem, pak běželi nějakými nesmírnými zasklenými halami a strčili mne do mřížové klece.“ Tím zesiluje dojem trpného podvolení se zmatku velkoměsta, do jehož víru se dostal. První výraz takto konstruovaný je zcela normální (kdy mne poprvé dovezli) a také všech sedm překladatelů slovesnou formu zachovalo. V druhém případě již cítíme jistý rozpor. Mluví se zde opět o nedefinovaných „nich“ a čtenář cítí rozpor v tom, že se do popředí věty dostává takový obsahově neznámý podmět (vezli mne). Ze sedmi překladatelů zachovalo tuto vazbu již jen pět. Třetí vazba tohoto typu „pak běželi“ se již cítí přímo jako nelogická, protože vypravěč, který je na ději nejživěji účasten – a vlastně jen pro tuto jeho účast nás vůbec děj zajímá –, je formálně z děje vyloučen, protože není obsažen v podmětu „oni“, ani není dějem zasahován, jako tomu bylo u předchozích přechodných sloves. Téměř všichni překladatelé tuto nelogičnost opravili; jen jeden užil podle originálu osobní vazby, do níž vypravěč není zahrnut (řítily se), jeden užil neosobní vazby, do níž vypravěč může být zahrnut (běželo se), a velká většina, tj. pět překladatelů, použila „logické“ osobní vazby, do níž vypravěč zahrnut je (běželi jsme, šli, utíkali apod.). Tím se jim ovšem ztratil ten náznak bezmocnosti ve víru londýnské dopravy.

Překladatelé zlogičťují nejen výraz, ale i myšlenku samu tam, kde je v originálu nezvyklejší a smělejší představa. Čapkův obrazný výraz „schovává oči na poplivané podlaze“ zachoval jen jeden překladatel; všichni ostatní překládají neobrazně „upírá zrak“ nebo „kouká na poplivanou podlahu“.

b) Sveden snahou přetlumočit text domácímu čtenáři, vykládá často překladatel naplno myšlenky, které jsou v textu jen naznačeny a ponechány v podtextu. „Místa neurčenosti“ jsou však stejně důležitou součástí výstavby díla jako významy vyjádřené.

I ve zpětných překladech úryvků z Čapka jsou mnohé věci do textu vinterpretovány. (Podotýkáme, že nezáleží na tom, zda vý-

znamovou odchylku provedl překladatel cizí nebo náš – jde o to, k jakým přesunům vůbec dochází.) V Čapkově větě „to je lift a jelo to dolů ošklivou pancéřovou studní“ je skoro v polovině verze (3) použito vysvětlujícího „betonová“ nebo „betonovaná studna“; studnu, vlastně šachtu, si samozřejmě představíme betonovanou, ale v tom je právě umělecké přetvoření Čapkovo, že zde do popředí staví logicky nepodstatnou, ale zato emotivně důležitou představu železného krunýře, brnění. V úryvku z Hordubala ve vyprávění, jak je Hordubal „ohlušený bušením mašin“, uchýlili se dva překladatelé k vysvětlujícímu „hluk vlaku“, „hluk jízd“.

Dokreslování myšlenky porušuje zvláště nepřímé výrazy; básnické obrazy překladatelé s oblibou vysvětlují nebo opisují. Výraz „parmi la bousculade des cubes de maçonnerie crépis de blanc ou d'ocre“ v překladu knihy o Maillolovi vysvětlovala překladatelka „mezi natěsnaným zdivem, omítnutým bíle nebo žlutě“, ačkoliv bylo možno zachovat obraz „mezi spoustou bíle nebo okrově omítnutých krychlí zdiva“. Opsán je v témže textu obraz hned v první větě: „Les monts Albères forment autour de lui une coupe“ – „Pohoří Albères[...] ji obklopuje jako miska“ místo „tvoří kolem ní miskou (prsten)“. Rozvádění metafor v přirovnání je jeden z nejprůzračnějších rysů básnických překladů. Mezi přirovnáním a metaforou totiž není rozdíl v podstatě, ale v koncentraci: metafora je zkrácené, zhuštěné přirovnání, přirovnání je doplněná, vysvětlená metafora. Proto jsou mezi oběma druhy básnického obrazu možné přechody, je mezi nimi také několik přechodných typů; srovnej řadu: „loď je jako mořský pluh“; „loď, (to) je mořský pluh“; „loď – mořský pluh“; „mořský pluh“. V prvním případě jde o připodobnění obou představ, v druhém a třetím o jejich ztotožnění a ve čtvrtém je již základní představa vůbec vynechána; přitom intenzita a působivost básnického obrazu stoupá s jeho zhušťováním. O tom, jak překladatelé tíhnou k přestylování metafor v přirovnání, je možno se přesvědčit v každém textu bohatším na obrazy, např. v cizojazyčných překladech Máchova Máje. Máchovu prostou konfrontaci dvou představ „Dívčina krásná, anjel padlý“ rozemlňuje a logicky vysvětluje anglický překladatel ve dva verše „The lovely maiden as an angel seems, / An angel who has strayed from heavenly steeps“; ruský překladatel Bochan dokonce spojuje v přirovnání dva spolu nesouvisící obrazy „V jezeru zeleném bílý je ptákův sbor, / a lehkých člunků běh i rychlé veslování...“ – „V zeljonom ozere, kak ptiček ljochkich staja / nėsutsja

čelníci. " I v nepřilíš obrazné próze je často přirovnání zneužíváno pro přibližné vyjádření představ, jejichž přímému vyjádření brání rozdíly mezi jazyky; odtud časté vazby jako: „vypadal, jako by“, „šel zamýšlen jako člověk, který“ apod. I jiné vysvětlující vazby jsou v překladu časté, např. kvalifikující genitivu (oči barvy sherry), přístavky aj.

Oslabování intenzity obrazného výrazu se projevuje i intelektualizací představy samé. Překladatel nezachycuje skutečnost v pohybu, ale tento pohyb popisuje. Vlastnosti a děje, které autor zachycuje bezprostředně, přímo z hlediska věci nebo osoby jimi dotčené, popisuje často překladatel zvenčí, nepřímou. Věta „...parfois un eucalyptus qui pleure du bout de ses feuilles un amer encens“, tj. „roní ze špiček listů“, je přeložena popisně a podmětem se stávají místo eukalyptu kapky: „tu a tam eukalyptus, s jehož špiček listů kanou kapky hořké pryskyřice“. Čapkův výraz „lesklý brouk v hlavičce bodláku“ nenajdeme ani v jednom z překladů z druhé ruky; všude je zvenčí viděné „lesklý brouk na listech (špičce, květu) bodláku“.

c) K vysvětlování a k formálnímu rozvádění myšlenkových zkratků tíhne překladatel i v syntaxi. Logické vztahy mezi myšlenkami zůstávají často v uměleckém textu nevyjádřeny. Právě prosté souřadné kladení myšlenek vedle sebe působí dojmem svěžesti a bezprostřednosti. Překladatelé velmi často skryté vztahy mezi myšlenkami, které jsou v textu obsaženy jen v náznaku, naplno vyslovují a formálně vyjadřují spojkami, mění souvětí souřadná na podřadná. Podřadná spojení jsou v překladech poměrně častější než v původní literatuře a dodávají překladatelskému stylu pedantský, neživý ráz.

Typická věta v „překladatelském slohu“: „Když procházela teta Hester, která byla trochu krátkozraká, tmavou předsíní, chtěla to zahnat se židle, poněvadž to měla za cizí, neslušnou kočku. Tommy udržuje takové kompromitující známosti!“

V této větě nejsou gramatické ani stylistické chyby, ale pro své složité gramatické závislosti se hodí spíše do literatury věcné než umělecké. Moderní umělecký styl český dává přednost spíše volnějšímu souřadnému spojení, slohu logicky méně nasycenému.

Proto je lepší druhá verze:

„Teta Hester to chtěla cestou skrz šerou předsíňku sehnat se židle. Byla trochu krátkozraká a myslila, že je to nějaká cizí kočka, poběhlice – jejich kocour míval všelijaká ostudná přátelství.“ – To je již sloh méně násilný, plynější, ale ani ten není umělecky živý. Celek působí příliš chladně. Významy jsou totiž kladeny zase příliš nespojitě vedle sebe, bylo by třeba je spojit aspoň náznakově, ne snad gramaticky a logicky spojkami, ale spíše jednotným stylistickým laděním, jakýmiisi skoro citovými odkazy od jedné věty k druhé.

Např. takto:

„Jak šla teta Hester setmělou předsíní, chtěla to sehnat se židle. Byla trochu krátkozraká, a tak si myslila, že to bude nějaká toulavá kočka. Když ten jejich macek míval takové podivné známosti!“ – Prosyncování slohu logickými závislostmi a přitom chladně, nezúčastněné podání myšlenky je typické pro tzv. překladatelský styl; cítíme jej potom jako příliš intelektuální, takže nám připomíná spíše sloh literatury odborné. A právě takovými jemnostmi ve vyjadřování vztahů mezi myšlenkami se liší sloh překladatelský od slohu uměleckého.

Jiným projevem tendence plně slovně vyjádřit vztahy mezi myšlenkami je sklon překladatelů ke spojitěmu slohu. Ne nadarmo se styl překladu hodnotí většinou paušálním soudem, že je nebo není „plynný“, „plynulý“. Hlavní úsilí překladatele při stylizaci větších celků skutečně vědomě či nevědomě směřuje obyčejně k tomu, aby myšlenky navazovaly spojitě na sebe, aby tok odstavce plynul od jedné věty k druhé. U některých překladatelů, kteří i ve svém původním jazykovém projevu mají k takovému stylu sklon, to vede ke stylistické manýře, k formálnímu napojování vět spojkami a spojujícími částicemi.

Srovnáme-li oba nové překlady P. a předsudku Jany Austenové, překlad Noskův a B. Šimkové, bude nám v druhém znění nápadné takové spojování vět již od samého počátku románu: „Je to všeobecně uznávaná pravda... A tato pravda...“, další věty pak začínají přidaným „Nu“, „Měť“, „A kdyby“, „A tento“ apod. Tento stylistický návyk bývá v překladu silnější než v překladatelově původní próze. Josef Rumler má ve vlastním

úvodu k Sienkiewiczovým Črtám uhlem na devíti stránkách textu dvanáct vět uvozených spojkou a, v jedné z povídek souboru, ve Vítězi Bártovi, na stejném počtu stránek pětatřicet uvozených vět. Místy u něho tato stylistická manýra nabývá groteskních rozměrů, např. v povídce Honzík muzikant: „A ta ozvěna... A v polích slyšel, jak hraje pelyněk. A na zahradě za chalupou štěbetali vrabci, že se až višně třásly! A po večerech naslouchával všelijakým těm hlasům a hláskům, jimiž se to na vsi jenjen hemží. A jistě si myslil, že to muzicíruje celá, celičká ves. A když ho poslali na pole, aby šel rozhazovat hnůj, zdálo se mu, jako by i ten vítr hrál, vítr, tentýž, co se opíral do podávek. A takhle ho jednou načapal šafář. Přistihl ho, jak stojí s rozevlátou čupřinou a naslouchá hraní větru v dřevěných vidlicích... A jak se tak na něj díval, odepjal řemen a dal mu na pamětnou. Ale co to všecko bylo platné! A lidé mu začali říkat: Honzík – muzikant!“ atd. V originálu není pro toto spojování podklad, je také výsledkem intelektuálního zaměření na text. Podobně jako podřadícími spojkami překladatel naplno vyjadřuje logické vztahy v textu naznačené, jsou také spojovací částice formálním vyjádřením myšlenkové a náladové jednotnosti textu, tedy stylistické kvality, která u původního stylisty je obsažena již v samém poměru ke skutečnosti, anebo bývá vyjadřována prostředky daleko rozmanitějšími.

Je dobře pozorně si přečíst dobrého českého autora, abychom viděli, jakými prostředky při náznakovém spojování myšlenek pracuje: „Avšak nemyslete si, že Mariin či Fanin román je morální nebo mytologická skladba. Je to epos. Jeho tématem je boj. Boj na život a na smrt, krev, úklady, stopování, štvance, prohry a vítězství. Dělejte si, co chcete: jediné, co člověka bude zajímat až do skonání světa, je boj. A láska. Vše ostatní je pomíjivé.“ (K. Čapek: Marsyas.) Zde nejsou logické vztahy mezi větami gramaticky vyjádřeny, věty jsou stavěny souřadně vedle sebe. Tím je sloh pružný, živý, překvapivý. Aby však opravdu žil, aby působil jako jediný živý organismus, musí v něm být v jemných náznacích v pozadí obsaženy vztahy mezi myšlenkami a citový poměr autora k nim. Jak Čapek dosahuje spojování vět: navazováním na některé slovo věty předchozí (Je to epos. Jeho tématem je boj. Boj na život a na smrt... A láska. Vše ostatní je...). Jak dosahuje Čapek jednotného stylistického ladění: oslovováním čtenáře (nemyslete si,... Dělejte si, co chcete); komplementární stavbou vět (věta „Boj...“ je vlastně rozšířený doplněk věty předcházející), shodnou intonační výstavbou (těžiště na konci vět) apod. Jak Čapek naznačuje poměr

autora k myšlence: oslovováním čtenáře, pádností a stručností některých vět, výběrem slovních prostředků (avšak, morální skladba, až do skonání světa).

Základním rysem překladatelské psychologie je zaměření na text; k textu pak má překladatel vztah tlumočnický a z něho vyplývají obě druhotné psychologické tendence překladatelského procesu: intelektualizace a nivelizace. Jejich estetickým důsledkem je oslabení estetické funkce výrazu ve prospěch funkce sdělovací. Výrazová rozšiřování a zobecňování textu vedou k intelektualizování, ke ztrátě živosti a životnosti, k tomu, že se styl uměleckého díla blíží pojmovému a popisnému způsobu vyjadřování literatury věcné.

Překladatelovo lpění na složce sdělovací se odráží již ve stylizaci vět. Neumělý překladatel jde jen po významu věty originálu. Přetlumočí jen slova významová a ochudí text o slova nebo stavební prvky, jejichž funkce je spíše estetická. Umělecké dílo se však nevyčerpává součtem věcných významů, součtem slovnových významných. Pro umělecký styl mají význam mnohá celkem bezobsažná slůvka jako „pak“, „jen“, „když“, „tedy“, „prece“, „třeba“ apod., která odstiňují a subjektivně podbarvují význam a shlazují, vyrovnávají rytmus věty, prostě činí řeč plynou a živou. Protože pro ně v originále není podklad, vyhýbá se jim pedantský překladatel a jeho styl je pak suchý a tvrdý.

Tlumočnický poměr k textu zasahuje rušivě nejen do jazykové stylizace, ale i do výstavby uměleckých prostředků vyššího řádu. Připomeňme zde překlad vlastního jména. Často se do překladu dostávají jména, která mají vyložené charakter přeloženého pojmu a přitom ztratila charakter vlastního jména. Tak v překladech Molièrova Dona Juana je lepší Krausův pan Nedělka než Kadlecův pan Neděle (M. Dimanche), Krausův Chvojka než Kadlecův Haluz

(La ramée) – zde by muselo být aspoň Haluza. V Shakespearových dramatech je lepší Štěpánkův Kulihrášek a Saudkův Hrášek než Douchův a Sládkův Hrachový květ, je lepší Saudkův Oldřich(!) Tlamička než Sládkův Tomáš Čenich (Tom Snout), Douchova Marie Zhurta nebo Štěpánkova Marie Hopta než Sládkova Marie Hr nebo Saudkova Marie Dejsedoní (Mary Accost); podobně jméno hospody „We Three“ přeložil správněji Sládek „U tři Janků“ než Doucha „My tři“, protože toto doslovné znění je jako název české hospody nemožné. Nestací tedy zachovat jen význam vlastního jména, ale také formální charakter jména.

Přímo mistrovským vzorníkem vtipného a svěžího překládání jmen je Zaorálkův překlad Chevalierových Zvonokosů. Poslechněme si jen jeden úryvek:

Une remarque. Si nous en croyons d'excellents historiens des moeurs, les premiers noms de famille, apparus en France vers le XI^e siècle, eurent leurs origines dans une particularité physique ou morale de l'individu, et plus souvent furent inspirés de sa profession. Cette théorie serait confirmée par les noms que nous trouvons à Clochemerle. En 1922, le boulanger s'y nommait Farinard, Futaine le tailleur, Frissure le boucher, Lardon le charcutier, Bafère le charron, Billebois le menuisier et Boitavin le tonnelier. [...] „Clochemerlin du bas“ ou plus simplement „bas de pente“ y est une manière d'injure. Effectivement, c'est dans la partie haute du bourg que demeurent Barthélemy Piéchut, le notaire Girodot, le pharmacien Poilphard, le docteur Mouraille, etc.

Především malá poznámka. Smíme-li věřit znamenitým znalcům starých obyčejů a mravů, první rodinná jména, vyskytnuvší se v evropských zemích kolem XI. stol., měla svůj původ v tělesné nebo duševní zvláštnosti lidí a ještě častěji byla dávana podle zaměstnání. Jména, jež nalézáme ve Zvonokosech, by tuto teorii potvrdovala. Ještě po světové válce se tam pekař jmenoval Bandur, uzenář Klobáska, stolař Kredenc, švec Kopejtko a bednář Putna [...] „Zvonokosan zdola“ nebo ještě prostěji „dolňák“ je tam téměř nadávka. A vskutku právě v horní čtvrti městečka bydlí Bartoloměj Pěšinka, notář Sakumpak, lékárník Famfule, doktor Funebral atd.

V tomto překladu, který je ostatně z francouzského prostředí úplně vytržen, takže se ze satiry francouzské stává obecný a místy až česky lokalizovaný Kocourkov – je celá menažerie zvonokoských občanů zpřítomněna a již svými jmény plasticky představena českému čtenáři: starosta Bartoloměj Pěšinka (Barthélemy Piéchut), a jeho pravá ruka Inocenc Kulíšek (Ernest Tafardel), zvonokoský farář Severin Calaba (Clochemerle – Augustin Ponosse), údolinský farář Konitrud (Valsonnas – Jouffe), notář Sakumpak (Girodot), doktor Funebral (Mouraille), lékárník Bonifác Famfule (Dieudonné Poilphard), vinař Figlknif (Manigard), Evžen Bzikavka (Eugène Fadet), Tonda Baštýř (Tony Bayard), Honza Plichtovic (Antoine Patrigot), Judita Čuprová (Judith Toumignon), Eulalie Čubíková (Justine Putet), baronka z Kratihájů (Courtebiche), paní Cizrníková (Fouache) aj. Stejně mistrně jako jména osobní – i když přirozeně některá řešení jsou sporná – jsou u Zaorálka přetlumočena i jména míst a institucí, zase spíše se zřením k jejich funkci v díle než k doslovnému významu: „zprávy, jež posílal do týdeníku Vinařská hlásnice do okresního města Libochova nad Savonou“ (Réveil Vinirole de Belleville sur Saône), „Krásenský bazar“ (Galeries Baujolaises), „bicykl proslulé značky Extrasuper“ (une bicyclette de la grande marque Supéras).

B) Překládání knižního názvu

Abychom ukázali, jak si představujeme metodické uspořádání jedné kapitoly takové překladatelské stylistiky, a zároveň aby bylo zřejmé, jak v praxi spolupůsobí všichni činitelé, o nichž jsme pojednali, zvolíme jako zvláště názorný příklad otázku překládání názvů knih, případně kapitol. Z hlediska naší problematiky – a zároveň ve shodě s funkcí v díle, formou a historickým vývojem – bychom rozlišovali dva typy knižních titulů:

1. Název popisný, čistě sdělovací, udává přímo téma knihy, zpravidla tím, že jmenuje hlavní osobu a často i literární druh (Žizň Alexandra Něvskogo, Poema del Cid, Cantar de Rodrigo, Crónica de Don Alvaro de

Luna, The Tragical History of Doctor Faustus). Historicky je to typ starší – ovšem najdeme jej i v literatuře moderní, ale nejčastěji bez označení literárního druhu (Žizň Klima Samgina, Ljubov Jarovaja). Sdělovací funkce těchto titulků byla ve starší době ještě posílena tím, že zároveň namnoze zastávaly úlohu obsahu díla – odtud délka mnohých popisných titulků: „The Pleasant History of John Winchcomb, in his younger days called Jack of Newbury, the famous and worthy Clothier of England; declaring his life and love together with charitable deeds and great Hospitalitie“ (Deloney). Vztah mezi složkou sdělnou a jejím estetickým přetvořením je zde jednoznačně řešen ve prospěch složky sdělné, a proto ani při překladu nenastává jeho porušení. Tematické označení v takových případech překladatelé zpravidla zachovávají, někdy se delší názvy zkracují; zachová se celý dlouhý název (aspoň na titulním listě) tehdy, je-li překlad zaměřen k archaizaci.

2. Název symbolizující, zkratkový, udává téma, problematiku nebo atmosféru díla zkratkou, typizujícím symbolem, který není popisem, ale obraznou transpozicí tématu. Vývoj tohoto druhého typu souvisí s rozvojem kapitalismu, kdy se literatura stává zbožím a název reklamou. Platí zde trefný výrok Lessingův: „Název musí být jako jídelní lístek: čím méně prozrazuje o obsahu, tím je lepší.“ Umělecká forma podléhá zákonům mnemotechniky a je utvářena podle dvou principů:

a) Stejně jako okřídlené rčení nebo aforismus musí mít snadno zapamatovatelnou formu. Proto je moderní knižní název zpravidla krátký a koncizní, tj. je vytvářen buď jediným prostým či rozvitým výrazem, anebo u delších názvů je obvyklá souměrná výstavba (nejčastěji podle čísla 2), což dává také možnost významového kontrastu: Prestuplenije i nakazanje –

Zločin a trest (Dostojevskij), Vojna a mír (Tolstoj), Le rouge et le noir – Červený a černý (Stendhal). Jen zřídka bývá název trojčlenný: Uno, nessuno, centomille – Jeden, nikdo, stotisíc (Pirandello). Překladatelé někdy, zvláště u nesnadno přeložitelných názvů, formu zpevňují: Vstreča v tёмnotě – Z temna do dne (Knorre), Čeremyš, brat geroja – Hrdinův bratr (Kassil).

b) Po stránce obsahové je hlavním požadavkem výraznost, tj. konkrétnost a jedinečnost symbolizujícího obrazu. Ta bývá mnohdy přehnána až na rozhraní umění a kýče: Ve stínu kvetoucích dívek (Proust), Succubus, aneb běs sviňavý ženský (Balzac), Malomocný biskup (Gabriel Miró), Les oběšených (Liviu Rebreanu). Zvláště výrazné jsou po této stránce tituly krváků, bestsellerů. Avšak za první republiky byla někdy takto – proti znění originálu – překládána i sovětská literatura: Oděty kamněm – Tajemný vězeň alexejevské pevnosti (Foršová), Inonija – Zaslíbené město (Jesenin).

A nyní jaká je překladatelská problematika knižních názvů. Jako pro jiné složky literárního díla má i pro knižní název každá literatura své specifické národní formy, tj. formální principy závislé na jazykovém materiálu a s ním spojených tvarových konvencích. Kdežto obecné formové principy (tj. konciznost stavby a výraznost obrazu) je nutno v překladu zachovat, je zvláštní národní formy pro knižní názvy zpravidla třeba nahradit formami běžnými v domácím prostředí. Každá literatura má své ustálené formulky pro názvy knih, kapitol i novinářské titulky. Na označení toho, že zpráva není zaručená, že jde o pouhou domněnku, užívají Francouzi rádi kondicionálu: „Les Américains enverraient deux divisions en Grèce.“ Tentýž titulek by se v angličtině vyjádřil nejspíše infinitivem (Americans to send two divisions to Greece) a v češtině nejspí-

še větou tázací (Dvě americké divize do Řecka?). Těchto rozdílů si musí být překladatel vědom, protože cizí název může mnohdy daleko obratněji přeložit některou z formulek běžných v mateřském jazyku. Někdy přiměje překladatele ke změně názvu i rozdíl dvou jazykových systémů, kupř. jmenové názvy jsou často do češtiny převáděny slovesně: Pamjať – Co nezapomenu (Sluckij), Daljokoje – Kde vlaky nestaví (Afinogenov).

Také rozdíly ve společenském vědomí nutí často k přestylizování názvu, jeho znovuvytvoření. Protože všichni čeští čtenáři by si nemuseli uvědomit, že Volha se vlévá do Černého moře, byl Pilňakův román Volga vpadajet v Kaspijskoje more přeložen Stavíme přehradu. Anglická říčka Floss nevyvolává v domácím čtenáři konkrétní představu, proto román G. Eliotové The Mill on the Floss je přeložen jako Červený mlýn, nikoli Mlýn na Flossu, Skutarevskij jako Intelligent, Kjučlja jako Básník a buřič. Nechuť k neznámým cizím jménům v názvech vede někdy překladatele k výraznějšímu titulků i tam, kde původní název i v originále působil spíše svou zvukovou expresivností než konkrétním významem. Když Zaorálek překládal Rollandův román Colas Breugnon, povýšil na název knihy Rollandovo motto k celému dílu: Le bonhomme vit toujours – Dobrý člověk ještě žije. Podobně Ilja Golovin – Jarní vody (Michalkov). Je nutno počítat také s tím, že názvy některých nejznámějších děl světové literatury se staly součástí českého kulturního povědomí již v určitém znění, že mají svou překladovou tradici. Překladatel musí počítat s tím, že jeho řešení narazí na odpor, nebo přinejmenším bude čtenáře dezorientovat, když se od tradičního řešení odchýlí. Ovšem je-li nové řešení podstatně lepší než tradiční, je přirozeně oprávněné. Tak O. Fis-

cher šťastně překřtil Goethovy Wahlverwandschaften proti starému Vyběravé příbuznosti na Volbou spríznění. Zato jinde přílišné tápání a měnění úplně rozkolísalo překladatelskou tradici některých knižních titulků: např. Thackerayho Vanity Fair je znám jako Trh marnosti, Tržiště života i Jarmark života a žádny z těchto názvů se definitivně nevžil. Závislost na vžitých národních formách a současně na společenském vědomí se uplatňuje např. u knižních názvů, které mají formu příslovi: po této stránce jsou poučné překlady Ostrovského her: Svoji sobaki gryzutsja, čužaja, ně pristavaj – Co tě nepálí, nehas; Na vsjako go mudreca dovolno prostoty – I chytrák se spálí; Svoji ljudi sočťomsja – Bankrot. Ohled na čtenáře se často uplatňuje v překladech dětských knížek: Poema Zvenigorod – Třicet bratrů a sestřiček (Bártová), Slava – Z chudého chlapce slavným mořeplavcem (Čukovskij).

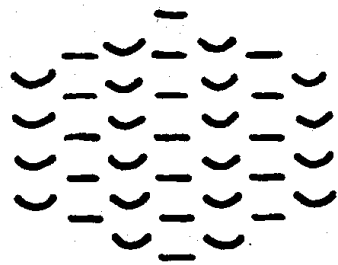
Kromě obou objektivních činitelů, kteří ospravedlňují a mnohdy si vynucují odchylky od původního znění, lze sledovat i při překládání knižních titulků všechny zlozvyky a škodlivé odchylky plynoucí z psychologie překladatelského procesu. Významové chyby jsou přirozeně řídké, protože i nejhorší překladatel stěží dokáže po přeložení celé knihy neznat skutečnost, jejímž je titul uměleckým zobrazením, tj. dílo samo. I zde však k významovým omylům dochází, má-li překladatel zprostředkovaný vztah ke skutečnosti názvem označované, tj. překládá-li např. v literární příručce knižní tituly bez znalosti děl samých: doklady pro to poskytne např. Vojtěchovského překlad Evansových Stručných dějin anglické literatury. Při zprostředkovaném vztahu ke skutečnosti podlehe překladatel všem záležitostem jazykového výrazu, a to jak skutečným jazykovým dvojznačností (např. Lambovy Essays of Elia, tj. Eliovy eseje, přeloženy jako Essaye o Elii), tak

i mylným asociacím (Readův The Cloister and the Hearth – Klášter a krb je přeložen jako Klášter a srdce záměnou Hearth za Heart).

Také výsledky tlumočnického poměru k dílu posti-
hují překlady knižních názvů, ovšem v omezení daném
zvláštní povahou tohoto uměleckého prostředku. Vy-
světlování a opis jsou hodně řídké již proto, že intelek-
tuální rozvedení by porušilo základní stavební zákoni-
tosti knižního názvu. I tak se však někdy tyto sklony
projeví vysvětlením symbolického názvu, např. v ame-
rickém překladu Capkovy hry Ze života hmyzu jako
The World We Live In; k vysvětlení tihne také anglický
překlad Bílé nemoci The Power and the Glory. U knižního
názvu takovou intelektualizaci nelze vždy a zásadně od-
mítat jako umělecký nedostatek, protože titul je ideovým
klíčem k dílu, jeho srozumitelnost je někdy důležitější
než obrazný charakter.

Zato velmi výrazně se projevuje problematika zobec-
ňování výrazu nebo naopak hledání jedinečného vyjá-
dření, protože výraznost a konkrétnost je zde jedním
ze dvou základních stavebních požadavků. Je nutno
zachovat nejen významový obsah obrazu, ale také sty-
listickou barvu a možnost asociací. J. de Lacrosetellovu
La Bonifas přeložil R. Weiner jako Bonifácka, pro
D'Annunziovu Nave je vhodnější překlad H. Votrubo-
vé Koráb než pojmenování Lod'. Christian Morgenstern
má ve sbírce Galgenlieder báseň:

Fisches Nachtgesang



Ironicko-lyrickou náladu této hříčky vystihuje lépe
překlad Ludvíka Kundery Rybí nocturno než obecně
pojmový převod Jindřicha Hořejšího Noční zpěv
ryby.

Stylistická nivelizace knižního názvu je však poměr-
ně vzácná, protože aspoň u tohoto jediného výrazu celé
knihy se překladaťel – někdy až přes míru vkusu – snaží
o co největší výraznost; jednak proto, že ta je zde zcela
jasně hlavním estetickým záměrem, a pak i z toho dů-
vodu, že je důležitým činitelem obchodního úspěchu
knihy. Do překladu názvu zasahoval kdysi i naklada-
tel, který se jinak o uměleckou úroveň překladu nestaral.
Zvláště u výborů se stavěli soukromí nakladatelé
proti obecným názvům jako Eseje, Povídky, Básně,
a překladaťelé proto hledali názvy přitažlivější. Srov.
např. antologii nových anglických básníků Mezi dvě-
ma plameny, Bonnův výbor z orientálních básníků
Daleké hlasy, Skalického výboru z Yeatsových esejů
Tajemná růže, Objevy apod. Realistický překladaťel se
však nesmí touhou po výraznosti a originalitě nechat
strhnout ke zkreslení původního názvu. U složky díla,
mezi jejímiž nejhlavnějšími stavebními úkoly je výraz-
nost, strhuje tento nejzřejmější cíl stylizace překlada-
tele mnohdy do té míry, že – podobně jako u intenziv
nebo u některých citově zatížených motivů lyrických –
zintenzivňuje svůj výraz nad míru taktu a vkusu. Až
příliš lákavý je starý překlad Gorkého Pohádek o Itálii
jako Pohádky z ostrova Capri, anglický překlad Dury-
chova Bloudění na Descent of the Idol. Již před lety se
upozorňovalo na zbytečně senzační názvy, které v na-
šem překladu dostávají sovětské filmy: croninovské
... a hvězdy září místo Doněťtí havíři, Muži v sedle místo
Smělí lidé. Takový expresionistický překlad je příliš
očividně zaměřen na senzacechtivost publika, a to je
typický znak kých.

Ideologické stanovisko překladatele není lhostejné ani u překládání knižních názvů. E. Hodoušek zajímavě dokumentuje tento fakt na vývoji českých překladů Lope de Vegovy komedie *El villano en su rincón*: „Je zajímavé sledovat, jak se už jen překlad tohoto titulu postupně demokratizuje: v originále to znamená ‚Sedlák ve svém koutě‘; u Halma a Filípka už je učiněn vyrovnávací krok: ‚Král a sedlák‘. Vrchlický už dává sedlákově přednost: ‚Sedlák svým pánem‘, a Hořejší dodává navíc ještě druhý titul ‚aneb každý jí svůj marcipán‘.“⁴⁷

[V] Překládání divadelních her

Divadelní dialog je promluva, zvláštní případ řeči mluvené, a proto má funkční vztah a) k obecné normě mluveného jazyka, tj. hovorové češtině, b) k posluchači (adresátovi), tj. k ostatním postavám na scéně a k hledišti, c) k mluvčím, tj. k dramatické postavě.

Ve vztahu k hovorové češtině jde po stránce dikční o mluvnost, po stránce stylistické o jevištní stylizaci jazyka.

Ve vztahu k posluchači se uplatňuje volní zaměření repliky (dialog je slovní jednání) a mnohost adresátů (replika je vnímána, a někdy odlišně interpretována, ostatními postavami na scéně a hledištěm).

Ve vztahu k mluvčímu jde o to, že replika nejen pojmenovává předměty, vlastnosti a děje, o nichž postava mluví, ale současně charakterizuje postavu samu: podle toho, jak vypovídá o objektech, vypovídá současně sama o sobě.

1. Mluvnost a srozumitelnost

Divadelní dialog je text mluvený, určený k přednesu a poslechu. Na nejelementárnější, zvukové rovině z toho plyne nevhodnost hláskových spojení těžce vyslovitelných a snadno přeslechnutelných.

V Eisnerově překladu Kleistova *Rozbitého džbánku* je řada obtížných a nelibozvučných míst, jako „Evo, ne Rupa to?“, nebo verše

Bláhové strachy to! Jen suďte, vy,
až soudní rada bude přítomen zde,
strany, jak zákon to a předpis káže,
aby ten sen se o trestaném soudci
nevyplnil snad u vás nějak jinak.

V překladu rozhlasové povídky, v níž nezáleželo na zoologické dokumentárnosti, se ukázalo účelnější rybu „kefal“ přeložit jinou rybí odrůdou než přesným „cípal hlavatý“ (hrozilo komické přeslechnutí „chcípal“).

Důležitější než drobné zvukové lapálie je větná stavba repliky: snadněji se říkají a vnímají věty kratší a souřadná spojení než rozvitá souvětí se složitou hierarchií podřadných závislostí. Proto je po této stránce obtížné překládat zvláště pozdně renesanční a „barokní“ hry, kupř. Shakespeara.

Dvojí řešení takové složité syntaxe si můžeme srovnat na překladu Sládkově a Hodkově.

Our last king –
whose image even but now appear'd to us –
was,
as you know,
by Fortinbras of Norway,
thereto prick'd on by a most emulate pride,
dar'd to the combat;
in which our valiant Hamlet –
for so this side of our known world esteemed him –
did slay this Fortinbras;
who, by a seal'd compact
well ratified by law and heraldry,
did forfeit,
with his life,
all those his lands
which he stood seiz'd of,
to the conqueror.
(W. Shakespeare: Hamlet)

Král poslední
ten, jehož přízrak právě se nám zjevil,
jak víte,
Fortinbrasem Norvežským
– jež k tomu hnala pýcha závistná –
byl vyzván na souboj.
Náš chrabrá Hamlet,
– neb rekovností svou byl proslaven po všech
těch stranách známého nám světa –
sklál toho Fotinbrase,
kterýž pak po zpečetěné smlouvě,
stvrzené i zákonem i právem rytířským,
svůj život ztratil,
také zeměmi,
co jich kde držel,
propad vítězi.
(J. V. Sládek)

...náš zemřelý král,
ten, jehož podoba se nám teď zjevila,
byl, jak vám známo, Fortinbrasem Norským,
kterého poštívala revnivost a pýcha,
troufale vyzván na souboj. Náš chrabrá Hamlet
– vždyť tak to chtěla tato část známého světa –
norského krále zabil, a ten podle smlouvy,
stvrzené rytířskými zákony,
s životem ztratil zároveň i kraje,
kterých byl pán, ve prospěch přemožitele.
Náš král též vsadil příslušnou část země
a tu by býval zas podědil Fortinbras,
kdyby byl býval vyhrával: touže dohodou
a podle znění téhož článku –
vše získal Hamlet.
(B. Hodek)

Sládek člení Shakespearovo souvětí do dvou, Hodek do tří souvětí jednodušších. Tato syntaktická přestavba nesporně usnadňuje posluchači orientaci v myšlence a je jistě do značné míry prospěšná. Nezáleží ovšem jen na tom, na kolik větných úseků je replika dělena, ale také na jejich kvalitě: porozumění ztěžuje takové členění, kde části věty, které k sobě těsně patří, jsou rozděleny do úseků od sebe vzdálených, takže první úsek zůstává významově neúplný („Král poslední... .. byl vyzván na souboj“).

Srozumitelnosti jevištní řeči byla zatím věnována pozornost po stránce akustické: zkoumala se akustika divadelních sálů, výraznost jednotlivých hlásek apod. Metodami moderní psycholingvistiky⁴⁸ je však možno měřit i významovou srozumitelnost a obtížnost souvislého textu. Zjišťuje se totiž, že na první pohled nebo poslech jsou snadno srozumitelná ta spojení, která mají velkou „pravděpodobnost přechodu“, tj. která se právě v tomto spojení a pořadí často vyskytují. Méně rychle již divák sousloví pochopí, příp. méně snadno si při přeslechnutí doplní druhý člen, vyskytují-li se výrazy v tomto spojení obsažené vedle sebe řidčeji. K objektivnímu určení obtížnosti textů vypracovali psycholingvisté zatím dosti mechanickou metodu: předkládají skupinám čtenářů, příp. posluchačů, texty, v nichž je vynecháno každé páté nebo desáté slovo. Podle toho, do jaké míry to poruší pochopení smyslu, je možno určovat poměrnou obtížnost dvou textů (s občasným přeslechnutím je třeba počítat, zvláště ve větších divadelních sálech a při neklidném publiku). Také pro odhad možností subjektivního výkladu, které dává text, byla vypracována zkusmá metoda, zatím mechanická a aplikovaná jen na jednotlivé významy: skupinám vnímatelů byla předkládána jednotlivá slova s tím, aby rozhodli, ke kterému pólu z celé řady významových protikladů (dobrý – špatný, subjektivní – objektivní, přítomný – minulý atd.) mají blíže. Podle procenta shody mezi údaji bylo pak možno statisticky vyčíslit, do jaké míry je oblast druhotných významů slova jednoznačná. Těmito metodami samozřejmě nebude pracovat kritika překladů, ale až budou dosti jemně propracovány, bude možno jich užít k „laboratornímu“ ověření některých divadelních vlastností vybraných dramatických textů nebo k řešení některých sporných teoretických otázek.

Vedle objektivních stránek – snadná vyslovitelnost a srozumitelnost – má mluvnost také svůj aspekt historický: záleží na vývojovém stavu jazyka, zvláště jeho konverzačního stylu, které prostředky se pociťují jako „nemluvné“. V době mezi dvěma světovými válkami šlo v divadelních překladech hlavně o to, aby se jazyk zbavil prostředků starého knižního stylu, které v původním dramatu byly na ústupu již počátkem století: přechodníky, záporové genitivы, infinitivy na -ti apod. Jak prudce se u nás v posledním půlstoletí vyvíjel nejen jazyk, ale i obsah dialogu, bylo patrné např. při retrospektivním uvádění českých filmů z dvacátých let: jejich titulky působily svým patosem téměř parodisticky.

2. Stylizace divadelní řeči

Jevištní řeč se odlišuje – v některých kulturních epochách více, v jiných méně – od běžné řeči v každodenním užití a tato stylizace je jedna z konvencí divadla. To, že se užívá jevištní výslovnosti, signalizuje, že se před námi odehrává divadelní dialog, podobně jako rampa a opona sdělují, že prostor za nimi tvoří fiktivní dějiště hry. Obojí znamená divadlo.

Ze hovorový jazyk je v divadelním dialogu stylizován, je zjevné; zkušenosti divadelních pracovníků v tomto směru shrnul J. V. Bečka: „Proto pozorujeme v dramatech zajímavé posouvání funkčních vrstev. Postavy v dramatech nemluví slangem, hantýrkou nebo jazykem vulgárním, nýbrž jejich jazyk je zjemněn do tónů jazyka lidového. Postavy prostě však nemluví jazykem lidovým, nýbrž jazykem, který se více podobá hovorovému jazyku vrstev vzdělaných. Vrstvy vzdělané nehovoří mezi sebou svým jazykem hovorovým, který je typickou směsí jazyka spisovného a lido-

vého, nýbrž čistým spisovným jazykem mluveným (tj. spisovným jazykem beze slov a tvarů knižních). Projevy rázu vznešeného pak jsou skládány v jazyce rázu psaného jazyka uměleckého. Od této zásady posouvání funkčních vrstev si autoři ovšem dovolují všelijaké odchylky. Drama realistické např. posouvá funkční vrstvy jen málo, kdežto staré drama romantické posouvalo mnohem více.“⁴⁹

Zachovat stupeň stylizace repliky je někdy důležité pro její podtexty. Ve Wildově hře Jak je důležité míti Filipa se každá z obou rivalek, Cecilie i Gwendolina, s hadí vlídností přiznává, že je zasnoubena s Filipem Worthingem.

Gwendolen (quite politely, rising): My dear Cecily, I think there must be some slight error. Mr. Ernest Worthing is engaged to me. The announcement will appear in the Morning Post on Saturday at the latest.

Cecily (very politely, rising): I am afraid you must be under some misconception. Ernest proposed to me exactly ten minutes ago. (Shows diary.)

Gwendolen (examined diary through her lorgnette carefully): It is very curious, for he asked me to be his wife yesterday afternoon at 5,30. If you would care to verify the incident, pray do so. (Produces diary of her own.) I never travel without my diary. One should always have something sensational to read on the train. I am so sorry, dear Cecily, if it is any disappointment to you, but I am afraid I have the prior claim.

Cecily: It would distress me more than I can tell you, dear Gwendolen, if it caused you any mental or physical anguish, but I feel bound to point out that since Ernest proposed to you he clearly has changed his mind.

Gwendolina (vstává a praví zdvořile): To se asi trošinku mýlíte, má zlatá Cecilie. Pan Filip Worthing je zasnouben se mnou. Naše oznámení přinese nejpozději v sobotu Morning Post.

Cecilie (vstává a praví velmi zdvořile): Jste bohužel obětí nějakého nedorozumění. Filip mě požádal o ruku přesně před deseti minutami. (Ukazuje zápis v deníku.)

Gwendolina (pozorně zkoumá zápis lornonem): To je divné, protože včera o půl šesté požádal mne, abych se stala jeho ženou. Chcete-li si to ověřit, prosím, račte. (Vytasí se s deníkem.) Nikdy neces-

tuji bez svého deníku. Do vlaku má mít člověk vždycky nějakou senzační četbu. Hrozně mě bude mrzet, drahá Cecilie, jestli vás zklamou, ale já mám bohužel přednostní právo.

Cecilie: Nevýslovně by mě zarmoutilo, drahá Gwendolino, kdyby vám to způsobilo nějaká duševní nebo tělesná muka, ale musím vás upozornit, že po té včerejší nabídce se Filip zřejmě rozmyslel jinak.

(J. Z. Novák)

Před očima diváka se zde odehrává vysoce stylizovaná a konvenční hra: „Cecilie i Gwendolina útočí. Provokují jedna druhou tím, jak po sobě opakují poznámky a gesta; obě povstanou a napodobují tón hlasu té druhé; každá z nich informuje, že se zasnoubila s Filipem, kdy a kde; vymění si deníky; a stejně trvají obě na svém přednostním právu.[...] Přehnaná zdvořilost ukazuje, že pečlivě skrývají své city, ale že jsou přesto rozzuřeny. Čím jsou podrážděnější, tím stylizovanější jsou jejich slova: ‚I am afraid you must be under some misconception‘...“⁵⁰ Jazyk této scény je stejně umělý jako pohybová režie. Odlišit jej od přirozeného hovoru je vlastně důležitější než přetlumocit některý dílčí význam. Tuto napjatou zdvořilost vystihl dobře J. Z. Novák u Cecilie („jste bohužel obětí nějakého nedorozumění... nevýslovně by mě rmoutilo, drahá Gwendolino“), ale Gwendolinina první replika „to se asi trošinku mýlíte, má zlatá Cecilie“ je spíše srdečná nebo ironická než odměřená, její projev by měl být ještě stylizovanější.

Každá postava má svůj styl řeči (o tom dále). Má svůj styl také autor dramatu? A ve kterých jazykových složkách se prosazuje styl dramatika proti stylu postav? To je otázka, které bylo dosud věnováno málo pozornosti. Poměrně jasné jsou jednotící stylistické rysy v dramatu veršovaném (o tom v kapitole Verš předlohy a verš překladatele). Neověřena zůstala teze J. Vel-

truského: „Neexistuje drama, v němž by např. repliky jedné osoby byly nesený intonací, repliky druhé osoby expirací. Projevy různých osob se od sebe sice mohou lišit svým slovníkem, nikoli však celkovým rázem pojmenování.“⁵¹

Veltruský uvádí dva výrazné příklady:

(Intonace):

Student (jí, dívá se kradmo na děvče): Ale vy opravdu jste hezká.

Lojzička: Děkuju!

Hora (žertovně): Krajane!

Student: Takové hezké oči máte!

Hora: Už jsem ti řekl, člověče, že z toho nic nebude. A pak mám tam doma namluveného řezníka –

Lojzička: Krejčího –

Student: – nebo nikoho; já bych řekl, že nikoho. To já poznám na první pohled.

(Exspirace):

Goertz (k sobě): Ó králi. Žes hlasu mého nevyslechl. (K Ribbingovi)
Přečasto vůli svou mi projevil.

Ulrika (ironicky): K víře skoro podobno; škoda jen, že jsou známy státníka Goertze zásady.

Ribbing: Není zákonem pouhá vůle králova.

Goertz: Před světem veškerým chci hájit práva vévody.

Ulrika: A práva svého já.

Robbing: A práva země já. Ne zisku svého, ne chťičů svých se táži; já zákona se ptám a zákon dí: Neustanovil-li zákonem král bezdětek posloupnost sám, ustanoví ji sněm. Umlklo právo dědičné a zemi volno jest vyhledati si krále.

Pozornosti překladatele by si toho základní akustické zaměření hry zasloužilo zvláště, kdyby se potvrdilo jeho souvislosti s významovou stavbou a mimickým projevem, jak je Veltruský předpokládá.

„1. Intonace v dominantním postavení[...] stmelující sousední repliky do značné míry brání rozpadu textu jednotlivé role[...] a jednotlivé subjekty jsou jako by rozpuštěny v dialogu: jsou co nejméně individua-

lizovány.[...] Co se týče pohybů, intonace co nejvíce omezuje pohyby významově samostatné, jednání v hmotném slovy smyslu, které by rušilo její volný průběh.[...]

2. Timbre v dominantním postavení naproti tomu směřuje svými náhlými radikálními proměnami k co největšímu rozbití souvislosti jazykového projevu v množství samostatných úseků výrazně navzájem oddělených. Rozhraní mezi sousedními replikami jsou nepřekročitelná, a nadto ještě se každá replika rozpadá v několik samostatných úseků, z nichž každý nezávisle na ostatních poukazuje k nějaké duševní vlastnosti osoby. Soudržnost významového kontextu zde mizí za prudkým střídáním spontánních citových reakcí. Dialog co chvíli přechází v hmotné jednání, které je zcela nahodilé a nepředvídatelné, pramenící z čistě emocionálních pohnutek.[...] ústřední subjekt se omezuje na poznámky, které zde jsou velmi četné.

3. Exspirace v dominantním postavení výrazně člení jazykový projev v hierarchicky seskupené úseky. Rozhraní mezi sousedními replikami v dialogu jsou zdůrazněna výraznými klauzulemi, které zakončují téměř každou repliku. Rozdíly mezi jednotlivými kontexty se co možná vyhraňují, za každou replikou v dialogu se zřetelně objevuje celý významový kontext, do něhož je zapojena, a vyhraněný noetický postoj nebo trvalý efekt osoby[...]. Pohyby[...] zpravidla[...] jsou silně typizovány a směřují ke konvenčnosti a lexikalizaci.“⁵² Bylo by třeba spolupráce divadelních pracovníků a lingvistů, aby bylo možno prošetřit vztahy mezi významovou strukturou dialogu, jeho výstavbou fonetickou a mimickým projevem. Teprve pak by bylo možno také pro potřeby překladatelů přesněji definovat i v divadelním textu „styl předlohy“.

Český divadelní styl je kategorie historická, jeho vývoj není nesen jen vývojem jazyka, ale především vývojem divadelního využívání jazyka a vůbec dobovými způsoby nazírání na člověka a na jeho vyjadřování. Naše dnešní překladové hry si – především vlivem anglosaského dramatu i prózy – nově řeší poetiku hovorového jazyka a slangu na jevišti, a z tohoto hlediska revidují naše pojetí divadelního jazyka. Jak se změnilo pojetí lidového jazyka na jevišti, ukážeme konfrontací průměrných překladů z r. 1921 a 1961:

Jimmy: ...Pegeen! Neviděls ji?

Philly: Neviděl, ale poslal jsem Shawn Keogha s vozíkem a oslem, aby ho přivez. Není-li to ostuda, takhle se zčinit hned po ránu, po hlídání u mrtvého. A ta čertova holka se splaší po mladým ničemovi a jen za ním běhá; není to hanba? Tady všechno zavře, až člověk může pojit žízni, a nikdo tu, kdo by mu pomohl!

Jimmy: Jakej zázrak, že se po kloučkovi plaší, dyž tam dole chlapíka s ruletou přived na mizinu, zrovna jako toho, co u něj hází kroužky. Budkáři s kohouty rozbil nos a v sportech vyhrál na celý čáře; v běhu o závod, v skákání, tančení a sám Pánbůh ví v čem ešče! Povídám, ten kluk má z pekla štěstí!

(*J. M. Synge: Hrdina Západu, přel. K. Mušek 1921*)

Jimmy: ...Pegeen! Neviděls ji?

Philly: Ji ne. Ale Shawna Keogha. Poslal jsem ho pro osla, aby starýho naložil a přivez domů. Není to kus chlapa hnusnýho? Takhle se zlinkovat při hlídání mrtvého. Setsakra holka! Zamkne všechnu kořalku, letí za tím klukem a ty si tu zdechni žízni.

Jimmy: A je na tom snad něco divnýho, že za ním lítá, když ten kluk přived na mizinu toho u rulety i toho u diabola a vyhrál všechny hlavní ceny? Dostihy, skoky, tancování a bůhví co ještě. Ten chlap je jak čert.

(*Přel. Vl. Čejchan 1961*)

Zde nejde jen o vývoj jazyka, ale o odlišné používání sdělovacích prostředků i odlišnou překladatelskou perspektivu. Ve starším překladu postavy „odpovídají celou větou“, v novém slovně reagují na situaci co nejušpornějšími prostředky (Neviděl, ale poslal jsem Shaw-

na Keogha s vozíkem... – Ji ne. Ale Shawna Keogha). Dnešní překladatel podle skutečné hovorové řeči někdy užije spíše klišé a vyjádření obsahově méně přesné (Není to kus chlapa hnusnýho... přivedl na mizinu toho u rulety i toho u diabola), starší při vši snaze o mluvnost spíše pojmově definuje a popisuje (Není-li to ostuda... chlapíka s ruletou přived na mizinu, zrovna jako toho, co u něj hází kuličky! Budkáři s kohouty rozbil nos...). Nový překladatel vychází ze situace a chápe repliku jako celek, proto mnohdy pozměňuje rozdělení významů do vět (bohužel někdy i vynechává):

Mahon: Tak, myslíte? Podívejte se jen tu na tuhle lebku a řekněte, najdete-li někde jí podobnou? Je rozkráplá jedinkou ranou rejčem!

(*K. Mušek*)

Mahon: Vy si myslíte, že ne? Račte se pořádně podívat! To je hlava, co? Dostal jsem do ní rejčem a nerozbila se, prosím, jenom na praskla.

(*Vl. Čejchan*)

Změnila se poněkud i jazyková charakteristika postav, a to v souladu s vývojem naší společenské struktury: při tlumočení angloirštiny (anglický dialekt, jímž mluví irský venkov) převážil u Čejchana ještě více než u Muška spíše obecný až městský slang nad venkovským nářečím.

Philly: To může bejt i pravda, dyž sem byl ešče kluk, byl za naším domem krchov, a tam byly zbytky člověka, kerej měl stehenní hnáty dlouhý jako tvoje ruka. To ti byl strašnej chlap, povídám, a tak jsem leckerou krásnou neděli ze špásu dal ty kosti dohromady, a tos měl vidět, jak se to lesklo na slunci! Tak pěkný lidi dnes už nepotkáš ani v městech celýho světa.

(*K. Mušek*)

Philly: A tohle by mohla bejt pravda, když jsem byl ještě malej kluk, byl za naším domem hřbitov, a tam ti byla kostra chlapa, kterej musel mít stehno delší, než je tvá ruka. Musel to bejt strašnej řezník. Kolikrát jsem si ho v neděli jen tak z legrace skládal dohromady. Tos měl vidět, jak ty kosti na slunci svítily. Takovýho bys už dneska nenašel ve všech městech celýho světa.

(*V. Čejchan*)

Dvě verze Synga ve zhuštěné podobě dokumentují dvě vývojové etapy českého dialogu a překladatelské techniky.

Moderní dialog přesněji odpovídá mluvené řeči proto, že se podařilo vystihnout způsob, jakým lidový mluvčí staví myšlenky, co a v jakém pořadí si vybírá ze skutečnosti a kdy jeho výraz sjíždí do kolejí navyklých klišé. Toto umění si dnes osvojuje i literatura nedramatická, „dialogizuje“ se v tomto smyslu i část výpravné prózy. Moderní próza si nejen vypracovala celou škálu prostředků, jako je polopřímá řeč, vnitřní monolog, „proud vědomí“ atd., ale naučila se „dialogicky“ myslet, tj. zachycovat rysy, které jsou typické pro málo stylizované myšlení, a proto se nejbezprostředněji projevuje v projevu mluveném, zvláště u prostého mluvčího. Proto také jinak vypadá dialogický styl např. u Dickense a jinak u Salingera – a vyžadují si také dvojí překladatelskou metodu:

„Kde jinde bys moh toho rudonosku hledat, Sámueli, než kde se šenkují? Depak von, depak von! To tě byla dneska ráno jízda, Samku, silnice vod Markýze je moc pěkná cesta,“ řekl pan Weller, když se upamatoval natolik, že byl opět schopen souvisle vyprávět. „Zapřáh jsem milýho grošáka do té kočárový bryčky, co patřívala prvnímu potěšení tvý macechy, a na ní sme tě dali lenošku pro pastuchu; a ať mně rohatej,“ řekl pan Weller s výrazem hlubokého opovržení, „ať mně rohatej, esli mu na silnici před našima dveřma nepřinesli malý schůdky, aby tě po nich vylez nahoru!“

(Ch. Dickens: *Pickwickovci*, přel. E. a E. Tilschovi)

Měli každéj vlastní pokoj. Oběma bylo minimálně sedumdesát, nebo dokonce ještě víc. Ale stejně dovedli mít ze života ještě srandu, i když samozřejmě tak trochu uhozeným způsobem. Já vím, že to vypadá sprostě, že to říkám, ale já to sprostě nemyslím. Já jen jako, že jsem o starým Spencerovi hodně často přemejšlel. Totiž, když o něm člověk přemejšlí až moc často, tak mu nejde na rozum, co toho chlapa proboha pořád ještě na tom světě baví. Já jen jako, že starej Spencer byl příšerná figura, celej ohnutej, a když při vyučování upustil u tabule kousek křídly, musel vždycky některéj kluk

z první řady vstát, sebrat ji a podat mu ji. Což je teda podle mýho názoru hrůza.

(J. D. Salinger: *Kdo chytá v žitě*, přel. L. a R. Pellarovi)

Kdybychom to chtěli formulovat vyhroceně, mohli bychom skoro říci, že starší autoři některé „literární“ myšlenky pro stylistický efekt vyjadřovali hovorovým stylem (charakterizovaným fonetickými a morfologickými prostředky), dnes se literatura dialogizuje (a to především, pokud jde o stavbu myšlenky).

A konečně musí překladatel počítat také s divadelní a hereckou tradicí daných zemí. I v tom jsou mezi jednotlivými kulturními zónami rozdíly: „Francouzské obecenstvo je např. tradičně spíše ochotno uznávat stylizované formy než obecenstvo americké. V americkém dramatu, které staví na realistickém detailu, nás retrospektiva přenáší z okamžité skutečnosti do skutečnosti minulé; uplatňuje se zde záměr vysvětlovat charaktery a události minula. Účelem francouzské retrospektivy je míšení ideje a reality, často chaotická směsice symbolického materiálu z minulosti a přítomnosti, těžko uchopitelný vztah k historickým, politickým a kulturním událostem. [...] Tolerance anglického publika k slovům bez jednání je mnohem menší než tolerance publika francouzského.“⁵³

3. Významové kontexty

V epické próze se význam z největší části realizuje po jedné linii: jazykový znak pojmenovává jistou mimojazykovou skutečnost. Divadelní dialog je po stránce významové složitější, protože replika vedle vztahů k pojmenovaným objektům může vstoupit ještě do řady dalších významových vztahů:

a) do vztahu k předmětům na jevišti, příp. k dramatické situaci;

b) může mít současně pro několik vnímatelů různý význam, tedy být součástí několika významových kontextů;

c) replika není jen slovní pojmenování, ale také slovní jednání.

a) Vztah k věcem viditelným na jevišti, k rekvizitám, vstupuje do popředí jasněji jen v některých situacích. Dramatik pak k předmětům, které na jevišti „hrají“, nejčastěji odkazuje ukazovacími zájmeny, příslovci „zde“, „ted“, „potom“ atd. Překladaťelé někdy rádi věci plně pojmenovávají, a tím dialog od situace na jevišti odtrhnou, „vykoření“. Toho si všiml již Vojtěch Jiráť⁵⁴ u dvou obrozenských překladaťelů libreta k Mozartovu Donu Juanovi, ve scéně, v níž Leporello ukazuje v seznamu Elvíře jednotlivá jména:

Tuhle samé vesničanky
Zde jsou samé zas měšťanky,
Tu baronky a hraběňky,
Zdehle kněžny, princezenky!
Hle! tu ženské všeho stavu.
(J. N. Šťepánek)

Upejpavé vesničanky,
chytré panské a měšťanky,
hrabinky a baronesky,
vejvodinky a princesky,
jak to roste,
vzácné, sprosté,
pána vábí
napořád.
(S. M. Macháček)

U Šťepánka Leporello vstupuje do souhry s rekvizitou, u Macháčka pouze vypravuje.

Replika vstupuje do kontextu nejen s hmotnými předměty na jevišti, ale především s dramatickou situací (tj. vztahy mezi postavami apod.), která v daném okamžiku na jevišti existuje. Postavíme proti sobě dva překlady úryvku z Tartuffa, z nichž jeden vskutku reaguje na situaci, druhý je popisný, literární, nikam nezaměřený:

Moins on mérite un bien, moins on l'ose espérer.
Nos vœux sur des discours ont peine à s'assurer.

On soupçonne aisément un sort tout plein de gloire,
Et l'on veut en jouir avant de le croire.

Pour moi, qui crois si peu mériter vos bontés,
Je doute du bonheur de mes témérités;
Et je ne croirai rien, que vous n'ayez, Madame,
Par des réalités su convaincre ma flamme.

Ó, člověk nevěří ve štěstí, jehož ani
si nezasloužil dřív. A věřte, drahá paní,
že slovy neztiší se touha jeho prudká.
Já dosud nevěřím... k té nedůvěře nutká
mne opatrnost má a mám-li věřit, nuže,
skutečnost, důkaz jen mne přesvědčiti může,
že vskutku pravdou je, co snem se krásným zdá mi,
že tedy – konečně! – vyslyšen budu vámi!
(B. Kaminský)

Čím míň jí hodni jsme, tím míň v ni věříme.
Jen slovy o lásce se nepřesvědčíme.
Muž těžko věří v los, když má mu přinést blaho,
a než v něj uvěří, rád trochu užívá ho.
Já, vaší dobroty tak málo hodný, žel,
nevěřím, že by vás můj výlev pokoušel,
a neuvěřím v nic, leč jenom tehdy, paní,
když jistá skutečnost mne přesvědčí v mém pláni.
(Sv. Kadlec)

Situace je tato: Tartuffe má v tomto okamžiku velmi realistický názor na svou vlastní hodnotu, proto nemůže uvěřit, že by Elmíru okouzli (čím míň jí hodni jsme, tím míň jí věříme); Kaminského neosobní a někam do minulosti odkazující „Ó, člověk nevěří ve štěstí, jehož ani si nezasloužil dřív“ má oslabený vztah ke skutečné situaci. Podvodník Tartuffe pochopitelně nevěří slovům, požitkářsky naznačuje, že by chtěl záruku. Kadlecovo „rád trochu užívá ho“ dává herci možnost rozehrát lépe situaci než Kaminského přímočaré „důkaz jen mne přesvědčiti může“. V Kadlecově překladu pak útočí Tartuffe slovy na Elmíru a naznačuje jasně, oč mu jde:

a neuvěřím v nic, leč jenom tehdy, paní,
když jistá skutečnost mne přesvědčí v mém pláni.

Kaminský se rozplývá v iluzionistickém krasořečnění:

že vskutku pravdou je, co snem se krásným zdá mi,
že tedy – konečně! – vyslyšen budu vámi!

b) Replika, příp. slovo v divadelní hře vstupuje do několika významových kontextů: jednotlivé postavy na jevišti ji mohou chápat docela různě a svůj odlišný výklad mohou mít také diváci. Např. Hamlet ve slavném dialogu s Ofelií říká: „Kdož jsou už ženatí, všichni až na jednoho ať život podrží.“ Pro Ofelii nemá tato replika žádný skrytý význam, zato divák ví, že Hamlet jí míří na krále Klaudia, který se oženil s jeho matkou a o němž se domnívá, že za závěsem jejich dialogu naslouchá. Na tom, že replika je současně vyslechnuta a případně různě pochopena několika vnímátelei, staví celá řada i divadelních prostředků, jako dramatická ironie, zveřejnění skrytých záměrů, dialogy v převlecích a podobně. Překladatel musí v těch případech volit takové formulace, aby replika mohla být několika způsoby chápána.

V Molièrově Tartuffovi chce Elmíra přesvědčit manžela Orgona o Tartuffově podlosti a nečestných úmyslech, pokud se týkají její osoby. Dá manželovi možnost, aby vskrytu vyslechl její „milostný“ rozhovor s Tartuffem, při němž Tartuffovi naznačí, že opětuje jeho city, a Tartuffe zcela obchodně žádá důkazy. V okamžiku, kdy Elmíra předstírá, že se mu chce vzdát, říká:

Sans doute il est fâcheux d'en venir jusque-là,
Et c'est bien malgré moi que je franchis cela;
Mais puisque l'on s'obstine à m'y vouloir réduire,
Puisqu'on ne veut point croire à tout ce qu'on peut dire,
Et qu'on veut des témoins qui soient plus convainçants,
Il faut bien s'y résoudre, et contenter les gens.

Si ce consentement porte en soi quelque offense,
Tant pis pour qui me force à cette insolence;
La faute assurément n'en doit pas être à moi.

Tartuffe pochopitelně vztahuje výtku, že mužova nedůvěřivost dožene Elmíru až k hříchu, na sebe. Divák ví, že ji Elmíra adresuje skrytému manželovi:

Je trapné nadmíru, že zacházím až tam.
Nu, je to přes mou moc, jak račte vědět sám.
(*Dvojsmyslnou řečí se vlastně obrací k Orgonovi*)
Když muž si nedá říci' a má nás k tomu všemu,
když nechce věřit v nic, co smutny říkáme mu,
a žádá svědectví, jimž by moh' uvěřit,
je třeba dát mu je pro jeho vnitřní klid.

A jestli zakládá ten souhlas jistou vinu,
tím hůř jen pro toho, kdo má mě k tomu činu.
Hřích tady nemůže být, myslím, hříchem mým.
(*Sv. Kadlec*)

Vy nevěříte mi, vám ničím jsou mé sliby
a všechna slova má, vám ještě důkaz chybí –
co zbývá? Vzdávám se, byť třebas nerada.
Však na mne vina ta, ne, věru, nepadá,
jen vy tím vinen jste!
(1904)

Právě napětí těchto dvou významů je podstatné pro dramatickou situaci a v Elmířině replice je současně jedna z hlavních myšlenek hry: není odsouzen jen pokrytec Tartuffe, ale i zaslepený nedůvěřivec Orgon. Tato dvojsměrnost situace se zcela ztrácí v obou verzích Kaminského překladu. Posuďte sami, jak si Kaminský počínal o 24 let později:

Och, to je nehezské, že došli jsme až sem –
já proti vůli své tak malomocna jsem.
Že slova nesplním, jen to vám straší v hlavě,
a na svém stojíte, urputně, naléhavě,
a důkaz chcete jen, jen potom byste ustal
v tom naléhání svém, když důkaz by vám zůstal.
Co zbývá? Vzdávám se, byť třeba nerada.
Však na mne, na mne ten hřích jistě nepadá.
Vy sám jste, jediný, jenž odpovědnost nese.
(1928)

Pro skloubení hry a vytvoření napětí jsou zvláště důležité případy zlověstné dramatické ironie, při nichž jinak nezávažný výrok postavy chápe divák jako neuvědomělou předpověď pohromy, která jí hrozí. Užíváním takových dvojznačných motivů, ironicky ukazujících do budoucnosti, je obzvláště proslulé například Shakespearovo drama *Macbeth*.

Když *Macbeth* dorazí na hrad *Invernesse* a oznamuje manželce příjezd krále *Duncana*, odpoví lady *Macbethová*:

Ten přichozí musí být opatřen!

(*J. V. Sládek*)

si zvláštní péče žádá.

(*O. Fischer*)

si žádá zvláštní péče.

(*E. A. Saudek*)

Ten, kdo jde k nám,

Ten, co jde k nám,

Ironické „zvláštní péče“ (tj. zavraždění) u *Fischera* a *Saudka* je výstižnější než řešení *Sládkovo*.

Na počátku 3. jednání zve *Macbeth* při loučení *Banqua* na hostinu a *Banquo* slibuje, že se určitě dostaví.

Divák to chápe jako dramatickou ironii, ví, že *Banquo* bude dříve zavražděn – a současně je to předzvěst zjevení *Banquova* ducha na hostině. Tuto zlověstnou repliku přeložil lépe *Sládek* než *Fischer*:

Macbeth: Jen při hostině nescházejte nám.

Banquo: Já, pane, scházet nebudu.

(*J. V. Sládek*)

Macbeth:

Leč jistě přijď!

Banquo: Já přijdu, pane.

(*O. Fischer*)

Banquo právě v okamžiku, kdy prochází kolem ukrytých vrahů, mluví o tom, že bude pršet, „padat déšť“; první vrah na to ironicky naváže výkřikem, ať padne *Banquova* hlava. Nejlépe je dvojznačnost zachována u *Saudka*:

Banquo: Dnes v noci dostaneme déšť.

První vrah:

Má dolů!

(*J. V. Sládek*)

Banquo: Dnes v noci bude pršet.

První vrah:

Jen ať prší!

(*O. Fischer*)

Banquo: Mračí se na déšť.

První vrah:

Tak ať tedy spadne!

(*E. A. Saudek*)

Zvláště v moderních hrách, které užívají dvou simultánních scén (kupř. *O’Neil*: *Farma pod jilmy*), vstupují mezi sebou obě dialogická pásma do narážkových vztahů, které jsou podstatné pro vytvoření atmosféry nebo pro objasnění ideje hry.

4. Slovní jednání

Drama je jednání: postavy mají své cíle, které sledují, a protože cíle mnohých postav (nebo skupin postav) se rozcházejí, dochází mezi nimi ke konfliktu. Během tohoto konfliktu se každá postava snaží (vědomě nebo nevědomě) působit na ostatní postavy tak, aby jí k dosažení jejích cílů pomáhaly, nebo aspoň jí v tom nepřekážely. Navenek se tato snaha projevuje dvěma typy jednání: 1. fyzickým jednáním, fyzickými činy, které se ovšem také mohou omezovat na mimiku (rozkazovací gesta, výraz nevole v obličeji aj.), 2. slovním jednáním, tj. replikami, a to nejen jejich sémantickým obsahem, nýbrž také způsobem, jak jsou pronášeny. Slovo je tak na jevišti jen složkou volního úsilí postav, snahy, v níž se ostře projevuje především protiklad mezi já a ty (mezi stanoviskem subjektu mluvčího a všemi ostatními), v níž však existuje korelace a symbióza mezi jednotlivými vyjádřeními tohoto já (slovo se doplňuje gestem a naopak). Především musí být replika na jevišti pronášena zcela určitým způsobem. Písmo naznačuje jen značně zhruba fonetické kvality řeči. Není schopno zachytit tzv. suprasegmentální prozodické kvality, k nimž patří především tempo, intonace, pokud není dána syntaxí, atd. Tyto kvality mohou být zčásti naznačeny stavbou věty. Ve skutečném rozhovoru může postava zcela normálně stavěnou větu pronést váhavě, koktavě, afektovaně, dramatik by však měl utvářet větu tak, aby tyto expresivní hodnoty byly konstrukcí jen naznačeny a on aby váhání, koktání a afekt označil, pojmenoval. Musí herci navodit způsob přednesu, ať už replikou samou, nebo vnějšími prostředky, tj. režijními poznámkami.

Také styl řeči postavy se v dramatu stává jednáním: vyznačuje nejen její charakter, nýbrž vytváří tím také

zároveň předpoklady pro její konflikt a obecně pak pro konflikt různých životních postojů a názorů, které jsou jednotlivými postavami ztělesňovány. Hloubka konfliktu na scéně vytvořeného závisí na síle kontrastu mezi určitými stylovými prostředky. Protože dialog je jednání slovy, jde také při překladu o zachování jeho specifické energie, jeho aktivního zaměření na protihráče.

Dnešní překlady jsou po této stránce většinou divadelnější než předválečné převody:

Jimmy: Však vlastní chvástání nepřivede člověka na šibenici, a jeho tatík je už asi dávno shnilý!

Philly (zaujat dostihy vyhlíží): Tu se podívejme! Jsou mu v patách!

Jimmy: To má už vyhraný.

Philly: Dopřej si času, Jimmy Farrelle! Ešče je brzo na rozsudek!

Jimmy (jásá): Vítězství! Vítězství tomu statečnému mladíkovi!

(J. M. Synge: *Hrdina Západu* – přel. K. Mušek)

Jimmy: Můžou někoho pověsit za to, co o sobě říká? Jeho tátu teď už jistě žerou červi.

Vdova Quinová (křičí): Koukejte, jak „veme“ tu ohradu! Tomu se už říká „jízda“!

Philly (zaujatě pozoruje dostihy): Hele! Hele! Tlačí se na něj!

Jimmy: Co bych se koukal, stejně vyhraje.

Philly: Nech si ty prorocství, Jimmy.

Quinová (křičí): Viděli jste, jak skočil tu překážku? To je, pane!

Jimmy (fandí): No, no, přidej, kluku!

(Přel. Vl. Čejchan)

Zastírání volní intenzity dialogu je zvláště časté u Čechova. Ve Strýčkovi Váňovi dává Soňa chůvě rozkazy zpravidla nepřímou, podmiňovacím způsobem; z českých překladatelů zachoval tento rys teprve Fikar:

Sonja: Ty by ložilas, ňaněčka. Uže pozdno!

Sonja: Lehni si už, ňaněčko. Je už pozdě.

(B. Prusík)

Soňa: Jdi si lehnout, ňaničko. Už je pozdě.
(*Papáček*)

Soňa: Křepeličko, kdyby sis raději lehla, takových hodin.
(*L. Fikar*)

Jelena drží přezíravě Astrova od těla tím, že neurčitě naznačuje, že už cosi slyšela o jeho lásce k lesům; rozhodně se přímo neodvolává na nějaký dřívější hovor s Astrovem, jak by vyplývalo z českého překladu:

Jelena: Mně uže govorili, čto vy očeň ljubitě lesa. Koněčno, možno priněsti bolšuju polzu, no razve eto ně mešajet vašemu nastojaščemu prizvaniju? Veď vy doktor.

Jelena: Vzpomínám si, že jste mi kdysi vyprávěl, jak rád máte lesy. Ano, může to být záliba krásná a snad nese i pěkný užitek. Ale nepřekáží to vašemu pravému povolání? Jste přece lékař.

Překladaatelé někdy takové „šikmo mířené“ repliky obracejí přímo k protihráči.

Ve veršovaném dramatu bývá vydatným zdrojem „scénické energie“ dialogu často rytmus a rým. Na začátku čtvrtého výstupu II. dějství Tartuffa Valerius s předstíranou nonšalancí zaútočí na Marii svižným dvojverším:

Ach, slečno, doslech' jsem o podařené zprávě,
vylíhlé zajisté jen v čísi hloupé hlavě.

V dalším ale ztrácí svou jistotu, táže se vzrušenými kusými verši, na něž Marie rezervovaně odpovídá v rýmovaných replikách:

Mar.: Jak?

Val.: Prý se míníte – vdát za Tartuffa.

Mar.: Žel,
tu věc si skutečně můj otec usmyslel.

Val.: Váš otec...

Mar.: Pozměnil své první rozhodnutí,
to on a nejiný mě k tomu sňatku nutí.

Val.: On vážně...

Mar.: Vážně.

Val.: Tááák?

Mar.: Před chvílí tady byl
a velmi zřetelně se pro něj vyslovil.

Val.: A na čem, slečno, vy jste rozhodnuta v duši?

Po této otázce ztrácí svou jistotu Marie, teď se ona začne zajíkat, a je to Valerius, kdo dopovídá její verše a jehož replikám dodávají rýmy charakter dokončených a uhlazených aforismů:

Mar.: Já nevím.

Val.: Na mou čest, ta odpověď vám sluší.
Vy nevíte?

Mar.: Ne.

Val.: Ne?

Mar.: Co radíte mi vy?

Val.: Vdát se za něho. Je zbožný, horlivý...

Mar.: Vy mně to radíte?

Val. (mlčky přikývne).

Mar.: A upřímně?

Val.: Nu ano.

Té volby musí být pro její skvělost dbáno.

V tomto okamžiku Valeriova zdánlivá necitelnost pomůže Marii nalézt rovnováhu a od té chvíle nastává slovní souboj obou milenců, projevující se i jazykově stichomythií:

Mar.: Nuž, já, když myslíte, tu radu přijímám.

Val.: Bez větších rozpaků, než patřilo by vám.

Mar.: Ne větších vašich prv, když z úst vám vyplývala.

Val.: Já vám ji přece dal, že vy jste si ji přála.

Mar.: A já ji přijala, že jste si vy tak přál.

Členění do veršů a zvláště rýmy se zde tedy velmi účinně podílejí na dramatické situaci, na přesouvání nadvlády v dialogu z jedné postavy na druhou. Proto je zde nutné zachovat vztah mezi myšlenkou a veršem, jak to také činí Kadlec.

Poněkud méně důsledně je rýmu k pointování dialogu využito ve slovenském překladu Jána Poničana (1947). Některé repliky jsou totiž ze dvou veršů staženy do jednoho, a nemohou tedy zachovat epigramatický souzvuk dvou rýmů:

Mar.: Il est certain
Que mon père s'est mis en tête ce dessein.

Sans doute

Val.: Le choix est glorieux, et vaut bien qu'on l'écoute.

Val.: Počul som, že chcete Tartuffa.

Mar.: Nuž, pravda, otec můj si toto zadúfal.

Val.: Zajiste.

To skvelá myšlienka, tú treba poslúchnuť.

Mar.: Tiež myslím, poslúchať mám sama veľkú chuť.

Zvláště v druhém případě je situace zkreslena: rým totiž dořídá teprve v následující replice Marie, a tím přebírá Valeriovi pointu. Vcelku se ve veršových dramatech uplatňují tři funkce rýmů, které již v r. 1693 v předmluvě ke hře *The Rival Ladies* uváděl John Dryden: a) ulehčuje herci zapamatování repliky, protože vybavuje v paměti další verše, b) podtrhuje vtip a eleganci rychlých, pohotových odpovědí, c) vede autora k pevnějšímu a úspornějšímu formulování myšlenek než příliš volný blankvers.

Také rytmické řešení může značně ulehčit nebo ztížit práci herci, může dodat myšlence energii nebo ji naopak tříštit. Srovnejte dva úryvky ze Saudkova překladu Hamleta:

	Svatá pravda!	Ten duch to myslí dobře
A proto bez řečí a bez oklik:		a je to poctivec. Svou
Stiskněm si pravici a rozejdém	se!	zvědavost –
Vy, kam vás vedou záliba		spolu máme,
	a činnost, –	laskavě zkroťte, jak se dá!
vždyť každý z nás má zálibu		
	a činnost,	
ať je to co chce – a co mne		
	se týče,	
já, já se půjdu modlit.		

V prvním úryvku pomáhá členění v prvních třech verších vyhrát herci rozhodnost a pádnost Hamletovy repliky, v posledních dvou verších pak zpomalení a přemýšlivé odmlčení. V druhém úryvku naopak je projev zbytečně vsuvkami roztrhán a srozumitelnost ztížena.

Pro způsob, jakým replika „jedná“, je důležitý již sám stupeň stylizace; výraznější či zastřenější veršovanost dialogu má důsledky pro žánr hry. Režisér může zdůrazňovat nebo tlumit fakt, že jde o básnické drama psané veršem, může od herce žádat civilnost až naturalistickou, nebo naopak komorní, spíše „deklamační“ styl. Podle toho bude muset volit také překlad. Daktylotrochejský typ jambu je příznivější civilnímu pojetí než silněji stylizovaný „čistý“ jamb lumírovských překladů (zvláště je-li „básnický“ styl ještě zesilován slovoslednými inverzemi a lexikálními poetismy). Zvláště výrazně se překladatelé podílejí na určení žánru hry u španělské klasiky, protože tam mají možnost se rozhodnout pro překlad veršem rýmovaným, asonovaným nebo nerýmovaným (o tom podrobněji v II. části).

5. Dialog a postavy

Bylo řečeno, že divadelní dialog je systém významových podnětů, jakási „sématická energie“, která řídí i formování ostatních složek divadelního projevu do dramatických útvarů, především postav. Dobrý dialog obsahuje takových významových „řídících momentů“ tolik, aby stačily na vytvoření životné postavy, na odůvodnění jejího jednání, a aby herec při dotváření postavy nemusel improvizovat a tápat.

Poměrně snadná je charakterizace dialogem tam, kde se jazyk postavy přímo opírá o nějaký stylistický typ, např. o jazyk bible. Wildeův prorok Jochanaan v Salome mluví jazykem prosyceným biblickými obraty, které přímo charakterizují jeho funkci pokračovatele starozákonních proroků a současně předchůdce Kristova. Stylistické signály zde zachovaly všechny české překlady:

Nejásej, země palestinská, proto, že zlomena je metla toho, jenž tě bil. Neboť z hadího semene zplozen bude drak, jehož plémě ptáčata pozře...

Kdo jest ten, jehož pohár naplněn jest neřestí? Kdo jest ten, jenž jednoho dne zajde v ploužném rouše, tkaném ze stříbra, před zrakoma veškerého lidu? Necht' přijde, aby uslyšel hlas toho, jehož volání znělo pouštěmi i hrady královskými.

(O Theer 1905)

Nejásej, země palestinská, proto, že metla toho, jenž tě bil, je zlomena. Z hadího plemene vzejde drak, a ten, jenž se z něho narodí, pozře ptáčata... Kdo je ten, jehož pohár neřestí jest již naplněn? Kde je ten, jenž zemře jednoho dne v stříbrném rouše před veškerým lidem? Rčete mu, ať přijde, aby uslyšel hlas toho, jenž volal po pouštích i po hradech královských.

(J. Krezar 1921)

První překladatel, O. Theer, snad nejlépe vystihl kadenci a vět-nou kompozici české bibličtiny (tj. v podstatě humanistické češtiny). Současně vidíme na první pohled, že oba překladatelé měli po

ruce německý překlad Kieferův z roku 1904: „Car de la race du serpent il sortira un basilisc“ – „Den gezeugt aus dem Samen der Schlangen wird ein Drache entstehen“ – „neboť z hadího semene zplozen bude drak“ (T.) – „Z hadího semene vzejde drak“ (K.). Podobně na jiném místě: „Il ressemble à un rayon d'argent“ – „Er gleicht einem Mondstrahl, einem silbernen Mondstrahl“ – „Podobá se měsíčnímu paprsku, stříbrnému měsíčnímu paprsku“ (T.) – „Podobá se měsíčnímu paprsku, stříbrnému paprsku“ (K.).

Jazykový charakter postavy nemusí být jednoznačný. Dohazovačka Ustiña Naumovna v Ostrovského Bankrotu má dvě jazykové tváře: a) „profesionální“ žargon charakterizovaný „zlatíčky“, „brilianty“, „smaragdy“ a jinými lichotkami v oblasti drahých kovů a kamenů (v I 4, II 6–7); b) ostré dohadování v okamžiku, kdy se domáhá odměny (IV 2–3). Profesionální převtářka i vulgární zištnost jsou u ní tak zakořeněny, že hrubé slůvko jí uklouzne i v okamžiku nejsladšího „zlatíčkování“, a naopak, i když vrcholí hádka o odměnu, mechanicky použije navyklého „zoloto“:

Už ja vas, zolotyje, razpečataju: buděť znať! Ja vas tak po Moskve-to rasslavlju, čto stydno buděť v ljudi glaza pokazat'!... Ach, ja dura, dura, dura, s kem svjazalas! Dame-to zvanijem, s činom... Tfu! Tfu! Tfu!

Těšte se, jak vás roznesu. Tak vás proslavím, že se budete bát ukázat ve městě! Já husa, husa hloupá, že jsem se s nimi zahazovala. Dáma s takovým jménem a titulem! Fuj, fuj, fuj!

(J. Vorel)

Tím, že v českém textu vypadl ten nepatrný detail, stírá se zakořeněnost obou jazykových tváří, stávají se spíše něčím vnějším, a charakter Ustini Naumovny se ochuzuje.

Někdy je postava charakterizována celým komplexem sociálních i národních jazykových příznaků, který je produktem zvláštního historického vývoje a sociální struktury autorovy společnosti, a je proto nesmírně obtížné postavu jazykově nezkreslit při převodu do jiného jazyka. V Ostrovského Vlcích a ovcích je stará panna velko-

statkářka Murzavecká charakterizována tím, že používá staromilných úsloví. Ta jí jazykově přiřazují k staromilným, patriarchálním vrstvám ruského venkova, ale ona sama si jimi chce dodávat zdání „lidovosti“. Pro překladatele je to neobvykle obtížná situace. Český hovorový jazyk je prosycen spíše prvky z eticky dynamičtějšího a sociálně vyvinutějšího městského prostředí, a proto překladatel musel konzervativní rustikalismy nahradit jakýmsi neutrálními kolokvialismy.

Dobrý dramatik svou postavu charakterizuje zevnitř, její jazykový výraz je diktován charakterem, a ne naopak. Proto by také nebylo zdravé, aby se překladatel stal jakýmsi sběratelem jazykových zvláštností postav, také jeho stylizace by měla vyplývat z jeho představy o charakteru postavy a o jejím vývoji. Role má také svou perspektivu: postava a její vztahy k protihráčům se před očima diváků vyvíjejí a mnohé její rysy mají zůstat zpočátku utajeny. Překladatel ovšem zná celý vývoj, který ve hře proběhne, a někdy tyto své vědomosti vinterpretuje již do počátečních scén. Tak ve Fikarově překladu Strýčka Váni se Vojnickij o Jeleně Andrejevně vyjadřuje již na počátku hry takto:

Vojnickij: S těch por, kak zděs živjot so svojeju suprugoj, žizň vybilas iz kolej.

Vojnický: Od té doby, co zde žije profesor s paničkou, náš život vyjel z kolejí.

Srovnáme-li interpretaci některých klíčových kvalifikací z namátkového úryvku dobrého českého i slovenského překladu, vznikne v nás nutně pochybnost, zda důmyslné promyšlení životního stylu, „životní předhistorie“, „režimu dne“ atd., které musí vycházet z informací obsažených v textu, má v překladech dosti spolehlivou oporu. Bylo by zajímavé sledovat, jak některé vžitě nepřesné lexikální ekvivalenty zasahovaly do našich interpretací cizích her. Slovníkový překlad

ruského „skučnyj“ jako „nudný“ podbarvil oblomovštinou již mnoho replik a zaldidňuje dodnes naše inscenace ruských dramát mnoha „zbytečnými lidmi“. Na prvních dvou až třech stránkách Měšťáků se s ním setkáme nejen u Polji, ale o několik minut později také u Taťány, když odpovídá nespokojenému Petrovi:

Tatjana: Kakoj ty skučnyj, Pjotr... těbe vredno žít tak.

Taťána: Ty jsi nudný, Petře... Škodí ti takhle žít.

Tatiana: ...Aký si dnes, Piotr, smutný... namrzený.

Nemal by si sa tak mučiť, škodí ti to.

Mathesius tím dělá z Taťány necitu. Podolinský zase zbytečně sentimentalizuje. Daleko výstižněji překládá např. Fikar ve Strýčku Váňovi Soninu repliku: „Daďa Vaňa, skučno!“ jako „Strýčku Váňo, obrať list!“ Soňa tady skutečně jen chce, aby strýček Váňa změnil předmět hovoru; ve starších překladech, Prusíkově a Papáckově, se pochopitelně opět mluví o nudě.

V některých bodech hry záleží spíše na vztazích mezi postavou a tím, co říká, postavou a situací apod. V takových případech si i pozornosti překladatele spíše než obsah repliky zaslouží její zaměření, morální podbarvení, vyjádřené často nějakým pomocným slovem, zájmenem, spojkou apod. O postavě hodně prozrazuje již to, zda se ztotožňuje s myšlenkou, kterou říká; na Poljinu otázku, proč Těťerev pije, odpovídá Taťána u Mathesia: „Život ho otravuje,“ u Podolinského: „Smutné je žít... clivo.“ V originálu je „Žít skučno...“ – tedy u Mathesia se Taťána od životního smutku distancuje a Těťereva komentuje trochu frivolně.

Celou dílčí studii by šlo napsat o tom, jak naši překladatelé tlumočí anglické „you“ a jaké vztahy mezi postavami navozují tím, že se rozhodnou pro tykání nebo vykání. Aspoň částečnou oporu v originálu mají u Shakespeara, protože tam se liší (i když ne jednoznačně

ně) oslovení „you“ a „thou“. Ale i zde jsou rozdíly mezi českými interprety. Ve Večeru tříkrálovém (1.–3.) si Tobiáš Říhal dobírá Ondřeje Třasořitku; jen výjimečně mu tyká, snad tehdy, když chce zastříť ironický smysl svých replik. Herec si bude počínat trochu odlišně podle toho, který text bude hrát:

Ó rytíři, potřebuješ sklenku sektu. Zda jsem tě kdy viděl tak poražena na hlavu?
(J. V. Sládek)

Rytíři, rytíři, měl byste se posilnit douškem kanárského. Jakživ jsem vás neviděl takhle na lopatkách.
(E. A. Saudek)

Po slovní přestřelce mezi Marií a šaškem, při níž si oba tykají, přijde na scénu Olivie; u Sládka začne šaškovi přezíravě tykat, u Saudka odměřeně vykat:

Jdi, jsi suchopárný šašek; mám tě již dost. Kromě toho stáváš se darebný.
(J. V. Sládek)

Dejte pokoj! Jste suchopárný šašek. Nudíte mě. Krom toho se začínáte spouštět.
(E. A. Saudek)

Saudek pak v dalších replikách přechází v tykání, Sládek se v jedné replice naopak bez zjevného důvodu uchyluje k vykání (Dobře, pane, z nedostatku jiné prázdné kratochvíle, čekám na váš důkaz). V originálu je ve všech případech jednotně „you“.

V téže scéně přichází Marie ohlásit Caesaria-Violu; Olivie své služebné Marii u Sládka vyká (Odstraňte jej, prosím vás), u Saudka tyká (tady se zřejmě projevuje jiný společenský úzus u nás kolem r. 1900 a kolem r. 1950); jenže za několik minut u Sládka Olivie Marii tyká (Podej mi závoj; tvář si zahal, tak); v originálu opět není podklad pro kolísání. Nebylo by asi nezajímavé zjišťovat, jak se ustalovalo vykání, příp. tykání u některých jiných postav, jak zde působila tradice překladatelská i divadelní.

Protože dialog je jednání slovy, jde při překladu také o zachování intenzity, s níž apeluje na protihráče, aby ho přiměl k nějaké akci:

Pjotr: Pora by čaj piť...
Polja (zažigajet lampu): Pojdu, pochlopoču.

Petr: A bude čaj?

Polja (rozsvítí lampu): Půjdu, podívám se.

Piotr: Zišlo by sa už vypiť čaju...

Polja (zažihá lampu): Idem, prichystám...

U Mathesia se melancholický Petr až příliš aktivně dožaduje čaje. A o kousek dále slyšíme z jeho úst:

Pjotr: Po večeram u nas v dome kak-to osobenno... těсно i ugrjumo.
Petr: Po večerech bývá u nás v domě nějak zvlášť nepříjemně. Tak těсно je tu.

Pjotr: Takto navečer je v našom dome akosi čudne... tesno a nevlúdne.

Zase se Mathesiův Petr vyjadřuje až příliš určitě a důrazně, jeho skutečný významový projev je trochu zastřenější, přitlumenější. Zde již nejde o významový výklad jednotlivých slov, tady hraje hlavní roli spíše stavba vět jakožto nositel jistého typu intonace.

Herec na jevišti představuje určitou postavu, je jejím zobrazením. Postava sama pak má určitou funkci v dramatu, hraje určitou roli. Každá divadelní epocha má komplex rolí, které jsou pro ni typické: v komedii dell'arte a v typech, které z ní vyšly, to např. byli Harlekýn, Truffaldino, Pierot, Dottore, Pantalone, Brighella, Scaramouche, Sganarelle atd., v občanském dramatu 19. století milovník, intrikán, hrdina, otec, matrona, komik-zpěvák kupletů aj. Jednotlivé role mají své vnější příznaky, které ukazují na to, kterou postavu herec hraje, kterou roli zobrazuje: např. bíle nabarvený obličej a kostkovaný kostým Harlekýna, licoměrné chování intrikána. Inscenace pracuje stále s tímž systémem znaků: višňový sad ve stejnojmenném díle Čechovově není sice ve skutečnosti na jevišti vidět, je však „představován“ zvukovou kulisou – údery sekyry. Jinak optická dekorace jen naznačuje utváření prostoru, avšak nepopisuje ho: židle a stůl mohou metonymicky před-

stavovat salon, týž stůl ovšem může v další scéně zobrazovat, symbolizovat soudní tribunál atd.

Divadelní replika představuje, naznačuje určitý druh řeči, a stává se tak symbolem pro určitou situaci nebo reakci postavy: „A tak se často v divadle užívá speciálního slovníku, speciální melodie řeči, aby se označil člověk některé třídy, odlišného slovníku, odlišné výslovnosti, tvarů a skladby k tomu, aby se označil cizinec. Anebo zvláštní tempo řeči a někdy i zvláštní slovník označuje starce. Přitom v některých případech není dominantní funkcí řeči dramatické osoby obsah řeči samé, nýbrž ty jazykové znaky, které charakterizují národnost, třídu atp. mluvícího. Obsah řeči se pak vyjadřuje jinými divadelními znaky, jako gestem apod. Například čert v loutkovém divadle často pronáší jenom zvláštní konvenční emocionální výkřiky, které ho charakterizují jako čerta; v některých loutkových hrách téměř nemluví a místo monologů a dialogů hraje na jevišti pantomimu.

Herecký jazykový projev na jevišti má obvykle několik znaků. Například řeč osoby mluvící na jevišti s chybami označuje nejen cizince, ale obvykle i postavu komickou. Proto herec hrající tragickou postavu cizince nebo představitele jiného národa, např. Shakespeara Shylocka, a snažící se vyjádřit žida, benátského kupce, jako postavu tragickou, často se musí zřít židovské intonace nebo ji potlačit na minimum, neboť silně vyjádřená židovská intonace dodává komického zabarvení i tragickým místům úlohy.“⁵⁵

6. Princip nerovnoměrné stylizace

Text divadelní hry není do sebe uzavřená jazyková řada, ale spíše dynamická soustava významových podnětů, z nichž se za součinnosti ostatních složek divadelního

projevu (herec, scéna) vytvářejí dramatické útvary, tj. situace, souhry postav atd. Z těchto důvodů také překladatelský přístup k divadelnímu textu nelze vystihnout nějakým přímočarým a statickým stanoviskem (substituce dvou dobových stylů, aktualizace nebo naopak zdůraznění historické, dokumentární složky hry apod.). Jde spíše o soustavu proměnlivých postupů, podřízených překladatelovu pojetí příslušných dramatických útvarů a jeho představě o hlavním cíli představení. Proto jeho vztah k textu je pružný, jednou je nejdůležitější přesný významový odstín, jindy zase spíše styl a intonace.

Které momenty překladatelovy interpretace mají praktický dosah pro inscenaci, lze ukázat na kterémkoli úryvku z divadelní hry, kupř. na samém začátku první scény Gorkého Měšťáků v českém překladu B. Mathesia a ve slovenském překladu K. Podolinského.

Významový odstín je zvláště důležitý v těch složkách divadelního textu, jejichž funkcí je kvalifikovat, charakterizovat postavu, scénu, hercova fyzická jednání, způsob pronášení repliky apod. Tato funkce nejzřetelněji převažuje ve scénických poznámkách: nezáleží v nich na stylizaci, zato i drobná významová odchylka může pozměnit např. výtvarné řešení scény. V 1. scéně Měšťáků jde po této stránce jen o detaily, i když není zcela lhostejné, má-li výtvarník před sebou pokyn „pokoj v bohatém maloměšťáckém domě“, nebo „izba v majetnom meštiackom dome“, má-li mezi rekvizitami predepsány „dřevěné židle se sedátky upletenými ze slámy“ (M) nebo „továrenské stoličky“ (P – vjenskije stulja). Závažnější již jsou významové odstíny u poznámek kvalifikujících hercova gesta nebo tón – to bývají obvykle po významové stránce nejcitlivější místa hry. Na Poljino naivní přiznání, že by ráda věděla, zda se milenci v Taťanině knížce vezmou, nebo ne, odpoví Taťána:

Taťjana (s dosadaj): Ně v etom dělo...

Taťána (mrzutě): O to nejde...

Taťjana (urazeno): To nie je podstatné...

Podolinský zde podkládá Taťaně zbytečnou povýšenost.

Nepřesný překlad může herce přimět k docela protismyslným pohybům: v Čechovově Strýčku Váňovi překladatel B. Prusík honil Marinu kolem stolu, ačkoli má sedět u samovaru:

Marina (syraja malopodvižnaja staruška, sidit u samovara, vjažet čulok).

Marina (otevřená, málohybná stařenka, chodí u stolu a plete punčochu).

Také hlavním úkolem některých částí dialogu – zvláště často v expozici – je přesně kvalifikovat a charakterizovat postavy, mluvčího samého apod. Polja takto charakterizuje hrdinu Taťániny knížky – a tím současně sebe, svůj ideál a svého Nilu:

Polja: Skučnyj on... i vsjo žalujetsja... něuverennyj potomu čto... Mužčina dolžen znať, čto jemu nužno dělat' v žizni.

Polja: Je nudný... a neustále naříká... nevěří si, poněvadž... Muž má vědět, co má v životě dělat.

Polja: Stále je smutný... žaluje sa... Je nepresvedčivý, lebo... Muž má vždy vidieť, čo má robiť v živote.

Oba překladatelé zbytečně zintelektuálšují Poljiny úvahy – Mathesius blazeovanou interpretací „je nudný“ místo „smutný“, Podolinský zase „Je nepresvedčivý“ místo „nevěří si“. V této scéně nejde o estetickou kritiku fiktivní postavy (zda je nudná nebo přesvědčivá), ale o charakterizování vztahu obou dívek k některým životním postojům u muže. Jednotně není v překladech kvalifikována ani ženská postava knížky – zřejmě Poljin ženský ideál, podle něhož by se sama ráda stylizovala...

Polja: Ona očeň už privlekatělnaja... takaja prjamaja, prostaja, duševnaja!

Polja: Ona je tuze zajímavá... přímá, prostá, srdečná!

Polja: Ona je veľmi zaujímavá... taká úprimná, prostá a preduchovenlá!

Polju sociálně charakterizuje i to, že Těťereva označuje jako „chytřejší“ člověka u Mathesia, jako „vzdělaného“, „učeného“ u Podolinského. Pravdu má Podolinský: vždyť právě kontrast mezi přirozeným, životným Nílem a Poljou a neplodným intelektuálstvím Petra i Těťereva je ve hře do té míry výrazný, že po první české inscenaci r. 1902 měšťanské Národní listy, které přirozeně nechtěly vidět protiměšťáckou ideu hry, pokládaly právě toto za jeden z hlavních problémů hry.

Všechny části partu dramatické postavy nejsou stejně závažné: můžeme někdy skoro říci, že i jazyková

charakteristika postav má svou expozici a své rozuzlení. Proto se vyplatí pečlivě stylisticky řešit první repliky postavy na scéně, protože ty vytvoří divákovi její obraz – a ten se pak nesnadno koriguje.

Překladatelské pojetí hlavních postav se nutně dotýká celého smyslu hry. Problematika Hamleta pro nás nabude jiného významu, přeložíme-li jeho slavný verš „Být či nebýt – to jest otázka“ nebo „Zda žít či nežít, to je, oč tu běží“, problematika Othella bude jiná, vyložíme-li si označení titulní postavy „the Moor of Venice“ jako „Mouřenín“ nebo jako „Maur“, jak se o to pokoušeli američtí režiséři. Hlavně ovšem překladatel interpretuje postavu stylem jejího vyjadřování. Rozbor stylistického řešení hlavních postav klasického repertoáru v překladech několika generací by poskytl poučný materiál pro dějiny českého divadelního citění: pro současnou dobu bychom nejspíše zjistili, že civilní a protipatetický sklon moderního myšlení se právě u některých umělecky vyspělých a divadelně citících překladatelů projevuje až v přexponované podobě.

Divadelní překlad plní zpravidla dvojí funkci: je čten (mnohé klasické hry, jako Revizor, Hoře z rozumu, Cyrano, Cid atd., mají více čtenářů než diváků) a je podkladem pro inscenaci. Při divadelním zpracování se kvality překladu uplatňují v poněkud jiném poměru než při četbě. Herec má k dispozici řadu akustických prostředků textem nezachycených (větňý důraz, intonace apod.) a může jimi napravit mnohé stylistické nedostatky překladu; z jeviště proto zarážejí méně než při četbě některé slovosledné neobratnosti a příliš těsné závislosti na stylu předlohy. Zato má pro inscenaci základní význam překladatelské pojetí postav a stylistické vystižení žánru hry; chce-li režisér vnutit hře pojetí odlišné od překladatelského, vyžaduje si to značné textové úpravy i značného úsilí hereckého souboru.

[VI] Překlad jako problém literárněhistorický

Proto by byl v divadelním překladatelství daleko méně než v jiných oblastech oprávněný požadavek jediného standardního a reprezentativního překladu; stylovému rozvoji našeho divadla prospívá, je-li možno aspoň u nejčastěji hraných klasiků volit mezi několika převody různého pojetí.

V předchozích poznámkách jsme si všímali těch případů, kdy překladatelská interpretace jazykového detailu má dosah pro hercovu práci na postavě, příp. pro směřování celé inscenace. Na druhé straně ale víme z divadelní praxe, že se texty her běžně seškrtávají, ruší nejen celé repliky, ale i scény (např. některé klounovské výstupy v Shakespearovi atd.), ba i postavy (Fortinbras, příp. Rosenkrantz a Guildenstern v Hamletovi atd.), aniž by se tím hra znatelně pozměnila. Překladatel samozřejmě musí text přeložit a umělec-ky zvládnout celý, ale i jeho práce má svá těžiska, vyžadující absolutní přesnost – s důrazem na té nebo oné stránce jazykového výrazu –, a místa spíše připouštějící globální řešení nebo experiment. Platí zde jakýsi princip nerovnoměrné stylizace, který ostatně není na divadle výjimkou.

Je to tím, že je zde text jen prostředkem, ne cílem („slovo pro herce není prostě zvuk, nýbrž budič obrazů,“ říkal Stanislavskij), a na vytváření scénických obrazů se jeho jednotlivé prvky podílejí v různé míře a specifickými způsoby (je silně teleologicky hierarchizován). Smyslem tohoto upozornění není dát teoretické oprávnění překladatelské nedbalosti, ale naopak upozornit na nutnost aspoň v klíčových bodech překládat daleko přesněji a hlavně promyšleněji, než je obvyklé; ostatně dramaturg by v těchto klíčových bodech měl mít po ruce i originál.

1. Stav práce v dějinách překladatelství

Překladatelská konference a diskuse posledních let i teoretické studie z toho oboru ukazují, že pro překladatelskou praxi i pro literární teorii bude zapotřebí soustavně pracovat na dějinách českého překladatelství; mnohé z otázek, jež si dnes teoretikové i překladatelé kladou jako problémy, které se při jejich práci nově vynořily, byly formulovány a řešeny již v minulosti. V našem překladatelském vývoji je mnoho netušených materiálů, z nichž se konkrétněji než z teoretických úvah možno poučit, jak si nejrůznější překladatelské problémy řešili naši nejlepší překladatelé minulosti. Kritický pohled na překladatelské dědictví minulosti zaměřený k poznání vzniku a růstu realistické metody v překladatelství je nezbytný k osvětlení problému pokrokovosti v překladu a k historickému rozboru realistické metody v tomto typu umění. A hlavně soustavný průzkum vývoje překladatelství by doplnil obraz českého literárního vývoje, protože bez tohoto průzkumu jsou každé dějiny české literatury neúplné.

O potřebnosti práce na dějinách českého překladu psal již roku 1929 Otokar Fischer: „Překladatelské úsilí našeho 19. století zaslouhuje by podrobné a soustavné monografie; zračil by se v ní asi, ve zkratce, celý vývoj našeho nového básnictví.“⁵⁶ Dodnes nemáme takovou monografii, ba nemá ji ani žádná literatura cizí. Poměrně

↓
má máme - kpt. z dějin l. p.

nejvíce dílčích studií bylo napsáno o těch obdobích, jejichž překladatelská metoda je hodně výrazná a poměrně jednoznačná – o antice, renesanci a klasicismu –, a nejčastěji bývá odděleně zkoumána překladatelská estetika a praxe. Teoretické názory římských autorů na překlad shrnul u nás Karel Svoboda (Starověké názory na překládání, Listy filologické 1941), ale postrádáme souhrnné práce o římské překladové praxi. Teorii překladu v Anglii od středověku až po předromantismus zpracovala Flora Ross Amosová v knize Early Theories of Translation, pro renesanční překladatelství jsou monografie F. O. Matthiessena (Translation, An Elizabethan Art) a A. F. Clementse (Tudor Translations). O renesančním překladu francouzském z hlediska teorií pojednal Ph. Larwill (La Théorie de la Traduction au début de la Renaissance), z hlediska praxe J. Bellanger (Histoire de la Traduction en France) a E. Hennebert (Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins pendant le XVI^e et XVII^e siècle). Chudší je pro toto období literární historie německá – kromě článků Angličana W. Schwarze o překladatelství 15. a 16. století nemáme o ní syntetické práce – i literární historie slovanských národů. Pro ruskou literaturu jsou hlavně studie A. I. Sobolevského a A. S. Orlova. Nejobsáhlejší práce pro český humanismus je studie Ant. Truhláře O českých prekladech z antic-
kých básníků latinských a řeckých ve stol. XV.-XVIII.

Cizí literatury mají v dílčích monografiích zpracováno také 18. století: německá v knize W. Fränzela (Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert), anglická a francouzská v časopiseckých studiích W. J. Drapera a C. B. Westové. V české literatuře chybí rozbor překladatelské metody klasicismu, protože tato epocha literárního vývoje se u nás uskutečnila opožděně a v pozmeněné formě; zato jsou zásadní překladatelské poznatky v pracích Vašicových a Bitnarových, takže překladatelská metoda tzv. „baroka“ byla u nás popsána lépe než ve většině literatur cizích. V žádné literatuře pak není syntetická monografie o překladatelství 19. a 20. století, snad právě proto, že literární vývoj se v tomto období komplikuje. Pro naše překladatelství je právě tato doba nejvýznamnější a i v předchozích staletích byl český literární vývoj do té míry odlišný od vývoje jiných národních literatur, že metodologické poučení z cizích monografií má pro dějiny našeho překladu platnost značně omezenou. Většinou se historik českého překladu nemůže ani materiálově opřít o recenze a články o jednotlivých prekladech, jichž je tolik roztroušeno po našich časopisech, protože se zpravidla omezují na kontrolu věcných neporozumění; ani některé zásadní stati

našich předních překladatelů nejdou za hromadění filologických detailů; takový ráz má např. stať Františka Táborského O překládání uměleckém (Naše řeč 1917). Jen několik málo prací má cenu metodologickou, především Vodičkovy Počátky krásné prózy novověké, jako kupř. Fischerův článek k Ohlasu písní ruských (Bratislava 1932) nebo Polákova stať o Fischerovi v knize o Otokaru Fischerovi z r. 1933; komentáře k nové edici Jungmannových překladů, Ilkova stať o diachronické charakteristice slov, Blahynkova studie o překladatelském díle našich moderních básníků, na Slovensku především Popovičova monografie Ruská literatúra na Slovensku v rokoch 1863-1875 atd. Přehlédneme-li, co bylo zatím vykonáno, je možno říci, že literárněhistorické zpracování českého překladatelství teprve začalo a že práce v této zanedbávané oblasti si vyžádá i monografické zkoumání jednotlivých autorů, problémů i období a hlavně vypracování metodologických předpokladů, periodizace apod. O první krok k takovému syntetickému pohledu na vývoj českého překladatelství jsme se pokusili v monografii České teorie překladu; tento první krok ovšem mohl podat jen základní fakta o vývoji překladatelských metod a teorií ve vztahu ke kulturnímu a společenskému vývoji, ale nebylo možno provést podrobnou analýzu celého bohatství významnějších překladů naší minulosti.

Naše překladová tvorba dosud marně čeká na zhodnocení a literárněhistorický rozbor jednotlivých děl, autorů i období. Není jasno ani o metodách, kterými je možno v této oblasti pracovat, a proto snad nebude bez zajímavosti několik poznámek a specifických zřetelích, které si od literárního historika vyžaduje práce nad překladem.

2. Analýza překladu

Na rozdíl od původního díla není překlad umělecký fakt samostatný, chce být reprodukcí cizího díla a právě vztah k předloze je jeho nejpodstatnějším rysem. Právě proto, že překlad hodnotíme ve vztahu k originálu, je pro nás u tohoto typu literatury tak zajímavá cesta mezi východiskem a výsledkem tvůrčího postupu. Proto

je u překladu tak důležitý rozbor jeho geneze. Přitom tvůrčí postup překladatele je obtížnější postihnout než u původního autora, protože jeho stopy máme jen v jazykovém výrazu, obyčejně v jemných významových odstínech – a právě do stylizace mnohdy zasahovala kromě překladatele i redakce časopisu či nakladatelství, nebo jiní upravovatelé.

Mají-li být závěry o poměru české verze k předloze spolehlivé, je třeba v první řadě naprosto bezpečně zjistit, jaký text byl vlastně překladateli předlohou. Práce na dějinách českého překladu je komplikovaná tím, že i mnozí přední autoři překládali z druhé ruky, nejčastěji přes text německý, v době obrozené také často přes verzi polskou. Badatel, který sleduje překladatelské pojetí českého tlumočnicka, je vždy v nebezpečí, že nakonec popíše cizí překlad, podle kterého byla česká verze pořízena.

Kupř. Nerudův převod Hugovy básně *Conscience* se od originálu dosti výrazně liší formálně i ideově; stačí srovnat několik veršů:

„Vous ne voyez plus rien? dit Tsilla, l'enfant blond,
La fille de ses fils, douce comme l'aurore;
Et Caïn répondit: „Je vois cet oeil encore!“

Cria: „Je saurais bien construire une barrière.“
Il fit un mur de bronze et mit Caïn derriere.
Et Cain dit: „Cet oeil me regarde toujours!“
Hénoch dit: „Il faut faire une enceinte de tours
Si terrible que rien ne puisse approcher d'elle.
Bâtissons une ville avec sa citadelle.
Bâtissons une ville et nous la fermerons.“

A Zilla táže se teď, světlovlásá
to vnučka Kaina, líbezná jak jitro:
„Což nevidíš nic více?“ – vece Kain.
„Však vystavím ti, otče, pevný val!“
A kovovou on stěnu zbuduje
a Kain dí: „Zřím posud oko to!“

I praví Hennoch: „Plot teď vystavme
ze samých věží vše odpuzujících,
hrad v městě vystavíme s cimbuřím
a město uzavřem pak závorou.“

Nerudův překlad je v mnohém vzdálen předloze, a kdybychom nepátrali po příčině těchto odchylek, bylo by možno charakterizovat překladatelské pojetí a vyvozovat důmyslné závěry pro překladatelskou metodu Nerudovu např. z toho, že alexandrin předlohy mění v blankvers, že jeho Hennoch mluví ne v krátkých rozhodných větách, ale splývavým souvětím, že přímá řeč je vložena až za popis mluvčího, že biblické osoby si nevykají, ale tykají atd. Jestliže však porovnáme Nerudovo znění s německým překladem Ludwiga Seegera, který vyšel téhož roku, kdy Neruda překládal své ukázky z *Legendy věků* (1860), zjistíme, že tyto přesuny vznikly překladem přes německou verzi:

Und Zilla sprach, das blonde Kind, die Tochter
des Sohns von Kain, lieblich wie der Morgen:
„Siehst Du nichts mehr?“ – Und Kain sprach: „Ich sehe [...]

„Ich will schon eine Schutzwehr bau'n dagegen.“
Und eine eherne Wand aufrichtet' er,
Und Kain sprach: „Noch immer schaut mich's an.“
Und Hennoch sprach: „Wir bauen einen Zaun
Von Thürmen, der zurückschreckt, was sich naht,
Wir bauen eine Stadt mit Burg und Zinnen,
Wir bauen sie und schliessen fest sie zu.“

O závislosti na Seegerovi svědčí zcela jasně i některé detaily: Tsilla – Zilla – Zilla; La fille de ses fils – die Tochter des Sohns von Kain – vnučka Kainova; Je saurais bien construire – Ich will schon... bau'n – však vystavím; un mur de bronze – eine eherne Wand – kovovou stěnu; une enceinte de tours – einen Zaun von Thürmen – Plot... ze samých věží; une ville avec sa citadelle – eine Stadt mit Burg und Zinnen – hrad v městě vystavíme s cimbuřím.

Na závislost na cizím překladu nás nejčastěji upozorní taková neporozumění či odchylky od předlohy, která si přímým převodem lze těžko vysvětlit. Tak čteme-li v překladu ze švédštiny o „moderním listí“, sot-

va to mohlo vzniknout jinak než překladem přes německé „das moderne Laub“.

Roku 1889 vyšel v Bibliothèque populaire pod názvem Contes tchèques francouzský překlad Nerudových povídek. Některá neporozumění jasně upozorňují, že nemohlo jít o přímý překlad z češtiny, ale přes němčinu: „Selský trh“ – „Bauernmarkt“ – „Marché aux Maçons“; „Petřín“ – „Laurenzenberg“ – „le mont Saint-Laurent“. Není nesnadné zjistit zprostředkující německý text: jsou to Jurenkův překlad Kleinseitner Geschichten a Smitalův překlad Genrebilder, které vyšly v letech 1883–86 v Reclamově Universal-Bibliothek. Že předlohou byl právě tento a ne jiný německý text, dokazuje kupř. doslovné zachování německého volného překladu vazby „šedivé oči užívaly skel, zabraných do černé kosti“ – „ses grauen Augen hatten einen glasigen Glanz“ – „ses yeux gris avaient un aspect vitreux“. Dále: „Velš, ten měl lázně!“ – „Und der Welsch, det hatte die Hölle!“ – „Et son Welsch, que le diable ait son âme!“ apod. A můžeme nadto zjistit, že francouzský překladatel ovládal i němčinu velmi špatně; podobných omylů jako překlad něm. „Bauernmarkt“ je v něm spousta: „Procházel se v sadech“ – „ging er in den dortigen Anlagen spazieren“ – „et nous le voyions visiter l'un après l'autre les débits de vin“; „krajan mé matky“ – „der Landsmann meiner Mutter“ – „le propriétaire de ma mère“⁵⁷ atd.

Překládání z druhé ruky nebylo ovšem vždy tak jednoduché; musíme počítat s tím, že překladatel často pracoval s několika texty, že buď cizího překladu používal jako pomůcky pro řešení významově či technicky obtížných detailů převodu, anebo že si naopak převod pořízený podle cizí verze dodatečně zkontroloval podle originálu. I v takových případech se dá obvykle zjistit způsob práce. Byl-li východiskem originál a cizí překlad jen pomůckou, pak zpravidla český překladatel podlehne záludnosti předlohy tam, kde výklad je zdánlivě prostý a jasný, a cizí verze se přidrží v místech, která v předloze jsou obtížná; tak Tyl v překladu Shakespeara Krále Leara zachovává anglické označení „Steward“ v domnění, že jde o jméno, a naopak podle německé verze tlumočí obtížná slova „unaccomodated“ (nevyšperkovaný – unaufgemodelt),

„when a man's overlusty“ (když si člověk vybírá – ist der Mensch gar zu wählig)⁵⁸. Ještě složitější „překladovou clonu“ zjistil L. Cejp u Jungmanna: v překladu Miltonova Ztraceného ráje používal německého překladu Zachariaeova především k dešifraci významu, německého překladu Bürdeova se přidržoval při hledání stylistického řešení, polským textem Przybylského se inspiroval při tvoření neologismů a anglického originálu používal ke kontrole.⁵⁹ V jednom z analyzovaných míst je mezi Jungmannovým překladem a pomocnými texty tento poměr: 50 procent řešení podle Bürdeho, 25 procent podle Zachariae, 20 procent podle Przybylského, 1 procento samostatných řešení, která vystihují originál lépe než kterýkoli z použitých pomocných textů.

Pro ocenění překladatelského přínosu českého tlumočnicka je důležité zjistit také jeho vztah k dřívějším českým verzím téhož díla: do jaké míry se opíral o dřívější překlady, anebo sám razil řešení dodnes nepřekonaná. I ten největší básnický překladatel občas podlehne předchůdci tam, kde dřívější překlad vytvořil řešení, nad něž je i novému překladateli těžko jít, nebo selže-li prostě v některém místě básnická a kombinační schopnost nového překladatele. Tak kupříkladu o Táborského překlad Lermontovova Démona se opírá ještě i Josef Hora v některých verších:

*Dům vysoký, dům široký
si vybudoval Gudal sivý...
Stál mnoho slz a námah divy
poslušné z dávna otroky.
(Táborský)*

*Dům vysoký, dům široký
si vybudoval Gudal šedý...
Stál mnoho slz a mnohé bědy
poslušné z dávna otroky.
(Hora)*

Teoreticky zajímavé, avšak umělecky ve velké míře bezcenné jsou kompilované překlady, které vznikly kombinováním ze starších verzí. Tak se např. přizná-

vá překladatel libreta Mozartova Dona Giovanniho Georg Schünemann, že svůj text (z r. 1940) sestavil z padesáti starších verzí.

Má-li literární historik zjištěny opěrné body, z nichž vyšel překladatel, může přikročit k hlavnímu úkolu svého rozboru: k analyzování základních principů pracovního postupu samého; tj. překladatelské metody a koncepce. Každý překlad se, řečeno hodně mechanicky, skládá z určitého – podle jeho přesnosti vyššího či nižšího – procenta odlišných hodnot, které textu dodal překladatel; právě odchylky od předlohy mohou nejlépe poučit o překladatelově umělecké metodě i o jeho názoru na překládané dílo. Proto analýza překladu musí začít jemným srovnáváním převodu s předlohou a takřka statistickým hromaděním detailních odchylek, které zjistíme. A zase lze říci, že jisté procento odchylek bude náhodné, ale část jich bude příznačná pro poměr překladatelova osobního i dobového stylu ke stylu předlohy i pro poměr jeho názoru na dílo k jeho objektivní ideji. Mezi náhodné odchylky, které mohou nanejvýše posloužit jako doklady jazykových znalostí překladatele nebo jeho pečlivosti, patří vyložené významové omyly; většina recenzí a článků o překladech se soustřeďuje právě na ně, a proto budou tyto materiály pro práci v dějinách překladu málo poučné. Ostatní nepřesnosti, které zjistíme, se nám brzy začnou aspoň zčásti seskupovat do několika skupin charakterizovaných vždy jedním typem významového či estetického přesunu proti předloze. Takové skupiny odchylek nám pak ukáží cestu k hlavním interpretačním principům českého tlumočnicka.

Abychom názorně ukázali, jak může být rekonstruována překladatelova poetika na základě rysů, které se v překladu častěji opakují, srovnáme dva německé

překlady Verlainovy básně Spleen, a to postupně každé z šesti dvojverší.*

I. Les roses étaient toutes rouges,
Et les lierres étaient tout noirs.

Die Rosen waren überrot,
Der Efeu ward zur Finsternis.

(Georg von der Vring)

* K rozboru Verlaina (podanému pouze v německém vydání) zde připojujeme nebásnický doslovný překlad básně Spleen do češtiny:

Růže byly zcela rudé
a břečťan byl zcela černý.

Drahá, jen když se pohnete,
rodí se znovu veškeré mé zoufalství.

Nebe bylo příliš modré, příliš něžné,
moře příliš zelené a vzduch příliš vlhký.

Bojím se stále, což je k očekávání!
Nějaký krutý útěk váš.

Cesmínou s lakovým listem
i zářivým zimostrázem jsem znaven

a nekonečnou krajinou
a vším, kromě vás, běda!

So rot ergühten einst die Rosen,
schwarz war der Efeu wie die Nacht.
(Fritz Kögel)

Francouzský originál je založen na principu, který můžeme označit jako elegickou antitézou: myšlenky jsou podány v symetrických dvojicích a vyznívají zklidněnou, měkkou intonací. Oba první verše mají stavbu

Les + subst. + étaient + tout + adj.,

končí kadencí se slovy tout + atd. a přechod mezi nimi je plynulý; jsou spojeny spojkou et.

Vring tuto stavbu boří. Jsou tu dvě strohá zjištění, jejichž symetrie je oslabena, spojení přerušeno a kadence zeslabena substantivním výrazem kvality: ward zuf Finsternis – stal se temnotou. Tato holá zjištění jsou vyjádřena ve verši, který je o slabiku delší než v originále a který končí tvrdým mužským závěrem.

Kögel rozvádí kvalitu ve srovnání (der Efeu war wie die Nacht – břečtan byl jako noc) a v expresivní děj (erglühten – vzplanuly, rozžhavily se; v tomto významu je vlastně také obsaženo srovnání; byly červené jako žár, plamen). Jeho výraz je proti Vringovu měkčí, už proto, že verš je delší a střídá se v něm mužské a ženské zakončení.

II Chère, pour peu que tu te bouges,
Renaissent tous mes désespoirs.

Liebste, dein kleinster Schritt bedroht
Mein Herz mit neuer Bitternis.

(von der Vring)

Ach, Liebste, durch dein leises Kosen
sind meine Qualen all erwacht.

(Kögel)

U Verlaina je tu opět přímé, ne však tvrdé zjištění. Konfrontuje – avšak zároveň spojuje – pohyb milencin a obavy lyrického mluvčího.

Vring zase stírá dvojdílnost, přesahem ruší protiklad mezi oběma verši a vyslovuje obsah v jediném holém zjištění, v němž je děj zase vyjádřen substantivně (totiž rozložen do jednotlivých situací a kroků).

Kögel tentokrát poetizuje pomocí jiných prostředků: citoslovcem *Ach*. Místo prostého pohybu je tu leises Kosen – tiché, lehké laskání.

III Le ciel était trop bleu, trop tendre,
La mer trop verte et l'air trop doux.

Des Äthers Strahl war allzu blau,
Des Meeres Bucht war allzu weit.

(von der Vring)

Zu reich erglänzte einst des Himmels Bläue,
des Meeres Grün, der Lüfte süsser Hauch.

(Kögel)

Téma první strofy – přírodní barvy – se zde jakoby rozpadá, štěpí se, zrychluje se sémantický pohyb: každý verš zahrnuje dva páry dojmů, které jsou charakterizovány kvantitativně adverbium trop (jež tu zároveň vystupuje jako komparativ k tout).

Vring tu pokračuje v rozvíjení svého výrazového systému: ruší dvojdílnost kvantifikací v každém verši a vyděluje z všeobecných přírodních jevů určitý konkrétní detail a vyjadřuje ho substantivem; na tom pak závisí sémanticky závažnější substantivum: Le ciel – Des Äthers Strahl – paprsek éteru, la mer – des Meeres Bucht, záliv moře.

Také Kögel rozvíjí svůj systém výrazových prostředků: sloveso podávající se značnou expresivitou optický dojem (erglänzte – blyštil se), vztažení děje k minulosti (einst – jednou, kdysi), prostředek ze zásoby zdědě-

ných poetismů (süsser Hauch – sladký dech), emocionální slovosled, kdy jsou na začátek věty postaveny vlastnosti vyjádřené adjektivně nebo adverbálně, podobně jako v prvním dvojverší (So rot erglühten..., schwarz war... Zu reich erglänzte).

IV Je crains toujours, ce qu'est d'attendre!
Quelque fuite atroce de vous.

Ich hoffe noch. Ich weiss genau,
Ich hoffe nicht. Du gehst. O bleib!
(von der Vring)

Nun quält mich Angst, mir bangt aufs neue,
du –, du verlässt mich auch!
(Kögel)

V originále je antitéza mezi obavou lyrického subjektu a „její“ nestálostí, změnou, útekem zase vyjádřena tak, že v prvním verši začínající věta je přerušena vsuvkou, která má stejnou funkci jako „mluvení stranou“ na divadle:

Vring řeší toto dvojverší jinak než II, ale princip zůstává týž: sklon k holé, strohé výpovědi, k nedbání verše jako celku. Obě tendence zde vedou k řadě křečovitých výkřiků, které však obsahem neodpovídají originálu: rozkládají pochybování na jednotlivé elementy (víra a beznaděj) a strach před rozchodem na rozchod a výzvu: zůstaň.

Naproti tomu Kögel, jako už předtím, pokračuje v tendenci zdvojovat (du... du) a všechno shladit do nepřetržitého proudu: první verš mění, podobně jako v II, ve dvě samostatné souřadné věty. A zase jsme svědky orientování motivů podle „zde“ a „nyní“ lyrického subjektu (nun – teď proti einst – jednou, kdysi v I a III;

ostatně je zde ještě přízvučné du – ty v opozici k ich – já).

Du houx à feuille vernie
Et du luisant buis je suis las,

Das blanke Blatt von Ilex und
Geleucht von Buchs ward ekel mir
(von der Vring)

So müde macht der Blätter Glänzen,
des Laubes Leuchten ward zur Pein
(Kögel)

Originál obsahuje, jako ve všech lichých strofách, opět dvojici přírodních dojmů. Po popisném zjištění v I a po zjištění (v III), že nebe je příliš modré, jsou tyto motivy v V strofě zjevně zdrojem únavy.

U Vringa vidíme zase zálibu v dílčích předmětech nebo v dílčích motivech (list cesmíny, třpyt zimostrázu), která vede k známému vyjadřování pomocí substantivních dvojic. Jeho strohý výraz se nevyhýbá ani odbornému názvu (Ilex – cesmína).

Na rozdíl od toho Kögel si libuje v sentimentálních náladách (müde macht – unavuje, ward zur Pein – stal se trýzní). Splývavost veršů a seskupování slov do dvojic jsou zdůrazněny aliteracemi (müde macht, Blätter glänzen, Laubes Leuchten). A zase vidí věci jakožto k něčemu vztažené (so müde).

VI Et la campagne infinie
Et de tout, fors de vous, hélas!

Und dieses Landes ganzes Rund,
Und alles, ausser dir, Weh mir!
(von der Vring)

zur Last die Felder ohne Grenzen;
auch dich noch lieb ich, dich allein!

(Kögel)

V závěrečné strofě originálu jsou obě hlavní motivické linie zobecněny: místo jednotlivých přírodních dojmů je tu *campagne infinie*, místo antitězy subjektivního světa autora a světa milované ženy je zde *tout* (má v poměru k *tout* v I a k *trop* v III funkci superlativu) a *vous*. A výsledkem obav je: *hélas!* – *béda!*, *bohužel!*

Vringovi toto rozložení problematiky do nejobecnějších motivů v posledním verši vyhovovalo, porušil však logiku řešení zapřením souvislosti mezi motivy. V předposledním verši se zase objevuje jeho obvyklý způsob vyjadřování: místo *das Land* je tu zase dvojdělení *die-ses Landes ganzes Rund*.

Také u Kögla se opakují rysy, které už známe: při komponování emocionálních motivů *dich noch lieb ich* – *tebe ještě miluji*, *patetické zdvojení dich... dich*).

Ve všech šesti etapách této analýzy se v každé ze tří verzí opakují hlavní principy poetiky jejich autora, jsou však realizovány různými konkrétními prostředky. Opakují se proto, že ve všech třech případech jde o systém s vnitřní logikou, a ta se obvykle projevuje ve více nebo méně jasné formě v každém uzavřeném segmentu díla (zde to byla dvojverší). Další analýzou se obraz překladatelovy poetiky obohatí obvykle jen o sekundární příznaky, resp. znovu se ukážou hlavní rysy realizované různými konkrétními slohovými prostředky. Ze struktury originálu zůstává zachována motivická výstavba, oslaben je však už protiklad mezi lichými a sudými strofami, paralelismus mezi II a IV, když jedna z antitez nezapadala do poetiky překladatelů.

Poetika obou překladatelů je zřetelně určována jedním nebo dvěma vládnoucími principy. Vring rozkládá sémantický systém originálu na jednoduché elementy, má sklon k rozdělování a k tvoření fragmentů, ruší některé vztahy formální (protikladnost, spjatost) a obsahové a výsledkem je chladný a strohý výraz, který připomíná poetiku některých básníků 20. století. Naopak Kögel uvádí jednotlivé sémantické elementy do vzájemného vztahu (přirovnání, zesílení antitězy) a do vztahu k subjektu (vztahy k „zde“ a „nyní“; k „ty“; sem ostatně náleží i vyjadřování citovosti). Výsledkem je lyrická, sentimentalizovaná verze, která text přibližuje spíše k romantické poezii 19. století, jež před Verlainem předcházela. Stejně jazykové prostředky (jako substantivní vyjádření kvalit, aliterace) mají u obou autorů různou funkci, protože jsou složkami jiných systémů.

Při dostatečně jemném rozboru lze v každém překladu zjistit, jak si překladatel vykládal předlohu, jaký byl jeho estetický názor, charakteristický rytmus jeho verše či intonace jeho prozaické věty a ke kterým hodnotám je zvláště vnímavý. Jestliže se nám to nepodaří zjistit, znamená to jen, že jsme převod neanalyzovali dosti jemně, že jsme zjistili jen odchylky nejhrubší, mezi nimiž bývá právě většina náhodných; práce s překladem si vyžaduje často velmi jemné metody, protože je to práce s detaily často těžce postižitelnými, ale významnými, protože o uměleckém typu nám zde svědčí nikoli tematika, kompozice a ztvárnění skutečnosti, ale jemné odstíny stylistické. Obecně lze říci, že tvůrčí podíl překladatele na díle je tím větší, čím je text silněji jazykově a historicky podmíněn. Proto je zpravidla překlad básně méně přesný než překlad prózy a je snadnější charakterizovat a posuzovat překladatelskou metodu přebásňovatele; opačný názor se udržuje prá-

vě proto, že za „rozbor“ se pokládá vypočítávání významových chyb a stylizačních neobratností.

Mluví-li se již o překladatelské metodě jednotlivého překladatele – a její zjištění je nezbytně základním úkolem rozboru –, je třeba poznamenat, že většina prací, které se vůbec takovým zjišťováním zabývají, se snaží jednotně charakterizovat celé překladatelské dílo jednoho autora; přehlížejí, že i překladatel zpravidla prošel více či méně jasným vývojem, že se někdy měnil jeho styl, dovednost, překladatelská estetika i názor na překládanou literaturu.

Z dějin překladatelství známe několik případů radikální změny překladatelské metody. František Doucha r. 1843 ve svém prvním knižním překladu, v Thomsonových Počasech, bez ohledu na předlohu mění blankvers v hexametru; o půl století později pak hlavní zastánce zásady „překládat rozměrem originálu“, Jaroslav Vrchlický, píše v nekrologu, že Doucha zachovával metrum předlohy až příliš úzkostlivě; obdobně v Německu A. W. Schlegel pořídil svůj první překlad Shakespeara klasicistickou adaptační metodou, ale pak se stává vzorem přesného překladu německého romantismu. Neocenitelným materiálem pro studium překladatelova vývoje je několikrát vydání téhož překladu. J. V. Sládek vydal Longfellowovu píseň o Hiawatě dvakrát (1872 a 1909). Obě verze se značně liší. Sládek upouští od svého pověstného rozvádění předlohy do většího počtu veršů: v 1. verzi má 2. zpěv 322 veršů, v 2. verzi již jen 305 veršů, tj. jen o 1 verš více než originál. Zato jsou v poslední verzi vynechány mnohé významové celky i porušeny některé paralelismy lidové poezie:

„Honour be to Mudjekeewis!“
Cried the warriors, cried the old men,
When he came in triumph homeward
With the sacred belt of Wampum
From the regions of the North Wind,
From the kingdom of Wabasso,
From the land of the White Rabbit.

„Čest a sláva Mudžekivsi!“
volali jsou staří, mladí,
volali jsou bojovníci,
když se v slávě vracel domů
s pásem svatým vumpumovým
z krajin Větru severního,
z dálné říše Vabasovy,
z bílých vlastí králíkových.
(1872)

„Čest a sláva Mudžekíwu!“
volali jsou mladí, staří,
když se, vítěz, vracel domů
s Wampumovým svatým pásem
z domoviny Wabasovy
tam, kde Bílý králík vládne.
(1909)

Víme-li zároveň z monografie E. Chalupného, že se měnil Sládkův vkus při výběru děl pro překlad, máme tím zjištěny dva opěrné body, o něž se může opřít podrobné propracování vývojové linie Sládkova překladatelství. Vývoj zároveň podává svědectví o překladatelském typu a nadání Sládkově; je zřejmé, že Sládek se zprvu silně soustředil na význam a teprve v dalších vydáních sváděl nové boje o to, aby vtěsnil obsah do rozměru originálu. V tom je protichůdce Vrchlického, který hned v prvním stadiu zachovával formu a v dalších vydáních zpřesňoval text významově, jak by bylo možno dokázat srovnáním dvou vydání Božské komedie.

V tak příznivé situaci, abychom měli dvojí znění téhož překladu, jsme ovšem jen výjimečně; v mnoha případech si však badatel tuto výhodu může částečně nahradit prací s rukopisným konceptem překladu, protože stylistické varianty také dosvědčují směr, kterým překladatel text „dotahoval“. Celkem lze říci, že pracovník zabývající se překladem, právě proto, že se opírá často o infinitezimální odstíny a drobná fakta, musí zpravidla pracovat daleko přesněji než literární historik, který původní dílo popíše jen v nejhrubších obrysech. Musí pečlivě vyčerpávat dostupná fakta i mimo dílo samé: nejen zjistit, které cizí i české překlady, vydané dříve než zkoumaná verze, se mohly dostat překladateli do rukou, ale jít i do jeho teoretických projevů a zvláště korespondence, protože zde mohou být výslovně přiznány záměry překladatelovy, které je jinak možno zjišťovat jen složitou stylistickou analýzou.

3. Překlad v národní kultuře a ve světové literatuře

Během doby došlo ve vztahu mezi autorem a publikem k postupnému odcizování:

1. První etapou byla náhrada osobního vystoupení barda, trubadúra nebo minnesängera neosobním tiskem. Od té doby se literatura stále znovu snaží získat zpět mluvný tón a mluvný styl.

2. Druhou, pozdější a méně nápadnou etapou odcizení je náhrada bezprostředního kontaktu mezi slovy autorovými a čtenáři kontaktem nepřímým, jež zprostředkuje překladatel. Tento druhý typ odcizení je následek stále rostoucího univerzalizmu moderní kultury, univerzalizmu, který se podstatně liší od univerzalizmu středověkého.

To, co se pokládá za středověký univerzalizmus, byl následek toho, že

a) většina děl, která měla pro středověkého člověka základní význam, byla sepsána latinsky nebo v jiném obecně uznávaném jazyce,

b) většina děl národních literatur představuje variace na obecně známá témata, která byla odvozena z témat biblických, orientálních nebo z rytířského románu,

c) tato témata byla zpracována z obecně závazného ideologického stanoviska založeného na křesťanství.

Důsledkem tohoto jazykového, tematického a ideologického univerzalizmu středověké kultury byla bezprostřední komunikace mezi autorem a čtenářem. Latinsky píšící spisovatel se obracel bezprostředně na latinsky čtoucí publikum různých národů. Tvůrce díla v národním, lidovém jazyce baví se přímo a jako individuální osobnost se svým čtenářem: různé středověké verze dějin Tróje byly zpracovány – ačkoli vyšly ze

stejných vzorů – s takovou individuální volností, že se anglický autor obracel se svou anglickou verzí k anglickému čtenáři, francouzský autor ke čtenáři francouzskému atd.

Univerzalizmus moderních literatur není založen na společném kulturním statku, nýbrž na výměně kulturních statků, na rozvinutí komunikace mezi jednotlivými kulturními oblastmi. Úspěšná kniha se překládá do mnoha jazyků, a náklad knihy rozšířený v překladu zpravidla převyšuje náklad originálu. To znamená, že kniha je tím úspěšnější, čím menší část jejího čtenářstva přijímá původní text autorův.

Ve středověku promlouval překladatel jako individuum sám skrze svůj překlad, podobně i v renesanci a za klasicismu: Alexander Pope si přál v neanonymní podobě provádět Homéra anglicky mluvícím světem. Během 19. a 20. století se překladatel ve stále větší míře stává anonymním zprostředkovatelem mezi autorem originálu a čtenáři, kteří jazyk originálu neznají. Původce překladového textu tak ztrácí svou individuální tvář a stává se neosobním interpretem cizího autora. Na druhé straně se však autor originálu tímto postupem nedostává do bezprostředního spojení s cizím čtenářem, neboť k němu mluví hlasem jiné osoby a není autorem slov, která čtenář čte. Jinak řečeno, v posledních sto nebo dvou letech se překlad stal komunikačním prostředkem, který vstoupil mezi dílo autora v jeho autentické podobě a většinu čtenářů díla. I když nejsme zvyklí na takovou formulaci, musíme říci, že překlad se stal ve vlastním slova smyslu hromadným sdělovacím prostředkem.

Domníváme se, že bude vhodné připojit několik poznámek o vlivu, který tento stále sílící zprostředkující faktor, tento skrytý hromadný sdělovací prostředek mezi autorem a čtenářem má na naši literární kulturu.

Z hlediska jednotlivých národních literatur tvoří překlady faktor, který vede k větší mnohotvárnosti, neboť k domácím, autochtonním stylům a způsobům myšlení přistupují nové impulsy, které např. vycházejí z Hemingwaye, Faulknera nebo Ioneska a přispívají k větší diferenciaci jednotlivých literatur. Na druhé straně překládání pomáhá rozšiřovat asi tucet vládnoucích básnických, dramatických a prozaických stylů a působí tak ze stanoviska světové literatury jako jednotící element. Tento proces se dá srovnat s následujícím obrazem z fyziky: dvě nádoby jsou naplňovány různými plyny a spolu spojeny; v každé z nádob vede pohyb plynů ke změně homogenního obsahu ve směs, roste entropie nádoby. Vezmeme-li systém nádob jako celek, je počáteční diferencovanost nahrazována rozšiřováním homogenní směsi do obou nádob, entropie tedy ubývá. Překlad je z národního hlediska faktor, který entropii zvyšuje, z hlediska mezinárodního faktor, který ji snižuje. Překlady tedy podporují vývoj k světové literatuře, jak tohoto pojmu užíval Goethe, ačkoli vývoj originální literatury této tendenci odporuje: jsme dnes svědky toho, že štěpení národních literatur je častější než jejich slučování (všimněme si zvětšeného počtu národních literatur v Asii a v Africe, avšak také vývoje v Evropě: československá literatura se rozdělila v českou a slovenskou, a dokonce v zemi s tak tradiční kulturou, jako je Velká Británie, existují poměrně silné odstředivé tendence skotských, waleských a cornwallských autorů).

Je obecně známo, že překladatelé mají sklon k tomu, odnímat překládanému dílu některé osobní rysy autory a vtiskovat mu rysy vlastní osobnosti. Mnoho, ba stovky analýz ukázaly, které estetické kvality originálu jsou při překládání nejcitlivější a které stylistické zvyklosti překladatelů jsou nejtíravější – o to však nám

zde nejde. Jestliže posuzujeme překlady nikoli z obvyklého srovnávacího hlediska – jediný překlad na pozadí jediného originálu –, nýbrž z ptačí perspektivy se díváme na celkový výsledek tohoto zprostředkujícího faktoru hromadného sdělování v oblasti současné kultury, pak vychází najevo jiný aspekt: že totiž v určitém smyslu proti několika významným a výrazným spisovatelským osobnostem stojí větší počet menších a méně vyhraněných překladatelů. Jednoduchým následkem toho by mohlo být, že by překladatelská činnost vedla světovou literaturu k uniformitě. Na štěstí však celá pravda není tak jednoduchá: ačkoli mnohé individuální rysy překládaných autorů se ztrácejí, vznikají na druhé straně v různých překladech u jednotlivých národů četné varianty nejen básní, ale i prózy a dramát, např. Bertolta Brechta. Zase se ukazuje, že překlad představuje faktor, který vede k větší mnohotvárnosti i jednotnosti.

Když mluvíme o komunikaci mezi autorem a čtenářem, zapomínáme obyčejně, že k přímému sdělení dochází jen u menšiny významných děl (a čím je dílo významnější, tím menší je zpravidla toto procento). A když mluvíme o překladu, měli bychom se zabývat nejen jednotlivými díly tohoto druhu, nýbrž také funkcemi, které překlad ve svém celku plní v souhře složek současné kultury.

Pokud jde o zkoumání toho, jak překlad fungoval jako součást české literatury, bude nezbytným doplňkem literárněhistorického zpracování překladu – ba vlastně jeho vyvrcholením, k němuž genetický rozbor byl přípravnou prací, ovšem základní důležitostí – zjišťování, jaký byl ohlas překladu v českém kulturním životě a jaké bylo jeho místo ve vývojové řadě literárních děl českých (původních i přeložených), prostě jaký úkol plnil překlad v českém písemnictví a jak byl také tímto

úkolem podmíněn výběr díla a volba překladatelských prostředků.

I zjišťování ohlasu je u překladu složitější než u literatury původní. Soudobé kritiky odbavují nejčastěji překlad jedinou větou a není snadné odlišit, jaký podíl na kulturní platnosti překladového díla měl český tlumočník a v čem je podnětnost české verze poplatná předloze. Překladatelův podíl bývá podceněn, ale někdy též přeceněn. Přeceněn byl zřejmě v případě Mathesiových čínských parafrází, které vděčí za největší část své popularity i podnětnosti pro českou poezii imaginačním hodnotám předloh. Svědčí o tom vlna zájmu o čínskou poezii, která kolem dvacátých let byla v Evropě obecná. Obdobné oblibě se těšily v Rusku překlady Alexejevovy, v Anglii Waleyho i parafráze amerických imagistů, zpracování francouzská apod.

Otázka recepce překladového díla je dále komplikována tím, že ani jeho národní původ nebyl bez vlivu na reakci českého čtenářstva; značný význam měl i vztah k jednotlivým cizím kulturám. Časté, zvláště v době obrozenské, bylo obranné odmítání překladové literatury, zvláště německé, ale ještě častější bylo bezděčné přeceňování literárních děl cizího původu; r. 1893 o tom píše J. Arbes: „Nejoriginálnější díla česká, díla, která jsou nejen skutečnou ozdobou české literatury světového významu, zůstala u nás často skoro nepovšimnuta, kdežto mnohé cizozemské zboží prostřední hodnoty v českém hávu v pravém slova smyslu slavilo triumfy.“ Je samozřejmé, že na této prestiži cizí literatury se chtěla podílet i část domácí tvorby, zvláště komerční literatura, takže kupř. některé české detektivky se vydávaly za překlad fiktivních předloh; v dějinách překladu je třeba počítat nejen s tím, že pro mnohá zdánlivě původní díla zjistíme předlohy (tak byla urč-

na většina prací Puchmajerových a Tylových), ale i s případy opačnými.

Známe-li objektivní platnost překladového díla v našem písemnictví, je třeba počítat s několikerým typem vztahů k literatuře původní: a) poměr původní a překladové tvorby téhož autora, b) vztah konkrétního díla literatury přeložené ke konkrétním dílům literatury původní a naopak, c) vztah mezi celou oblastí překladové literatury a českým písemnictvím.

Překladové dílo autora, od něhož máme také tvorbu původní, by nemělo být studováno bez přihlídnutí ke vztahům mezi oběma tvůrčími oblastmi: kupř. rozbor verše Jungmannových překladů by byl neúplný bez přihlídnutí k verši jeho tvorby původní a k celkové situaci české poezie po r. 1800. Zároveň však třeba přihlídnout ke specifickým podmínkám v obou typech literární tvorby. Umělecké i jazykové prostředky vytvořené v překladové části tvorby budou mnohdy v nevýhodě proti jazykovým výbojům díla původního, jak jsme již ukázali na příkladě Čelakovského. Příčiny toho budou několikeré. Nezbytné napětí mezi myšlenkou a jazykovým výrazem při překládání vnutilo jistě Čelakovskému některé násilnosti, kterým se v původní tvorbě mohl vyhnout; zároveň však také neologismy v Ohlasech měly větší životnost proto, že Ohlasy jsou v povědomí každého českého čtenáře, a tím jejich slovník zobecněl. Tento doklad současně ilustruje dialektiku dvou základních hodnot překladu z hlediska literárněhistorického: jeho životnosti a jeho vývojové platnosti. Jsou překlady podnes živé, jejichž vývojový význam nemusel být základní (např. překlady Nebeského), jsou také naopak překlady vývojově nesmírně důležité, ale dnes málo životné (např. Jungmannovy).

Vztahy mezi konkrétními díly původními a překladovými jsou četné, ale někdy těžce zachytitelné. Bylo

by jistě možno zjišťovat vliv Čapkovy Francouzské poezie nebo Taufrova Majakovského na díla novodobých básníků českých, a naopak by bylo možno třeba hledat inspiraci Haškovým Švejkem v nových interpretacích Dickensova Sama Wellera. V širší perspektivě lze pak sledovat, v čem je překladová tvorba určitého historického období podmíněna historickou situací českou a jak se naopak v původní tvorbě jeví odraz soudobé překladatelské produkce. Lze se kupř. ptát, zda překladatelská činnost lumírovců mohla být proto tak rozsáhlá a všestranná, že styl této školy svými inverzemi a zkrácenými slovními tvary i výrazovou splývavostí byl pro překládání tak výhodný, či zda naopak rozsáhlá překladatelská činnost podstatně podpořila utváření dobového stylu. Je třeba vidět nejen ohlasy českého prostředí, které běžně pronikaly do literatury české; k tomu, co bylo řečeno např. o detektivkách, možno poznamenat, že by bylo možno popsat celý arzenál „uměleckých“ prostředků, které jako klišé tohoto literárního druhu přešly do dobrodružné literatury české.

Nejdůležitější a nejtěsnější souvztažnosti mezi původní a překladovou literaturou budou ovšem v celkové kulturní a politické orientaci našeho písemnictví, na níž se podílely překlady velmi významně. Stačí vzpomenout, jaký význam měl r. 1920 překlad Leninovy knihy *Stát a revoluce*: „Překlad Leninovy knihy, která vyšla roku 1920 v Neumannově Edici Června, je nesporně v té době největší událostí v českém duchovním světě. A to nejenom proto, že klade teoretický, programatický základ revolučního dělnického hnutí, ale i proto, že ukazuje všem čestným a myslivým bytostem české kultury, české poezii, nové nesmírné obzory uskutečnitelné šťastné budoucnosti lidstva.“⁶⁰ Stejně by ovšem bylo možno sledovat i zavádějící vlivy pře-

kladatelského „módního zboží“, které k nám importovali tehdejší nakladatelé. Zvláště rozbor překladatelské situace z období první republiky bude nezbytný pro dokreslení našeho tehdejšího kulturního vývoje.

Druhá část

[1] Verš původní a verš přeložený

1. Verš a próza

Speciální problematika překládání poezie se nejčastěji zužuje na úvahy o tom, jaké jsou české ekvivalenty cizích rytmických nebo rýmových forem. Rozdíly mezi veršem a prózou však zasahují hlouběji do jazykové stylizace díla: velmi zhruba řečeno, jde o to, že v próze bývá stavební jednotkou spíše rozvitější myšlenka (vyjádřená bohatěji členěnou větou), ve verši spíše dílčí motiv (vyjádřený kupř. obrazem). Oslabení syntaktických vztahů ve verši plyne již z toho, že větné vztahy nejsou jediný členící činitel. Syntaktický proud ve verši je přerýván hranicemi veršů (půlveršů), a naopak zase jednotlivé jeho části, syntakticky spolu nesouvisící, jsou spojovány rýmy i dalšími formálními paralelismy; to vše přispívá k osamostatnění menších úseků a k oslabení vazebných složek a funkcí věty.

Polská badatelka M. R. Mayenová zjistila statisticky tyto hlavní rozdíly mezi polskými veršovanými a prozaickými texty:¹

a) Ve verši je poměrně více konstrukcí asyndetických (bezespoječných) – přispívají k tomu patrně časté paralelismy i potřeba šetřit slabikami.

b) Ve veršovaném textu jsou nápadné časté apoziční konstrukce.

c) Verš používá méně vyvinutý systém podřadicích vztahů. To dosvědčuje také zjištění Pierra Guirauda², že frekvence spojek příčinných, následkových a účelových ve francouzské poezii je asi o polovinu až čtvrtinu nižší než v próze.

d) Tlakem formy se zvyšuje ve verši procento dvojznačných vazeb; bylo by možno dokázat, že toto procento je ještě vyšší ve veršovaných překladech.

e) Vcelku bývá ve veršovaném textu vyšší procento metaforických výrazů, ale tento rys nelze absolutizovat.

Zkoumání M. R. Mayenové jen zpřesňují běžnou zkušenost, že próza mívá rozvitější a idiomatičtější větnou stavbu. Proto ne všichni překladatelé poezie jsou schopni překládat prózu; někteří ztroskotají právě na malé zkušenosti s diferenční syntaxí; kupř. Arnošt Vaněček v antologii Američtí básníci přeložil jediný prozaický úryvek v ní přetištěný (G. Steinová) neobratně. Poezie zase vyžaduje daleko větší pozornost k obrazům a citlivost k jednotlivým slovům.

Jazyk verše má také charakteristické rysy lexikální již proto, že slovní pojmenování ve verši bývá voleno podle potřeb formy: ve verši je zpravidla zvýšeno procento kratších slov (jsou nejspíše umístělná v metrickém schématu) a velmi omezen výskyt slov delších, počínaje čtyřslabičnými. Průměrná délka českého slova v próze je 2,4 slabiky, ve verši 1,8 slabiky, anglického slova 1,4 a 1,28 slabiky, francouzského 2,4 a 1,33 (ačkoliv zde je slovo „tísňeno“ jen hranicemi verše a půlverše). Významnější je, že tento kvantitativní rozdíl má důsledky stylistické a významové, různé podle jazyků. V angličtině jsou krátká slova většinou původu germánského a po stránce významové jsou to většinou slova konkrétní a jadrná v protikladu k akademičtějším a abstraktnějším delším slovům románského původu. Ve francouzštině je situace méně výrazná, ale obdobná, také v ruštině při rozhodování mezi archaickým církevněslovanským slovem a slovem lidového původu rozhoduje často slabičný rozsah. – Kromě toho má ovšem jazyk veršů mnohé rysy příznačné pro jazyk „poezie“, tj. kupř. také básní v próze nebo lyrické prózy: nejčastěji větší procento konkrétních významů, v některých stylech převahu substantiv a adjektiv apod.

Při překládání – a to nejen při volbě formy, ale především při rozhodování, co přeložit – je někdy třeba brát v úvahu také to, že oblast literárních žánrů a témat tradičně zpracovávaných veršem se ve všech literaturách nekryje. Kupř. české i ruské děti jsou již od

nejútlejšího věku zvyklé na veršovaná leporela a veršované knížky nejrůznějšího (i poučného) obsahu, až po vrcholná básnická díla, jako jsou básně S. Maršaka nebo Fr. Hrubína. Také v anglické literatuře mají verše pro děti pevnou tradici; zato ve francouzské dětské literatuře je verš úplně výjimečný a těžko můžeme počítat se živějším ohlasem našich dětských veršů ve francouzském překladu.

2. Rýmovaný a nerýmovaný verš

Zcela specifické tendence – a překladatelské obtíže – má verš rýmovaný. Stylizace jazyka zde dosahuje ještě vyššího stupně a projevuje se v jednotlivých národních literaturách obdobnými prostředky.

V anglickém rýmovaném verši byly proti blankversu zjištěny hlavně tyto tendence:⁴

a) Slovosledná inverze, jejímž cílem je dostat na konec verše rýmované slovo, nejčastěji sloveso:

We have the king of Mexico *betrayed*.

b) Významovou a rytmičnou stavbou neopodstatněný přesah – příslušná část věty se vysune do rýmové pozice a přesáhne do dalšího verše:

I hold not safe, nor is it just to *bring*
A war, without a fair defiance made.

c) Užití opisných slovesných tvarů (hlavně s „do“) – významové sloveso se pak dostává na konec větného úseku:

So strong a hatred does my nature *sway*...
Small use of reason in that prince is *shown*...

Protože v anglické poezii jde většinou o prostředky gramatické, jsou snadno zachytitelné. Česká poezie užívá obdobných postupů, ale v zahašené podobě stylistických prostředků – nejčastěji a), méně často b):

a) Veď ku chodbám jej *mojím*,
nebo nesluší se, co já zde strojím...

b) S pozdravem míru zvučí její znění,
vyslanci Lidora bys *dovolení*
před tvář svou dala předstoupiti.

c) neb kdybych vědět *měla*,
že sám jsi poslem svým, tu sotva směla...

V moderní poezii – původní i přeložené – jsou tyto tendence potlačovány a zastírány.

Specifickým, a z velké části nevyhnutelným rysem rýmu v překladové poezii je jeho volnější vztah k myšlenkové kompozici básně. Jen zřídka se stane, aby v češtině souzněla dvě slova, která významem odpovídají právě rýmové dvojici předlohy; rýmem je pak možno zdůraznit a spojit tytéž významy jako v předloze. Citujeme z Horova překladu Evžena Oněgina:

Vsjo ukrašalo *kabinět* To vše krásnilo *kabinet*
Filosofa v osemnadcat *let* mudrce osmnácti *let*

nebo

S bolnym seděť *děň* i *noč* s nemocným sedět *noc* i *den*
Ně otchoďa ni šagu *proč* a na krok nedostat se *ven!*

V jazycích, které jsou si etymologicky více vzdáleny, mohou sice být v rýmových pozicích umístěny analogické významy, musí to však být zpravidla vyjádřeno jinými lexikálními a frazeologickými prostředky:

Though they go mad they shall be sane,
Though they sink through the sea they shall rise again
(Dylan Thomas: *And Death shall have no Dominion*)

Wenn sie irr werden, solln sie die Wahrheit sehn,
Wenn sie sinken ins Meer, solln sie auferstehn
(Erich Fried)

Většinou považuje básník za úspěch, podaří-li se mu vůbec najít souznějící dvojici mezi významy obsaženými v obou verších; potom sice změní významové uspořádání veršů i jejich sémantickou spojnicí, ale může zachovat jejich celkový významový obsah:

I polku, s *pylnoj* jich semjoj,
Zaděrnul traurnoj taftoj.

A přes hřbety, v něž padal *prach*,
smuteční přehoz moudře *stáh*.

V mnohých případech se mu nepodaří ani toto řešení – ať již proto, že mezi oběma řadami významů souznějící dvojice neexistuje, nebo proto, že překladatel nemá dosti bohatou rýmovou představivost. Potom se často v rýmu octne slovo málo obsažné, a proto z nouze použitelné v nejrůznějších významových souvislostech:

Vzdychať i dumať pro *sebja*:
Kogda že čort vozmjot *těbja?*

vzdychat a přitom myslit *zas*:
Kdy konečně tě vezme *ďas?*

Tento typ rýmových „vycpávek“ nemusí působit rušivě, pokud pointování verše významově obsaženými rýmy není podstatným rysem básníkovy stylu. Daleko zřetelněji může deformovat básníkovu myšlenku, uvádí-li překladatel do rýmů z nouze zcela nové významy:

Tam, tam pod těňju kulis,
Mladyje dni moji něslis.

Má mladost kulis ve stínu
tam hledala svou *otčinu*.

Jisté procento „vycpávek“ je v každém delším básnickém překladu, ovšem u básnicky nadaného překladatele je menší, a hlavně organicky souvisí se stylem a ideou předlohy. Přesnost překladu v rýmované poezii zpravidla klesá směrem ke konci verše; proto právě v koncových slovech verše bývá nejzřetelněji patrna překladatelova koncepce a jeho vlastní styl. Postup různých básníků při překládání rýmů by charakterizovalo i to, zda rýmové vycpávky převažují u prvního nebo u druhého členu rýmové dvojice.

Rýmy ostatně tvoří zvláštní lexikální systém i v původní poezii. Jak ukázal P. Giraud⁵, je ve francouzském verši v rýmu větší frekvence delších slov než uvnitř verše (koncovkové tvary!) a v rýmech se neprojevuje záliba ve slovech určitých významových okruhů, charakteristická pro básníka. Slovní složení rýmů má více styčných bodů s jazykem neutrální prózy, je spíše obecné než specifické: autor je nucen přibírat rýmová slova z celého slovního fondu národního jazyka, bez ohledu na své specifické stylistické zaměření. To ulehčuje práci překladatele: jestliže totiž překladatel je tlakem formy nucen využít celé lexikální zásoby své mateřštiny, směřuje ke stejné obecnému lexiku, jaké je v rýmových slovech předlohy.

Kombinatorickým počtem je možno velmi přibližně odhadnout, jaká je pravděpodobnost, že kupř. mezi padesáti lexikálními významy, z nichž se skládá ruský sonet, se najde sedm českých rýmových dvojic, a jaký tedy asi musí být podíl „vycpávek“, tj. významů, které v oněch padesáti obsaženy nejsou. Podle vývodů A. N. Kolmogorova může být z padesáti různých ruských slov vytvořeno průměrně šest rýmových dvojic, podle P. Girauda z padesáti francouzských slov kolem devíti rýmových dvojic. Pro francouzský text v rozsahu dvou set slov, z nichž sto je různých, vypočítal P. Giraud (a ověřil si výsledky srovnáním Baudelairovy básnické prózy *Un hemisphere dans une chevelure* s odpovídající básní *La Chevelure*⁶), že vcelku je možno z tohoto materiálu zkombinovat třicet sedm rýmů, z toho šestnáct štěpných, dva a půl bohatých, jeden současně štěpný a bohatý; ovšem významový kontext a větná stavba dovolují užít jen část těchto rýmů. Dvě stě slov odpovídá rozsahem asi dvanácti alexandrinům; spoko-

jíme-li se rýmy jakékoliv akustické kvality, je možno bez velkých obtíží najít většinu významově vhodných rýmů mezi třiceti sedmi rýmovými slovy textu. Budeme-li ovšem trvat na rýmech štěpných nebo dokonce bohatých, bude třeba většinu rýmových slov uvést „zvenčí“, použít nějakých rýmových vycpávek.

Změna vztahu mezi obsahem a formou při překládání se nejjasněji projevuje v těch částech básně, kde v rýmu stojí ústřední pojmy:

Geschrieben steht: „Im Anfang war das *Wort!*“
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das *Wort* so hoch unmöglich schätzen,
Ich muss es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin,
Geschrieben steht: Im Anfang war der *Sinn*.
Bedenke wohl die erste Zeile,
Dass deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der *Sinn*, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: Im Anfang war die *Kraft!*
Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mir was, dass ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist, auf einmal seh ich Rat
Und schreibe getrost: Im Anfang war die *Tat!*
(J. W. Goethe: *Faust*)

Ústřední pojmy *Wort* – *Sinn* – *Kraft* – *Tat* stojí v důrazné rýmové pozici, ostatně i jinak v rýmových dvojicích jsou významově hodně zatížená slova: *schätzen* – *übersetzen*, *Zeile* – *übereile*, *niederschreibe* – *bleibe*. Jen proti klíčovým pojmům stojí významově oslabené rýmové protějšky, a tím klíčová slova i v rýmové dvojici mají nápadnou významovou převahu: *Wort* – *fort*, *bin* – *Sinn*, *schafft* – *Kraft*, *Rat* – *Tat*. V překladu Otokara Fischera je tato rýmová kompozice částečně zachována, částečně jsou významové jednotky přeskupeňy tak, že místo ústředních myšlenek se do rýmu dostávají z hlediska filozofie básně druhotné významy:

Zde: „Na počátku bylo *slovo!*“ čtu.
Ale jak dále? Nesnáz je hned tu.
Nelze mi *slovo* přec tak v úctě mítí.
Musím to jinak přeložití;
ačli že duch mě řádně osvítil,
stojí tu: *Pojem* na počátku byl.

Dobře si rozvaž první řádku,
 neukvapuj se na počátku!
 Že vnikla by z *pojmu* všechna díla?
 Má státi: Na počátku byla *síla*!
 Leč ještě jsem to ani nenapsal,
 a cos mě nutká, abych hledal dál.
 A náhle, osvícen, zřím do hlubin.
 Já napíšu: Byl na počátku *čin*!
 (O. Fischer)

3. Významová hustota

Básnický překladatel mívá často potíže s tím, že tatáž myšlenka, formulována v několika národních jazycích, zabere odlišný počet slabik. Rozdílná sémantická hustota jazyka předlohy a češtiny nutí překladatele k významovým zkratkám nebo naopak k „vatování“ – a to nezůstává bez vlivu na celkovou interpretaci básně.

Francouzský alexandrin obsahuje průměrně 8,7 slova, z toho 4,15 přízvučných.⁷ Shoduje se tedy ideálně s větným úsekem o 3–4 částech: 1) podmět, 2) sloveso, 3) předmět, příp. 4) kvalifikace nebo určení okolnosti:

La valeur/n'attend point/le nombre/des années
 (devět slov, čtyři přízvučná významová jádra).

Obdobný slovní i významový obsah má anglický blankvers: průměrně osm slov a čtyři přízvučné větné části. Dvanáctislabičný francouzský a desítlabičný anglický verš mají tedy nejvýhodnější rozsah pro vyjádření samostatného větného úseku a není asi náhodné, že to jsou také v obou literaturách nejpoužívanější rozměry.

Čeština má obdobnou významovou hustotu jako francouzština, menší než angličtina, a větší než ruština a němčina. Průměrná délka slova v próze je v češtině 2,4 slabiky, ve francouzštině 2,47 slab., v angličtině 1,5 slab., v ruštině 3,0 slab., v němčině 1,8 slab. Ve skutečnosti je ale český text přeložený z angličtiny delší jen asi o 20%, protože analytická angličtina potřebuje často dvě slova pro vyjádření jedné lexikální jednotky české. Nepůsobí vcelku potíže zachovat rozměr při pře-

kládání z poezie francouzské, německé nebo dokonce ruské. Zato čeští, němečtí i ruští překladatelé jen s velkými obtížemi „směstňají“ obsah anglické předlohy do rozměru originálu. Český, německý a ruský desítlabičný verš obsáhne nejčastěji jen tři (nikoliv čtyři) významová jádra. Nahlédnutím do našich překladů anglické poezie zjistíme, jakými prostředky naši básníci vyrovnávají rozdíly v obsažnosti verše:

a) Při rozhodování mezi synonymy volí slova kratší, ovšem tím často vytvářejí umělý, „poetický“ slovník:

Lad s ladem neválčí, ples plesu vděk.

b) Kondenzují několik významů do jediného výrazu (I. 1–3, III. 1, 4, IV. 1, 4) nebo vynechávají některé dílčí významy předlohy (II. 1–2, II. 3, IV. 2):

I. As stars with trains of fire and dews of blood,

II. Disasters in the sun; and the moist star,

III. Upon whose influence Neptune's empire stands,

IV. Was sick almost to doomsday with eclipse.
 (W. Shakespeare – 4 verše, 18 významových jader)

I. 1 I. 4,5
 ...a k tomu komety, krvavá rosa

II. 1,2 II. 3,4
 a skvrny na slunci; a hvězda vláhy,

III.1,4 III.2,3 IV 1,4
jež vládne oceánům, zatměním,

IV 3 IV 1
jak v soudný den, se na smrt rozstonala.

(E. A. Saudek – 4 verše, 13 významových jader)

Zhuštění výrazu je samozřejmě nejzdařilejší řešení, ovšem velmi často se přitom musí obětovat některý významový odstín, takže hranice mezi zhuštěním a vynechávkou bývají plynulé.

c) Výjimečně někdy také rozšiřují počet veršů; to je možné jen u nestrofické poezie, jako je kupříkladu divadelní blankvers, a i tam takové rozšíření nepříznivě ovlivňuje tempo hry a rytmické členění myšlenky:

Těž hvězdy s plamennými ohony
se zjevily a rosy krvavé
a na slunci zlověstná znamení
a vlhká hvězda ta, jež ovládá
říš Neptunovu, ochuravěla
od zatmění, jak spěl by soudný den.

(J. V. Sládek – 6 veršů, 18 významových jader)

d) Běžně se rozšiřuje rozměr o 1 slabiku (tj. místo anglického mužského zakončení se užívá ženského), výjimečně i o více slabik. Uvážíme-li, že ve francouzské literatuře má alexandrin obdobnou hodnotu a oblast použití (drama, epika) jako v anglické blankvers, není teoreticky nemyslitelné užít zkusmo v některých speciálních situacích i v české poezii dvanáctislabičného verše za anglický desítislabičný. Alexandrinem byly přeloženy i Shakespearovy Sonety. Pro volbu alexandrinu zde mluvila i antitetičnost mnohých Shakespea-

rových veršů, již lze v češtině daleko snadněji zachovat v alexandrinu (kupř. 3 + 3 / 3 + 3) než v pětistopém verši, který tíhne k nesymetrickému cézurování (4 + 6). Příliš symetrický a stylizovaný je ovšem alexandrin pro dramatický blankers (v úryvku z Hamleta jej použil již r. 1805 B. Tablic). Prodloužení verše také nesmí být takové, aby zdatelně zpomalilo tempo a oslabilo rytmickou výraznost předlohy.

Díky rozdílům v sémantické hustotě si často na základě stylistických hodnot a historických tradic stejná metra ve dvou jazycích neodpovídají, nýbrž odpovídá si kratší a delší metrum, např. anglický čtyřstopý a německý pětistopý verš. Zatímco Wieland již r. 1775 v předmluvě k povídce Geron der Adelige zdůrazňoval, že čtyřstopé jamby jsou vhodnější pro vyprávění komické než pro vážné, a že proto pro svou úctyhodnou látku nezvolil osmislabičný verš starých mistrů pěvců a minnesängerů, nýbrž pětistopý blankvers, považoval Walter Scott čtyřstopý jamb ještě r. 1805, a dokonce ještě 1830 za „od přírody daný“ výpravný verš angličtiny, také ve vážných dílech.

Opačné obtíže vznikají při překládání z latinské poezie, protože sémantická hustota latiny je poměrně menší než češtiny: český hexametr mívá nejčastěji šest významových jader, obsah latinského kolísá mezi třemi až sedmi, přičemž zpravidla je menší než šest.⁸ Proto české hexametry, zvláště se silnou převahou daktylů, dávají přednost delším slovům a doplňují verš málo významově zatíženými slovy nebo také přidanými významovými motivy:

Multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
inferretque deos Latio, genus unde Latinum
Albanique patres atque altae moenia Romae.

(Vergilius)

Mnoho i trpěl válkou, než konečně, založiv město,
usídlil v Latii bohy: tak povstal latinský národ,
dávní praotci albští a římské vysoké hradby.

(O. Vaňorný)

Menší významová hustota antických předloh dala podnět J. Novákové k pokusům nahradit antické rozměry tradičními českými veršovými útvary: Musaiův hexametr alexandrinem a Lukretiův dokonce deseti-slabičným trochejem.

Různá sémantická hustota jazyků má vedle stránky kvantitativní (počet slabik potřebný pro vyjádření určité myšlenky) i svou stránku kvalitativní: vnitřní členění této myšlenky do větších nebo menších trsů. Syntetický jazyk člení do menšího počtu bohatších významových komplexů (slovo i se všemi gramatickými kvalifikacemi), a tím budí dojem větší významové kondenzace. Angličtí překladatelé si kupř. stěžují, že při překládání z latinské poezie musí užít více slov než v předloze.⁹ Pripadá jim, že anglický text je významově rozředen členy, zájmeny a jinými pomocnými slovy, ačkoliv nepochybně dokáže vyjádřit dané kvantum informací v méně slabikách než latinský autor. Vedle poměru množství informace ku počtu slabik hraje svou roli zřejmě i poměr slov významových ku slovům pomocným.

4. Verš předlohy a verš překladatele

Je možno obecně požadovat, aby překladatel zachoval styl poezie, kterou překládá. Je však účelnější si zjistit skutečný stav, tj. zjistit rozbořem českých básnických překladů, které složky jejich verše odrážejí styl předlohy a ve kterých se projevuje prozodický úzus českého překladatele.

Moderní české básnické překlady zpravidla zachovávají ty rysy, které se kdysi označovaly jako tzv. vnější forma: strofickou kompozici, pořadí rýmů a metrické schéma. Není to zásada samozřejmá: jak již bylo řečeno, některé západoevropské literatury ji nepřijímají.

Není to také zásada zcela jednoznačná: český jambický verš sice zachovává princip, že liché slabiky jsou nepřízvučné a sudé většinou přízvučné, ale přitom se člení častěji do slovních celků sestupných. Bližší původní poezii překladatele než předloze bývají ty prozodické rysy, které se označují jako vnitřní forma; kupř. v oblasti rýmu poměrné zastoupení rýmů gramatických a štěpných, tendence k významové pointovanosti nebo spíše nevýraznosti, tendence k jistému zvukovému zabarvení (např. rýmy na dlouhé samohlásky) apod.

Další podrobnosti si můžeme ověřit, srovnáme-li třeba tři překlady O. Fischera: Marlowova Edwarda II., Shakespearova Macbetha a Puškinova Borise Godunova. V předlohách totiž jde o tři výrazně odlišné typy blankversu: a) rytmicky pravidelné, syntakticky uzavřené a k distichickému spojování tíhnuoucí verše Marlowovy, b) rytmicky uvolněný a syntakticky otevřený verš Shakespearův, c) Puškinův verš pravidelně césuovaný po čtvrté slabice. Charakteristické vztahy mezi větou a veršem zachovává Fischer zhruba podle předloh:

Zří na Londýn můj vyhnanecký zor,
jak byl bych v Elysium zavítal:
ne z lásky k městu nebo měšťanům,
však že tu žije on, ježž mám tak rád –
můj král, jenž svírej mne v své náručí,
nechť sebevíc mne nenávidí svět.

(Ch. Marlowe)

Dvě pravd je vyřčeno:
Toť šťastný proslov před nádherným dějstvem
her královských. – Dík, pánové. – Ni zlé
to pokušení světa onoho
být nemůže, ni dobré.
(W. Shakespeare)

Žádný z obou typů neodporuje principům Fischerova verše, proto je Fischer vcelku přesně odlišuje. Shakespearův přesahový typ byl v napětí s tendencí lumírovského verše k intonační celistvosti rytmických úseků, proto Sládek přesahy zastíral, aniž by ale změ-

nil zásadně ráz Shakespearova stylu. Srovnáním dalších materiálů bychom si potvrdili, že pokud jde o poměr mezi větou a veršem, sledují většinou čeští překladatelé více či méně přesně předlohu, protože tento stylistický rys v jejich vlastním slohu není neproměnný – mnozí ve své vlastní tvorbě užívají obou typů.

Zcela jinak je tomu, pokud jde o rytmický obrys verše. Ten je u českého básníka nejčastěji konstantní a nepodléhá předloze. To je zřejmé, srovnáme-li kupř. původní a přeložená dramata Tylova, Kolárova aj., a zcela průkazně to ukáže konfrontace rozložení slovních předělů ve zmíněných třech překladech O. Fischera:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Edward II.	99	18	69	31	75	32	80	22	45	100
Macbeth	99	13	70	35	78	31	85	19	51	100
Boris Godunov	99	9	65	29	83	18	83	11	34	100

Ačkoliv předlohy byly po rytmické stránce zcela rozdílné, jediný a nepřilíš výrazný rozdíl u Fischera je posílení předělu po páté slabice v Borisi Godunovovi vlivem výrazné Puškinovy cézury. Cézura je současně fakt rytmického obrazu verše i členění myšlenky a praxe českých překladatelů, pokud jde o její zachovávání, je silně rozkolísaná (Bendl a Krásnohorská ji v Borisi Godunovovi nezachovávají).

Vcelku je možno říci, že veršový půdorys je zpravidla charakteristický pro českého překladatele, je v jeho přeloženém i původním díle obyčejně stylistickou konstantou, na niž podstatně nepůsobí rytmické zvláštnosti originálu. Předlohám se více či méně podrobuje poměr mezi syntaxí a veršem (přesah, v daleko menší míře cézura). Poměr mezi konstantními a proměnlivými rysy však není ve všech versifikacích stejný. Např. v anglickém verši je syntaktické členění veršů konstantní, překladatel tíhne celkově ve svém stylu k přesahu nebo k syntakticky uzavřenému (end-stopped) veršovému typu.

5. Rozměr originálu

Formální prostředky poezie vstupují v konkrétních básních do složitých vztahů k jejím myšlenkám a překladatel při hledání formálního klíče by měl vycházet především z těchto významových funkcí formy. Vztahy mezi zvukovou formou verše a jeho obsahem jsou těsné, ale ne takové, aby bylo možno tvrdit, že kupř. „rychlý rytmus verše vyjadřuje představu rychlého poklusu hrdinova koně“ apod. Prozodický prostředek sám o sobě nic nevyjadřuje, jeho sémantická hodnota nemá povahu pojmu. Akustické prostředky verše jsou schopny realizovat jen několik velmi obecných sémantických protikladů: ladění dynamické proti statickému, jasné proti pochmurnému apod. Tyto sémantické potence verše pak v básních vstupují ve vztah k jejímu obsahu a buď některé jeho významy podpoří (kupř. rychlý rytmus tematiku rychlého poklusu a dějové dynamiky), nebo se s ní dostanou do rozporu. Tento druhý případ nastává někdy v překladu, poruší-li se přirozená souhra obsahu a formy tím, že při převodu do jiného jazyka nastal přesun ve významových možnostech formálního prostředku: básnický prostředek, který v jednom jazyku je neutrální a zdánlivě bez stylistických hodnot, vystoupí někdy při mechanickém přenesení do jiného jazyka ze své „anonymity“ a může zmařit stylistický záměr autorův.

Nemá-li se změnit vztah mezi veršem a jeho obsahem, je tedy třeba vycházet nikoliv z formálního schématu (metrum), nýbrž z jeho skutečné zvukové realizace (rytmus, tempo atd.), protože ta je těsně spjata s obsahem. V těch případech, kde některá forma má v češtině jiné zvukové, a tím i náladové a významové hodnoty, než jaké měla v cizím jazyku, bude oprávněnější zásada překládat „rytmem originálu“ než „roz-

měrem originálu“. Při překladatelském přístupu k verši předlohy se zatím zásadně lišilo stanovisko podle toho, zda se překládalo z prozodického systému příbuzného nebo nepříbuzného. Při překládání z nepříbuzných versifikací (hlavně časoměrných a slabičných) se upouští od požadavku zachovávat prozodický princip, a to nikoliv proto, že by čeština nebyla časoměrná nebo slabismu schopná, nýbrž proto, že český čtenář není schopen vnímat tento cizorodý rytmický řád, příp. by jej vnímal zkresleně. Totéž stanovisko je prospěšné zaujmout i při převádění veršů z příbuzného veršového systému v těch výjimečných případech, když se z jazykových důvodů nekryjí hodnoty formálního prvku v obou jazycích. Upozorňovat překladatele na takové výjimečné situace by měla srovnávací prozodie.

Srovnávací studium prozodických prostředků je nejspolehlivější zajištění proti formalismu, neboť právě při něm se objeví nejjasněji nerozlučitelná spojitost obsahu a formy. Rozbor vztahů mezi jazykovým materiálem, básnickým prostředkem a jeho významovými potencemi, prověřený překladatelskou praxí, může být také nejlepším korektivem pro formální vývoj původní poezie: poznání, jak závisí veršové prostředky na národním jazyku, pomůže odlišit vývojově nosné novotvary od samoučelných formalistických hříček, pomůže vymežit rozpětí variačních možností a nejpřirozenější vývojové směřování českého verše.

[III] Překládání z nepříbuzných veršových systémů

Pro překladatele evropské (a americké) poezie přicházejí v úvahu čtyři základní typy verše (citujeme jejich standardní definice podle Hrabákova Úvodu do teorie verše):

1. Verš časoměrný: „Rytmus antického verše časoměrného se zakládá na střídání dlouhých a krátkých slabik. Metrickou konstantou bylo podkládání těžkých dob verše dlouhými slabikami a některých lehkých dob slabikami krátkými, přičemž ostatní lehké doby se pokládaly za neutrální.“

2. Verš tónický: „V tónickém verši (zpravidla se místo čistě tónický verš říká stručně verš tónický) je neproměnný počet těžkých dob (které jsou důsledně podkládány slovními přízvuky), počet slabik ve verši je však volný, tj. mezi metricky přízvučnými slabikami může být libovolný a proměnlivý počet slabik metricky nepřízvučných.“

3. Verš slabický: „Jedinou metrickou konstantou tohoto verše (kterému se říká obyčejně prostě verš slabický) je počet slabik a v delších verších (zpravidla nejméně desetislabičných) závazný mezislovní předěl na jistém místě, nejčastěji ve středu verše.“

4. Verš sylabotónický: „Specifickými rytmotvornými činiteli tohoto prozodického systému jsou: 1. počet slabik ve verši a 2. jisté uspořádání přízvuků uvnitř verše.“

První dva prozodické systémy jsou českému básníkovi typologicky cizí a při převádění poezie jimi psané si naši překladatelé vypracovali dosti pevné konvence. Mohou se s větším úspěchem snažit napodobovat spíše rámcové rysy jejich metrické stavby než zachovat rytmus.

1. Časoměrný verš

Časoměrným veršem byla napsána stará poezie řecká a římská, poezie některých orientálních národů (např.

perská a turecká) a některé ojedinělé skladby novodobých evropských literatur. Rytmus časoměrných veršů se zakládá na řazení dlouhých a krátkých slabik a v klasické podobě, kterou známe z antického básnictví, se opírá o tyto konvence:

a) Vedle slabik, které obsahují dlouhou samohlásku (syllabae natura longae), se za metricky dlouhé pokládají i slabiky, v nichž po samohlásce následují alespoň dvě souhlásky (syllabae positione longae);

b) jedna slabika dlouhá a dvě krátké se považují za rovnocenné, a proto je často možné užívat beze změn metra střídavě jednu dlouhou nebo dvě krátké.

V novodobých evropských literaturách se časoměrný verš už po staletí překládá čistě sylabotónicky. Jen ojediněle byly podniknuty pokusy s časomírou, např. při překládání orientálních časoměrných žánrových forem.

Při převádění časoměrného verše do sylabotónického se zpravidla v hrubých rysech zachovává metrické schéma originálu, místo dlouhých slabik se kladou přízvučné a místo krátkých nepřízvučné. Tato zásada napodobení metra substitucí jednoho metrického příznaku (kvantity) jiným (přízvukem) není technicky příliš obtížná, je s ní však spjata v jednotlivých literaturách řada estetických problémů. Zastavíme se alespoň u tří nejrozšířenějších.

/I/ Hlavní půvab antických veršových rozměrů byl ve vzájemném protýkání slov a metrických jednotek (stop): rytmicky velmi proměnlivá řada střídajících se sestupných, vzestupných a obstupných slovních celků byla metrickým schématem sřetězována v celek, přerušovaný jen na konci verše nebo před vnitřní pauzou.

Tento princip můžeme demonstrovat např. na hexametrech z Vergiliový Aeneidy /I. 1, 2/:

Arma virumque cano, qui Troiae primus ab oris
 Italiam fato profugus Laviniaque venit

Tyto variační možnosti jsou moderní jazyky schopny zachytit jen ve více nebo méně omezené míře, totiž potud, pokud disponují delšími slovy s přízvukem na různých slabikách. Relativně nejprůzračnější podmínky má ruština se svou zásobou čtyřslabičných slov s volným přízvukem:

Brani i muža poju, čto ot Troi predělov izgnannyj
 Rokom vědomyj, v Italiju vstar i k daljokomu pribyl
 (N. Kvašnin-Samarin)

Anglický verš, složený ponejvíce z jednoslabičných slov, je příliš atomizovaný, než aby mohl toto specifické vzájemné pronikání slov a stop realizovat – i když respektujeme spojování anglických slov do přízvukových jednotek.

Lepší, avšak zdaleka ne ideální předpoklady má němčina, která ovšem nedisponuje příliš velkou zásobou amfibrachických a spondejských slovních jednotek:

Waffen ertönt mein Gesang, und den Mann, der vom Troergefilde einst
 Kam durch Schicksal verbannt, gen Italia, und an Lavinums...
 (J. H. Voss)

K tomu správně poznamenává Werner Winter: „Důležitým charakteristickým rysem latinské poezie jsou rozštěpené konstrukce, jež vyvolávají účinek podobný retardování a rozpouštění v hudbě, který bychom mohli označit zrušení (suspenze).[...] Když se to spisovatel jako Hölderlin pokouší provést v němčině, dostaneme strofu, jako je tato:

Nun! sei in deinem Adel, mein Vaterland
mit neuem Namen, reifste Frucht der Zeit!
Du letzte und du erste aller
Musen, Urania! sei gegrüsst mir!

Zdá se mi, že tu překročil možnosti němčiny a dosáhl jen vcelku chudého quasi-klasického efektu bez pravé básnické váhy.¹⁰

Skoro nemožné je reprodukovat tuto specifickou kvalitu latinského verše v jazycích, v nichž je přízvuk vázán na první slabiku, jako je tomu v češtině nebo v maďarštině:

O válce zpívám a reku, jenž první z krajiny trójské
k italské připlul zemi, hnán osudem, k lávinským břehům
(O. Vaňorný)

O. Vaňorný se programově pokoušel rozbít jednotvárný sled českých sestupných slovních celků, ale frekvence předklonných skupin (a reku, jenž první) je malá, jejich soudržnost vratká a jejich repertoár je v podstatě omezen na jediný typ: sestupné slovo, před nímž

předchází jednoslabičná předklonka. To je jen slabá náhrada za latinskou dierezi, českým veršem je možno toto specifikum antických rozměrů jen naznačit, přestože výběr slov a jejich spojování jsou v překladech z antické poezie značně stylizovány: z osmdesáti osmi textů zpracovaných statisticky J. Ondráčkovou¹¹ jen v Králově překladu Sofoklova Krále Oidipa byla monosylaba druhý nejčastější typ slov (místo třetí až čtvrtý).

Sekundárním problémem, který souvisí s malou rytmickou variabilitou lexika ve většině evropských jazyků, je sporná povaha spondeje ve většině těchto jazyků. Antická metra spočívají na proměnlivé hře daktylů /D/, trochejů /T/ a spondejů /S/. Ve většině moderních evropských jazyků vzniká spondej jen výjimkou setkáním dvou přízvukných jednoslabičných slov nebo uvnitř slov v některých zřídka se vyskytujících kompozitech. Tím je úloha spondeje v rytmu verše oslabována a přízvukné nápodoby hexametru přinášejí jen zřídka nějakou rozmanitost proti nízké variabilitě daktylů a trochejů:

Arma virumque cano, Troiae qui primus	DDSSDS
ab oris	
Italiam fato profugus Laviniaque venit	DSDSDT
Waffen ertönt mein Gesang, und den Mann,	
der vom Troergefild einst	DDDDDS
Kam, durch Schicksal verbannt, gen	
Italien, und an Lavinums	TDDDDT

/II/ Druhá obtíž pramení z toho, že antická metra nabývají po změně prozodického principu nových kvalit, které v originále neměla. V jazycích s tendencí k izochronii taktu (viz o tom na str. 260n.), jako v ang-

ličtině a až do určitého stupně také v němčině a v ruštině, vedou nepravidelnosti v počtu nepřízvučných slabik stojících mezi přízvučnými ke změně tempa. Verš s kolísavým počtem nepřízvučných slabik, které stojí mezi přízvučnými, se automaticky stává veršem iktickým, tónickým, v němž daktylské a anapestické úseky způsobují urychlení, trochejské a jambické stopy zase zpomalení. Anglickým překladatelům proto činilo potíže vytvářet rytmické ekvivalenty pro monumentální antická metra s daktylskou tendencí: „Pro Řeky a Římany byl daktyl závažný, zvučný, pravidelný veršový rozměr, kterého užívali pro heroická témata; jamb je lehký, ohebný, familiární veršový typ, který připouští větší varietu. U nás, byť užíváme identických názvů, mají povahu obrácenou.“¹² U antických meter přenesených do angličtiny se akustické kvality rytmu vyplývající z materiálu dostávají do napjatého poměru k tradiční platnosti a ke kulturním asociacím, které jsou s těmito metry spjaty. Tradice mnohých meter je tak silná, že se stávají symptomem pro určitou kulturní oblast, pro určitý sémantický typ atd. Proto např. převedl Puškin několik básní s helénistickou tematikou od André Chéniera z alexandrinu do hexametru.

/III/ Třetí a základní problém tkví v tom, v jaké míře jsou současní čtenáři, mezi nimiž vzrůstá procento těch, kteří nejsou obeznámeni s antickou metrikou, vůbec schopni mnohé komplikované strofy (alkajskou, saphickou aj.) chápat, resp. v jakém stupni jim rozumějí jako volnému verši. Saphická strofa Catullova se např. dá přesně dodržet, bývá však v německém rytmickém kontextu spíše asociována s „volnými rytmy“ nebo s iktickým veršem:

Ille mi par esse deo videtur,
Ille, si fas est, superare divos

Qui sedens adversus identidem te
Spectat et audit

– u – u – uu – u – u
– u – – uu – u – u
– u – – uu – u –
– uu – u

Himmelwonne mögen den Mann berauschen,
Himmelwonne weichen dem Glück des Mannes,
Der zu dir aufblickt, den dein Wort, dein Antlitz
Immer beseligt.

(M. Schuster)

Není proto divu, že se v přízvučných přebásněních nakonec uvolňuje také struktura těchto strof a rytmus přechází ve volný verš, jako např. v anglickém překladu:

Blest as the very Gods is he, messemeth –
If I dare say it, even Gods excelling –
Who face to face upon thy beauty dreameth,
Sitting and dwelling

(A. S. Way)

Ostatně např. Ezra Pound pokládá řecký chórický verš *expressis verbis* za protějšek moderních volných veršů. Teoreticky jsou tedy tři možnosti, jak nahrazovat tyto antické systémy:

1. zachování metra, přičemž se musí pamatovat na to, že jen část čtenářů tento rytmický řád chápe;
2. přizpůsobení k některému metru domácí literatury spjatému tradičně s danou žánrovou formou, jak to teoreticky i prakticky prosazoval Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf¹³ (při této metodě se ovšem

báseň zčásti vytrhává z kontextu antické literatury, ztrácí svůj kolorit);

3. překlad volným veršem, metoda, která je podezřelá pro svou pohodlnost. V některých výjimečných případech se však účinek na čtenáře nebude příliš lišit od účinku překladu metricky přesného.

Všechna tři řešení jsou ovšem kompromisem.

2. Sylabický verš

Organizační princip sylabického verše tkví v tom, že počet slabik ve verši je stejný a verše si v kompozici strofy odpovídají. Buď je tedy celá báseň sepsána ve verších stejného slabičného složení, např.:

Vivante ou morte, ô toi qui me connais si bien, 12
Laissez-moi t'approcher à la façon des hommes. 12
(*Jules Supervielle*)

nebo se střídá několik různých slabičných rozměrů podle pevného kompozičního schématu:

Aimons-nous et dormons	6
Sans songer au reste du monde!	8
Ni le flot de la mer, ni l'ouragan des monts,	12
Tant que nous nous aimons	6
Ne courbera la tête blonde,	8
Car l'amour est plus fort	6
Que les Dieux et la mort!	6
Le soleil s'éteindrait	6
Pour laisser ta blancheur plus pure.	8
Le vin qui jusqu' à terre incline la forêt,	12
En passant n'oserait	6
Jouer avec ta chevelure	8
Tant que tu cacheras	6
Ta tête entre mes bras!	6

(*Théodore de Banville*)

Delší verše (obvykle alespoň desetislabičné) mají závaznou cézuru uprostřed. Seřazení přízvuků v čistě sylabickém verši není metricky organizováno. Mnohé pravidelnosti v jejich distribuci vyplývají ze slabičné organizace verše:

a) V jazycích s přízvukem na poslední slabice (ve francouzštině) je pochopitelně přízvuk na konci každého verše, resp. půlverše (může po něm ovšem následovat němé e), v jazycích s přízvukem na předposlední slabice (italština, polština, španělština) je převážně přízvučnou slabikou předposlední slabika rytmické jednotky. K sekundárním příznakům sylabického verše tak náleží jazykem podmíněná mužská nebo ženská klauzule;

b) sylabický verš je uvnitř variován především tím, že se daný slabičný rozměr dá různým způsobem složit ze slovních jednotek, osmislabičný verš např. z 3 + 2 + 2 nebo 2 + 4 + 2 slabik atd. Protože v jazycích, které užívají sylabického verše, je přízvuk vázán na hranici slov, je seřazením slovních jednotek také určeno seřazení přízvuků. Francouzský alexandrin s kompozicí 3 + 3 / 3 + 3 má např. zároveň rytmický tvar anapestu se čtyřmi zdvihy (uu – uu – uu – uu –), což zde ovšem není rytmickou kostrou verše, nýbrž fonetickým doprovodným jevem lexikálního složení. Španělská a polská poezie má ovšem vedle toho čistě sylabického verše („versos sueltos“ ve španělštině) také přechodné formy k versifikaci sylabotónické. V jedenáctislabičném španělském verši (endecasilabo) např. musí být tři z pěti sudých slabik bezpodmínečně přízvučné. Rozložení přízvuků a tím také slov je zde podřízeno jambické rytmické tendenci.

Nyní stručně pojednáme o překladu /1/ ze sylabického verše do sylabického a /2/ ze sylabického do sylabotónického.

/1/ Překlad ze sylabického verše do sylabického se dá demonstrovat na francouzských překladech Adama Mickiewicze.

Nemůžeme brát vážně v úvahu překlad veršů prózou, při němž ze strofy básně vychází odstavec prózy (resp. báseň v próze):

Stary Budrys trzech synów, tęgich	7 + 7
jak sam Litwinów	
Na dziedziniec przyzywa i rzeczce:	10
Wyprowadźcie rumaki narządźcie kulbaki,	7 + 7
A wyostrzcie i groty, i miecze.	10

Le vieux père Boudrys appelle ses trois fils, tous bons Lithuaniens comme lui, dans la cour du castel, et leur dit: „Apprêtez les chevaux et les selles, aiguissez les glaives et les dards.“

(Ch. Ostrowski)

Srovnajme nyní dva překlady francouzským sylabickým veršem:

Dans la cour de Boudrys – sont debout	
	ses trois fils –
ceux qu'en rudes Litvins il élève:	
„Sortes dans vos coursiers – et vos cottes d’acier,	
aiguissez javellins et glaives.“	

(H. Grégoire)

Brave Letton, le chef Boudris,
Dans son vieil âge, avait trois fils
Qu'un jour il appela près de lui, sur sa terre:
„Aiguissez bien dards et couteau,
Dit-il: mettez à vos chevaux,
Les selles et harnais, pour aller à la guerre.“

(Ch. de Noire-Isle)

Oba francouzští překladatelé zachovali základní schéma strofy – dvě kratší jednotky sdruženě rýmované (v originálu sedmislabičné), po nichž následuje delší jednotka (desetislabičná), přičemž delší verše jsou spolu rýmovány:

```

_____ a _____ a
_____ b
_____ c _____ c
_____ b

```

Klauzule na konci veršů (resp. půlveršů) se přizpůsobují francouzskému rytmickému úzu. Grégoire zachovává slabičný rozsah a rozčlenění verše podle předlohy. De Noire-Isle zvolil jinou metodu: prodloužil verše sedmislabičné na osmislabičné a desetislabičné na dvánáctislabičné, tj. přizpůbil je francouzským osmislabičným veršům a alexandrinům. Osmislabičný veršový pár se stal pro jediný (šestnáctislabičný) verš příliš dlouhým, proto překladatel využil působení cézury a z půlveršů udělal samostatné verše:

```

_____ a
_____ a
_____ b
_____ c
_____ c
_____ b

```

Umístění a funkce cézury jsou vůbec nejcitlivějším faktorem při překládání z jedné sylabické struktury do druhé: básníci mají možnost cézuru předlohy zachovat, anebo ji přizpůsobit domácímú úzu. Posuďte z této stránky dva překlady jedné strofy z Mickiewiczova Konráda Wallenroda:

La Vilia, de nos ruisseaux la mère,
a l'or pour fond, le ciel dans ses eaux claires,

Et la Litvine y vient puiser, s'y joue:
plus pur est son coeur, plus céleste est sa joue.

(Grégoire)

La belle Vilia, claire et fraiche rivière,
Roule ses flots d'azur sur du sable doré;
La Lithuanienne, attrayante et légère,
A le coeur aussi pur, le teint rose et nacré.

(de Noire-Isle)

Protože se cézura ve francouzštině po páté slabice neuvívá, klade ji Grégoire nepravidelně a vytváří tak typ dvanáctislabičného verše ve francouzštině dost nezvyklý; de Noire-Isle přizpůsobuje svůj překlad pravidelnému alexandrinu s cézurou po šesté slabice.

Celkově je tedy technická problematika při překládání z jednoho sylabického veršového systému do druhého podmíněna především pozicí slovního přízvuku v jednotlivých jazycích, resp. přizpůsobením k slabičnému rozměru, který je v daném jazyce běžný.

/2/ Při překládání sylabických veršů do sylabotónického veršového systému se zpravidla zachovává především slabičný rozměr předlohy. Pokud jde o rytmus, má většina evropských literárních jazyků vypracovány dostatečně pevné rytmické konvence pro překládání sylabických veršových rozměrů (např. alexandrin se nejčastěji překládá šestistopým jambem, ačkoli řazení přízvuků ve francouzských originálech odpovídá spíše čtyřstopému anapestu). Na vytváření těchto konvencí se podílí a) snaha zachovat rytmický průběh předlohy, tj. učinit z kompozičně podmíněného seřazení přízvuků v předloze prozodický princip, b) tendence podříditi překlady rytmickému úzu domácí literatury překladaťelovy. Oba tyto faktory ve většině literatur podporují silný sklon reprodukovat sylabické veršové rozměry

jambem (G. Šengeli např. přeložil jednu sbírku Victora Huga ze čtyřidevadesáti procent jambem¹⁴ a v germánských literaturách je tato převaha ještě výraznější): jamb je nejčastější metrum současné evropské poezie a svým pohybem vpřed zároveň odpovídá vzestupným rytmickým tendencím jazyků s přízvukem vázaným na poslední nebo předposlední slabiku, jejichž veršová struktura je právě sylabická (francouzština, italština, španělština, polština). Speciální problematiku tvoří některé veršové typy španělské, které mají zdůrazněně trochejskou strukturu (např. osmislabičný verš klasického španělského dramatu). Překladaťelé tu buď zachovávají trochej (zvláště němečtí), nebo jej nahrazují jambem (zvláště angličtí).

Rytmické otázky není možno řešit izolovaně od celkové struktury verše, tedy např. také ne bez ohledu na rým. Při překládání verše sylabického do sylabotónického, tedy z verše s nižším počtem organizačních principů do veršového typu s jejich větším počtem (sylabismu a přízvuk), musí být respektován faktor, který můžeme nazvat prozodické nasycení verše. V poněkud zjednodušené formulaci se tohoto faktoru dotýká Paul Lindau, který ze své úvahy vyvozuje značně přímočarý závěr: „Rým je pro francouzskou poezii vůbec životní podmínka. Rým není v němčině jediný rozlišovací příznak poezie od prózy, nýbrž jeden z takových příznaků, a to nikoli nejdůležitější.[...] Z toho vyplývá, že německý překladaťel francouzské básně je oprávněn využívat bohatých prostředků, které mu jeho jazyk pro poetický výraz nabízí, že mu smí být dovoleno vnější jev, který odlišuje francouzské verše od prózy, totiž rým, nahradit vnitřním rozlišením německého verše od německé prózy, rytmem. Francouzskému alexandrinu však odpovídá celou svou podstatou nejvíce německý pětistopý jamb.“¹⁵ Tato jinak správná argumentace

přihlíží jen k jedné stránce problému. Druhou tvoří to, že sylabický verš, uvnitř (s výjimkou jevů týkajících se cézury) rytmicky neorganizovaný, působí ve francouzské poezii ve stejných funkcích jako v německé nebo anglické poezii rytmizovaný verš sylabotónický. Z hlediska prozodického úzu a z hlediska příjemce nemůžeme tedy vlastně říci, že sylabotónický verš představuje něco „více“. Platí ovšem přitom, že v některých extrémních případech je překládání sylabické poezie komplikováno prozodickou nasyceností verše.

3. Tónický verš

Čistě tónickým aliteračním veršem je psána nejstarší poezie germánských národů – staroanglická, staroislandská, starohornoněmecká (o moderním sylabotónickém verši s převahou principu tónického bude řeč později). Poměrně nejjednodušší případ je staroanglický aliterační verš, jehož kostru tvoří čtyři přízvučné slabiky (P), z nichž aspoň tři začínají stejnou souhláskou (aliterují – A); počet nepřízvučných slabik je volný. Věta nejčastěji končí uprostřed verše, střední pauza je velmi výrazná a přízvukové vrcholy jsou kolem ní rozloženy souměrně (nejčastěji B + AB / AB + AB);

hildewaepnum ond hea ^ō waedum,
billum ond byrnum; him on bearme lae3
mādma maeni3o, bā him mid scoldon
on flōdes aēht feor 3evītan.

(Beowulf)

Čtyři přízvukové vrcholy jsou vázány na čtyři základní slovní jednotky, které tvoří sémantické jádro verše. Podle počtu slabik jednotlivých slovních jednotek je verš konciznější nebo rozvláčný.

K překladu tónických veršů dochází při modernizaci starých básnických památek. Hlavním problémem tu je dosáhnout i v moderním verši toho, aby byla kostra o čtyřech (třech) iktech dostatečně zvýrazněna, tak aby držela verš pohromadě. Poměrně snadné je to u kondenzovaných veršových typů, např. v novoanglickém překladu citovaných veršů z Beowulfa:

With the warrior-weapons ad the weeds of fight,
With the blades and byrnies. On his bosom lay
Treasure to fare with him far o'er floods away.

(William Ellery Leonhard)

Překladatelská problematika tónických veršů je složitější u veršů dlouhých, zvláště při jejich překladu do jazyků s méně výrazným přízvukem, které nesnášejí větší nepravidelnosti v slabičné délce iktů, jako je právě i čeština.

S překládáním aliteračního tónického verše jsou zatím u nás malé zkušenosti, ačkoliv je jím napsána řada základních děl evropských literatur: Edda, Píseň o Nibelunzích, Beowulf aj. Domníváme se, že i aliterační verš je pro českou poezii únosný, zachová-li překladatel pevně a výrazně jeho základní kompoziční princip – čtyři významová jádra, vyjádřená sestupnými mluvními taktly a podtržená aliterací:

Náhle se válečník
nacházel v síni,
v paláci pod vodou
podivně děsivém,
v němž voda a vlny jej
netiskly v objetí,
neboť sklenutá skála
silou svou zdržuje

hltající hlubinu.

Zahlédl světlo,
plápol plaménku,
jak plane a září.
Tu poprvé popatřil
na příšeru příboje,
vlčici vodní.

Tento verš má možnost se proměnlivě pohybovat mezi cézurovaným veršem o 4 důrazných kólech na jedné straně a sestupným alexandrinem na straně druhé, a umožňuje dosti sevřenou stavbu myšlenky. Rozpadl by se, kdybychom jej nahradili plynulým alternujícím (kupř. jambickým) veršem, protože by se oslabil výraznost čtyř přízvukových i významových vrcholů a z kompozičně nosné aliterace by se stala pouze zvuková ozdoba (zvukosled). Proto mají svá nebezpečí ústupky od formy, k nimž se přiznává E. Walter v doslovu k Eddě: „Ať z jakéhokoli důvodu byla aliterace v starém severském básnictví zdůrazňována, má svoji nespornou souvislost se silným, dynamickým přízvukem, jaký je vlastní germánským dialektům. Proto se tlumočení ze staré severské poezie staví v tomto zřeteli do cesty překážky skoro nepřekonatelné. Přízvuk v češtině je odlišné povahy a naše básnictví neznalo ani v minulosti aliterace jako veršotvorného prvku.[...] Přítomný překlad šetřil aliterací, pokud to bylo možno, ač neváhal je obětovat, měla-li být dána přednost původnímu smyslu a vnitřní hodnotě básni. Vždyť ani sami bratři Grimmové se nerozpakovali převést hrdinské písně eddické přímo do prózy. Ba vidíme, že K. Ljungstedtův švédský překlad Eddy z data tak pozdního jako r. 1904 aliterace vůbec pominul.“

[III] Překládání z příbuzných veršových systémů

A/ Rytmus

1. Dvojitý typ rytmu

Sylabotónický verš je založen na dvou organizačních faktorech: na počtu slabik a na přízvukování. Jinak řečeno, na výstavbě rytmu se podílí 1. počet přízvuků ve verši, 2. počet slabik ve verši, ale také 3. umístění nepřízvučných slabik mezi přízvučnými. Podle pořadí, v jakém za sebou následují přízvučné a nepřízvučné slabiky, se rozlišují nejdůležitější typy veršových stop: trochej (– u), jamb (u –), daktyl (– u u) atd.

Sylabotónickým veršem je dnes psána skoro všechna poezie národů slovanských (s výjimkou polského) a germánských. Překlady mezi těmito jazyky jsou tedy překlady mezi příbuznými prozodickými systémy a zdá se, že by tu neměly být problémy. Ve skutečnosti však dochází právě při překladu básní z jednoho sylabotónického systému do druhého často k nevelkému, ale esteticky závažnému zkreslení, které vyplývá z toho, že v rytmickém řádu jednotlivých sylabotónických veršů jsou rozdíly.

Zásadní význam pro naši otázku má zjištění Kennetha L. Pikea, že jsou dva typy rytmické organizace promluvy: rytmus, v němž mírou doby je přízvuková skupina (stress-timed rhythm), a rytmus, v němž jednotkou času je slabika (syllable-timed-rhythm).¹⁶

Jako nejčistší případ prvního typu rytmické organizace se uvádí rytmus anglické prózy: „Jazykové projevy se normálně skládají z úseků, které mají tendenci být stejně dlouhé, a trvání jednotlivých slabik v nich je nepřímo úměrné počtu slabik v úseku.“¹⁷ Anglické nepřízvučné slabiky jsou redukovány co do kvantity (dlouhé samohlásky a dvojhhlásky jsou až na nepatrné výjimky vázány na přízvuk) i kvality (repertoár samohlásek v nepřízvučných slabikách je – opět až na nepatrné výjimky – omezen na nejslabší samohlásky i a e); i sama slabičná hodnota nepřízvučných slabik kolísá (nesəsəri – nesisri).

V jazykové řadě, v níž mírou doby je slabika, je délka intervalů přímo závislá na počtu nepřízvučných slabik mezi přízvuky; přitom počet slabik v rytmické jednotce nemá podstatný vliv na trvání jednotlivých slabik. Jako příklad jazyka s touto rytmickou organizací uvádí Pike španělštinu, ale totéž platí i o češtině. České slabiky přízvukné a nepřízvučné jsou kvantitativně rovnocenné, málo výrazný český přízvuk nemá na akustickou podobu slabiky podstatný vliv. Jak ukázala měření J. Chlumského,¹⁸ nelze mluvit o nějakém podstatném krácení české slabiky nepřízvučné, naopak, někde se v koncových pozicích slabiky prodlužují. Kdežto v jazycích s redukcí jsou slabiky nepřízvučné prakticky jen krátké, má čeština spoustu dlouhých koncovek a podle statistik J. Novákové¹⁹ se zdá, že v lehkých, nepřízvučných slabikách daktylu je poměrně více délek než ve slabikách přízvukných. Za takových podmínek nelze tedy předpokládat, že by se dvě slabiky nepřízvučné vtěsaly do stejného rytmického intervalu jako za jiné situace slabika jedna.

Dvojímu rytmickému řádu prózy odpovídá dvojí prozodický systém. Jako krajních příkladů použijeme opět verše anglického a českého. Český verš je ze sylabotónických veršů „nejvíce sylabický“; základní typ španělského verše je už sylabický (a španělské verše s pevným uspořádáním přízvuků se řídí jinými zákonitostmi než sylabotónický verš většiny ostatních evropských národů).

Rytmickou kostru anglického verše tvoří slabiky přízvukné, intervaly mezi nimi zůstávají zhruba stejné i při proměnlivém počtu nepřízvučných slabik; rytmickou kostru českého verše je slabičná osnova, a ta nabývá nové podoby s každou změnou v počtu slabik.

Graficky je možno rozdíly mezi oběma rytmickými typy vyjádřit takto:

Český verš:

P	1	P	1	1	P	1	1	1	P
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Anglický verš:

P	1	P	1	1	P	1	1	1	P
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

a) V anglickém verši tvoří přízvukné slabiky kostru, na niž slabiky nepřízvučné nemají podstatný vliv. Proto se nepociťuje jako závažná rytmická odchylka, kolísá-li počet nepřízvučných slabik v rytmických úsecích („stopách“) téhož verše:

Bréak, bréak, bréak	X	X	X
Wind of the wéstern séa	Xxx	Xx	X

(A. Tennyson)

Rytmická setrvačnost nesená kostrou tří přízvuků není v těchto verších porušena, ačkoliv z českého hlediska jsou zcela nepravidelné. Jde o typický iktový (tónický) verš. Naopak v českém verši každá nadbytečná nebo vynechaná nepřízvučná slabika mění délku intervalu, ruší rytmickou setrvačnost a mění rytmus pravidelný ve volný. Proto je český verš velmi citlivý na nepravidelnosti v počtu nepřízvučných slabik, na poruchy v pravidelnosti veršových stop; je to typicky metrický, stopový verš.

b) Protože intervaly mezi přízvuknými slabikami anglického verše jsou stejně dlouhé (aspoň subjektiv-

ně), dvě slabiky v lehké době rytmického úseku musí být „vtěsnány“ do doby, kterou normálně zabírá jedna slabika, a proto daktylské a anapestické „stopy“, příp. verše na pozadí dvojslabičného metrického schématu se vyznačují rychlým tempem. Naopak v českém verši nadbytečná nepřízvučná slabika zvětšuje interval mezi rytmickými důrazy, a tím i zpomaluje tempo.

Mírou doby v českém verši je slabika, v anglickém takt (skupina slabik seskupená kolem jedné slabiky přízvučné). Základem českého, resp. španělského rytmu je izosylabismus (tj. stejný počet slabik v odpovídajících si rytmických úsecích), základem anglického rytmu je izochronie taktů (tj. zhruba stejné trvání taktů bez ohledu na jejich slabičný rozsah).

Tendenci k izochronii taktů vykazuje také verš jiných jazyků s výrazným přízvukem a silnou redukcí nepřízvučných slabik, hlavně verš ruský a německý.

V ruském verši je převaha tónického principu slabší než ve verši anglickém, ale silnější než ve verši německém: „Rytmická struktura ruského verše je docela odlišná od verše anglického nebo německého, jak je zřejmé již z toho, jak různě oba verše působí na Rusa: německý mu připadá příliš jednotvárný a anglický zase nerytmický. Tento dojem je způsoben tím, že německé alternující rozměry (trochejské a jambické stopy) vykazují málo odchylek od metrického schématu, kdežto anglické alternující rozměry připouštějí daleko větší odchylky od metrického schématu než ruské jamby a trocheje.“²⁰ Otázkou izochronie taktů se zabýval již V. Bobrov a V. Žirmunskij a zvláště intenzivně pak někteří nejnovější sovětsí badatelé, jako S. V. Šervinskij, A. Kovalenko aj.²¹

Pro německý verš formuloval princip izochronie A. Heusler a jeho vývody zpřesnil kupř. J. Minor.²² Jako činitel, který může izochronii silně rozkolísat, se však v německém verši daleko pronikavěji než v anglickém uplatňují vlivy mimoprozodické, zvláště význam. To dosvědčuje E. Sievers: „Trvání mluvních taktů[...] se v jednotlivých případech řídí podle dvou hlavních faktorů, které působí proti sobě: na jedné straně na konkrétní jazykové náplni verše, jež závisí na obsahu a volbě slov, a na druhé straně na obecných rytmických tendencích. První činitel způsobuje spíše proměnlivost taktů, druhý

jejich rovnocennost, tj.[...] vytváří takty aspoň přibližně stejného trvání.“²³ Výsledek tohoto antagonismu není všude stejný: spíše kolísá podle poměru sil obou faktorů. Čím uvědoměleji zaměřuje mluvčí svou pozornost na přísně logické členění obsahu řeči, tím slabší je vliv nivelizujícího rytmického citu, a naopak. Spor o izochronii trvá v německé prozodii dodnes, zvláště proto, že se prozodikové nedali poučit Sieversovými formulacemi, a proto, že brali v úvahu jen akustiku verše, jednoznačně vystupovali pro izochronii, nebo proti ní.

Jak je tendence k izochronii v některých evropských veršových systémech odstupňována, můžeme dobře pozorovat na záznamech o tom, které fonetické kvality ve verších daných literatur jsou nápadně pozorovatelné z národa, jenž užívá příbuzného prozodického systému. V poměru mezi českým a ruským veršem se uplatňuje – vedle jiných faktorů – kvantitativní i kvalitativní převaha ruských přízvučných slabik nad nepřízvučnými.²⁴ Podobně jsou také anglické přízvučné slabiky kvantitativně výraznější než německé.²⁵ Z recipročních dojmů anglických a německých čtenářů vysvítá, že nepravidelnosti v počtu nepřízvučných slabik jsou v anglickém verši větší – je to důsledek silnějších tendencí k izochronii (je to čistší „iktický“ verš). Saintsbury shrnuje soudy Němců o anglickém verši takto: „[...] Němci mají sklon přehánět přízvučný a ‚nepravidelný‘ element v angličtině.“²⁶ Zároveň popisuje dojmy anglických básníků a prozodiků o verši německém: „Je velmi zajímavé, že se setkáváme s kritikem, jako je dr. Bridges, který s politováním mluví o jeho ‚neohebnosti‘, ‚jednotvárnosti‘, ‚příliš klasickém efektu‘.“²⁷ Rozdílný rytmický řád českého a anglického verše působil i na poměr mezi prózou a veršem v obou literaturách. Rozdíl mezi oběma literárními formami výrazu je v angličtině menší než v češtině. Tendence k izochronii rytmických úseků je v angličtině společná pro verš i prózu, nepravidelnosti v slabičném rozsahu mohou dosahovat stejného stupně jako v próze. Verš se odlišuje od kontextu prozaického jen slabě: v některých Shakespeareových scénách není jisté, zda jde o prózu, nebo o poezii; blankversy v Dickensově Historii dvou měst nebere anglický čtenář vážně. C. F. Jacobová dokázala, že podstatná část Shakespeareových a Miltonových blankversů je próza zhruba rozdělená do desetislabičných řad. Jako důkaz uvádí, že angličtí čtenáři, jimž tyto verše předložila napsané in continuo, nebyli s to stanovit v nich hranice blankversů.²⁸ Naopak v české próze se pravidelný jambický sled cítí velmi živě jako jazykový výraz jiného řádu, jak ukazuje paro-

die O. Fischera.²⁹ Parodické působení jambické prózy nespočívá jen na napětí mezi vzestupným jambem a sestupným rytmem české prózy. Jako nepřirozené se tu pocituje právě pravidelné střídání přízvučných a nepřízvučných slabik, tj. opakování přízvuků v izochronních intervalech. Tím se zavádí do české prózy rytmický princip, který je jí cizí.

Pro práci básnických překladatelů mají význam dvě fakta, která vyplývají z rytmických rozdílů mezi českým veršem na jedné straně a anglickým, ruským i německým na straně druhé:

a) Pokud by se při převádění iktových veršů anglických, ruských nebo německých zachovaly podle předlohy výkyvy v počtu a rozložení nepřízvučných slabik, vedlo by to v českém verši ne k uvolnění, ale k rozrušení rytmu.

b) Při metricky přesném překládání daktylských a anapestických veršů je nebezpečí změny tempa.

U obou těchto jevů se zastavíme podrobněji.

2. Uvolněný verš

V historickém vývoji jednotlivých národních literatur se vedle přísně pravidelných sylabotónických veršů objevují celé komplexy poezie psané veršem uvolněným. Uvolňuje se přitom zpravidla sekundární, méně závažný rytmický princip: počet a rozlišení přízvuků (v české, španělské poezii), počet slabik (v anglické, ruské, německé poezii).

Ve vývoji poezie došlo k takovému uvolnění zvláště zřetelně za několika zcela určitých předpokladů:

1. ve staré poezii před konstituováním pravidelného sylabotónického rytmu (zde stojí proti sobě např. na jedné straně staroanglický a staroněmecký tónický verš, na druhé straně staročeský a starošpanělský verš sylabický);

2. ve verši lidové poezie (zde stojí proti tónickému verši anglické balady, ruské byliny a německé lidové písně sylabický verš lidové poezie české a španělské);
3. z lidové poezie vyšel uvolněný verš romantiků (na jedné straně tónický verš Coleridgeův, Heineův, Lermontovův aj., na druhé straně sylabický verš poezie v „lidovém tónu“ v české literatuře);
4. v uvolněném verši moderní experimentální poezie, který se na jedné straně opírá o tradici (např. verš Majakovského vychází z tónického principu ruského „dolniku“, verš Brechtův z německého „knittelversu“ a z volných rytmů), anebo, ve výjimečných případech, na tuto tradici teoreticky a prakticky reaguje.

Také v historických stylech se projevuje rozdíl mezi jednotlivými sylabotónickými veršovými systémy, a to nejen rozdíl zásadní, nýbrž i různé stupně tendence k tonalitě v angličtině, němčině a ruštině: uvolněné veršové typy se vyznačují v angličtině větším kolísáním počtu slabik než v němčině a ruštině. Při překládání lze obvykle pozorovat rozdíly toho druhu, že třeba při překladu z angličtiny do němčiny kolísání v počtu nepřízvučných slabik slábne a při překladu do ruštiny je zcela odstraněno. Když k takovému posunu nedochází, dochází k posunu stylovému: uvolněný verš se v jednotlivých jazycích pocituje tu jako radikálnější, tu jako méně radikální odklon od verše pravidelného (v češtině už platí za verš volný).

Rozdíly v počtu slabik ve verších, které si v kompozici strofy odpovídají (tedy především mezi verši rýmovanými), jsou dvojího druhu:

1. Jedny vyplývají z nestejného počtu stop, např. při střídání veršů čtyřstopých a třístopých: u-u-u-u-/u-u-u- = 8 : 6 slabikám. Verše se tak rozlišují slabičným

rozsahem jedné nebo několika stop (zde dvou slabik): u jambu a trocheje tedy musí verši se sudým počtem slabik odpovídat zase sudoslabičný verš, a lichoslabičný může být rýmován jen s lichoslabičným.

2. Jiné vznikají přidáním nebo vypuštěním slabiky uvnitř jedné nebo několika stop: u-u-u-u-/u-u-uu-u- = 8 : 9 slabikám; v takovém případě se mohou verše v počtu slabik libovolně lišit.

Jen u druhého typu je porušeno pravidelné střídání přízvučných a nepřízvučných slabik, a proto takové rytmické uvolnění je charakteristické pro jazyky s tónickou tendencí. V jazycích, v nichž tvoří časovou míru slabika, je přípustný jen první typ. Nepravidelnosti druhého typu bývají při překládání z angličtiny do jazyků s méně výraznou tendencí zmírňovány. Tak např. v Gildemeisterově překladu Byronovy Nevěsty z Abydu je kolísání v počtu slabik uvnitř stop v úvodních devatenácti verších oslabeno: proti šesti párům takových veršů v originále jsou v překladu jen tři.

Ještě přísněji se pochopitelně s rytmem zachází při překládání do sylabicky vázaného verše, jako je verš český. Tu při překládání uvolněných typů verše dochází k různým obtížím.

Jako typický doklad pro anglický lidový verš možno uvést skotskou baladu Sir Patrick Spens, v jejíž čtyřveršové sloce se střídají verše tříiktové a čtyřiktové o různém počtu slabik:

He hadna gane a step, a step,
A step but barely ane,
When a bout flew out o'the gude ship's side,
And the saut sea it cam'in.

Ve verzi, z níž překládali čeští překladatelé, má balada dvě pěti-slabičné, třicet šest šestislabičných, jedenáct sedmislabičných, čtyřřidvacet osmislabičných, šestnáct devítislabičných, čtyři desítislabičné, jeden jedenáctislabičný, jeden dvanáctislabičný verš: 50 %

rýmových dvojic se neshoduje co do počtu slabik. Sládek, ve shodě s českým rytmickým řádem, postavil strofy na protikladu nikoliv 4 : 3 iktů, ale 8:6 slabik, a tento rozměr přísně dodržuje (jen 1. sloka má schéma 8 7 8 7). Z mylné domněnky, že i verš české lidové poezie je tónický a že čeština je vhodná pro iktový verš, vyšel L. Quis a přeložil (r. 1900) baladu Sir Patrick Spens slabičně uvolněným veršem. Jeho zpracování přesvědčivě ukazuje, že nezachová-li překladatel slabičnou vázanost českého stopového verše, vytvoří text pro české rytmické citění amorfní; stačí srovnat Quisovo rytmicky nevyhraněné znění se zdařilým přebásněním Sládkovým:

Tam do Norska, do Norska, do Norska tam,	11
to přes vln pěnivých tlum,	7
ty dceru krále norského mi	9
máš dovézt v její dům.	6
<i>(L. Quis)</i>	

Do Norska, do Norska pojedeš	8
hned na korábu mém,	6
a dceru krále norského,	8
tu přivezeš nám sem.	6
<i>(J. V. Sládek)</i>	

Rušivě působí obdobné nepravidelnosti i v některých překladech ruských bylin. Programová báseň uvolněného verše anglických romantiků byla Coleridgeova Christabel. Oč vázanější je sylabismus v českém převodu Sládkově, ukáže statistika i úryvek z českého a anglického znění.

Coleridge: Christabel v. 1-100 (100 mužských 4iktových veršů)

rozměr:	4	5	6	7	8	9	10	11	12
počet veršů:	2	0	1	13	63	14	4	3	0
	30 % odchylek od rozměru								

Sládkův překlad (61 mužských a 39 ženských veršů)									
mužské:	2	0	2	0	50	7	0	0	0
ženské:	0	0	0	0	0	34	2	3	0
	9 % odchylek od rozměru								

Bylo by možno obdobně ukázat, jak všichni čeští překladatelé vyrovnávají slabičné nepravidelnosti v Coleridgeově Skládání o starém námořníkovi.

Byron také užíval příležitostně iktového verše, zvláště v básnických povídkách. Čeští překladatelé je převádějí slabičně pravidelným veršem. Kupř. II. část Vězně chillonského v originálu začíná verši o slabičném rozsahu 10-8-10-8-8-8-8-8-9-8-9-, Ant. Klášterský přesně dodržuje verš osmislabičný. K přísnější syllabické organizaci v češtině dochází i tehdy, překládá-li anglického básníka český překladatel s velmi uvolněným veršem, jako se to stalo kupř. ve Fričově překladu Byronovy Nevěsty z Abydu (1854). Ačkoliv je pravidelnější než originál, je pro českého čtenáře Fričovo znění rytmicky nepříjemně rozkolísané (obdobně jako Quisovy překlady).

Slabičné nepravidelnosti předlohy často vykrystalizují u českého překladatele ve sled veršů o různém stopovém rozsahu, takže se pak kupř. střídají verše sudoslabičné: v počátečních osmadvaceti verších Parisiny má Byron jeden verš dvanáctislabičný, jeden jedenáctislabičný, sedm desítislabičných, tři devítislabičné, šestnáct osmislabičných, v Klášterského převodu je jeden dvanáctislabičný (šestistopý), žádný jedenáctislabičný, deset desítislabičných (pětistopých), žádný devítislabičný, sedmnáct osmislabičných (čtyřstopých). Takové střídání veršů o různém stopovém rozsahu neodporuje syllabickému principu českého verše.

Pravidelným alternujícím veršem překládají čeští básníci také ty Shelleyho básně, které mají uvolněný sylabismus; kupř. revoluční patos Ódy na západní vítr je podtržen tím, že na významově závažných místech se střetávají skupiny důrazných slov a vytvářejí drsný, nepravidelný rytmus:

Yellow, and black, and pale, and hectic red	XxxXxXxXxX
Pestilence-stricken multitudes: O, thou,	XxxXxXxxXX
Who chariotest to their dark wintry bed	xXxxxxXXxX

Čeští básníci si takové nepravidelné rozložení přízvuků nemožnou dovolit a musí překládat pravidelným stopovým veršem:

Bled, žlutý, černý, zimničně ten vzplál,	xXxXxXxxxX
dav morem zbitých! Lehkých semen stoh,	xXxXxXxXxX
jenž's do tmy zimních loží k spánku svál,	xXxXxXxXxX

(J. Vrchlický)

Pokud český básník střídá verše různé slabičné délky, pak se to děje podle pravidla, že verše, které se rýmují nebo si jinak odpovídají v kompozici strofy, mají stejný počet slabik (pokud se ovšem

neliší počtem stop). Proto někdy dostává obměňování slabičného rozměru, v originálu náhodné, v české verzi kompoziční funkci:

The wandering airs they faint	7
On the dark, the silent stream –	7
The Champak odours fail	6
Like sweet thoughts in a dream;	6
The nightingale's complaint,	6
It dies upon her heart;	6
As I must on thine,	5
O! beloved as thou art!	6

(P. B. Shelley: *The Indian Serenade*)

Umlká vítr hravý,	7
kde se tmí tichý proud –	6
Jak prelud ve snu musí	7
vonný květ vyvanout.	6
I slavíku zpěv lkavý	7
na hrudi doznívá –	6
jako já na tvém srdci	7
mru láskou zažíva!	6

(O. Beneš 1960)

Uvedli jsme jen několik typických příkladů, stejný formální posun by bylo možno sledovat na překladech tónické poezie ruské a německé. Uplatnil se i při přejímání cizích forem: český blankvers je závazně buď desítislabičný (při mužském zakončení), nebo jedenáctislabičný (při ženském zakončení), kdežto anglický blankvers (např. Shakespearův) má jisté procento veršů nepravidelných co do slabičného rozsahu. Bylo by možno také připomenout, že pokusy uvést do české poezie iktový verš podle německého knittelversu nebo ruského dolniku neměly úspěch – pokud nebyl iktový princip podepřen silnými mimoprodickými činiteli (kupř. sémantika a grafika u Majakovského). V těchto překladech se nejčastěji úplně ztratí rytmický klíč k básni; protože tónický princip nedává překladatelovu rytmickému citění pevnou oporu, báseň se mu formálně rozklíží a nedodrží pak ani počet přízvučných slabik. To je kupř. případ Petiškova překladu Heina:

V tom nudném hnízdě jsem chodil sem tam,
bavil se chytáním lelků,

zas viděl jsem pruské vojáky,
nezměnili se vcelku.

(Heine: *Německo – Zimní pohádka* – přel. E. Petiška)

Petiškův překlad je místy amorfní nejen proto, že je volnější než originál, ale i z toho důvodu, že český verš by nesnesl ani takovou míru volnosti, jaká je v německé předloze.

Pro poměr obou národních veršů je průkazné také to, že angličtí překladatelé zase naopak, ve shodě se svou prozodickou normou, přesný sylabismus české poezie uvolňují. K. Horálek³⁰ přesvědčivě ukázal, že Čelakovský při převodech ruské lidové poezie vyrovnával rozkolísaný rytmus předloh. Naopak verš některých Čelakovského básní ztrácí při převodu do angličtiny pevný slabičný rozměr a konstantou se stává počet iktů: báseň Rusové na Dunaji r. 1829 má v Čelakovského znění třicet pět desitislabičných veršů, v překladu P. Sivera (*A Century of Czech and Slovak Poetry*, London 1946) jde o pětiiktové verše o různém slabičném rozsahu (osm desitislabičných, patnáct jedenáctislabičných, osm dvanáctislabičných, dva třináctislabičné, jeden čtrnáctislabičný). Rozkolísán je sylabismus v Mc Governově převodu Máchova Máje (Praha 1949), v menší míře, ale přece jen znatelně, v anglické verzi Havlíčkova Křtu sv. Vladimíra od E. Altschula (Cleveland 1930) i v jiných převodech z naší klasické poezie. Totéž platí i o překladech z našich současných básníků; např. čtrnáctislabičnému verši Nezvalova Historického obrazu odpovídá v přebásnění N. Camerona a J. Muchy (1947) verš kolísající mezi jedenácti až čtrnácti slabikami.

Svědectví překladů je jednoznačné: pevným rytmickým základem anglického (a do jisté míry i ruského a německého) verše je počet iktů, v českém verši počet slabik. Pokusy o napodobení iktového verše končí zpravidla tím, že český verš ztratí úplně svou rytmickou tvářnost, protože pak staví na principu, který je v českém verši jen potenciální (přízvuk), a uvolňuje princip obligátní (sylabismus).

Uvolněný anglický verš zachovává pevný počet přízvukových vrcholů ve verši (kupř. čtyři, anebo se pravidelně střídají verše čtyřvrcholové a třívrcholové) a tuto rytmickou kostru vyplňuje libovolným počtem

slabik nepřízvučných: zachová-li však naopak anglický básník počet slabik ve verši bez ohledu na rozložení a počet přízvuků, vytvoří jeden z typů volného verše. Obdobně zase v českém uvolněném verši kolísá počet a rozložení přízvuků; rozkolísá-li český básník slabičný rozsah verše, vytvoří jeden z typů verše volného.

a) V sylabické variantě sylabotónického verše jsou verše buď stejnoslabičné, anebo se střídá několik rozměrů podle pravidelného strofického schématu (kupř. 4 6 7 6 4 6 7 6):

Ondraš, Ondraš,	II	4
včilej sobě rozvaž,	III	6
aj, včilej sobě rozvaž,	III	7
keru cestu iť maš.	II	6

Pujděm, pujděm	II	4
hore dolinami,	II	6
aj hore dolinami,	II	7
pujďe Pambu s nami.	III	6

(*Lidová píseň*)

To je princip lidového českého verše a jeho ohlasů (kupř. Erben, Čelakovský, Langer, Havlíček) i poezie zlidovělé (kramářské písně) a jejích ohlasů (kabaretní parodie). Vlivem cizích prozodických teorií i směšováním rytmu verše a rytmu hudebního doprovodu se rytmický řád celé této oblasti české poezie dlouho vykládal mylně – ačkoliv nezaujatému pozorovateli i lidovým zpěvákům samým je zcela jasný.³¹

Obdobu tohoto tradičního českého verše v klasické anglické poezii nenajdeme. Objevuje se teprve v současné době ve formalistických experimentech M. Mooreové a W. H. Audena jako prostředek rytmické aktua-

uplatňuje jen tam, kde je zdůrazněna např. hranicí verše, jako ve schůdkovitě dělených verších Majakovského:

Upoután
 Vítek
 vším tím děním,
do školy
 došel
 se zpožděním.

Mezi národními literaturami jsou rozdíly i v historickém zařazení sylabických, příp. tónických variant sylabotónického verše. To má důsledky pro otázku lidovosti formy v přeložené poezii. Např. tónický verš Majakovského navazuje na některé typy ruské lidové poezie, Heineův na lidovou poezii německou, Burnsův na lidovou poezii anglickou. Při mechanickém přenesení do češtiny se tónické typy verše naopak principiálně od lidové poezie odliší a dostanou zřetelně ráz formy experimentální, modernistické.

3. Tempo daktylu

Z rytmických vlastností verše právě tempo souvisí nejtěsněji s významem. Citlivost k tempu překládané básně je důležitější než mnohý detail: lehkovážný rychlý rytmus může filozofickou báseň proměnit ve zcela povrchní glosu a politická agitka může ztratit ostří, je-li vyjádřena unylým, rozvleklým veršem. Protože při odhadu tempa předlohy bývá překladatel pod vlivem českého rytmického úzu, upozorníme aspoň na hlavní případ, kdy se tempo téhož metra v různých národních versifikacích podstatně liší: rytmická realizace trojslabičných meter, tj. daktylu, anapestu, příp. amfibrachu.

V anglické poezii jsou anapestické a daktylské verše ve srovnání s jambickými a trochejskými v průměru rychlejší a živější, a proto jsou to oblíbené rozměry poezie bojovné (W. Scott: *Marmion*), dynamické (R. Browning: *How They Brought the Good News*) a žertovné nebo ironické (nesčetné doklady by bylo možno najít v *Oxford Book of Light Verse*). Rytmický charakter anglických trojslabičných meter je do té míry výrazný, že angličtí prozaikové je vesměs označují za metrum rychlé a živé.³³ O tom, že tato generalizace má akustický podklad, svědčí rozpory mezi rytmem a obsahovým laděním, když se někteří angličtí autoři pokusili vážné téma zpracovat výrazným trojslabičným metrem: anglická kritika upozornila na tyto rozpory kupř. u Hoodovy básně *The Bridge of Sighs* nebo u Wigglesworthova *The Day of Doom*.

V posledních desetiletích určují někteří sovětsí a američtí badatelé (S. V. Šervinskij, W. Draper aj.³⁴) podle procenta tříslabičných „stop“ v divadelním blankversu přímo tempo jednotlivých replik, příp. změny tempa uvnitř repliky. Z toho, jaký spád verše Puškin nebo Shakespeare předepsal jednotlivým postavám, příp. ve kterých situacích jejich dikce zakolísá, vyvozují pak závěry pro charakter jednotlivých postav a pro pojetí celé hry.

Poněkud složitější a méně jasná je otázka rytmické hodnoty českého daktylu. Otakar Zich v pracích *Předrážka v českých verších* a *Estetická příprava* myslí předpokládá, že také české rytmické úseky mají subjektivně stejné trvání, ať jsou dvojslabičné nebo trojslabičné, a že tedy trojslabičné metrum zrychluje rytmus. J. V. Bečka v Úvodu do české stylistiky píše: „Typ dvoudobý je vážnější, kdežto typ trojdobý je živější, vzrušenější.“³⁵ Něco obdobného předpokládá také Muškařovský v rozboru Theerových *Výprav k já*. Jediný Petr Bezruč spojuje daktyl spíše s představou smutku, tedy zřejmě jej rytmicky cítí spíše jako typ pomalý:

Jamb po Labi v tanci skáče,
spondej Hanou kráčí s klidem,
u mne stále daktyl pláče
jako šalmaj pod Bezkydem.

(Jedna melodie)

Kdo má pravdu, básník, nebo teoretikové?

Všimněme si, kteří básníci a jaká témata zpracovávali daktylem: mezi daktyly najdeme některé ze Zpěvů pátečních Jana Nerudy, tragická oxymóra z Máchova Máje, dále verše Březinovy, Sovovy, na Slovensku Kraskových a Royovy, tedy poezii určitě ne žertovnou a skočnou. Vcelku lze říci asi tolik: český daktyl je daleko různorodější než daktyl anglický, německý a ruský, je co do tempa méně jednoznačný. Izochronie taktů je v českém daktylu spíše výjimkou než pravidlem, proto se výrazně uplatňují diferencující činitele, které pro německý verš připomínal E. Sievers: význam slov a slovní kompozice verše, dále výraznost přízvukných slabik, výskyt dlouhých samohlásek v nepřízvukných slabikách, souhláskové skupiny na hranicích slov atd. Proto má český překlad k dispozici bohatství různých typů daktylu, daktyly pomalejší:

Kdož jste se zrodili z bláta a ze prachu,
k nebesům vzneste se v mladistvém rozmachu,
kdož jste se zrodili slabí a nejnižší,
dorošte do síly, dorošte do výší.

(Sv. Čech)

Kolikrát verši můj
kolikrát klopytals
v bolesti lásce žalu mém
soukromém

(Fr. Halas: Zpěv úzkosti)

i daktyly rychlejší:

Nestůjte, mládenci, pod okny,
pojdte radš do světnice.
Budou vás nožičky boleti,
sedněte na lavice.

(Lidová píseň)

Český daktyl má pro překladatele mnohé výhody. Může vyjádřit skočný rytmus písničky, ale také pompézní styl daktylského hexametru. Pokud by rozdíly v tempu mezi předlohou a obdobnou českou formou byly neřešitelné, pak by bylo menší ztrátou obětovat metrické schéma než obětovat rytmus a tempo.

Konkrétně řečeno, v básni, v níž stojí proti sobě verše jambické (trochejské) a verše daktylské (anapestické), dochází – když zůstává zachováno metrum – až k tomu, že verše, které jsou v originálu rychlejší, se stanou v překladu pomalejšími, tedy rozdíly tempa se překladem přímo obrátí. To jistě není bez významu pro citovou atmosféru a kompozici básně. Jako příklad můžeme vést německé překlady básně Petra Bezruče. V originálu má jambická báseň Jen jedenkrát rychlejší tempo než báseň Kdo na moje místo?, která tíhne k daktylu:

Jen jedenkrát
Už nevím kdy a kde u – u – u – atd.
jsem slyšel jednou vypravovat pověst.
Kdes na severu země
je smutné údolí, sevřené vrchy;
to smutné jest a temné,
neb žádný den tam nezasvitne slunce.
Tam smutný žije národ
u věčném sněhu v začouzených jurtech,

kol ohně sedí muži,
jimž zlata dražší bývá každé slovo...

Kdo na moje místo?
Tak málo mám krve a ještě mi teče u – u u – u u –
z úst.
Až bude růst
nade mnou tráva, až budu hnít,
kdo na moje místo,
kdo zdvihne můj štít?
V dým zavalen vítkovských pecí jsem stál,
noc zřela mi z očí, plam z nozdry mi vál,
nech zářilo slunce, nech večer se šeril...

Rudolf Fuchs přeložil obě básně metricky přesně do němčiny, avšak tím obrátil vzájemný poměr obojího tempa. V němčině je báseň Nur einmal pomalejší než Wer springt in die Bresche:

Nur einmal
Ich weiss nicht, wann und wo u – u – u atd.
ich einmal eine Sage hört erzählen;
Im hohen Norden lag
ein trübes Tal, von Bergen schroff umschlossen,
ein traurig Dämmertal,
das nie der Strahl der Sonne noch berührt hat.
Dort lebt' ein düstres Volk
in ewigem Schnee, in rauschgeschwärzten Kuppen.
Am Feuer sassen Männer
– ein Wort wog schwerer da als Klumpen Goldes –
die Weiber bang dahinten,
und in die Felle duckten sich die Kinder...

Wer springt in die Bresche
u – u u – u u – atd.

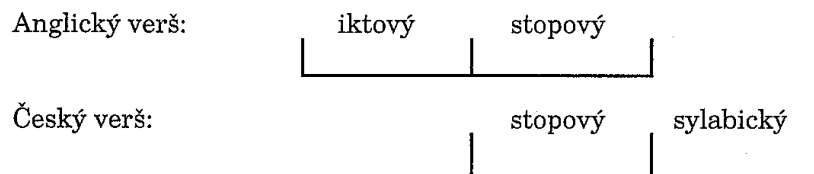
So wenig nur Blut, und doch strömt es mir
u – u u – u u – atd.
aus dem Mund.

Bald spriessen bunt
über mir Gräser, dann lieg ich, gestillt,
wer springt in die Bresche,
wer hebt meinen Schild?
In Witkowitz stand ich im Hochofenbraus,
Nacht starrte ins Aug mir, Glut hauchte ich aus,
die Sonne zu Mittag, den Abend vergass ich,
gekniffenen Auges die Mörder dort mass ich;...

Takové příklady ukazují, že zásada „překládat rozměrem, metrem originálu“ musí být nahrazena zásadou „překládat v rytmu originálu“, že tedy musí být zachováno nikoli formální schéma, nýbrž konkrétní zvuková podoba.

4. Sylabotónické versifikace

Srovnání českého a anglického verše umožňuje učinit tento závěr: vývojové rozpětí tradičního anglického verše se realizuje v rozmezí mezi veršem čistě tónickým (iktovým) a sylabotónickým (stopovým), vývoj českého verše se odehrál v oblasti mezi veršem sylabotónickým (stopovým) a čistě slabičným:



Dominantou anglického rytmu je přízvuk, pravidelný anglický stopový verš je tónicko-sylabický; dominantou českého rytmu je sylabismus, český pravidel-

ný (stopový) verš je sylabicko-tónický. Krajní případy obou versifikací (anglický iktový a český sylabický verš) se neliší principiálně od příslušného typu stopového verše; uplatňuje se v nich jen konstanta, kdežto potenciální princip zůstává nevyužit. Anglický sylabický a český tónický verš stavějí na principu potenciálním a zanedbávají rytmickou dominantu, proto patří již do oblasti volného verše.

Obvyklé třídění evropských prozodií na sylabické, sylabotónické a tónické je velmi hrubá abstrakce. Ve skutečnosti se evropské národní verše nedělí na několik vyhraněných skupin, ale jsou každý poněkud jiný než všechny ostatní, rozdíly mezi nimi jsou stupňovité, přechody mezi jednotlivými prozodickými skupinami jsou postupné. Jako hlavní rytmické principy se v dnešním evropském verši uplatňují slabičnost a přízvuk. Podle poměrné závažnosti obou principů je možno zkusmo načrtnout asi tuto řadu:

PŘÍZVUK	Stagl.	Sthn.					SYLABISMUS			
	Stisl.	Angl.	Rus.	Něm.	Bul.	Srb.		Čes.	Pol.	Špañ.
verš tónic- ký		verš sylabotónický					verš sylabický			

Svémi rytmickými vlastnostmi se český verš blíží verši sylabickému. Jsou závažné rozdíly mezi sylabicko-tónickým veršem českým na jedné straně a tónicko-sylabickým veršem anglickým, ruským a německým na druhé straně. Nejen zásluhou Královou, ale i přičiněním celých generací metriků vychovaných na cizích tónických prozodiích – zvláště německé – byla přeceněna úloha přízvuku v českém verši. Básnickou praxí i prozodickým bádáním let dvacátých byla v českém

verši rehabilitována úloha činitelů větné fonologie (zvláště intonace) i kvantity. Zdá se, že nastává doba, kdy bude třeba rehabilitovat také princip sylabický. Teprve známe-li poměr prozodických činitelů v národním verši, můžeme s jistou mírou spolehlivosti posuzovat vhodnost různých veršových forem pro dané básně a správně odhadnout šíři možností, které se překladateli nabízejí.

B) Rým

Rým není izolovaná složka básně, ale součást složitě souhry akustických a významových hodnot díla. Má ve verši několikerou funkci:

a) významovou – vytváří i významový spoj mezi souznějícími slovy (a tím i mezi příslušnými verši), spoj, který může nabýt třeba podoby kontrastu (Richelieu – zlý je, zlý je); o tom podrobněji v kapitole Rýmový slovník;

b) rytmickou – rým zvýrazňuje klauzuli verše: jednoslabičný rým může zdůraznit vzestupné zakončení, naopak několikaslabičná asonance může podpořit měkké vyznění verše; o tom podrobněji v kapitole Jednoslabičný a dvojslabičný rým;

c) eufonickou – rým je vlastně zvukosled (opakování zvuků), který v kompozičně vyhroceném místě verše nabyl výrazné rytmické a významové funkce; tyto dvě funkce nejčastěji jsou v popředí, ale např. již pro intenzitu, s níž jsou plněny, není lhostejné, jaký je rozsah a zvuková podoba rýmů; o tom podrobněji v kapitolách Bohatý rým a Nedokonalý a dekanonizovaný rým.

Tyto tři funkce jsou přítomny v rýmovém systému každého básníka, prolínají se a zápasí o prioritu. Některé básnické skupiny se zaměřují na co nejbohatší souznění, do popředí vystupuje eufonická

ká platnost rýmů, jiné zase na co nejpodněnější významové spoje (pak zavrhuji rýmy gramatické) atd. Jako doklad proměnlivosti rýmové normy uvedeme některé rysy vývoje francouzského rýmu v 17.–20. stol.: „Klasicismus do krajnosti omezil svůj slovník a měl k dispozici jen malý počet rýmů, které se rychle opotřebovaly.[...] Romantismus, zvláště Victor Hugo, „nasadil starému slovníku rudou čapku“; znásobil počet rýmů tím, že rozšířil hranice básnického slovníku. Parnasismus vyžadoval rýmy „co nejbližší zvukem a co nejvzdálenější významem“ a osvěžil starou klasicistickou zásobu.[...] Symbolismus tím, že oslabil rým a asonanci, otevřel bránu chudým příbuzným, plným humoru a jemnosti. Přijal za své poetické a originální kombinace, které až do té doby byly pokládány za foneticky příliš chudé“.³⁶

Tři funkce rýmu se uskutečňují v národních literaturách prostředky, které se vždy nekryjí.

1. Rýmový slovník

Pro významovou platnost rýmů je rozhodující: 1. zda se významové spoje uskutečňují mezi různými lexikálními jednotkami, nebo jen mezi stejnými gramatickými koncovkami (rým štěpný – gramatický); 2. zda rýmové spojení je často užívané, a tedy automatizované, nebo zda objevuje nezvyklé spojení představ (rým banální – rým originální).

Jakým způsobem rým vytváří spoje mezi významy, závisí na struktuře rýmového slovníku. Je zásadní rozdíl mezi rýmovým slovníkem jazyka syntetického a analytického, oba typy jazyků si vyžadují odlišnou rýmovou techniku.

a) Syntetický jazyk (čeština, ruština, po některých stránkách i italština, němčina a francouzština) má daleko bohatší zásobu rýmů než jazyk analytický (nejčistší případ je opět angličtina). Každé „ohébné“ slovo se v poezii objevuje s mnoha zvukově různými koncovkami, a proto obohacuje rýmový slovník o celou řadu jednotek. Kupř. české slovo láska se svými čtrnácti pády

má deset akusticky různých tvarů: láska, lásky, lásce, lásku, lásko, láskou, lásek, láskám, láskách, láskami. Italské slovo amare obohacuje repertoár italských rýmů dokonce o čtyřicet až padesát jednotek:

amo	amavo	amai	amerò
ami	amavi	amasti	amerai
ama	amava	amò	amerà
amiamo	amavamo	amammo	ameremo
amate	amavate	amaste	amerete
amano	amavano	amarono	ameranno

amerei	ami	amassi
ameresti	amiamo	amasse
amerebbe	amiate	amassimo
ameremmo	amino	amassero
amereste	amante	amato
amerebbero	amando	amata
		amati

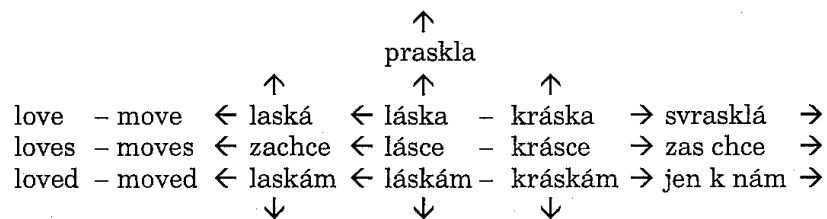
Naproti tomu anglické love – které nadto zastává současně funkci slovesa, podstatného jména i přídavného jména – má čtyři podoby:

love loves loved loving

Počet lexikálních jednotek (slov) je kvantitativním ukazatelem bohatství slovníku národního jazyka a závisí na něm jeho schopnost odstiňovat významy. Počet různě akusticky zakončených lexikálních jednotek je ukazatelem rýmového bohatství jazyka a závisí na něm jeho schopnost obměňovat zvuková vyznění verše. Pro francouzštinu, která má proti angličtině již některé výhody syntetického jazyka, počítá P. Guiraud, že má k dispozici asi půldruhého milionu rýmových kombinací, a pokračuje: „Tento počet klesne na 650 000, zavrhneme-li rýmy gramatické; na 100 000, vyhledává-

me-li rýmy bohaté; na 40 000, žádáme-li současně rým bohatý a gramaticky správný[...] Je zřejmé, že požadavky významové, a zvláště potřeba významu vyžadovaného daným kontextem, zredukují těchto 40 000 rýmů na hrstku. To jsou ty rýmy, které známe, rýmy typu ombre-sombre, funèbres-tenèbres – jediné skutečně dobré rýmy v jazyce; ale je jich tak málo, že jsou již dávno známy a využity až do opotřebování.“³⁷

b) Důležitější než počet rýmových možností je rozdíl v kvalitě rýmových spojení mezi oběma typy jazyků. České slovo láska se nemusí rýmovat jen se slovy na -áska (kráska, páska, vráska, sázka, vázka atd.), ale jeho flektované tvary mohou vstupovat v rýmová spojení se slovy, která ve své základní podobě končí docela jinak: lásce-zachce, láska-za sklo, láskou-prasklou – a bylo by možno citovat stovky rýmů gramatických. Naproti tomu anglické love se může rýmovat jen se slovy končícími na -ove – a taková slova jsou všeho všudy tři (glove, dove, above – a několik grafických rýmů, jako move, prove). Schematicky vypadají rýmové možnosti anglického love a českého láska takto:



Rýmový slovník v analytické angličtině je rozčleněn asi do čtyř set pevných rýmových skupin, tj. skupin slov stejného zakončení (francouzský má necelých šest set rýmových skupin); každé slovo se může rýmovat jen s ostatními členy své skupiny, nikoliv s členy skupin ostatních jako v češtině. Tedy rýmový slovník ana-

lytického jazyka je atomizován (disjunktivní) proti splyvavé (kontinuitní) struktuře rýmového slovníku jazyka syntetického. Velmi názorně je to patrné na rýmovnících: v českém rýmovníku Puchmajerově jsou slova prostě abecedně seřazena podle posledních písmen své základní podoby, takže vytvářejí souvislý abecední slovník; v jazycích s méně výrazným syntetickým charakterem, tedy nejen v angličtině, ale kupř. ve francouzštině, jsou rýmová slova rozdělena do určitého počtu různě rozsáhlých rýmových skupin.

Anglický rýmový systém má řadu nevýhod proti rýmovému systému českému:

a) Počet členů rýmové skupiny je omezený: český básník může rýmovat slovo láska v nesčíslných kombinacích, italský básník má tisíce rýmů na -are (amare), anglický básník nemůže, kdyby byl sebegeniálnější, vymyslet na love více zvukově přesných rýmů než tři, a tedy není kupř. schopen napsat znělku, která by měla v rýmu slovo láska. Některá neohebná (nebo málo ohebná) a přitom významově důležitá slova nejsou vůbec schopna tvořit rýmy: v němčině se uvádí Tochter, Frühling, Kirche, Apfel, ve francouzštině pourpre, v angličtině false, fugue, gulf; jen jeden rým má anglické starve, scalp, revenge, francouzské aigle atd.

b) Protože anglický básník na tak častý motiv, jako je láska, musí vždy rýmovat jeden ze tří možných významů – holubice (dove), rukavice (glove), nad (above) –, jsou tato významová spojení silně automatizována. Zmechanizování a otřelost anglických rýmů vyniká zvláště silně, musí-li básník užít další členy rýmové skupiny. Proto se řada stejných rýmů pokládá v anglické poezii nikoliv za důkaz virtuozity, ale naopak za estetický kaz.

c) Počet použitelných rýmových skupin (tj. majících dosti významově vhodných členů) je tak omezený, že je

také obtížné diferencovat rýmy do té míry, aby se občas nedostaly do blízkosti rýmové dvojice obdobného zakončení; počítá se, že průměrně po jedné až dvou stránkách textu se musí anglický básník vrátit zase k téže rýmové skupině. Jen v 1.–2. dějství Otwayovy tragédie Alcibiades je rýmů love – move a love – above užito čtrnáctkrát.³⁸ Anglický básník se tedy stále pohybuje v bludném kruhu své omezené a spoutané rýmové zásoby: malý počet rýmových skupin ho stále znovu navrácí ke stejným rýmům, ale užít téhož souzvuku v řadě následujících rýmových dvojic nemůže, protože při omezeném počtu členů rýmové skupiny je to technicky obtížné a esteticky nevýhodné. Rozdíl rýmových možností anglických a italských byl asi hlavní příčinou, proč petrarkovský sonet o schématu abba abba cdc cdc zdomácněl v anglické literatuře ve zjednodušené shakespearovské podobě abab cdcd efef gg.³⁹

V syntetickém jazyku, jako je čeština, jsou příznivější předpoklady pro stylistické rozvrstvení rýmů na koncovkové a štěpné, příp. na banální a originální.

a) Gramatické rýmy netvoří v analytických jazycích zdaleka tak početnou a stylisticky výraznou kategorii jako v češtině; v anglické poezii se jako snadné a významově málo zatížené pocítují spíše rýmy na nepřízvučná formální slova (tzv. „slabé“ nebo „lehké“ rýmy): minute – in it. Nejvydatnější zdroje koncovkových rýmů nejsou ve všech jazycích stejné. V češtině jsou po této stránce zvláště produktivní podstatná a přídavná jména, v italštině slovesa, ve francouzštině spíše slovotvorné přípony: francouzské rýmovníky (Landai – Barré, Ph. Martinon aj.) zaznamenávají asi čtyři sta slov na -aine, pět set na -able (ale jen čtyři na -oble a dvě na -èble), sedm set na -eur, dvanáct set na -ment a několik tisíc slov na -er. O tyto rozsáhlé skupiny stejně tvořených slov se mohly ve starší francouzské poezii opírat tzv. „laissez monorimes“, dlouhé řady stejných rýmů. I mezi tak blízkými jazyky, jako jsou čeština a slovenština, jsou v kategorii gramatických rýmů rozdíly: „Slovenština má např. v první osobě jednotného čísla všude koncovku -m (např. proti čes. vedu je slov vedem, proti kupuji je kupujem atd.). Z toho vyplývají pro sloven-

štinu větší možnosti gramatických rýmů a menší možnosti rýmů různorodých (nejsou tu například rýmy typu ledu – vedu, sluji – pluji).“⁴⁰

Gramatickým rýmům se někteří básníci a celé básnické skupiny vyhýbají, jiní básníci jsou k nim indiferentní, jak je vidět i z jejich frekvence: kupř. u Ronsarda je koncovkových rýmů 40%, u Racina 40%, u Lamartina 36%, zato u V. Huga jen 2%.

Český básník není odkázán v rýmu na několik automatizovaných a otřelých spojů, může se daleko lépe vyhnout rýmovým klišé než třeba básník anglický. Zpravidla ovšem v poezii každého autora najdeme vedle sebe a v různém poměru rýmy tradiční a nové. Kupř. u Valéryho je asi 10% vzácných (originálních) rýmů, 30% rýmů banálních a 60% neutrálních.⁴¹ V analytickém jazyku je procento nečekávaných rýmů mizivé, protože vlastně všechny rýmy jsou předurčeny rýmovými skupinami, a tedy „očekávané“; můžeme tedy mluvit spíše o protikladu rým banální – rým neutrální. Velké bohatství původních a dosud neužitých rýmových spojení má k dispozici český básník; autorovi satir a poezie bojovné se přímo nabízejí para-doxní rýmová spojení.

Pokud jde o rýmy, je český básník ve velmi výhodné situaci: má bohatý a hlavně volně kombinovatelný rýmový slovník, výrazně stylisticky diferencovaný na rýmy gramatické a štěpné, příp. tradiční a netradiční. Proto mají daleko větší potíže překladatelé české poezie do cizího jazyka než naši básníci, a proto je také možno od českého básníka očekávat, že se rým stane významově nosnou a stylisticky jednotící částí jeho verše. Plně platí upozornění Otokara Fischera na to, „jaké výjimečné místo zaujímá náš jazyk a náš rým proti jazykům a rýmům jiných, zvláště neslovanských národů. Měli bychom být k našim překladatelům co nejpřísnější a nepromíjet žádné levnosti; pokud se ovšem rým dá spojit s požadavkem nejvyšším, s požadavkem správného vystižení smyslu a vnitřního rytmu. Ale jsem přesvědčen, že dá-li si tlumočník řádnou práci, zmůže každou obtíž: ne-li pro vlastní zdatnost, tedy proto, že užívá nástroje tak poddajného a spolu

tak mocného. Proč bychom se hrdě neradovali z těch možností, jež nám tento nástroj poskytuje? Řekněme si to zcela bez obalu: má vůbec některý západní národ, buď si to kterýkoli, možnost, aby s námi závodil co do bohatství a zvučnosti rýmů?“⁴²

2. Jednoslabičný a dvojslabičný rým

Za sporné se někdy pokládá, zda má překladatel zachovávat slabičný rozsah rýmu. Při úvahách o této otázce je užitečné si zjistit, do jaké míry je rozsah rýmu v poezii podmíněn jazykem, a kdy a jakou má rytmickou a významovou hodnotu.

Ve většině evropských jazyků platí pro rozsah rýmové shody školská definice, kterou uvádí W. Kayser pro německý rým: „Rýmem (přesněji koncovým rýmem) se rozumí zvuková shoda poslední plně přízvučné samohlásky a všeho, co po ní následuje, např. *Gesang / Klang; Lieder / wieder; wendige / lebendige*“.⁴³ Rým je tedy podle vzdálenosti poslední přízvučné slabiky od konce verše buď jednoslabičný (mužský), nebo dvojslabičný (ženský), nebo tříslabičný (daktylský).

Přes jednotnost rýmového principu – nebo právě proto – existují z jazykových důvodů rozdíly v rýmových tradicích jednotlivých evropských veršových systémů.

a) Dvojslabičný rým je normou v jazycích, které mají ve většině slov přízvuk na předposlední slabice, jako italština, španělština nebo polština. V těchto jazycích se pociťuje jednoslabičný rým jako stylisticky zbarvený, příznakový.

b) Jednoslabičný rým odpovídá normě v jazycích, které mají ve většině slov přízvuk na poslední slabice, ať už proto, že jednoslabičná slova v nich silně převažují (v angličtině), nebo proto, že přízvuk je vázán na poslední slabiku slova (ve francouzštině – „ženské“

rýmy ve francouzské poezii jsou dnes už založeny na konvenci, ne na zvuku). V anglické poezii je stylisticky zbarvený a příznakový rým dvojslabičný, ve francouzské tvoří střídání mužských a ženských rýmů normu a porušení této normy by bylo pociťováno jako záměrná stylizace.

c) Oba typy rýmu jsou jako rovnocenné možnosti k dispozici v jazycích, které přízvukují první slabiku (čeština, maďarština), nebo ve víceslabičných jazycích s teoreticky volným přízvukem (němčina, ruština).

Když se překládá z jazyka s omezenými rýmovými možnostmi (např. z angličtiny, italštiny, španělštiny) do jazyka s většími možnostmi výběru, nemá smysl omezovat se na rýmový typ předlohy: to, že v angličtině převažují jednoslabičné rýmy a v italštině dvojslabičné, nezávisí na svobodném uvážení autorově, nýbrž je to důsledek vázanosti rýmu na jazyk. V anglické poezii jsou totiž 3/4 slov jednoslabičných, a tedy pravděpodobnost, že se v rýmové dvojici setkají slova aspoň dvojslabičná, je 1/4 x 1/4, tj. 1 : 16. Proto tak nápadně převažují rýmy jednoslabičné a „normální“ dvojslabičný rým je co do frekvence výjimkou; v poezii 18.–20. století je průměrná frekvence dvojslabičných rýmů pod 10%. I v anglické poezii v 98% případů, kdy se setkala na konci veršů dvojslabičná a víceslabičná slova, použili básníci rýmu dvojslabičného. Naopak zase v poezii italské je 85% víceslabičných slov s přízvukem na předposlední slabice, a tudíž již z jazykových důvodů převažují rýmy dvojslabičné. Setkají-li se však na konci veršů jednoslabičná slova, použije také italský básník rýmu jednoslabičného; kupř. v Dantově Božské komedii je jednoslabičných rýmů asi čtyřicet. Podobně by i na jiných jazycích bylo možno ukázat, že pro rým v hlavních evropských literaturách platí totéž základní „pravidlo“ jako pro rým český, a záleží jen na pova-

ze slovníku, jakým způsobem se toto pravidlo realizuje. Bylo by tedy zbytečné se školometsky snažit ve víceslabičné češtině důsledně imitovat jednoslabičnost anglického rýmu, když anglická poezie se dvojslabičným rýmům nevyhýbá (skutečná frekvence není nižší než předpokládaných 6%). A stejně se zbytečně ochuzuje o možnost použít rýmu ke stylistickým obměnám překladatel z italštiny, španělštiny či polštiny, který se domnívá, že nesmí použít jednoslabičného rýmu, není-li v předloze.

Pro tradiční českou poezii je normou rým dvojslabičný; jen tehdy, je-li aspoň jedno z rýmujících se slov jednoslabičné, je obvyklý rým jednoslabičný.

Pokud jde o zachování slabičného rozsahu rýmu podle předlohy, zastávají naši překladatelé často velmi různá stanoviska podle toho, ze které literatury překládají. Jednoslabičný rým anglických předloh se u nás zcela důsledně zachovával zřídka a také v překladech italské poezie je většinou odklon od dvojslabičného rýmu. Lumírovci se drželi slabičného rozměru rýmu poněkud těsněji než současní překladatelé: Vrchlický má v Shakespearových Sonetech jen 23% ženských rýmů a v sonetech Tassových celých 80%, zatímco v posledních překladech těchto děl je ženských rýmů jen asi 30%. Velmi důsledně dodržuje vyznění verše podle předloh O. F. Babler: i v nerýmovaném Macbethovi zachovává důsledně mužský desítislabičný verš, ačkoliv Shakespeare sám užil 26% ženských zakončení. V Dantově Božské komedii dodržuje ženský rým, ačkoliv Dante výjimečně užíval také rýmu mužského.

Ženské rýmy se kupodivu důsledně zachovávají při překládání polské poezie, především jejích základních rozměrů, verše jedenáctislabičného a třináctislabičného. V překladech Slowackého jej zachovává Goll, Mokřý, Holan i Jechová, v překladech Mickiewiczova Pana Tadeáše Goll, Krásnohorská i Sobotka. Působí zde nepochybně i samo označení obou forem: třináctislabičník a jedenáctislabičník. Ale polský třináctislabičný verš je přece specifický polský typ alexandrinu, prodloužený o jednu slabiku – ve shodě s tím, že přízvuk v polštině je nikoliv na slabice poslední, ale předposlední –, a není důvodu, proč by obdobně nemohl využít v některých případech i mužských rýmů.

Slabičný rozsah rýmu má vliv na rytmické vyznění verše. Rytmická platnost rýmu se může nejlépe realizovat v jazycích s volným přízvukem, jako je ruština; ta má k dispozici rým mužský (nazád – šumját), ženský (spálnyj – pečálnyj), nebo daktylský (žemčúžnuju – júžnuju). V české poezii je oprávněnější mluvit o protikladu rým jednoslabičný – dvojslabičný, protože český verš vlastně skutečný mužský rým nemá: jednoslabičná česká slova (boj – voj) i poslední slabiky českých lichoslabičných slov (bez tepla – oslepla) mají přízvuk jen potenciálně, nabývají platnosti přízvukných slabik jen díky rytmické setrvačnosti a koncové pozici (příp. větnému důrazu).

Rytmický tvar rýmu má svou specifickou významovou potenci: podílí se na odstínění významových vztahů mezi verši. Mužský rým zní ve všech jazycích energičtěji, tvrději, působí dojmem definitivnějšího zakončení.⁴⁴ Ženský rým zní měkčeji, rozplývavěji, méně určitě zakončuje verš. Proto bylo účelné zachovat tvar rýmů kupř. v této básni:

Vězni, v doupěti jenž tmavém
smutně civíš samoten
při kahanci blikotavém
v mlčení čtyř holých stěn,
celé měsíce a roky,
neslyšíš než kroky, kroky,
v tichu noci nasloucháš,
jak tam chodí nemá stráž...

(M. J. Lermontov: *Vězeň* – přel. P. Křička)

Není také lhostejné, v jakém pořadí za sebou následují rýmy kupř. v některých pevně organizovaných čtyřverších: schéma Ž M Ž M podporuje rozčlenění stopy

do dvou rytmicky uzavřených dvojverší, schéma M Ž
M Ž naopak tyto obrisy stírá:

Co vroucných slov má bohatá řeč naše Ž
i udatných, jež pluky vedou v boj! M
Jimi jsme nabili své patrontaše Ž
a rozprašili nepřátelů voj. M
(S. Ščipačov: *Má drahá* – přel. L. Fikar)

Že listí padá už, že noc je světlá dnes, M
já nezapomenu, a neřeknu půl slova, Ž
že sem až vedla nás přes vyzlacený les M
ta tichá zářijová alej javorová. Ž
(S. Ščipačov: *Že listí padá už* – přel. L. Fikar)

Českému překladateli jsou nedostižné některé výrazové prostředky opírající se o pohyblivý dynamický přízvuk, kupř. kontrastování silného mužského vyznění s daktylským:

V armjake s odkrytým vorotom,
S obnažennoj golovoj,
Medlenno prochodit gorodom
Đada Vlas, starik sedoj.
(N. A. Někrasov)

Navíc má český verš po zvukové stránce řadu drobných výhod, a ty mu dávají možnost jemně odstínit rýmové vyznění. Nedoceněný prostředek je kvantita rýmových samohlásek: protiklad rým s dlouhými samohláskami proti rýmu s krátkými samohláskami má obdobnou sémantickou nosnost jako protiklad rým ženský – mužský a bylo by možno ho užít k dodržení kompoziční funkce rýmu tam, kde z nějakého důvodu nebylo v češtině možné střídat rýmy různé slabičné délky.

Zcela zvláštní stylistické hodnoty nabývá rozsah rýmové shody, přesáhne-li normu, kupř. když se kromě koncového jednoslabičného slova rýmuje ještě poslední slabika slova předcházejícího: žalmy – vál mi, do karty – oka rty. Takový nadměrný rým se v poezii zaměřené na eufonii stává součástí zvukosledné struktury verše, v jiných typech poezie obvykle příliš výrazně vystupuje do popředí, a proto se často používá ke kontrastním ironickým efektům.

Ve veršových systémech s absolutní převahou jednoslabičného rýmu, jako je anglický, se dvouslabičný rým pociťuje jako příznakový a nabývá obdobných stylistických hodnot jako rým nadměrný: převaha dvojslabičných rýmů v některých básních anglických romantiků signalizuje, že jde o styl zaměřený na zvuková opakování, a normální dvojslabičný český rým zde může být jako ekvivalent příliš slabý; někdy je potřeba zvukovou stránku verše zvýraznit ještě vnitřními zvukosledy.

Básník, který zná principy českého rýmu, může jeho jednotlivých typů užít velmi účinně k významové interpretaci básně. Jarmilu Loukotkovou mezi jinými právě rafinované rýmy na *Saint Esprit* v 70. oktávě Villonovy Velké závěti vedly k této úvaze: „Literární historikové tvrdí o Villonovi, že byl upřímně věřící katolík. Nechci se o to s nimi příliš přít, ale mám na to svůj názor. Právě z tohoto osmiverší je patrné, že články víry a církevní ceremoniel tuze vážně nebral.“⁴⁵ A k tomu, aby Villonovu skepsi přetlumočila českému čtenáři, jí stačil pouhý „formální“ prostředek – ironicky zřymovala náboženské termíny tak, aby zvuková shoda přesahovala přes slovní hranici:

Nuž jménem Otce věčného	hřích Adamův s nás omyje
i syna Panny Marie,	a přikryje nás ráje bránou...
jenž očistil nás od zlého,	Kdo věří v to, Bůh spasí je
i Ducha, který svatý je,	a po smrti se světci stanou.

Otázka, zda je nutné zachovávat rytmický tvar rýmu, se tedy nedá zodpovědět zcela jednoduše, vyžaduje

v každém konkrétním případě individuální úvahu. Jisté je, že protiklad mezi jednoslabičnými, resp. mužskými a dvojslabičnými, resp. ženskými rýmy je nositelem řady stylistických hodnot, z nichž některé se v překladu ztrácejí, anebo naopak objevují tam, kde v originále nejsou.

3. Bohatý rým

Některé literatury rozeznávají tzv. rýmy bohaté a rýmy postačující. Bohatý je rým, v němž se kromě přízvučné samohlásky rýmuje také souhláska, která před ní předchází, tj. tzv. opěrná souhláska: hraje – kraje. Postačující je takový rým, v němž se opěrná souhláska neshoduje: hraje – taje. Básnické školy zaměřené na zvuk ve svém úsilí o co nejbohatší rým využívají také shody opěrné souhlásky. Možnost obohatit takto akusticky rým mají však jen některé literatury, v jiných se shoda opěrné souhlásky pociťuje za každé situace jako velmi rušivá prozodická chyba.

Esteticky neúnosný je tzv. bohatý rým pro poezii anglickou a německou. Všichni angličtí prozodikové, kteří se této otázky dotkli, se shodují v tom, že shoda opěrné souhlásky není v žádném případě přípustná. Seymour Chatman definuje rým takto: „Rým. Opakování koncových přízvučných samohlásek a koncových souhlásek a skupin souhlásek, pokud jsou, ale ne počátečních souhlásek slabiky: ‚be: agree‘.“ R. F. Brewer: „1. shoda samohlásky, 2. shoda souhlásky, která po této samohlásce následuje, pokud ve slově taková souhláska je, 3. neshoda souhlásky, která před ní předchází.“ Johnson píše: „Souhláskové zvuky, které přes samohláskovým zvukem předcházejí, musí být rozdílné.“ G. Young: „Rým v angličtině nepřipouští plnou shodu souhlásek, které předcházejí před rýmující se samo-

hláskou. Francouzský verš má možnost rozšířit zvukovou shodu v rýmu na souhlásku předcházející před rýmovou samohláskou nebo ještě dále a v novější době byl tento prostředek povýšen na zvláště hodnotnou ozdobu. Říkají tomu rime riche v protikladu k rime suffisante.“⁴⁶ V opěrné pozici se nesnáší dokonce ani výskyt podobných souhlásek (podle Brewera nejsou dokonalé rýmy zeal – seal, den – ten, protože rozdíl v souhláskách není dosti výrazný).

Záporně je hodnocena shoda opěrné souhlásky v německé poezii; nejradikálněji pochopitelně v klasicistické poetice Gottschedově: „Takzvaný bohatý rým, který je ve francouzské poezii stavěn na první místo, je v němčině třeba úplně zavrhnout a zaslouhuje, aby se mu v naší řeči říkalo spíše chudý rým.“⁴⁷ Umírněnější je stanovisko Minorovo: připouští rým gleiche – Leiche, ale také píše o obecné nechuti kritiků k bohatým rýmům. Averte k bohatým rýmům v německé literatuře není tak obecná jako v anglické, nicméně i zde převažuje.⁴⁸

Jak již ukazují odkazy anglických a německých prozodiků, je naopak ve francouzské poezii shoda opěrné souhlásky jedním z uznávaných a hojně užívaných prostředků akustického obohacování rýmu. Procento bohatých rýmů je poměrně velmi vysoké u básníků různých období (Du Bellay 55%, Ronsard 35%, Racine 25%, Lamartine 19%, Musset 23%, Vigny 42%, Hugo 31,3%, Verlaine 28%, Valéry 58,3%).⁴⁹ Samozřejmě ne všichni básníci využívají tohoto typu rýmů stejně intenzivně, a také ne ve všech situacích: Grammont varuje, aby se jich neužívalo při sdružených rýmech, protože jsou-li rýmová slova příliš blízká, je takový rým příliš nápadný.⁵⁰

Obdobná je situace v ruské poezii: „[...] ruská prozodie jde ještě o krok dále (než anglická) a žádá, aby se

rýmovala souhláska, která předchází samohlásku, zvláště ve slovech, která končí na samohlásku – a těch je v ruštině mnoho.⁵¹ B. V. Tomaševskij konstatuje, že v ruském rýmu se vedle přízvučné samohlásky musí shodovat aspoň jedna souhláska, tudíž v otevřených jednoslabičných rýmech souhláska opěrná. Tuto funkci může zastávat i intervokální *j* nebo *u*: Aji – moji – struji, boa – Dellakrua.⁵² Pochopitelně rýmová estetika je historicky proměnlivá, avšak její výkyvy většinou probíhají, velmi zhruba řečeno, v germánských literaturách v rozmezí mezi hodnocením neutrálním až negativním, ve francouzské a ruské v rozmezí mezi hodnocením neutrálním až pozitivním.

Také v českém verši je bohatý rým prozodický prostředek aspoň některými básníky záměrně užívaný a kladně hodnocený. Shody opěrné souhlásky využívá soustavně např. Karel Hlaváček, jak ukázal již Vojtěch Jirát. Nelze však s Jirátem souhlasit, že Hlaváček je první český básník, který hojněji užíval této rýmové formy: „Rýmování konsonantu před rýmovým vokálem nenajdeme zpravidla u básníků před Hlaváčkem. Najdeme-li je někdy u Vrchlického, pak tehdy, když bylo třeba nějak kompenzovat hubenost jednoslabičného rýmu v otevřené slabice. Ale do prozodického systému to uvedl, pokud mohu pozorovat, teprve Hlaváček.“⁵³ Rým s opěrnou souhláskou má však v české poezii svou tradici již před Hlaváčkem. Jen v prvním zpěvu Máje je dvojslabičných a trojslabičných rýmů s opěrnou souhláskou, které Jirát pokládá za Hlaváčkovu novum, celá řada a jsou to rýmy pro Máchu typické: bledá – hledá, zřela – mřela, vlnou – plnou, spějí – její, hraje – kraje, kvítí – svítí, baví – zbaví, tvého – svého; zakvítá – prosvítá, nahnuté – napnuté, utírá – zastírá. V Erbenově Vodníku: hraje – kraje, vlásky – lásky, drahá – vraha, prahu – vrahu, vrah – strach – práh, zaniká – Vodníka.

Hlaváček jistě užívá tohoto rýmu daleko častěji a záměrněji než Vrchlický, a snad v dosavadní české básnické tradici nejčastěji. Ale to vyplývá z toho, že ze všech českých básníků do té doby – snad ani Máchu nevyjímaje – se právě Hlaváček nejvíce snaží o zvukovou výraznost básně, a tedy také rýmu. Při podceňování úlohy opěrné souhlásky v české básnické tradici byl zřejmě germanista Jirát pod vlivem prozodických teorií německých. Rým se shodou opěrné souhlásky pokládá pro češtinu za nadbytečný: „Příklad tx, který se vyskytuje při dvojicích 1 : 3, můžeme pokládat u srovnání se všeobecným pravidlem za rým nadbytečný...“⁵⁴

Máme tedy proti sobě dvě skupiny prozodií: jedny, které shodu opěrné souhlásky hodnotí v některých typech poezie kladně, a druhé, které ji hodnotí záporně. Neuvědomí-li si toto překladatel a bude-li hodnotit cizí verš podle českých rýmových konvencí, pochopí v některých případech zcela nesprávně styl předlohy. Tak je kupř. podle našeho citění formálně bezvadný tento anglický převod Tomanova Nápisu:

After an endless wandering the whole world through,
The world which scorched my heart and beat me tough,
I return, my home, under thy faithful roof
A child again. If you could only write an epitaph
To my illusions with some kind reproof
And on my coffin a few flowers strew,
You will have done enough.

Pro Angličana je to odpuzující veršování právě proto, že v této verzi pořízené Čechem je užito českých „bohatých“ rýmů through – strew, tough – epitaph, roof – reproof.

O tom, že rozdílné rýmové konvence nejsou věci náhody, ale plynou patrně z jazykových příčin, by svědčila prostá konfrontace dvou faktů:

a) ruská, francouzská a česká poezie hodnotí opěrné souhlásky kladně, německá a anglická záporně;

b) podle E. Sieverse má němčina a angličtina tendenci k zavřenému slabičnému řezu, jazyky románské a slovanské sklon k slabičnému řezu otevřenému.⁵⁵ V jazycích slovanských a románských je uvnitř slova souhláska zpravidla těsněji spojena se samohláskou následující než se samohláskou předcházející, převládá dělení typu *a/pa*. Proto v těchto jazycích převládají slabiky otevřené, souhláskové skupiny se hromadí hlavně na začátku slabiky. Jazyky germánské mají sice méně výrazný, ale přece jen jasný sklon k lokalizaci mezislabičného předělu za souhlásku: *ap/a*.

Tento rozdíl ve fonetické stavbě jazyků se obráží v rýmu: české slovo *meleš* se dělí slabičným řezem na *me/leš*, rýmující se slabika je *-leš* a přirozeným rýmem k ní např. slovo *lež*. Jestliže se však podobné anglické slovo *malice* dělí na *mael/is*, pak rýmová slabika je jen *-is* a přirozeným rýmem k ní např. slovo *hiss*. Rým, ve kterém by se shodovala i opěrná souhláska *l*, by v angličtině přesáhl do předchozí slabiky, takový rým se v germánských jazycích cítí jako nadbytečný. Rozsah rýmové shody je zřejmě závislý na slabičné hranici, a to nikoliv na slabičné hranici v daném slově, ale na celkové tendenci slabičného dělení v daném jazyku. Např. po dlouhé kmenové samohlásce se souhláska v germánských jazycích pojí těsněji k následující slabice (*Bo/te*, *See/le*), ale pro potřeby rýmu se i zde souhláska počítuje jako součást slabiky předchozí.

Přijímání nebo odmítání bohatého rýmu nezávisí na skutečné slabičné hranici, ale na základní tendenci, která pro vázání hlásek v daném jazyce platí, tedy na jakési slabičné hranici systémové, která vyplývá z celého fonetického systému. Že toto „systémové“ dělení není fikce, ale že mu odpovídají i jiná fonetická fakta – a to fakta pro verš nejdůležitější, totiž rytmičké členění slov –, dosvědčují poznatky, k nimž metodou experimentálně fonetickou dospěl Paul Verrier. Verrier zkoumal, jak se slabiky v anglické promluvě zkracují nebo prodlužují z důvodů rytmičkových, a podle toho, které hlás-

ky byly tímto zkracováním nebo prodlužováním postiženy, zjišťoval jejich příslušnost k té či oné slabice. Došel k překvapivému členění, které je možno demonstrovat např. na tomto verši:

With h/awk and h/orse and h/unting sp/ear.⁵⁶

Slova se mu tedy závazně členila podle schématu *ap/a*, a to i na počátku slova; stejně se zřejmě tato tendence uplatňuje i při oddělování opěrné souhlásky od rýmové slabiky. Rozsah rýmové shody je omezován fonetickými švy: slabičný rozsah rýmu je vázán na předěl slovní, hláskový rozsah na předěl slabičný. Rým, který tyto přechody přesahuje, se cítí jako nadměrný.

O jiné vysvětlení se pokusil Kazimierz Nitsch: „Je ale třeba zdůraznit, že nejasnost a jakoby jen druhořadost těchto samohlásek se zakládá na fonetickém typu ruštiny – jazyka redukujícího. Tím se též vysvětluje častý sklon k bohatým rýmům: ve francouzštině se jimi kompenzuje příliš malý rozsah rýmů, v ruštině zase nejasnost koncové slabiky po přízvuku; v polštině – snad kromě otevřených mužských rýmů – neplatí žádná z těchto okolností.“⁵⁷ Toto vysvětlení – zaměřené polemicky proti bohatým rýmům v polské poezii propagovaným Leonardem Podhorským-Okolowem r. 1925 ve Skafandru – neobstojí: nevysvětluje, proč jsou bohaté rýmy nepopulární v germánských literaturách (ačkoliv v angličtině a němčině jsou také nepřívzvučné samohlásky redukovány), nevysvětlí, proč se bohatý rým ujal v české poezii.

To platí i pro rým jednoslabičný. V ruské, francouzské a české poezii se i u jednoslabičného rýmu vyžaduje shoda aspoň jedné souhlásky, a to buď za samohláskou (*zisk – tisk*), nebo před ní – (*k/á – p/á*). Anglická a německá poezie dokonce i v rýmech otevřených dává přednost pouhé asonanci před rýmem se shodou opěrné souhlásky, tj. dává přednost typu *grow – so* před *grow – row*. Brewer dokonce zavrhuje rýmy jako *bled – bed* nebo *pray – pay*, a to ne proto, že počáteční sou-

hláskové skupiny nejsou shodné, nýbrž naopak proto, že jsou příliš podobné.

V anglické poezii se – na rozdíl od německé – bohaté rýmy odmítají tak jednoznačně a všeobecně zřejmě ještě z dalšího důvodu. V angličtině existuje osmdesát sedm jednoslabičných slov končících samohláskou, která mohou tvořit bohaté rýmy (slova typu K + K + V: free – tree), a sedm set osm jednoslabičných slov končících souhláskou (typu K + K + V + K: brim – trim).⁵⁸ U obou kategorií stojí ve dvou třetinách případů před samohláskou buď r nebo l, takže anglický básník by při užití bohatých rýmů stále znovu opakoval spojení s těmito konsonanty (dry – try, drew – true atd.), a tím by byly tyto rýmové dvojice esteticky silně znehodnoceny.

Různost rýmových konvencí se obráží i v odlišné terminologii a vůbec v obecné teorii rýmu v jednotlivých literaturách. Prozódie germánské na jedné straně a slovanské s románskými na straně druhé nejen různě hodnotí rým bohatý, ale také do této kategorie zahrnují zcela odlišné typy rýmů. Teoretikové angličtí a němečtí považují za tzv. bohatý rým každou rýmovou dvojici se shodou opěrné souhlásky. Francouzští prozodikové, např. Grammont, se proti tomuto výkladu brání: „Všude čteme, že bohatý rým vzniká shodou opěrné souhlásky[...]; to je omyl; banni a fini se nerýmují bohatě, protože není bohaté to, co má jen to nejnutnější. Bohaté rýmy jsou bannir a finir, parti a sorti.“⁵⁹

Francouzština totiž potřebuje shodu aspoň jedné souhlásky v rýmu, a proto se bohatým může rým se shodou opěrné souhlásky nazvat teprve tehdy, jestliže kromě souhlásky opěrné se shoduje i souhláska koncová.

Negativní poměr germánského verše ke shodě opěrné souhlásky má za následek, že se v germánské poe-

zii bohatý rým ztotožňuje s jinými kategoriemi nadměrného rýmu, hlavně s rýmem identickým. Ve verši francouzském a českém se za identický pokládá rým, v němž se rýmují stejná slova: zkal – skal. Naproti tomu Gottsched, Kaluza, Swan a Sidgwick a jiní germánští prozodikové pokládají za identický rým i shodu stejných morfémů, např. koncovek -cation.⁶⁰ Rým beauty – city pokládá Kaluza za identický, ačkoliv ve francouzštině – a také v češtině – je to zcela normální rým jednoslabičný.

A pochopitelně obě tyto veršové teorie hodnotí identický rým rozdílně: „Francouzi mluví o úplném rýmu, jestliže stejně znějí i hlásky, které ve slabice s přízvukovou samohláskou stojí před touto samohláskou. My to nazýváme ‚tklivý rým‘ a jeho působení na naše ucho může čtenář posoudit na jedné ze Schillerových Průpovědí Konfuciových:

Möchtest du beglückt und weise
Endigen des Lebens Weise.

Účinek je zničující a můžeme stanovit pravidlo, že tklivý rým je nápadně nehezky. A to i tam, kde zůstává skryt:

Wie Delphine sie begleiten!

Munter in die Ferne gleiten...“⁶¹

Naproti tomu francouzská poetika pokládá „tklivé rýmy“ za přípustné, event. i za velmi dokonalé, pokud totiž mají obě rýmovaná slova rozdílný význam.

Závažnější je, že zatímco my rozumíme asonancí rým, ve kterém se shodují jen samohlásky (dar-van), zařazují germánští teoretikové mezi asonance právě rýmy se shodou opěrné souhlásky; tím dochází k tomu, že termínu asonance je v anglické nebo německé prozódii užíváno téměř v opačném významu než u nás. Rým grow – row, který z hlediska českého by byl normální, označuje Brewer jako asonanci. Naopak pro Čecha je

asonancí rým grow-so, který je z hlediska anglického považován za rým plný. Srovnávací pohled ukazuje, že vlastně mnohé prozodické termíny chápeme jednostranně a často úplně odlišně od jiných národů. Je tedy otázka, co vlastně asonance je, když my tímto termínem označujeme nedostatečnou souhláskovou shodu, a germánské poetiky zase naopak souhláskovou shodu nadbytečnou. Jediná společná definice, která by zahrnovala obě zdánlivě protichůdná pojetí, by byla: asonance je každá odchylka od závazné shody souhlásek, tedy jak shoda nedostatečná, tak nadměrná.

A konečně různý poměr ke shodě opěrné souhlásky zasahuje i do nejobecnějších úvah o podstatě rýmu. Germánské teorie rýmu zdůrazňují napětí mezi akustickou shodou a neshodou jako podstatu tohoto uměleckého prostředku. Gottsched: „Rým si vyžaduje kromě půvabu opakování také lehce naznačený půvab kontrastu, kterého se dociluje růzností počátečních souhlásek.“⁶² Podobně soudí Minor a také náš Vojtěch Jirát je v tomto poplatný německé teorii rýmu: „Neboť podstata rýmu není – jak věděly již romantické estetiky a později zvláštním článkem zdůvodnil germanista R. Hildebrand – ve shodě koncovek, nýbrž v souhře shodné zakončující hláskové skupiny a neshodné hlásky předcházející: shoda i neshoda je pro estetickou libost stejně důležitá.“⁶³ To je viděno čistě germanisticky, je zde zobecňováno něco, co platí pro poezii germánskou, ale nikoliv pro všechny typy poezie české.

Je zajímavé, jak zdánlivě tak nepatrný detail, jako je různé hodnocení shody opěrné souhlásky, zasahuje do celého myšlení o rýmu. Překladatel by měl znát tyto rozdíly rýmových tradic jednotlivých národních literatur. Jinak bude estetické hodnoty předlohy chápat zkresleně pod zorným úhlem formálního cítění české-

ho a ve svém vlastním znění by se buď mohl zbytečně zříci některých možností, které má český verš navíc, nebo naopak deformovat českou báseň neústrojnými cizími formami.

4. Nedokonalý a dekanonizovaný rým

a) Rýmové konvence a jazyk

Podstatou rýmu je akustická shoda, ale od této základní podmínky se v rýmových tradicích některých národů připouštějí odchylky, a to obojím směrem:

a) za ekvivalentní se v rýmu považují hlásky akusticky odlišné,

b) na druhé straně se za ekvivalentní mnohdy nepovažují hlásky akusticky shodné.

Je nasnadě otázka, zda rýmové konvence jsou nějak podmíněny jazykem, či zda rozdílné tradice v různých literaturách plynou jen z historických náhod, z faktu, že náhodou tentýž typ zdomácněl u dvou národů v různých typech poezie.

Angličtí prozodikové dodnes považují za vulgární nebo přímo nepřijatelný rým typu dawn – morn, který je v jihoanglickém standardu foneticky naprosto totožný (ón); označují jej jako cockney rhyme. Příčina je v tom, že jedno ze slov těchto rýmových dvojic obsahuje etymologické r, které se sice nevyslovuje v jihoanglické jazykové oblasti, k níž mimo spisovnou výslovnost patří také londýnský cockney, ale r se vyslovuje v severních dialektech angličtiny a v americké angličtině, takže v nich je tento rým nepřesný.

Obdobný jev najdeme ve francouzském verši. Becq de Fouquières, Quicheret a jiní autoři prohlašují, že se nemá rýmovat slovo končící na samohlásku nebo na souhlásku, která ani před samohláskou následujícího slova není schopna oživení, a slovo, které končí na němou souhlásku schopnou oživení. Špatný rým podle toho je např. il arme – ils charment, arme – larmes, eccord – corps.

A nyní případy druhé kategorie: odchylky od akusticky přesného rýmu, které se jako rušivé nepocítují. – Anglická poezie, která byla citlivá i na neexistující rozdíl v němém r, připouští a velmi často užívá rýmy pouze grafické, tzv. eye-rhymes. Tradičně uznávané

anglické rýmy jsou např. love – move, door – moor, tj. dvojice, které se stejně píší, ale různé vyslovují. Zpravidla se jako jediné oprávnění a jediná příčina, proč se tyto rýmy udržely, uvádí shoda jejich grafického obrazu. Žirmunskij vysvětluje dokonce všechny neshody mezi skutečným zněním rýmu a jeho rýmovou hodnotou tzv. semaziologizací grafiky.⁶⁴ Domnívá se např. že grafické *r* ve slově morn je příčinou jeho nerýmovatelnosti s dawn. Jistě zde vliv grafiky je velmi závažný, ale zdá se, že to není příčina jediná a snad ani ne nejpodstatnější. Grafikou např. nelze vysvětlit anglické rýmové dvojice jako door – sure, great – feet, stars – travellers, line – join. V anglické poezii jsou tradičně pokládány za ekvivalentní nejen skupiny písmen, které se vyslovují různě a píší stejně, ale i takové, jejichž jediným pojítkem je, že se v jiných slovech vyslovují stejně, např. tea – obey. To proto, že v great se *ea* čte *ei*. Obdobně pro ruštinu sám Žirmunskij uvádí tradiční rým bog (-ch) – rok, kde *ch* se může rýmovat s *k*. Výklad semaziologizací grafiky je příliš matný. Proto se B. V. Tomaševskij pokusil o jiné vysvětlení: všechny zvláštnosti rýmu 18. stol., ať již useknuté rýmy, nebo rýmy bog – rok, pokládá za fonetické zvláštnosti vysokého stylu, který přetrvával v recitační tradici.⁶⁵ I to je podle našeho názoru jen dílčí činitel; ostatně sám Tomaševskij musel mezi prostředky knižního vysokého stylu zahrnout i některé výslovnosti, které jiní sovětsí badatelé považují za dialektické.

Domníváme se, že skutečný důvod všech těchto rýmových licencí bude patrně tento: hláska, resp. grafém v rýmu nevystupuje jen ve své aktuální podobě, ale i ve svých zvukových hodnotách potenciálních, daných alternací morfologickou, etymologickou nebo různou výslovností dialektickou. Nositelem těchto potenciálních hodnot je ovšem většinou grafika, jakožto doklad etymologického původu slova, ale není vždy příčinou. Alternující výslovnosti pak ovšem také mohou sloužit k odlišení dvou recitačních nebo básnických stylů.

Ještě složitější a zdánlivě méně logické jsou tradice španělského rýmu. Připouští se tam totiž záměna *e* s *i* a *v* s *u*, to znamená, že za přesnou asonanci se pokládá např. dvojice Venus – vengo, tribu – trigo. Rýmové souhlásky tady totiž zase fungují nejen ve své skutečné fonetické podobě, ale i ve svých podobách etymologických.

Španělské *i* v nepřízvučné slabice vzniklo z vulgárně latinského *e*, podobně *u* vzniklo z *o*. Také v přízvučných polohách přecházelo podle složitějších hláskových zákonů *e* v *i*, resp. *o* v *u*, nebo i naopak. Proto máme v dnešní španělštině proti sobě u téhož slova často dublety, *e* – *i* nebo *o* – *u*; pedir, pido, pides, pide, pedimos, pedís, piden atd., tomar, tuvi, tuviste atd. Podle množství případů, kde je skutečně tato možnost alternace, se pak cítí *e* a *i*, resp. *o* a *u* vůbec jako ekvivalentní, podobně jako se cítí v některých případech ekvivalence anglického *ei* a *i*, *ai* a *oi*. Tato ekvivalence se rozšiřuje i na dvojice, které mají etymologický původ zcela odlišný (podobně jako se základní tendence slabičného dělení uplatňovala i v případech, kde slabičný předěl neexistoval). Patrně ze stejných důvodů se za ekvivalentní pokládají také dvojice *e* a *ie*, *u* a *ue*, *au* a *a*, *ou* a *o*, kupř. solo – monstuo. I to jsou variační dvojice, které se vyskytují v různých tvarech téhož slova: tiene, tenemos atd. Tento princip ekvivalence samohlásek, mezi nimiž je v jazykovém systému korelační vztah, se uplatňuje i ve verši jiných národů: u Kollára se rýmuje *lu* s *au*, v polské poezii *i* a tzv. pochýlené *e*, v rumunské poezii varianty *a* (psané *ea*, *ia*, *oa*, *eo*), dále *â* – *e*, *î* – *i*, *u* – *iu*, *o* – *eo* (odpovídají si v morfologii), v německé *i* – *ü* (splývají v některých dialektech), ale nikoli v poezii francouzské (nelze rýmovat *lune* – *colline*).

Nepřesný rým tedy využívá především – a ve své tradiční, kanonizované podobě snad jediné – hláskových alternací, které jsou součástí daného jazykového systému, tj. hláskových dvojic, které jako korelační vystupují ve slovech etymologicky příbuzných nebo v morfologických variantách téhož slova.

b) Konsonance a asonance

Rým zpravidla nebývá stejně citlivý k souhláskové a k samohláskové složce souznění: v rýmové poetice některých literatur dominují souhlásky, poezie je pak obvykle v celém svém vývoji velmi citlivá k malým rozdíům ve znění rýmujících se souhlásek a také v uvolněných typech rýmů se liší zpravidla samohlásky – nebo je tomu naopak. Jedna z obou složek je dominantní a závazná, druhá podřízená a fakultativní. V poměru obou složek rýmu jsou mezi evropskými ver-

sifikacemi rozdílů, podobně jako v poměru mezi rytmickým principem tónickým a sylabickým.

Souhlásky jsou nejpodstatnější složkou rýmového souznění i vnitřní instrumentace v germánských prozodích. Souhláskové souznění zastávalo funkci rýmu již v aliteracním verši staré germánské poezie. Také v pozdějším vývoji hláskové změny zasáhly především samohlásky, takže v mnohých tradičních rýmech (kupř. v anglickém grafickém rýmu *sheaf – deaf*) se dnes shodují jen souhlásky. Asonance je v germánských literaturách prostředek poměrně řidší, užívaný nejčastěji k napodobení cizích forem. O německé asonanci píše W. Kayser: „Teprve od doby romantiků se u nás, nebereme-li v úvahu středověk, užívá asonance jako záměrný prostředek, a romantikové ji poznali ve španělštině[...]. Asonance jako pojítka veršů u nás nezdomácněla. Není to ani tak tím, že němčina neasonuje tak lehce jako španělština, jako spíše tím, že se u nás v nepřízvučných slabikách objevuje skoro stále nepřízvučné *e*, a to není zvukově působivé[...] asonance zdomácněla tak málo, že je obtížné najít příklady z poromantické poezie, necháme-li stranou překlady ze španělštiny.“⁶⁶ Z jiné stránky si téhož faktu všiml J. Chlumský: „Němčině vadí drsnost, zvláště hromadění souhlásek na konci slov: mocný šumot nahromaděných souhlásek tóny samohláskové přehlušuje. Z té příčiny také jsou pokusy o asonanci v němčině neúspěšné, kdežto franština má na vůli sáhnouti i k tomuto prostředku veršové rozmanitosti.“⁶⁷

Naproti tomu shoda pouhých souhlásek, ať již uvnitř verše na počátku slov (německý „*stabweim*“), nebo v rýmu, je velmi častá. Zcela organicky se zde o souhlásky opírá také většina typů novodobého dekanonizovaného rýmu, např. v anglické poezii Owenovy „*pa-*

rarhymes“ (summer – simmer), nebo rýmové novotvary E. Dickinsonové či A. MacLeishe.

Z jazykových důvodů není citlivost na souhlásky ve všech germánských jazycích stejně silná. Angličtina, která zachovává znělost souhlásek na konci slova, je pochopitelně velmi citlivá na znělost souhlásky v rýmu. Naproti tomu v němčině se v této pozici znělá souhláska často asimuluje v neznělou (*Weg* a *Weck* splývají, v některých typech výslovnosti i *Rad* a *Rat*), a to ovšem rýmové konvence uvolňuje.

Převaha samohláskového komponentu v rýmu je zvláště výrazná v románských literaturách. Ve starších obdobích historického vývoje se provensálská, starofrancouzská a španělská literatura vůbec spokojovaly s asonancí.

Poněkud složitější je situace v ruské poezii. Samohlásky ve slabice po přízvuku jsou oslabeny a rýmují se mezi sebou bez rozdílu: „Samohlásky, kterými se končí rým – není-li na nich důraz –, jsou podle mého názoru úplně lhostejné, nemají žádný význam. Jedině souhlásky se počítají a tvoří rým.“⁶⁸ Ale na druhé straně jsou v mnohých situacích oslabeny i souhlásky, a také u nich připouští ruský rým značnou volnost: „Pro ruské ucho tyto asonance (nabrosiř – zlosti, vetěr – svetěl atd.)[...] znějí jako plné rýmy, kdežto, soudě podle Saintsburyho výroku, nebude anglické ucho reagovat stejně. A tak, když jsem v jednom ze svých překladů rýmoval ‚other‘ a ‚udder‘, bylo mi to přísně vytknuto[...], ale v ruštině by taková asonance byla docela legitimní.“⁶⁹

Není třeba podrobněji dovozovat, že základem českého rýmu je samohláska. České samohlásky jsou zvukové a neredukované, naopak souhlásky na hranicích slov i ve skupinách ztrácejí znělost a podléhají změnám. Asonance je základní forma českého lidového rýmu, je

častá v české poezii a opírá se o ni i většina typů tzv. dekanonizovaného rýmu. Je tedy nasnadě otázka, zda v mnohých případech nebude německému nebo anglickému konsonantickému rýmu odpovídat v českém překladu spíše asonance.

V poměru obou složek rýmu jsou mezi evropskými versifikacemi rozdíly, podobně jako v poměru mezi rytmiickým principem tónickým a sylabickým. Projevují se zřetelně a) v tradiční poezii ve dvou komplexech: v starogermánském „stabreimu“, aliteračním rýmu, který je založen na souhláskách, a ve španělské asonanci, založené na samohláskách, b) při dekanonizaci rýmu v poezii 20. století. Dekanonizaci rýmu se budeme zabývat v příští kapitole. Nyní nám půjde o překladatelskou problematiku obou tradičních forem „jednostranného“ rýmu.

1. Starogermánský „stabreim“ sice už dnes není živý prostředek současné poezie germánských národů, avšak jejich básníkům a čtenářům nečiní žádné zvláštní technické potíže, takže se docela objevují pokusy oživit jej jako prostředek současné experimentální poezie.

Hlavní rys verše s aliteračním rýmem tkví v tom, že aliterace jsou vázány na tři až čtyři významem nejdůležitější slova verše, a tím je ve verši omezen výběr synonym pro nejdůležitější motivy. Obyčejně není možné vytvořit tu více než jednu až tři různé aliterační trojice (resp. dvojice nebo čtveřice), zvláště tehdy, když je volba aliterující hlásky navíc předem určena vlastním jménem. Proto se při překladu aliteračních veršů řešení různých překladatelů často ve vysoké míře shodují. Srovnajme dva překlady jednoho místa z Eddy do dnešní němčiny:

Die Asen eilten
die Asinnen auch
ermitteln wollten
warum böse Träume

alle zum Thinge,
kamen alle zum Rat
die mächtigen Götter,
den Balder plagten.
(Hugo Gering)

Die Asen eilten
Und die Asinnen
Und das berieten
Warum Balder

Alle zum Ding
Alle zum Rat:
Die reichen Götter,
Böses träumte.
(Felix Genzmer)

Větší potíže činí překlad aliteračního rýmu do románských a slovanských jazyků. V nich jsou čtenáři na opakování souhlásek méně vnímaví, pociťují je spíše jako zvukový ornament než jako prozodický princip, a verše, které se iktickému principu zpěčují, je nutno velmi výrazně rozdělit do čtyř sémantických a fonetických jednotek.

2. Značné potíže působí překladatelům španělská asonance. Pravidla španělského verše jsou u nás málo známa, takže již samo rozpoznání formy předlohy působí často potíže. V předmluvě k Hořejšího překladu Calderónovy hry Dáma skřítek (1941) je forma předlohy charakterizována takto: „Hořejší podržel nervní a křepký rozměr originálu, osmislabičný verš nerýmovaný, ve španělštině jamb, v češtině ovšem trochejský.“ Verš Calderónovy hry není nerýmovaný (ani jambický, jak bylo řečeno již dříve), je psán v tradičních strofických schématech španělského renesančního dramatu: obkročně rýmovaných čtyřverších (tzv. redondillas), dále ve sdruženě rýmovaných verších (kupř. v dlouhých replikách Doňy Angely a Dona Manuela ke konci hry) i v nenápadně rýmované formě romance (sudé verše jsou spojeny dvojslabičnou aso-

nancí.) Veršem romance mluví postavy hned na počátku hry:

Don Manauel:

Por una hora no llegamos
A tiempo de ver las fiestas,
Con que Madrid generosa
Hoy el bautismo celebra
Del Primero Baltasar.

Cosme (gracioso):

Como esas cosas se aciertan,
O se yerran por una hora!
Por una hora, que fuera... atd.

Asonance na *e* – *a* je bez přerušení dodržována po celých tři sta sedmdesát počátečních veršů hry (potom v dialogu Doni Angely a Isabely přechází ve formu *redondillas*). Z toho plyne pro překladatele hned dvojitá obtíž: je obtížné v češtině dodržet stejnou asonanci (a dokonce dvouslabičnou) po několik set veršů, a je vůbec sporné, zda by ji český divák postřehl. Ve španělském verši je totiž asonance klasickou a plnohodnotnou formou rýmu – španělská poetika rozeznává dva ekvivalentní typy rýmů: „*asonantes*“, tj. asonance, „*consonantes*“, tj. rým se shodou samohlásek i souhlásek. Pro českého vnímatele je to málo výrazný typ rýmu nedokonalého nebo dekanonizovaného. Snadno si to ověříme na Hořejšího překladu citovaných úvodních veršů:

Don Manuel:

Vida, infant Baltazar už
nedočká se o svých křtinách,
v Madridě bych holdoval mu.

A to všechno, že je pozdě,
pro hodinu jednu pouhou!

Kosma:

Hodinu po hodokvasu
objevit se u tabule,
to je, jak se říká, pane,
přijít s křížkem po funuse.

Hořejšímu se také – ať úmyslně nebo náhodou – na konci veršů objevila dvojitá asonance, ale ta z českého jeviště zaniká a také ji překlad v dalších verších již nedodrжуje.

Nejzávažnější je tato problematika ve španělském renesančním dramatu, protože tam změny rýmového schématu člení hru a těsně souvisí s obsahem replik. Podle obecně přijímané konvence se proměna nálady a jevištní situace stylisticky signalizovala změnou verše: „*Metricky je komedie velice rozmanitá, přičemž jednotlivé rozměry odpovídají vždy určitým situacím: decimy jsou vhodné pro nářky, vyprávění si žádá romanci, ve scénách milostných se užívá redondillas, v monozích sonetů atd.*“⁷⁰ Starší čeští překladatelé (J. Král, J. Vrchlický, J. Červenka) kupodivu asonanci nezachovávali – ačkoliv kupř. němečtí překladatelé Calderóna, počínaje A. W. Schlegelem až po J. G. Griese a Wolfganga von Wurzbach, pečlivě dodržují dlouhé řady dvojslabičných samohláskových souznění. Programové prohlášení J. Vrchlického z r. 1899 v předmluvě k Výboru dramát Calderónových svědčí o tom, že správně odhadl malou výraznost této formy v češtině, ale že současně také přecenil její obtížnost: „*Forma originálu je přesně zachována, i pořad rýmů i zvláštní formy tak typické pro španělskou komedii. Pouze asonanci jsem nechal padnouti; českému uchu se buď ztrácí, anebo spíš často špatnému rýmování podobá a nadto se přece všady soustavně provésti nedá bez obětí přesnosti a věrnosti, na něž jsem ovšem váhu kladl především.*“ Řešení Jindřicha Hořejšího navazuje na tradici vypracovanou u nás shakespearovskými překlady: překládá nerýmovaným veršem, jen na některých kompozičně důležitých místech (hlavně konce replik nebo scén) užije rýmovaného čtyřverší nebo i složitějšího strofického útvaru podle předlohy. Obdobně řeší překládání španělského dramatu kupř. polský překladatel Peiper

a uvádí, že Morstin, který dodržel rýmy předlohy, posouvá hru spíše do operetní polohy a tím ji banalizuje.⁷¹ V českých překladech najdeme dosti vysoké procento plných rýmů u K. M. Walló. Kompromisní řešení razí v poslední době J. Pokorný – užívá jednoslabičných asonancí:

Isabel:

Moc se musíš dovědět –
musíš, aby při řeči tak
vzplanula tvá čest, že dřív, než
skončím, budeš chtít už mstít nás. –
Tu noc v klidu, v bezpečí,
které slibovala mi má
léta pod ochranou tvých
šedin, šťastně jsem si žila,
když ti zakuklení zrádci,
odhodlaní klidně vydat...
(Calderón: *Zalamejský rychtář*)

Vcelku jsou všechna tato řešení pokusná a sotva bude možno některé přijmout jako pravidlo. Právě proto by však bylo zdravější, kdyby o výraznějším či zastřenějším rýmování rozhodoval žánr hry nebo básně, její obsahové zaměření a nálada spíše než jednou přijatý a neměnicí se úzus překladatele. Opomíjení španělských asonancí, které zahájili překladatelé 19. stol. – jindy tak úzkostliví k formě originálu –, je zbytečné ochuzování, zvláště uvážíme-li, že asonance ve španělském verši je výraznější a zastupuje rým.

c) Dekanonizovaný rým

V poezii evropských národů prošel rým epochami přísnějších a méně přísných norem. Zvláště od přelomu 19. a 20. století se množí tendence k uvolnění rýmových zákonů, a pro tento jev razili ruští formalisté pojem dekanonizace rýmu. Podobně jako u rytmu opíralo se uvolňování rýmu o vývojové možnosti jednotlivých národních veršových systémů, tedy o možnosti

do značné míry závislé na vlastnostech daného jazyka.

V evropské poezii 20. století – a v překladech z této doby – se uplatňovaly především tři typy dekanonizovaného rýmu:

1. rým založený výhradně na shodě samohlásek, který má silnou tradici ve francouzské poetice (a také v poetice některých jiných jazyků románských a také několika národů slovanských) a který se stal výrazným stylovým prostředkem francouzské básnické avantgardy;
2. rým založený výhradně na shodě souhlásek, který zase má kořeny v poetické tradici germánských národů a který byl některými anglickými a americkými básníky a překladateli použit jako experimentální forma;
3. ruský „useknutý“ rým (tj. rým, při němž v jednom z rýmovaných slov chybí koncová souhláska: velikij – ošibki), který se rozšířil v posledních desetiletích v poezii některých slovanských národů.

1. Vývoj dekanonizovaného francouzského rýmu souvisí na jedné straně s uvolněním shody souhlásek, které najdeme už ve starší poezii v „nepřesných rýmech“, např. u Lamartina:

Comme au bleu d'une mer sans écume et sans algue
Le vert des bois se fond en trempant dans la vague...

na druhé straně v nadměrných rýmech např. u Ch. Baudelaira (a též P. Valéryho, J. Laforgua aj.), v nichž se rýmová harmonie rozšiřuje přes souhlásky směrem do vnitřku verše (jako tomu ostatně je i v citovaném příkladě z Lamartina): les cheveux – Je le veux; vieillard – Vie et de l'art; chaud d'automne – monotone; chaleureux – rivages heureux atp.

s „useknutou“ koncovou souhláskou (beregú – gub).

I ruské useknuté rýmy můžeme vysvětlit pomocí pojmu systémové korelace. Jejich genezi shrnuje B. V. Tomaševskij – ve shodě s V. Žirmunským – takto: „Useknuté rýmy, známé již v 18. stol., se dlouho omezovaly na vynechávání *j* v koncovkách přídavných jmen muž. rodu na *-yj* a *-ij*. Kapnist rozšířil vynechávání souhlásky *i* na koncovku *-oj*. Až na řídké výjimky používaly se jen ženské useknuté rýmy (později daktylské, např. u Někrasova: *božijej – prigožeje*). Nakonec se vynechávání postupně rozšiřovalo na různé souhlásky a na jakýkoliv typ rýmu. Pro počátek 19. stol. to byla výjimka, pro konec století pravidlo.“⁷²

Ve všech případech, v nichž Žirmunskij zaznamenává výskyt useknutých rýmů, má však ruština proti sobě koncovky *j*-ové a otevřené koncovky samohláskové. Proti adjektivnímu tvaru vysokoj je adverbium vysoko, proti genitivu singuláru buri je gen. pl. burij, proti zájmenu vaše je substantivní pád vašej, a podobných dublet by bylo možno vypočítat desítky. Uvážíme-li, jakou roli právě takové systémové korelace ve verši hrají, není nic neobvyklého v tom, že těchto morfologických variant užil ruský rým, podobně jako anglický nebo španělský rým využívá etymologických variant samohláskových. Možnost rýmovat slabiku otevřenou se slabikou zavřenou v případě koncovek na *j*, jejichž frekvence je velmi značná, rozkolísala význam zavřenosti slabiky pro ruský rým vůbec a připravila cestu jeho další dekanonizaci tímto směrem. Ostatně morfologické dublety nejsou omezeny jen na případ koncového *j*. V další etapě pak ruský verš začal užívat useknutých rýmů *i* u jiných souhlásek a mimo koncovky.

Na druhý moment upozornil Tomaševskij v citované studii: že totiž fonetické nepřesnosti ruského rýmu

souvisí s fonetickým oslabením ruských nepřízvučných slabik, zvláště když následují bezprostředně po přízvučce (useknutý rým se rozšířil nejdříve v ženských rýmech, tj. ve slabikách po přízvučce!). Tyto slabiky (zvláště ovšem jejich samohlásky) jsou do té míry foneticky nejasné a neurčité, že rozdíly v jejich hláskovém skladu zanikají a je možno rýmovat kupř. *milij – nasilu, otradu – stado*.

Podobně jako u francouzského samohláskového a anglického souhláskového rýmu byly v ruské modernistické poetice u useknutého rýmu povýšeny „nepřesnosti“ tradiční poetiky na estetický princip. Tento vývoj, v němž tvoří významné milníky Brjusov, Blok a Jesenin, dovršil Vl. Majakovskij:

V avto
poslednij frank razmeňav.
– V kotorom času na Marsel? –
Pariž
běžit,
provožaja meňa,
vo vsej nevozmožnoj krase.
Postupaj
k glazam
razluki žiža,
serdce
mně
sentimentalnoščju raskvas!
Ja chotěl by
žit
i umereť v Pariže,
jesli b ně bylo
takoj zemli –
Moskva.

(Proščanije)

Do německé poezie zavádí useknuté rýmy systematicky Paul Celan, např. v překladech O. Mandelštama a S. Jesenina:

Ihr Äcker, nicht zu zählen,
du, Schwermut unbegrenzt,
du Gestern auf der Seele,
du Herz, drin Russland glänzt.
Der Huf spricht zu den Meilen,
die Ferne sinkt vorbei.
Es regnet Sonne – eine
Handvoll wird dir zuteil.

(S. Jesenin: *Ihr Äcker, nicht zu zählen*)

Takové rýmy užívá Celan ostatně i ve své vlastní poezii, podobně jako Ingeborg Bachmannová. V době, kdy se useknuté rýmy již staly součástí moderní německé poetiky, dochází také k pokusům použít jich jako náhrady za jiné typy dekanonizovaného rýmu, např. za francouzský samohláskový rým.

Ve většině ostatních evropských jazyků nevychází useknutý rým z jazykových předpokladů. Tak do české poezie useknuté rýmy pronikly, zvl. po 1945, jako napodobení forem ruských. V češtině však chybějí jazykové podmínky, za nichž vznikaly useknuté rýmy v ruštině: oslabení nepřízvučných slabik i střídání otevřených a zavřených koncovek ve slově. Kdybychom chtěli zkoumat jejich vhodnost pro češtinu, museli bychom zjišťovat rýmovou závažnost koncové souhlásky v jazycích, které po této stránce jsou češtině nejbližší, např. ve francouzštině a polštině.

Ve francouzské poetice se přísně rozlišují rýmy „mužské“ a „ženské“, kupř. *parfait* (*parfe*) a *parfaite* (*parfet*); přitom ze současného hlediska to není rým s přízvukem na poslední slabice proti

rýmu s přízvukem na předposlední slabice, ale rým s otevřenou koncovou slabikou proti rýmu na zavřenou slabiku.

Protiklad mezi těmito dvěma kategoriemi rýmů je pro francouzštinu základní, je nemožné rýmovat slabiku otevřenou se zavřenou. Snad by se mohlo namítnout, že rozhodující zde není otevřenost slabiky, ale tradiční protiklad rým jednoslabičný proti dvojslabičnému, jehož signálem je němé *e*. Avšak rozdíl v otevřenosti slabik se nesnáší ani v těch případech, kde nejde o původní rým dvojslabičný, např. u dvojic *courtill* (*kurti*) – *pistil* (*pistil*), *jamais* (*žame*) – *Metz* (*mec*), *fourmis* (*furmi*) – *miss* (*mis*).

Ještě zajímavější jsou poměry v polské poezii. Tam byl totiž useknutý rým importován za obdobných kulturněpolitických podmínek jako u nás a soustavně ho začala užívat především básnická skupina *skamandritů*, mezi jejímiž předními členy byl tehdy Julian Tuwim. Již v r. 1920 polský lingvista Kazimierz Nitsch identifikoval tyto nové rýmy jako vliv ruské prozodické teorie a zjistil, že básníci, kteří je do polské poezie zaváděli, jsou všichni – jedině s výjimkou Tuwima – z východopolské oblasti, jejíž dialekty jsou ruštině velmi blízké (redukují nepřízvučné slabiky). Sám se ze stanoviska spisovného západopolského standardu proti nim postavil.⁵⁸ Nápadnost useknutých rýmů závisí nejen na rytmickém uspořádání verše, nýbrž i na tom, která koncová souhláska stojí v rýmu proti otevřené slabice. V polském verši Nitsch připouštěl takové rýmy s *m*, *j*, *l* a *ch*, protože tyto hlásky se v polštině vyslovují slabě (kromě toho to jsou, mimochodem, konjugační sufixy). Přitom je nutno si uvědomit, že v polské poezii se uplatňuje tlak východopolských dialektů, který při vlivu dialektické výslovnosti na rým všech národů nelze podceňovat. Polština má tedy určité předpoklady pro useknutý rým, a přesto jsou o vhodnosti této formy spory.

Ze srovnání vyplývá, že nelze tuto formu mechanicky aplikovat na verš český. Přirozeně může mít své oprávnění za zvláštních podmínek jako experiment. O rozmezí jeho použitelnosti vydá nejspolehlivější svědectví vývoj této formy v české poezii.

V české literatuře je kořen useknutého rýmu třeba hledat nikoliv v lidové poezii (tam se právě tento typ uvolněného rýmu nevyskytuje), ale v prozodické reformě, kterou provedl Karel Čapek Francouzskou poezií a na niž navazovala pak celá jedna linie české poezie.

U Čapka rým přestal být přesnou akustickou shodou a začal stavět metodicky na principu analogie – podobně jako vnitřní eufonické řady –, akusticky pak převážně na samohláskách. Nepřesností souhláskových je více než samohláskových a jsou radikálnější: buď se rýmují souhlásky, mezi nimiž je kupř. rozdíl znělosti (obilí – opilý, sirupy – zuby, ulice – knize), nebo chybí některá souhláska uvnitř rýmové skupiny (léto – zkvětlo, lehká – čeká, voní – vody), příp. na jejím konci (zase – polohlasem, poupat – stoupá). Často se Čapek spokojí s asonancí, třeba i několikanásobnou (sám – páv, kloní – roní, dole – mořem, holí – Pegasovi, ložnice – modlite). Po samohláskách se zpravidla Čapkův rým šířil přes hranice slova: srpnový – ó vy, díky vám – vysmívám, souostroví – ostrov nový. Rým u Čapka totiž není shoda izolovaných koncových slabik, ale přísněji organizovaný a kadencí podtržený konec samohláskové kostry verše. Rým svými asonancemi souvisí s vnitřními zvukosledy Čapkova verše, v němž samohlásky jsou silně zvukově exponovány:

Na rtech mi hořkost moře žhne
 jak po kořalce odporné...
 Maria Panno, kéž bys kladla
 tam měkčí sněhu prostěradla
 (M. Elskamp: *Utěšitelka sklíčených*)

Useknutý rým je tedy u Čapka jeden z mnoha typů souhláskových nepřesností, jež plynou z oslabení funkce souhlásky v jeho rýmu, a to je opět v souvislosti s rytmickým řádem jeho verše. Souhláskové shody (příliš plakal jsem, svítání hoře hostí) nebo opakování celých slabičných skupin (luny ukrutné a slunce) zdůrazňují jednotlivá slova, a tím je vydělují z verše. Naopak samohláskové řady vytvářejí jen neurčitou

hláskovou osnovu (tam měkčí sněhu prostěradla), která verš zvukově sjednocuje, již i tím, že právě o samohlásky se opírá intonační linie věty. Hlásková organizace Čapkova verše je součástí celého systému prostředků podporujících intonační jednotnost a splývavost.

Čapkův rým je tedy součástí celého prozodického systému. Také v dalším vývoji se useknutý rým jako součást básnického stylu vyskytuje jen u básníků, u nichž přízvukový rytmus je oslaben ve prospěch intonace: zřídka u Ortена (O čem ví tesknota: ta tím – vrátí, rybníka – vždycky čas, tam tím – spáti), častěji v kadencovaném a na eufonii zaměřeném verši Nezvalově (Sbohem a šáteček: ve snách – děsná atd.).

V rytmicky výrazném verši se v české původní poezii useknutý rým až do nedávných let neobjevoval, a pokud se objevuje, nabývá i proti smyslu básně hodnoty spíše kalamburního rýmu, protože na sebe příliš strhuje pozornost:

Bělostná, něžná konvalinko, vytrysklá náhle na stráni – v stříbrný vánek, v travin cinkot	Nenašel ještě reportér děvčátko toto, Rozhovor neotisk' list žádný ještě o ní, Já stoje vedle ní, však slyším housle – elektromotor a v slunci slyším její píseň znít. (St. Neumann: <i>Píseň o lásce a nenávisti</i>)
--	--

Obdobné osudy měl useknutý rým v naší překladové poezii. Objevoval se jako organický prostředek u básníků, jejichž verš je scelen intonací a instrumentací a rým je zakončením řady zvukosledů. Zvukosled staví na principu analogie, ne totožnosti jako normální rým, proto nejsou nápadné rýmové nepřesnosti; kromě toho v „celistvém“ verši jsou zhlazeny švy mezi slovy i slabikami:

Modrou kazajku. A modré oči má.
Nijakou pravdu jsem milé neříkal.

– Slyšíš vánici vát – se mne zeptala –
zatopila bych a postel postlala.

Řekl jsem: – Má milá, to z té černé tmy
sypou zrovna dolů bílé kytičky.

Zatop pod plotnou a postel v postýlce.
Bez tebe po srdci mi fičí vánice.

(S. Jesenin: *Zatop pod plotnou* – přel. J. Hora)

Useknutý rým není součástí prozodického systému jiných básníků starší generace, jako E. Vrchlické (Bergolcová), M. Marčanové (Kotlarevskij, Jesenin), příp. B. Mathesia (Jesenin), a to ani tehdy, překládají-li moderní sovětské básníky, u nichž je tato forma již součástí rýmové normy. Useknutý rým se u nich objevuje jen jako rýmová nepřesnost, jejíž frekvence zpravidla nepřesahuje přibližně 1%.

V mladší překladatelské generaci pokračuje v horovské linii kupř. E. Frynta, a to opět celým systémem verše:

Což na tebe mohu zapomenout?
Ve svém kočovnickém životě
koho potkám, řeknu mu tvé jméno,
vyprávět mu budu o tobě.
Na tebe mi nelze zapomenout.

Vím, že zlého nic se neblíží,
pro případ však, že tě štěstí mine,
píseň o Rusi ti napíše.
Zazpívej si, na mne povzpomínej,
a v té písni zas mě uslyšíš...

(S. Jesenin)

Useknuté rýmy neblíží – napíše – uslyšíš, mine – povzpomínej (a v předchozích slokách země – neměl, lucerny – nádherným) přecházejí nepozorovaně přes rým zapomenout – jméno až k čisté asonanci životě – tobě, současně tato koncová souznění navazují logicky na vnitřní instrumentaci veršů (v první sloce především na rýmové samohlásky *o – e*, v druhé na *i – e*).

Méně vhodný je useknutý rým v ostrém vyznění tradičního „stopového“ verše:

Z tvé čestné, vášnivě a prosté duše
překrásné myšlenky se zrodily,
pevně jsi na svém stál a stál a stále vzrušen
spěchal jsi vpřed a toužil po cíli.

(N. A. Někrasov: *Přítelově památce* – přel. Zd. Vovsová)

Nápadných souznění tohoto typu mistrně využil Jiří Tauber pro převod kalamburních rýmů V. Majakovského:

Přestanem
navzájem se
popíchnout,
začnem se vyjadřovat
stylem vybraným.
A řeknou-li
soudruzi,
abych se chopil slova,
já se ho chopím,
a řeknu jim:
– Zdá se vám snad,
že bard jsem
s notným zadkem,
že jsem
žrec jedinečný
poezií luzných.

A já zatím
mám přání jediné

a krátké –

(Vl. Majakovskij: *Poslání proletářským básníkům* – přel. J. Taufer)

Tyto ironické rýmy jsou o to výraznější, že celý verš je kompozičně rozdroben do důrazných a jasně vymezených slovních celků. Jen z nepochopení básnické organizace tohoto verše jako celku se pokusili někteří epigoni přenášet analogicky jeho rýmové tvary do tradičního verše. Taufer sám jich však např. v překladu Martynova neužil. V rýmovém úzu našich mladších básníků jsou značné výkyvy, mnohdy i uvnitř výboru z jednoho básníka: useknutých rýmů zásadně neužívá J. Šotola (v překladech Lugovského, Sluckého, Zabolockého), ale ve výborech ze Sluckého a Zabolockého jich užili jeho spolupracovníci.

V české poezii mají tedy useknuté rýmy hlavně dvojí uplatnění: a) v intonačně splývavém verši, v němž rým je prodloužením eufonické řady samohlásek, b) v jiných typech poezie jako rým nápadný až kalamburní. V obou případech jde o poezii, která má spíše charakter modernistický a odráží se ostře jak od lidové slovesnosti, tak i od tradičního klasického básnictví – proto není pro tyto stylistické typy vhodný ani v překladech. Naproti tomu v ruské poezii se useknutý rým vyskytuje i v těchto dvou typech.

C) Eufonie

Překladatelsky nejobtížnější je poezie, jejíž zvukové znění je stylizováno i uvnitř veršů, poezie zaměřená na eufonii. Jsou to krajní případy básnického stylu, jejichž kulturní význam neodpovídá mnohdy jejich ob-

tížnosti; ale teoreticky je nutno se jimi zabývat již proto, že právě koncentrování překladatelských obtíží láká překladatele, aby si ověřili meze svého umění, jak svědčí dvacítká překladů Poeova Havrana, asi tucet překladů Verlainovy Podzimní písně atd.

Umělé překážky stavějí překladatelské práci do cesty ti literární historikové, kteří hledají přímou souvislost mezi hláskovým složením a smyslem slova. L. Timofejev polemicky shrnuje vývody sovětských autorů: „Tak Slonimskij v puškinském verši ‚i ozaren lunou blednoj‘ nachází ‚plynule zpěvavé l a n spojené s motivem měsíčního světla‘ (Mistrovství Puškina, 1959, str. 300). Zdůrazňuje pojem zvukového obrazu, tj. takového výběru zvuků, který má bezprostřední zobrazující význam. Výběr ž, r a měkkého l podle slov A. Slonimského navozuje melancholické zurčení fontány (tamtéž, 270), jméno Mariuly v Cikánech nasycuje tuto poému zvukem u: zvuk u vyvolává asociace – vysvětluje autor – spojené na jedné straně s představou nedozírných prostor, skučení větru atd. (v tom je jeho zvukomalebný význam), na straně druhé svou výslovností (vyšpulení rtů) s pláčem, vášnivým přáním atd.“⁷³ Jednotlivé zvuky samozřejmě samy o sobě nic nevyjadřují, při takových rozborech kritik podle významu slov ve verši zpětně přisuzuje tento význam i hláskám, které jsou v daném místě organizovány do zvukosledu, je ochoten též hlásce v různém kontextu přisoudit zcela různé „významy“. Pro překladatele by z takové přímé souvislosti zvuku a významu vyplývala nemožnost překládat poezii, protože přeložit do jiného jazyka nejen významy, ale i hlásky, které je „vyjadřují“, je nemožné.

Souvislosti mezi zvukovou podobou a významem verše jsou zprostředkované, a tento vztah může být několikerého stupně:

1. Jen zřídka jde o hláskové řady skutečně onomatopické (tj. napodobující některý přírodní zvuk), obvykle se spíše opakováním hlásek zdůrazňuje klíčové slovo:

And the silken sad uncertain *rustling* of each purple
curtain.

(E. A. Poe: *The Raven*)

Smutný *šelest* záclon vlaje z hedvábí a ohýbá je.

(V. Nezval)

Instrumentace Poeova verše sykavkami podporuje onomatopoický význam slovesa *rustle* (šustit). U Nezvala má obdobnou funkci instrumentace v první polovině verše, kolem ústředního slova *šelest*, v druhé polovině se organizuje kolem slova *vlaje* a nemá již onomatopoickou funkci.

Nezachová-li překladatel hláskovou instrumentaci tohoto typu, ochudí tím báseň v detailu: některý z motivů zůstane bez zvukového zdůraznění, ale nemusí být porušen celkový styl básně.

2. Častěji je eufonie jedním ze stylizačních principů autorova verše, opakování stejných nebo podobných zvuků se nepojí k žádnému konkrétnímu slovu, ale spojuje mezi sebou slova verše navzájem do splývavé zvukové řady (a tím i oslabuje významové švy a kontrasty):

I každý večer v čas
 naznačonnyj
(Il eto tolko snitsja mně?)
Děvičij stan, šelkami
 schvačonnyj
V tumannom dvižetsja okně.

I medlenno projďa mež
 pjanymi,
Vsegda bez sputnikov, odna,
Dyša duchami i tumanami,
Ona saditsja u okna.

I vejut drevnimi poverjami
Jejo uprugije šelka,
I šljapa s traurnymi perjami,
I v kolcach uzkaja ruka.

I strannoj blizostju
 zakovannyj,

Gljažu za těmnuju vual
I vižu bereg očarovannyj
I očarovannuju dal.

(A. Blok: *Něznakomka*)

Když přijde stanovená hodina
(či jenom pouhý sen to je?),
postava dívky, svůdně oděná,
se v mlze okna zjevuje,

jde mezi opilými pomalu,
vždy bez průvodce, samotna,
kol sebe šíří voňavky a mhu
a posadí se u okna.

Starými legendami dávných dní
dýchá šat její hedvábný
i na klobouku pera smuteční
i úzká ruka s prsteny.

Blízkostí divuplnou okouzlen,
za závoj zrakem pronikám:
břeh jako čarokrásný sen
a kouzlo dálky vidím tam.

(A. Teichmann)

Je zajímavé srovnat jednotlivé sloky českého překladu. Sloky 3 a 4 vystihují lyrickou až elegickou kadenci této básně intenzivněji než sloky 1 a 2. Přitom je ve všech zhruba stejně silná tendence k opakování samohlásek *e*, *o*, *a* i některých souhlásek. Ale v posledních dvou strofách je daleko více využito dlouhých samohlásek a dvojhásek, a ty žádoucí stylistický efekt vy-

stihly nakonec účinněji než nepřiliš výrazný zvukosled. Kvantita je někdy účinnější a přirozenější prostředek ke „zlyřičtění“ a intonačnímu scelení verše než umělé zvukosledné řady; ruský nebo anglický básník kvantitu nezná a musí jako jednotícího činitele použít stejných zvuků.

3. Z hlediska společenského uplatnění poezie je v některých verších třeba počítat ještě s dalším typem sémantického působení zvukosledu, s jeho platností – velmi zjednodušeně řečeno – mnemotechnickou. Umělecky stylizovaný zvukový obraz verše dodává totiž některým klíčovým myšlenkám tak výraznou podobu, že právě tyto verše a myšlenky si čtenář z díla zapamatuje, zvukový obraz způsobí, že právě takto zvýrazněné verše vstupují do kulturního povědomí národa, a kromě toho se stanou čtenáři klíčem k interpretaci díla. Protože je nesnadné převést do druhého jazyka souhru výrazné myšlenky a dokonalé formy, jsou právě takové verše na překlad nejtěžší.

Byl pozdní večer – první máj –
večerní máj – byl lásky čas,
(K. H. Mácha)

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.
(P. Verlaine)

Über allen Gipfeln ist Ruh, atd.
(J. W. Goethe)

Také praktická realizace a intenzita působení zvukosledných figur je závislá na národním jazyku, poměr mezi fonetickou stavbou obou jazyků zasahuje do překladatelského procesu. Uspořádání hlásek ve verši

se totiž stane nápadným – a tedy začne esteticky působit – tehdy, odlišuje-li se frekvence a uspořádání hlásek od uspořádání, které v daném jazyce je normální, bezpříznakové. Vyjdeme-li pro jednoduchost z tohoto kvantitativního základu eufonie, bude dobře připomenout, že

a) nejsnadněji a nejčastěji je možno zvukosled založit na těch hláskách, které jsou v jazyce obzvlášť časté;

b) naopak větší estetickou působivost má opakování hlásek, které jsou v jazyce vzácnější. Na to upozornil J. Mukařovský: „[...]o eufonickém uplatnění jisté hlásky nerozhoduje jen počet opakování, nýbrž i poměrná její hojnost ve srovnání s frekvencí normální.“⁷⁴

Tedy požadavek (zastávaný hlavně některými kritiky z konce 19. stol.), aby se zvuková instrumentace překladu opírala o stejné hlásky jako v předloze, nezaručuje ještě ekvivalentní účinek (i kdybychom brali v úvahu jen zvukoslednou řadu izolovaně). A dále: při dešifraci zvukové organizace předlohy na českého překladatele jistě částečně působí také citlivost k jednotlivým hláskám, jak ji získal v mateřském jazyce. Abychom si udělali představu, jak odlišně rozvrstvený materiál mají k dispozici básníci v různých jazycích, uvedeme statistiku frekvence samohlásek a desíti nejčastějších souhlásek ve čtyřech jazycích:⁷⁵

pořadí samohlásek
čeština

1.	<i>e</i>	9,31
2.	<i>a</i>	7,70
3.	<i>o</i>	7,46
4.	<i>i</i>	7,08
5.	<i>í</i>	2,86
6.	<i>á</i>	2,18
7.	<i>u</i>	2,04
8.	<i>é</i>	1,13
9.	<i>ů</i>	0,52
10.	<i>ou</i>	0,46
celkem		40,73

angličtina

4.	<i>i</i>	8,12
	<i>ae</i>	4,04
	<i>ə</i>	3,52
1.	<i>e</i>	3,50
3.	<i>o</i>	2,86
(2.)	<i>^</i>	2,39
5.	<i>í</i>	1,96
	<i>ei</i>	1,88
10.	<i>ou</i>	1,66
9.	<i>ú</i>	1,63
	<i>ai</i>	1,61
	<i>ó</i>	1,29
7.	<i>u</i>	0,70
	<i>au</i>	0,61
6.	<i>á</i>	0,50
	<i>u</i>	0,31
	<i>oi</i>	0,09
		36,66

deset nejčastějších souhlásek

1.	<i>s</i>	5,72	3.	<i>t</i>	6,5
2.	<i>l</i>	5,56	4.	<i>n</i>	6,4
3.	<i>t</i>	5,22	1.	<i>s</i>	5,4
4.	<i>n</i>	5,14	9.	<i>r</i>	4,7
5.	<i>m</i>	4,64	6.	<i>v</i>	4,5
6.	<i>v</i>	4,41	2.	<i>l</i>	4,1
7.	<i>k</i>	4,37	7.	<i>k</i>	3,3
8.	<i>d</i>	3,53	5.	<i>m</i>	3,1
9.	<i>r</i>	3,37	8.	<i>d</i>	3,0
10.	<i>p</i>	2,66			

Jenom stručně se zmíníme o některých nápadných rysech, které vyplývají ze statistiky.

V anglické poezii je daleko obtížnější stavět složitější zvukové řady na samohláskách než v české, italské nebo ruské: celkový podíl samohlásek je v angličtině o něco menší, z toho ještě asi 1/3 zabírají nevýrazné zvuky *i* a *ə* a o zbytek se dělí patnáct různých samohlás-

kových zvuků. Skutečně také v anglické poezii hrají ve zvukovém obrazu verše daleko větší úlohu souhlásky než samohlásky; naopak italština dává zase ještě bohatší možnosti než čeština k využití samohlásek. Bylo by možno upozornit ještě na řadu detailů: zvukosledů na *a* (*á*), které v české a italské poezii patří k nejčastějším (vzpomeňme na začátek Májel!), nelze v anglické poezii prakticky skoro vůbec užít (0,5%); v ruské poezii jsou nejčastější samohláskový materiál zvuky na *o* a *a*, které dohromady zabírají skoro polovinu slabik.

ruština

3.	<i>o</i>	11,0
	<i>je</i>	8,6
2.	<i>a</i>	7,4
4.	<i>i</i>	7,4
7.	<i>u</i>	2,5
	<i>ja</i>	2,1
	<i>y</i>	2,0
	<i>ju</i>	0,7
1.	<i>e</i>	0,3
		42,0

italština

2.	<i>a</i>	11,2
4.	<i>i</i>	10,3
(1.)	<i>e</i> (stretto)	9,6
(3.)	<i>o</i> (stretto)	8,0
7.	<i>u</i>	3,0
	<i>e</i> (largo)	2,2
	<i>o</i> (largo)	1,7
		46,2
		42,0
4.	<i>n</i>	7,38
3.	<i>t</i>	7,27
9.	<i>r</i>	7,02
1.	<i>s</i>	4,64
8.	<i>d</i>	4,39
2.	<i>l</i>	3,82
	<i>z</i>	3,03
5.	<i>m</i>	2,83
7.	<i>k</i>	2,77
6.	<i>v</i>	2,33
9.	<i>r</i>	7,9
2.	<i>l</i>	7,2
4.	<i>n</i>	6,9
3.	<i>t</i>	6,0
(1.)	<i>s</i> (sorde)	4,3
8.	<i>d</i>	3,9
	<i>c</i> (gutturale)	3,5
5.	<i>m</i>	3,2
10.	<i>p</i>	2,7
6.	<i>v</i>	1,9

Pokud jde o souhlásky, je zajímavé, že ve všech čtyřech jazycích patří k desíti nejčastějším fonémům zhruba tytéž hlásky. Rozdíly v jejich frekvenci jsou ovšem i zde: v češtině se objevují poměrně

řidčeji *r*, *l*, častěji *s* – vcelku jsou rozdíly ve frekvenci jednotlivých souhlásek v češtině poměrně menší než v ostatních třech jazycích.

Že poměrná frekvence hlásek je často důležitější než jejich absolutní počet, ukážeme na úryvku z Coleridgeovy básně *The Rime of the Ancient Mariner*:

The fair breeze blew, the white foam flew,
The furrow followed free;
We were the first that ever burst
Into that silent sea.

Ačkoliv se zde souhlásky *f* i *t* vyskytují stejně často (7 x), a ačkoliv *t* je součástí rýmu, je opakování *f* mnohem expresivnější. Spolupůsobí zde asi vedle přirozené, akustické výraznosti obou fonémů několik činitelů:

1. V přízvučných slabikách se vyskytuje *f* častěji (6 x) než *t* (3 x).

2. *F* se objevuje vesměs na počátku slova, *t* vesměs na konci slova, a v anglickém verši je právě aliterace na počátku slova velmi výrazná.

3. Hlávka *t* se v nestylizovaném textu vyskytuje čtyřikrát častěji než *f* (7,27%:1,88%), proto stejně početný výskyt obou hlásek je „násilím“ na jazyce ve prospěch souhlásky *f*.

4. Také podobné hlávky podporují základní eufonickou osnovu; v našem případě labiální *w* a *b* zvyšují expresivnost labiálního *f*, dentální *th* a *s* účinnost dentálního *t*.

Z českých překladů je zvukově nejzdařilejší toto znění:

Vzduch radosten vál v bělost pěn,
muž vrásnil dráhu svou

a první byl, co vyrušil
tu vodu nemluvnou.

(J. Palivec)

Český básník zachoval aliterační princip a dokonce jako jedné ze dvou aliterujících souhlásek (*v*, *r*) užil také labiály – snad proto, že aliteraci na *f/v* pociťoval jako zvukomalebnou (fičení větru). Teprve po několikerém pozorném čtení si všimneme, že se zde opakuje také *n*, a to dokonce jako součást rýmu a častěji než *v*. Jeho menší zvukomalebná platnost vyplývá opět mimo jiné z toho, že jen v jednom případě je na počátku slova a že je to souhlávka v češtině poměrně velmi častá.

Ani překlad zvukosledné struktury básně není „ideologicky neutrální“, i zvukové řešení je podřízené jisté koncepci. Srovnajme např., co říká J. Hiršal o svém a o Fryntově překladu jedné z Morgensternových Šibeničnických písní: „Báseň se v originále nazývá *Das Hemmed* a zní:

Kennst du das einsame Hemmed?
Flattertata, flattertata.

Ders trug, ist bass verdämmet!
Flattertata, flattertata.

Es knattert und rattert im Winde.
Windurudei, windurudei.

Es weint wie ein kleines Kinde.
Windurudei, windurudei.

Das ist das einsame
Hemmed.

Fryntův překlad zní takto:

KOŠIL
Znáš osamělý košil vlát?

Plandalalá, plandalalá.
Kdo nosil jej, ten jest proklat!
Plandalalá, plandalalá.
V zlém větru si plandá a pleská.
Vítřvanaj, vítřvanaj.
Jak děťátko pláčem si stejská.
Vítřvanaj, vítřvanaj.
To je ten osamělý on,
ten osamělý košil.

A můj překlad:

KOŠILELA
Znáš sirou košileli?
Třepetatá, třepetatá.
Jsi proklat, majiteli!
Třepetatá, třepetatá.
Teď třeská a pleská v ní vánek.
Vichryvanou, vichryvanou.
Kvílívá jak uplakánek.
Vichryvanou, vichryvanou.
Docela osířela
košilela.

Na první pohled je zde patrná různost překladatelských aspektů. Kde jde Fryntovi o zdůraznění grotesknosti záměrným narušením rytmu a větné syntaxe, jde mi, jak jsem již uvedl na začátku, o hudební stránku básně, i když jsem ji snad proti originálu poněkud zmelodičtil.⁶⁸

[IV] Kapitola ze srovnávací morfologie verše

Abstraktní metrické schéma nabývá v konkrétním jazykovém materiálu různých rytmických forem. V historickém vývoji se tyto rytmické varianty pohybují v určitém rozpětí, které je omezeno možnostmi jazykového materiálu. To ukážeme na alexandrinu a na volném verši.

Také rytmické realizace veršového rozměru, které si vzájemně odpovídají, mají v různých jazycích odlišné vlastnosti, poskytují např. rozličné možnosti přednášejícímu, a pak se pochopitelně liší také jejich funkce v sémantické výstavbě básně. To bude ukázáno na blankversu.

Sémantická hodnota vyplývající z metra se opírá

a) o některé akustické kvality, jimiž může být podtrhován určitý typ výrazových jazykových hodnot, jako rychlé tempo, kadence atd.,

b) o konvenční asociace, které se během historického vývoje poezie na metrum navrstvily, takže je daný veršový rozměr často spjat s určitým typem tematickým.

1. Blankvers

Z básnických forem, které se v české kultuře uplatňují především v překladech, je nejdůležitější blankvers, především blankvers divadelní: je to stylistický pro-

středek, který z našeho jeviště působí na nejširší masy diváků, z nichž někteří jinak po poezii sáhnou jen zřídka. Divadelní verš je stylistický prostředek nejen maximálně úkonny společensky, ale také se v nejvyšší míře účastní na interpretaci textu: odstupňování důrazu na jednotlivých slovech, změny tempa apod. napovídají význam interpretačně obtížných míst a dokreslují postavu a situaci.

Blanvers se během historického vývoje pohyboval hlavně mezi třemi páry protikladových forem. Ukážeme si to na úseku z Hamleta:

- (I) blankvers, v němž se konec verše kryje s koncem syntaktické jednotky (verše 1, 2) – blankvers s přesahem (verše 3, 4);
- (II) čistě jambický blankvers (xxxxxxx, verše 2, 4) – blankvers s daktylským začátkem (xxxxxxx, verše 3, 4);
- (III) blankvers s mužským zakončením (...xx, verše 1, 2, 3) – blankvers s ženským zakončením (...xx, verš 4).

- 1 There is a willow grows aslant a brook,
- 2 That shows his hoar leaves in the glassy stream,
- 3 There with fantastic garlands did she come
- 4 Of crowsflowers, nettles, daisies, and long purples.

Tyto morfologické možnosti jsou všem sylabotónickým veršovým systémům společné, avšak významový poměr mezi jednotlivými formálními protiklady není u všech stejný: v anglickém verši, v němž je protiklad mezi vzestupným a sestupným rytmem oslaben a slova stmele na do větších skupin, je nejdůležitější syntaktické členění; to tak tvoří ve vývoji první protiklad. Naopak v češtině je pro typologii blankversu nejdůležitější protiklad mezi vzestupným a sestupným začátkem verše.

U blankversu však vystupuje do popředí ještě jiná problematika: to, jak je foneticky realizován herci z různých jazykových oblastí. Veršovaný dialog předpisuje herci daleko přesněji způsob přednesu než dialog prozaický, a tím současně usměrňuje i jeho pojetí role. Pro hercovu práci na hře je proto důležité odlišit, které složky přednesu jsou určeny, „předepsány“, a které jsou ponechány jeho vlastní interpretaci. Poměr těchto dvojích složek jevištního verše není stejný ve všech jazycích, zvláště pak není stejný v jevištním blankversu českém a jeho předloze, blankversu anglickém. Dotkneme se zde některých výrazných rozdílů mezi českým a anglickým blankversem, pokud mají důsledky pro herecký a režijní přístup k textu, pro vytváření specifického českého hereckého stylu při interpretaci kupř. Shakespeara nebo i ruských a německých blankversových her.

a) Odstupňování přízvučnosti, a tím i významové závažnosti slov je v anglickém blankversu přesněji určeno textem než v blankversu českém.

Až na malé výjimky je totiž každá slabika anglického textu sama o sobě, bez ohledu na rytmický kontext, buď přízvučná, nebo nepřízvučná (přízvučná jsou podstatná jména, přídavná jména, významová slovesa, příslovce, zájmena ukazovací a tázací, nepřízvučné jsou jednoslabičné předložky, spojky, členy, pomocná slovesa, zájmena osobní a vztažná). V českém textu je předem dáno jen to, že první slabika víceslabičných slov je přízvučná a druhá slabika nepřízvučná; všechny ostatní slabiky (tj. slova jednoslabičná a konce víceslabičných slov počínaje třetí slabikou) jsou rytmicky dvojznačné: o tom, zda je na nich přízvuk, rozhoduje metrum a do značné míry i hercovo pojetí významu repliky.

V českém a anglickém textu označíme kurzívou slabiky, u nichž jen význam a metrum rozhodují, zda jsou přízvučné či nepřízvučné:

That but this blow
 Might be the be-all and the end-all here,
 But here, upon this bank and shoal of time, –
 We'd jump the life to come. But in these cases
 We still have judgement here; that we but teach
 Bloody instructions, which being taught, return
 To plague the inventor.
 (W. Shakespeare: *Macbeth*)

By pouze rána *ta*
uším ve všem byla, koncem všeho *zde*,
 jen *zde* na tomto mělkém břehu času
 přes život příští snadný *byl by skok*.
 U věcech *těch* však *zde* již máme *soud*;
tož ten, že *krvavým* *těm* úlohám
 jen učíme, a *když jim* vyučeno
 zpět vrátí *se*, *by* strůjce *trýznily*.
 (Překlad J. V. Sládka)

V anglickém textu není jediná rytmicky sporná slabika. Anglický herec má v textu samém daleko spolehlivější oporu, pokud jde o přízvukování, naopak český herec má větší volnost interpretace, jeho podíl je aktivnější. V některých případech se rozhodne podle toho, v čem vidí jádro myšlenky nebo ke kterým dřívějším částem myšlenky chce odkázat, podle toho, jaká je jeho osobitá logická vazba repliky: *uším* ve všem – *vším* ve všem; koncem *všeho* *zde* – koncem všeho *zde*; *jen* *zde* – *jen* *zde*; *zpět* vrátí *se* – *zpět* *vrátí* *se*. Jednotlivé varianty samozřejmě nejsou stejně hodnotné, ani pokud jde o interpretaci významu, ani pokud jde o zařazení jednoslabičných slov do rytmu verše. Některé jsou vyloženě chybné (*ušak* *zde*), protože se jim ale jazyk sám nepřičí, můžeme je slyšet z úst nenadaných herců a zvláště od neškolených recitátorů (např. ve škole). Pro anglického recitátora nebo herce-amatéra je daleko snadnější naučit se „správně přízvukovat“, protože v jeho povědomí jsou prostě slova určitých gramatických kategorií přízvučná, a kromě toho anglický přízvuk je výraznější (foneticky i fonologicky), proto snadněji a trvaleji osvojitelný. Anglický herec emfází mění důrazový poměr mezi dvěma přízvučnými (nebo nepřízvučnými) slovy (v češtině emfáze určuje, které z jednoslabičných slov je přízvučné a které nepřízvučné): *this* blow, *this* blow; ve větě „we shall have judgement here“, složené ze samých přízvučných slov, může být zdůrazněno kterékoliv z nich, pak již ovšem nejde o slovní přízvuk, ale o významové vytýkáni.

b) Rytmičké odstínění je v anglickém verši jemnější než v českém.

Nebudeme-li prozatím brát v úvahu větný důraz a významové zdůraznění slabiky, pak čeština má jen dva typy slabik podle přízvučnosti: 1. přízvučné, 2. nepřízvučné. Pod tlakem metrického schématu se realizuje ještě třetí typ: 3. vedlejší přízvuk na nepřízvučných slabikách víceslabičných slov nebo na monosylabech. Anglická slova mají kromě typů 1 a 2 ještě 3. zcela pevný vedlejší přízvuk (*shopkeeper*) – ba dokonce několik různých druhů vedlejšího přízvuku. Pod tlakem rytmického impulsu se realizují další typy: 4. nepřízvučné slabiky, které v těžké době nabyly metrického důrazu, 5. přízvučné slabiky, jejichž přízvuk je oslaben, protože jsou v lehké době (to je v češtině nemožné). Kromě toho je možno odlišit ještě 5. typ: metricky nadbytečné nepřízvučné slabiky, příp. nepřízvučné slabiky, jejichž slabičná platnost je sporná i v próze (*traveller*). Ukážeme si, jak jsou tyto typy rozloženy v poměrně velmi pravidelném a spíše jednotvárném textu:

2 4 2 1 5 1 2 1 2 1
 When he himself might his quietus make

4 2 5 1 2 1 2 1 2 1
 With a bare boodkin? who would fardels bear,

2 1 2 1 1 6 6 1 2 1
 To grunt and sweat under a weary life,

5 2 2 1 2 1 2 1 2 1
 But that the dread of something after death, –

2 3 2 1 2 1 2 4 2 1
 The undiscover'd country, from whose bourn

4 1 6 2 2 1 5 4 2 1
 No traveller returns, – puzzles the will,

2 1 2 1 2 1 5 1 2 1
And makes us rather bear those ills we have

2 1 2 1 2 4 2 1 5 4
Than fly to others that we know not of?
(W. Shakespeare: Hamlet)

Ve skutečnosti je v anglickém textu přízvuková hodnota slabik odstupňována ještě jemněji: kupř. Shakespeareův verš vyzní jinak, má-li tzv. „lehké“ zakončení (tj. v poslední slabice nepřízvučné zájmeno osobní, příp. vztažné, nebo pomocné sloveso), anebo „slabé“ zakončení (předložka, spojka). Připočteme-li k tomu ještě důrazy větné, není divu, že někteří angličtí prozodikové, např. A. J. Ellis, rozeznávají až devět stupňů přízvuknosti anglických slabik.

Česká replika je diferencována jen do tří typů slabik:

2 2 1 3 3
Kdo by nésti chtěl

2 1 3 2 2 1 3 1 3 2
tam břemena a stenal, znojil se

1 3 2 1 3 1 3 2 2 2
pod tíhou žití, leda že jen strach

1 3 2 1 3 2 2 1 3 2
před něčím po smrti, kraj neznámý,

1 3 2 1 3 1 3 1 3 2
od jehož břehů žádný poutník již

2 1 3 2 2 1 3 1 3 2
se nevrací, nám vůli opoutá,

2 1 3 2 2 2 2 1 3 2
a nutká nás spíš nést zla přítomná

2 1 3 1 3 1 3 1 3 2
než prchat k jiným, o nichž nevíme?

To ovšem neznamená, že by český herec neměl možnost jakkoliv jemně odstínit důraz při přednesu. Rozdíl je však v tom, že tyto jemné odstíny jsou pak již výtvořem herce a budou se v mnohém lišit u různých interpretů podle jejich osobitého pojetí; v anglické veršované hře jsou dány již textem. V anglickém veršovaném textu hierarchie přízvuků má více stupňů než v českém; na pozadí této rytmické normy dané jazykem se pak uskutečňuje systém emfází a větných důrazů, jichž herec použil.

c) V anglickém blankversu je možno k výraznějšímu členění repliky využít nepravidelného rozložení přízvuků.

V českém jambu se střídají pravidelně slabiky přízvukné a nepřízvučné, obměny se vytvářejí jen tím, že některé metrické důrazy jsou vyplněny slabikou nepřízvučnou (tedy místo $xXxXxXxXxX$ např. $xXxxxXxXxX$ nebo $xXxXxxxXxX$ apod.). Pro rytmické propracování repliky a psychologickou interpretaci situace nejsou ani tyto varianty bez významu, jak svědčí Frejkovy poznámky k několika veršům Borise Godunova v překladu O. Fischera:

„Nuž, rozvaž si to. Slibuji ti milost //
a jestližeš mi *lhal*, já // dodatečně //
tě trestat *nemíním*; // *však* jestli *teď* //
si se mnou *hráš*, // *já při synově hlavě* //
ti *přisahám*, že *odvetou* tě *zkruším*.”

Je to scéna Borise Godunova, vrcholná gradace smíšené úpěnlivé prosby a smrtícího nátlaku. Z prvotního téměř volného užívání teze a arze, z prvotního rozkolísání jambický půdorys verše stále více se vyhraňuje, až konečně přechází v železnou rytmickou nutnost – zcela podle nervového stavu hrané postavy.⁷⁷

Rytmickou kostrou anglického blankversu jsou přízvukové vrcholy a počet nepřízvučných slabik mezi nimi může kolísat (tedy místo xXxXxXxXxX např. xXxXXxXxX nebo xXxXxXxxXxX apod.). V anglickém blankversu se proto může vedle sebe setkat několik přízvukných slabik. Tak např. u Shakespeara často po důrazném zakončení syntaktického celku následuje důrazný začátek další věty nebo jejího úseku:

Feéd and régard him *nót*. *Are you a mán?*

Tím se prodlužuje pauza mezi oběma větami, a tedy zdůrazňuje syntaktické členění (kromě toho důrazné vyznění i nasazení věty zvýrazňuje a dramaturgizuje dialog). Tam, kde se přízvuky nesetkávají na hranicích větných úseků, a tedy nečlení repliku, přináší do verše zvolnění tempa, jakousi potenciální prodlevu, která ve vhodném významovém kontextu může dodávat slovům hloubku, jakoby zamyšlení nad věcmi nevyřčenými:

Bé in their flówing *cúps fréshly* remémber'd
(*Henry V*)

V českém textu je takové souhry mezi rytmem a významem možno dosáhnout jen důrazem významovým nebo větným, a ten je do značné míry závislý na interpretaci. I po této stránce dostává český herec text významově méně určitý a má větší možnosti jeho významové odstíny doplnit.

d) Rytmická podoba anglického verše předurčuje také tempo jeho jednotlivých úseků.

V jazycích, pro něž platí izochronie taktů, způsobují – jak již bylo řečeno – nadbytečné nepřízvučné slabiky zrychlení, a naopak chybějící slabika je nahrazována pauzou. Jak text anglického veršovaného dramatu diktuje změny tempa, je možno ukázat např. na Hamletově monologu o Hekubě. Monolog začíná energickým veršem s pravidelným střídáním přízvukných a nepřízvučných slabik:

O, whát a rógue and péasant sláve am Í!

Tempo se zrychluje ve 3. verši, obsahujícím jen tři přízvukné slabiky:

But in a fíction, in a dréam of pássion.

Ve 4. verši po pomalé první polovině nasycené přízvuky se druhá polovina znovu zrychlí:

Cóuld fórcé sóul só to his ówn concéit.

Prudce je rozkolísáno tempo ve vrcholném místě monologu:

Remórseless, tréacherous, lécherous, kíndless víllain!

Ó, véngeance!

Whý, what an áss am Í! Thís is móst bráve.

That Í, the són of a déar fáther múrder'd,

Prómpted to my revéngé by héaven and héll

První verš začíná rychlými tříslabičnými taktý, přednes se zvolňuje a ještě více zdůrazňuje v posledních dvou slovech a zarazí se výkřikem „O, vengeance!“, v němž se střetají dva přízvuky. Pak se klidněji vlní v dalších dvou verších; prodlí v obou bodech, kde se setkávají přízvukná slova; ironické „most brave“ a patetické „dear father“.

Mnohé detaily přednesu, které v češtině jsou ponechány hercově interpretaci, jsou v anglické verzi určeny přímo textem. To podporuje pochopitelně ustálení a konzervativnost interpretační tradice, a to nejen pokud jde o přednes, ale i v pojetí postavy.

e) V českém verši je výraznější členění na slovní celky, v anglickém na syntaktické úseky.

Český verš je složen většinou z víceslabičných významově i foneticky samostatných slov; až na poměrně řídké případy předklonek a příklonek je slovo samostatným rytmickým úsekem verše:

Být / dokonáno, // když / to / vykonáno,

pak / nejlépe // to / rychle / vykonat.

Ta vražda // kdyby / sítě / zadržla

nad následky // a jeho / nebytím

cíl / zachytla // – by / pouze / rána ta,

(*W. Shakespeare: Macbeth – přel. J. V. Sládek*)

V anglickém verši se jednotlivá slova – většinou jednoslabičná – seskupují do větných úseků, zpravidla kolem jednoho významového jádra. Syntaktické členění vytváří kostru, na níž je zavěšeno rozčlenění verše na mluvní taktý:

If it were *done* / when't is *done*, // then / 'twere *well*

It were *done* / *quickly*, // if the *assasination*.

V českém verši je posílena výraznost slovní hranice, v anglickém výraznost syntaktické pauzy. Z lingvistického hlediska zde jde o rozdíl mezi jazykem gramatickým (čeština) a jazykem lexikálním (angličtina). Na tom se zakládá také trochu odlišná typologie blankversu v obou literaturách.

Ve vývoji českého blankversu se od sebe zásadně odlišovaly – a pro jednotlivé generace byly příznačné – především varianty s různým „frázováním“; rozhodující byl hlavně jambický, nebo naopak daktylský začátek verše a mužské, nebo ženské zakončení:

Kromě velké touhy vás uvidět, i naše potřeba vás k službám užítí, nás k té kvapné obsílce. Však něco již jste doslechli o Hamletově změně.	Krom toho, že jsme velmi toužili vás vidět, vyvolala to naše kvapné potřeba použít vás. Doslechli jsme se, že se nám Hamlet proměnil.
--	---

(Shakespeare: Hamlet – přel. J. V. Sládek) (B. Hodek)

Sládek užil „jambické“ varianty českého blankversu s mužským zakončením, Hodek „daktylotrochejské“ varianty s daktylským začátkem. Hodkův verš zní energičtěji, Sládkův plyněji. V anglickém blankversu rozdíl mezi jambickým a daktylským začátkem není výrazný a nemění ráz verše:

That no compuctious visitings of nature xXx...
Shake my fell purpose, nor keep peace between
Xxx...

Zato je pro typologii anglického jevištního verše rozhodující, jaký je poměr mezi veršem a jeho syntaktickým členěním; přesahy úplně mění jeho znění, takže ve vývoji anglického blankversu se jako dva polární

typy uplatňují verš s přesahy a verš syntakticky uzavřený:

Let fame, that all hunt after in their lives, Live register'd upon our brazen tombs, And then grace us in the disgrace of death.	Where to the rather shall his day's hard journey Soundly invite him, his two chamberlaines Will I with wine and wassail so convince
---	--

(W. Shakespeare: Love's Labour's Lost) (Macbeth)

Také v českém dramatu má ovšem rozdíl mezi přesahovým a syntakticky uzavřeným veršem význam pro přednes:

Jest dýka to, co vidím před sebou
a tím jílcem obráceným v ruce mé?
Pojď, dej se obemknout! – Já neznám tě
a neustále vidím tebe přec.
Což nejsi, osudné ty vidění,
tak hmatu přístupno jak pohledu?
Neb jsi jen dýkou duše, – klamivý
jen výtvar mozku rozpáleného?
(J. V. Sládek)

Je dýka to, co vidím před sebou
tu s jílcem k ruce své? Pojď, uchopit
se dej. Já neznám tě, však stále přec
tě zřím. Což přístuppen jsi, osudný
ty zjeve, zraku jen, ne hmatu? Jsi
jen dýkou smyšlenou, jsi pouhý klam,
jenž vytrysk z mozku rozpáleného?
(O. F. Babler)

Sládek oslabuje Shakespearovy přesahy, jeho verše jsou uzavřené rytmické a intonační jednotky, jejichž hranice nezastře ani civilní herecký projev. Proti tomu O. F. Babler vědomě a úmyslně zastírá hranice verše těsnými přesahy (např. „civí na / vše, co dříve činili“; „Odvahu / svou vztyč“), takže dikční jednotkou se stává věta, nikoliv verš. Tento verš se osvědčil lépe v monologu (přirozeněji jej čle-

ní) než v krátkých replikách (zde je nebezpečí přílišného rozdrobení). Ačkoliv v tomto případě jde o dvě vyhocené protichůdná syntaktická řešení, není rozdíl mezi nimi na první pohled o mnoho patrnější než rozdíl mezi „jambickým“ a „daktylotrochejským“ blankversem a nemá pro rytmické propracování repliky tak zásadní význam jako v anglickém verši.

Vcelku je tedy v českém blankversu oslabena výraznost větného rozčlenění verše a posílena výraznost jeho rytmického spádu. Anglický jevištní verš je příznivější pro „civilní“ přednes, český spíše pro přednes „recitační“, metrická podoba repliky je v něm patrnější.

f) V českém blankversu se na zpřesnění významu verše silně účastní slovosled.

Angličtina má pevný slovosled, a tedy z daných lexikálních jednotek může dramatik sestavit verš nejčastěji jen jedním způsobem. Český překladatel může představovat slova prakticky do jakéhokoliv pořadí, jež mu dovoluje rytmus, a co je nejdůležitější, může představami zdůraznit pokaždé jiné slovo verše, a tedy přesněji významově interpretovat repliku:

Já nechci zlehčovat, co Brutus řek
Nechci já zlehčovat, co Brutus řek
Co Brutus řek, já nechci zlehčovat
Zlehčovat nechci já, co Brutus řek
Nechci, co Brutus řek, já zlehčovat


Obdobné výhody dává dramatikovi také ruština: G. Šengeli vypočetl, že ze 151 rytmických variant ruského blankversu 135 připoustí představu.⁷⁸

V anglickém blankversu jsou způsob přednesu i významová interpretace předurčeny hlavně rytmickými prostředky, v českém blankversu dává rytmická forma verše málo opor pro hercovo pojetí, ale zato silně „významonosný“ je slovosled; a ten zpravidla daleko účinněji než kupř. změny tempa určuje vztah a poměr důležitosti jednotlivých složek myšlenky. A opět se potvrzuje, že český verš vyžaduje od herce větší aktivi-

tu: výrazové prostředky anglického verše – tempo, slovní přízvuk apod. – se realizují do značné míry automaticky, slovosledné řešení českého překladatele zpravidla dává herci možnost několikerého výkladu:

Já nechci zlehčovat, co Brutus řek
Já nechci zlehčovat, co Brutus řek
Já nechci zlehčovat, co Brutus řek
Já nechci zlehčovat, co Brutus řek

g) Intonace českého blankversu je expresivnější než klidná intonace anglického blankversu.

Anglická věta je nejčastěji jednoduší: od první přízvukné slabiky pozvolna klesá a kolem poslední přízvukné slabiky nastává lehký klouzavý vzestup (schéma: ). Česká věta je obyčejně intonačně vlnitá, s několika vzestupy a poklesy. Obdobný je rozdíl v intonačním charakteru anglického a českého verše, zvláště pokud jsou vyplněny uzavřenými větnými celky.

Uvedeme několik charakteristických rysů Shakespearova verše podle podrobných intonačních prepisů, které asi pro 200 veršů z různých her pořídil R. Kingdom.⁷⁹ Anglický verš, příp. půlverš, se často buď pohybuje celý na zhruba stejné intonační úrovni, nebo vykazuje plynulý intonační vzestup či sestup:

Art thou ought else but place, degree and form.

První půlverš se drží v jedné intonační výši, v druhém se tón třikrát stejnoměrně pozvedne na slovech „place“, „degree“ a „form“, ale jejich začátky zde zůstávají na úrovni prvního půlverše. Jednotná intonační linie pokračuje při přesahu často i přes hranice verše:

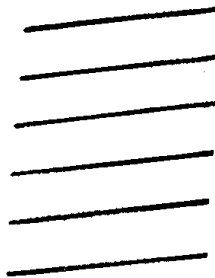
What kind of god art thou *that suffer'st more*
Of mortal griefs than do thy worshippers?

Také pokud jde o nasazení a vyznění verše, je anglický blankvers intonačně poměrně klidný: ještě častěji než věta v próze začíná bez významného intonačního pohybu (70% : 65%), jen asi v 10% vzrůšenou stoupavou intonací; v anglickém nedramatickém verši dosahují klidné začátky až 90%. Daleko častěji než věta v próze verš klidně vyznívá (33% : 15%) – již také proto, že věta obyčejně přesahuje přes jeho hranici; zbývající dvě třetiny veršů asi stejně často končí intonačním vzestupem jako poklesem. Vcelku je tedy anglický verš ve svém průběhu málo intonačně zvlněný, je málo výrazně ohraničen (méně jasně než věta). Posloucháme-li anglického recitá-

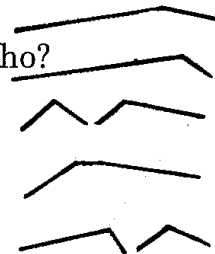
tora, máme dojem nevzrušeného až monotónního přednesu, při poslechu anglického veršovaného dramatu nevnímáme zpravidla, kde jsou hranice veršů, slyšíme klidný, spíše změnami tempa zvýrazněný projev. Samozřejmě proti této „klasické“ interpretační tradici (reprezentované např. Johnem Gielgudem) se dnes někteří angličtí herci snaží o expresivnější herecký projev např. tím, že rozbíjejí verš do několika intonačně a rytmicky samostatných částí (např. Laurence Olivier), a tím překonávají intonační jednotlost věty.

Dosud bylo málo vykonáno pro rozbor intonace českých veršovaných textů. Je propracován spíše pojem tzv. fonické linie, při níž se většinou předpokládá soulad mezi intonačním vyvrcholením a větným důrazem. Dva protikladné typy českého blankversu podle celkového rázu fonické linie jsou 1. lumírovský blankvers s klidným, homogenním průběhem, v němž zaniká slovo a naopak se proti sobě vydělují jednotlivé verše, a 2. blankvers májovský, a také většina blankversů posledních desetiletí, v nichž jednotlivá slova jsou dikčně samostatná, verš rozčleněn a fonická linie zvlněná:

A což ta naděj byla *opilá*,
již oblékl jsi dřív? – *Či usnula*
a teď se probouzí, by *hleděla*
tak zelená a bledá *na všecko*,
co dříve činila tak *ochotně*? –
Tak od té chvíle cením *lásku tvou*.
(W. Shakespeare: *Macbeth* – přel. J. V. Sládek)



Což byla *zpita* naděj,
kterou ses přioděl? A *prospala* se z toho?
A *zelená* a *zsinalá* teď kouká,
jak *vyváděla*? Tak si ode dneška
i tu tvou *lásku* cením. Být se bojíš...
(E. A. Saudek)



Sládek dostává často inverzí do důrazné koncové pozice formální bezvýznamná slova, ta jsou tím zdůrazněna, takže se dostávají na stejnou rovinu jako slova plnovýznamná a verš se pak pohybuje co do důrazu zhruba v jedné linii:

Vždyť nemohu si nevzpomenout *přec*,
že *byly* jednou věci *takové*,
mně drahé *tak*!
(*Macbeth*)

Patos takových veršů plyne z velké části z napětí mezi slovy přirozeně přízvučnými a slovy zdůrazněnými nepřirozenou pozicí (nevzpomenout *přec*; *byly takové*; drahé *tak*). Stačí, změníme-li slovosled – aniž bychom porušili rytmus –, napětí způsobené inverzí zmizí a verše budou mít zcela jednoznačné významové i přízvukové vrcholy:

Přec nemohu si *nevzpomenout*,
že jednou věci *byly takové*,
tak *drahé* mně! – A na to *vše*
se *nebe* dívalo a při nich *nestálo*.

h) Z odlišné rytmické struktury anglického a českého jevištního verše vychází odlišná recitační a herecká tradice.

Anglická recitace, tj. přednes nedramatické poezie, dává přednost klidnému projevu, při němž významové důrazy neporušují metrický obrys verše, tj. převahu metricky přízvučných slabik nad ostatními a jejich sled ve stejných intervalech. V anglických příručkách pro recitátory se výslovně uvádí: „V lyrice významový důraz nikdy nesmí porušit pravidelný sled přízvuků v čase a nesmí být nikdy silnější než metrický přízvuk“;

je-li zapotřebí zvláštního zdůraznění, dává anglický recitátor přednost prodloužení slabiky nebo změně tónu před stupňováním přízvuku. Angličtí ortoepikové doporučují tlumit i významové pauzy, aby nebyla porušena ekvivalence intervalů mezi přízvuky, a metrickému tvaru verše podřizují i modulace tempa: „Všechny důrazné pauzy musí být u lyrické poezie drženy v mezích časového schématu. V dramatické poezii může být rytmický pohyb nepatrně uvolněn.[...] V lyrickém verši nesmí dojít k žádné změně tempa, tj. rychlosti přednesu, která není předepsána metrickým schématem. V dramatickém verši je často zapotřebí změny tempa pro odlišení charakterů; v takových případech musí být dosti výrazná, aby způsobila jasný zlom v metrickém tempu mezi dvěma skupinami veršů“; tj. změna tempa musí být tak radikální, aby si každý z obou kontrastujících úryvků vytvořil vlastní „míru doby“, vlastní délku izochronních intervalů. A konečně v lyrickém přednesu se nesnášejí ani nápadné intonační výkyvy: „Zvýšení nebo snížení tónu (pro zdůraznění) se ve verši – s výjimkou dramatu – smí používat velmi střídmě.[...] Je zřejmé, jak nebezpečná by tato metoda mohla být v lyrické poezii.“⁸⁰

Pokyny anglickým recitátorům a hercům, které jsme citovali, ukazují, že u anglických veršů je dosti podstatný rozdíl mezi recitací a hereckým přednesem, výraznější, než na jaký jsme zvyklí z našeho jeviště. V divadelní tradici většiny evropských národů existují a střetají se dva protikladné herecké, resp. recitační styly: jeden vychází z významu a můžeme ho označit jako přednes „civilní“, druhý, vycházející z veršové formy, jako přednes „poetický“. Poetické utváření dikce se přitom opírá o základní organizační principy jednotlivých národních veršových systémů: v angličtině o izochronii taktu, ve francouzštině o kadenci na kon-

ci verše a poloverše. Také v tom je český verš blíže k sylabickému, že nejdůležitější prostředek patetizace verše je ve výrazném oddělování jednotlivých veršů od sebe. Uvnitř verše pak nedochází k tak zjevnému napětí mezi systémem metrických akcentů (se změnami tempa, které jsou tím způsobovány) a systémem sémantických důrazů, které vycházejí z interpretace smyslu básně. V anglické recitační praxi je proto větším nebezpečím přehnaní verismu než školácké podlehnutí veršovanému schématu: „Ale čtenáři často čtou báseň tak, jako se dívají na obrazy v galerii: pošilhávají do katalogu po názvu, aby jen zjistili, „o čem to je“. Mají proto tendenci myslet jen na děj nebo námět básně – nebo jen na dramatické napětí, které vzbuzuje. Lidé, kteří takto přednášejí verše, porušují důrazem melodií básně, a takoví lidé by se nikdy neměli pokoušet číst nic jiného než prózu.“

Shrnujeme: Přednes českého jevištního blankversu je méně předurčen textem než u blankversu anglického a dovoluje daleko širší rozpětí významové i hlasové interpretace. Tento rozdíl platí vůbec pro český verš na jedné straně a anglický, do značné míry i ruský a částečně i německý verš na straně druhé. Cílem těchto poznámek bylo upozornit na to, že specifické rytmické vlastnosti národního verše mají vliv i na divadelní tradice, a dále připomenout, jak citlivý kontakt s domácí kulturou (její složkou je kupř. interpretační styl českých herců) je potřebí pro překlad cizí hry do českého kontextu.

2. Alexandrin

Alexandrin je typický verš básnických překladů. Ačkoliv některé jeho typy vznikly z domácích kořenů v původní české poezii, je většina českých alexandrinů na-

podobním obdobných forem románských, zvláště francouzských. Francouzský sylabický alexandrin je dvanáctislabičný (až třináctislabičný) verš s cézурou, v němž je konec verše a půlverše vyhocen slovním přízvukem. V anglické, německé, ruské a také české poezii je dvanáctislabičné a třináctislabičné schéma vyplňováno rytmem, pro který v předloze není opora; odsud také částečně rytmická rozkolísanost této formy v překladech. Nejčastěji je sylabotónický alexandrin jambický; vzestupný rytmus tvoří analogii k vzestupným půlveršům a kólům verše francouzského:

Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.

(Ch. Baudelaire: *Le flacon*)

A najdeš lahvičku, jež rozpomíná se,
z níž tryská, oživši, zas duše po čase.

(Sv. Kadlec)

a) Klasický francouzský alexandrin má cézuru uprostřed – tedy po šesté nebo sedmé slabice – a dvě varianty:

A. alexandrin s nedělenými nebo nepravidelně dělenými půlverši (6 / 6):

Si, revelant ceux-là / qu'il renversait naguère,
A ses mauvais désirs / donnant des vils soutiens,...

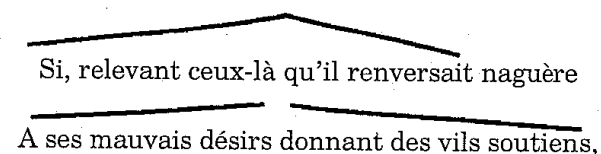
(Leconte de Lisle: *L'Apothéose de Mouçal-Kébyr*)

B. alexandrin s půlverši ještě dále symetricky dělenými v tříslabičná kóla (3 + 3 / 3 + 3):

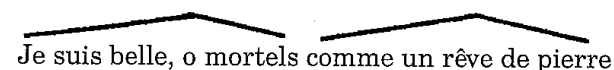
Je suis belle, / o mortels! // comme un rêve de pierre
Et mon sein, / où chacun // s'est meurtri / tour à tour.

(Ch. Baudeilaire: *La beauté*)

Tento druhý typ se obvykle skládá ze čtyř sémantických jader, po stránce fonetické pak ze čtyř tříslabičných vzestupných jednotek, takže u anglického čtenáře, který je zvyklý vnímat text tónicky, budí dojem čtyřstopého anapestu (xxx / xxx // xxx / xxx). Podstatným elementem francouzského alexandrinu je klesání, resp. stoupání intonace, tj. kadence na konci půlveršů. Každý půlverš je zakončen výraznou kadencí nebo antikadencí, která je ještě zesílena tím, že půlverše vyznívají přízvučně, pak následuje pauza, a navíc končí verše zpravidla i pauzou syntaktickou. V pravidelném francouzském alexandrinu tedy dochází k dvoudílnému pohybu intonace:



V čtyřdílném alexandrinu (3+3 / 3+3) se tento dvoudílný intonační pohyb realizuje dokonce dvakrát a čtyřnásobná kadence, resp. antikadence dodává tomuto typu elegické ladění:



b) Vývoj francouzského alexandrinu se ovšem neomezoval na různé kombinace obou variant klasického schématu a na přechodné formy mezi nimi, nýbrž došlo také k uvolnění tohoto schématu. S dvoudílným nebo čtyřdílným alexandrinem kontrastuje ve francouzské poezii alexandrin třídílný. Jeho dělení, jak ukazuje W. Th. Elwert⁸¹, může být symetrické:

4 + 4 + 4

Et près de vous / ce sont des sots / que tous les
hommes

(Molière)

nebo asymetrické:

3 + 5 + 4

Cela dit, / maître Loup s'enfuit, / et court encore.

(La Fontaine)

nebo

2 + 6 + 4

Et moi, / je lui tendais la main / pour l'embrasser

(Racine)

Takové třídlílné alexandriny jsou u klasiků poměrně řídké, častěji se vyskytují u Chéniera a romantiků.

Třídlílný alexandrin má na rozdíl od neutrálního dvoudílného s cézuroou uprostřed hodnotu příznakové varianty. – Tradiční struktura alexandrinu je od poloviny 19. stol. porušována, nebo i ignorována.

c) Ve francouzském sylabickém verši je plynulý přechod od alexandrinu k volnému verši, neboť šestislabičné až sedmislabičné úseky se ve francouzštině, také v próze, vyskytují velmi často – je to jazykový jev společný próze, volnému i pravidelnému verši.

Celkově je alexandrin metrum, které se pro sylabický verš francouzského typu velmi dobře hodí. Při překládání do sylabotónických veršových systémů vzniká řada problémů:

Sylabický alexandrin je na jedné straně přirozená forma verše – bylo už řečeno, že přechod k volnému verši a k próze je plynulý –, na druhé straně tvoří díky kadenci na konci veršů a půlveršů, posílené přízvukem a rýmem, značně expresivní metrický prostředek.

Sylabotónický alexandrin je silně hledaný, umělý a od prózy značně vzdálený: spojením přízvukového rytmu se sylabickou kompozicí vzniká metrický útvar, který je z často používaných útvarů nejunemější a v delších skladbách mu hrozí nebezpečí monotónnosti.

Typické variační schopnosti sylabického verše – např. různé rozdělení slovních jednotek uvnitř poloveršů – nejsou v sylabotónickém verši dostatečně nosné a některé variační možnosti sylabotónického verše (především změna počtu slabik v jednotlivých iktech, a tím proměny tempa) se dají užít jen s obtížemi.

Vývojové a variační možnosti českého alexandrinu se v podstatě pohybují mezi dvěma extrémními typy, které možno označit jako vzestupný (aspoň náznakově) jambický typ, jenž se opírá o střídání výrazně přízvučných a nepřízvučných slabik (xXxXxX / xXxXxX), a sestupný typ s daktylskou tendencí, jenž se opírá o výraznou kadenci obou půlveršů, případně ještě i jejich polovin (Xxx Xxx / Xxx Xxx). Boj mezi oběma typy byl sveden v naší poezii kolem r. 1920. Proti lumírovskému jambickému alexandrinu, jehož vývoj v překladech francouzských dramát dovršil Otokar Fischer, vystoupil tehdy Karel Čapek a vytvořil typ kadencovaný. Pro srovnání obou variant je proto poučná polemika Karla Čapka proti verši Otokara Fischera, jak ji formuloval r. 1921 po přepracování Fischerova překladu Sganarella ve stati Český jevištní alexandrin⁸². Shrňme jeho teoretické teze a doložíme je porovnáním veršů Čapkova a Fischerova převodu Molièrovy aktovky.

a) „Rytmicovou jednotkou alexandrinu není ani jamb, ani jakákoliv stopa, nýbrž půlverš od cézury k cézuře“; proto je v alexandrinu nepřipustný přesah, na konci verše i v cézuře má být také větný nebo významový přeryv, půlverš má vyvrcholit větným důrazem.

Tím jsou motivovány mnohé přestavby, které Čapek provádí ve Fischerově textu:

Už si mne *uším*, co asi / mi bude *vykládat!*

Jak, / *Lelio* to byl, / jež *zahlédla* jsem tu;
Jak to, že o jeho / já *nevím návratu!*

A věru, *její* hněv, / jenž *starostí* mou se vzbouzí,
mne učí, jak bych *já si / vést* měl ve své nouzi.
(O. Fischer)

Aha, už si mne *uším*; / s jakoupak přijde *řečí?*

Jak, byl to *Lélio*, / jehož jsem zhlédla tu?
Jak to, že *nevím nic* / o jeho *návratu?*

A věru, když *i ji* / mé neštěstí tak *zlobí*,
to dává příklad *mně*, / co dělat *patřilo by*.
(K. Čapek)

Fischerovy půlverše jsou rozdrobenější a intonačně různorodé. Čapek tíhne k ucelenému a jedním směrem vystupňovanému půlverši, v jeho alexandrinu je pevněji organizován rytmus větný.

b) „I nejčistší český jamb (čili předrážkový trochej) je v polovině případů maskovaný daktylotrochej. Z toho snad plyne připustnost daktylotrocheje v českém alexandrinu“; naopak výsledkem snahy o zachování jambu je „náramná spousta takových všelijakých ‚tak‘, ‚pak‘, ‚hned‘, ‚tu‘, ‚přec‘ a jiných zbytečných šterkujících sloviček, jež dávají českému alexandrinu ráz tak nepříjemně drobný“. Přestavbu Fischerova jambického verše xXxXxX / xXxXxX na Čapkův alexandrin s daktylskou tendencí (XxxXxx / XxxXxx) provádí Čapek ve Sganarellovi nejčastěji tím, že předklonnou skupinu slov x / Xx nahrazuje jedním slovem delším nebo skupinou příklonnou.

Hle, *jak je předobrá*. Mou *křivdu* pomstít *šla*.
(O. Fischer)

Hleďme, ta *dobrota!* *Hned* by mne pomstít *šla*.
(K. Čapek)

Já *raděj* *nebiji*, *neb hrůzu z bití mám*.
(O. Fischer)

Nemlátím nikoho, bych nebyl *mlácen sám*.
(K. Čapek)

I tehdy, je-li Čapkův verš složen ze stejných lexikálních jednotek (kupř. 1 1 1 2 1 / 1 2 2 1) jako Fischerův, převrací aspoň větný důraz vzestupnou řadu Fischerovu v řadu sestupnou:

Však *on* tě přede *mnou* již *přejde, sketo, smích*.
(O. Fischer)

Však *on* vám *zajde* smích, *vy* jeden *hulváte*.
(K. Čapek)

V Čapkově rytmickém kontextu se bude číst sestupně i mnohý verš, který byl u Fischera původně koncipován jako jamb:

Jen, *prosím, pomalu*; když jeho *tvář* se *zkoumá*.
(O. Fischer)

Jen, *prosím, pomalu*; *když* jeho *tvář* se *zkoumá*.
(K. Čapek)

c) Důrazné upozornění, že „není přítom lhostejno, končí-li verš mužsky či žensky“, svědčí o tom, jak byl Čapek citlivý na kadenci verše. Žádal nejen zachování francouzské alternace mužských a ženských rýmů, ale doporučoval podobné obměňování kadence i ve vztahu obou půlveršů: končí-li verš mužsky, je výhodná ženská cézura a naopak. Proti symetricky cézurovanému alexandrinu (xXxXxX / xXxXxX), který dodržoval Fischer, zavádí Čapek alexandrin protikladně kadencovaný (xXxXxXx / XxXxX; xXxXxX / xXxXxXx):

Dost. Znáte *bolest* mou / dřív, než *já* ji *znal*;
leč vaše *svědomí* a *cit*, / jenž vášně *krotí*,
by měly *zjevit* vám, / že *choť* má je mou *chotí*;
a *když* mi *veřejně* / *ji* *chcete* *uloupit*,
v tom věru *křesťanský*, / můj *pane*, *není* *cit!*
(O. Fischer)

Dost. Kde mne *bota* *tlačí*, / to *pán* *dobře* *ví*.
Však vaše *svědomí* / má *vzíti* v *uváženou*,

že moje žena přec / je zkrátka mojí ženou,
a chtít mně před nosem / ji sebrat docela,
to, pane, dobrý křesťan / nikdá nedělá.
(K. Čapek)

Své prozodické názory si Čapek ujasnil při překladu Sganarella právě proto, že se ve Fischerově textu střetl s protichůdným rytmickým typem; rozdíl nebyl jen v uspořádání slovních celků, ale v samém rytmickém principu. Fischer jen obměňoval jambickou podobu alexandrinu, kterou kanonizovali překladatelé lumírovští:

Ó, rci mi podruhé, proč myslíš, volbu moji
že otec schvaluje, s ní zajedno že stojí;
mne pouč poznovu, muž naděj má být větší?
Ó, nelze nasytit se takou sladkou řečí!

(P. Corneille: *Cid* – přel. J. Vrchlický)

Stereotypní lumírovský alexandrin o pravidelném rytmu a symetrické cézuře uvolňoval Fischer tím, že silněji rozdroboval půlverše a vyděloval z nich jednotlivá slova. Ne nadarmo v polemice proti Čapkovi⁸³ uvádí: „[...]nevidím nevýhody v tom, počíná-li se verš (nebo druhá jeho půlka) slovem jednoslabičným, ale přízvučným: naopak tím se do jednotvárného poněkud toku jambického dostává síla, ruch, melodická nepravidelnost; a takové (zdánlivé) jamby jako ‚Zdar, velký vítězi‘[...] jsou (pro můj sluch) vítaným přerušením akademického rytmu.“ Nevítaným porušením splývavé intonace bylo syntaktické rozbíjení verše a zdůrazňování jednotlivých slov pro Čapka, a proto v těchto případech Fischerovy verše shlazuje:

Ó, přešťastný to los, tak krásnou ženu mítí!
Ne! Kdo tak bídnou má, jak bědným ten se cítí!
Ne! Kdo tak zrádnou má, ach jak je ubohý!

(O. Fischer)

– Ó přešťastný to los, tak krásnou ženu mítí! –
To byste koukali, jak nešťastným se cítí,
kdo má tu bídnici, a jak mu, jářku, je.

(K. Čapek)

(Ani ta potlačená čárka za počátečním citoslovcem není náhodná, jak svědčí jiné příklady: Ach, běda – Ach běda apod.).

Francouzský alexandrin nejčastěji sestává ze čtyř významových jader rozložených po dvou v obou půlverších; jde často o tříslabičné vzestupné slovní celky, takže např. na anglického čtenáře, který je zvyklý vnímat text tónicky, působí mnohdy francouzský alexandrin dojmem čtyřstopého anapestu (xxXxxX / xxXxxX):

Mais faite / -moi celui / de cesser / désormais
Un amour / qu' un mari / peut trouver / fort mauvais
Et songez / que les noeuds / du sacré / mariage
xXx / xxX / xxX / xxX
xxX / xxX / xxX / xxX
xxX / xxX / xxX / xxX

K tomuto kompozičnímu obrysu alexandrinu se přimyká verš Čapkův; ovšem trojslabičná kóla česká nejsou vzestupná, ale většinou sestupná:

Leč mějte / vy tu čest / a poměr / zrušte již,
jenž choti, / chápete, / je přec jen / na obtíž,
a buďte / pamětliv, / že manželství / je svaté.

Jambický alexandrin obětuje symetrické frázování (kompozici slovních celků) snaze o vzestupný rytmus. Pro verš s oslabeným přízvučným principem je daktylský alexandrin zvláště výhodný, protože je to nejsymetričtější veršovaný útvar schopný velmi pevné organizace slovních celků i intonace.

Ani Čapkův alexandrin francouzského typu nebyl ovšem bez domácích předchůdců. Jambický alexandrin pokračuje v tradicích verše lumírovského – kadenco-

vaný typ daktylotrochejský vychází z českého verše romantického:

Dalekoť jeho sen, umrlý jako stín,
obraz co bílých měst u vody stopen klín,
takť jako zemřelých myšlenka poslední,
tak jako jméno jich, pradávnych bojů hluk
(K. H. Mácha: *Máj*)

Tento typ verše najdeme i v jiných básnických stylech s oslabeným přízvučným schématem, kupř. u Březiny, ale teprve Čapek ho použil jako náhrady za francouzský alexandrin.

Daktylský alexandrin se opírá o činitele fonologie větné – intonaci a kadenci – a potlačuje dominantní platnost přízvuku. Proto jsou rytmickou jednotkou intonačně zcelené půlverše, proto Čapek cítí potřebu jednotný intonační spád půlverše podepřít důrazem na konci řady. Naopak jambický alexandrin se opírá o činitele fonologie slovní – přízvuk –, odtud také samostatná platnost slova a „rozdobený“ charakter Fischerova verše. Čapkova podoba alexandrinu je rytmicky volnější, civilnější, „poloviční próza“, jak daktylský počátek označil Fischer⁷⁴; Fischerův alexandrin připadal zase Čapkovi – zřejmě pro svou rytmickou výraznost – jako příliš „hrotitý a nevážený“.

Oba typy alexandrinu měly v české básnické tradici pokračování. „Drobivou“ tendenci Fischerova verše v překladech Molièra dovršil Bohdan Kaminský, který syntakticko-intonační členění alexandrinu potlačuje do té míry, že se mu verše mění v šestistopý jamb s přesahy:

To se mi líbí! Tak! Že učiníš tím zadost
otcovu přání, věř, to působí mně radost
tak velkou, že bych se tu ihned ze všech sil

dal rovnou do tance, jen kdybych nemusil
mít strach, že někdo se mi vysměje. Hned chci tě
v té chvíli obejmout!

(Molière: *Sganarelle* – přel. B. Kaminský)

Intonačních možností Čapkova alexandrinu pak systematicky využil Vítězslav Nezval. Dodržuje mužskou cézuru a tendence k schématu XxxXxx / XxxXxx je u něho tak výrazná, že se půlverš zase ještě rozpadá ve dvoučlennou rytmickou řadu; takto složitě kadencované verše dosahují zpěvnosti, k níž jsou u Čapka jen náběhy:

A já jim naslouchal na kraji u silnice,
za dobrých večerů při svitu večernice,
a rosa stékala mi zvolna po čele,
když s nohou na srdci za fantastické luny
jsem tahal pérka z bot jak povolené struny,
drnkaje do taktu, a básnil vesele.

(A. Rimbaud: *Má bohéma* – přel. V. Nezval)

Alexandrin s daktylskou tendencí a symetrickou cézurovou je ostatně pro kadencovaný verš Nezvalův tak výhodný, že se s ním setkáváme i v jeho vlastní poezii, a jeho stavebním principům se podřizuje i kompozice ideová a větná:

Bronzové haluze nad hlavou sténají
Feny se v nažloutlém kapradí míhají
Kouzelník vykřikl hlava mu poklesla
tělo jak v horečce choulí se do křesla

(V. Nezval: *Podivuhodný kouzelník*)

Od kadencovaného alexandrinu vede přímá cesta k volnému verši – již proto, že v mnoha francouzských „volných“ verších jsou skry-

ty uvolněné i pravidelné alexandriny nebo alexandrinové půlverše. Tato kóla interpretována uvolněným alexandrinem Čapkovým se svou pružností mohou stát i součástí rytmické prózy, v níž by se ostře odrážel symetricky cézurovaný šestistopý jamb. Srovnajme dvojí interpretaci prózy Paula Forta:

Zvolili moře si, vrátí se sotva snad. A i když vrátí se, a i když vrátí se, jak budou vypadat?

(xXxXxX / xXxXxX // xXxXxXx / XxXxX?)

(P. Fort: *Balady* – přel. E. Lešehred)

Na prchajícím voze planou kola a svítí jako včela v modrá nebesa.

(xXxXxXx / XxXxX // xXxXxXx / XxXxX)

Než tady, za plotem, kdo si to hoví? Nic... nikdo... nic to není; to nahý pastýř leží v růžovém křoví.

(xXxXxxx / xxxXx?xXxXxXx / xXxXxXx / XxxXx.)

(P. Fort: *Apollon* – přel. K. Čapek)

Pohyblivost cézury a kolísání mezi jambickým a daktylským typem umožňuje Čapkově přechody mezi veršem pravidelným a volným; protože dominantou v Čapkově verši není přízvukové schéma, ale intonace, a ta je základním principem volného verše, není u Čapka příkrý rozpor mezi veršem „pravidelným“ a volným.

3. Volný verš

Volný verš není beztvářá jazyková posloupnost a nemůže se překládat prózou rozdělenou do řádek, jak se často děje. Jde o verš, v němž tradiční veršové zásady nechybějí, jsou tu jen různým způsobem zastřeny nebo negovány. Při překládání volných veršů musí být odhalen stylový princip autorovy poetiky a přenesen do jiného veršového systému. I volný verš má svou poetiku a typologii základních forem, a v tom se podobá tzv. verši vázanému, pravidelnému. V různých jazycích mívá ovšem různé variační možnosti, srovnávací versologie se však zatím bohužel srovnávací typologií volného verše v různých literaturách nezabývala. Pro potřeby překladatelů zde upozorníme alespoň na několik základních typů.

a) Proklad mezi pravidelným a volným veršem je často záměrně aktualizován: mnozí básníci píšou pravidelným veršem, který je „přestrojen“ za verš volný. V takových případech jsou pravidelně rytmizované a rýmované verše roztrhány do veršových řádek nestejných délek a uvnitř nich jsou skryty rýmy:

When shall the word be found, where will the word
Resound? Not here, there is not enough silence
Not on the sea or on the islands, not
On the mainland, in the desert or the rain land

(T. S. Eliot: *Ash Wednesday V*)

Jestliže takový odstavec rozepíšeme podle syntaktického členění, dostaneme řadu velmi pravidelných rýmovaných veršových dvojic:

Where shall the word be found,	a	6
Where will the word resound?	a	6
Not here, there is not enough silence	b	9
Not on the sea or on the islands,	b	9
/.../		

Interferuje tu dvojí rytmus: a) graficky vyznačeného, a proto na první pohled zjistitelného uvolněného blankversu, resp. volného verše, b) přirozeného syntaktického členění na rýmované veršové dvojice (a dále pak i trojice), které si odpovídají slabičným rozsahem. Tato rytmická ambivalence je v souhlase s tématem nejistoty lidského poznání, které v Eliotově metafyzické poezii dominuje.

b) Vázaný a volný verš se kryjí jen výjimečně. Častější jsou různé typy uvolněného verše, které tvoří přechod od verše pravidelného k volnému. Uvolnění a vývoj k volnému verši přitom probíhaly v jednotlivých

literaturách různým způsobem. Tím vznikla celá řada specifických typů uvolněného verše, které jsou podmíněny jazykem.

Jak byl ve francouzské literatuře verš nejprve uvolněn symbolisty a po r. 1886 vytvořen volný verš, shrnuje W. Th. Elwert takto: „Uvolněný verš přinesl tyto odchylky od tradiční veršové techniky: pohyblivý počet slabik v důsledku proměnlivého hodnocení němeého e; uvolnění hiátových předpisů; pohyblivost, resp. potlačení cézury; přesah; oblíba zatím neběžných druhů verše a tvoření nových (vers impairs); uvolnění tradičních předpisů pro rým[...]. Volný verš je výsledkem pokračujícího důsledného osvobození od tradice: už ne jen pohyblivost v počtu slabik, nýbrž úplná rezignace na počítání slabik: už ne neobvyklé druhy verše a nové verše dlouhé, nýbrž řady libovolné délky; už ne volnost v tvoření rýmu, nýbrž zrušení povinnosti rýmovat[...]. Další krok k rozkladu poetické formy učinili ti, kteří k rozkladu přísné metrické formy volným veršem přidali ještě syntaktický rozklad věty, izolování jednotlivého slova, ústup od logického členění a po vnější stránce dokončili rozklad vypuštěním interpunkce, rozložením řádek nebo jednotlivých slov v nepravidelné formě po stránce knihy, ba i rozložením slova na jednotlivá písmena (lettrismus): kubisté (G. Apollinaire), dadaisté (T. Tzara), surrealisté. Z hlediska metriky patří všichni pod pojem verslibrismus; jejich novoty nejsou metrické, nýbrž syntaktickolistické povahy.“⁸⁴

c) Iktový verš tvoří přechod od vázaného verše k volnému v systémech s převahou tónického principu. Tak např. Pasternakův verš v básni Zrcadlo je tradiční baladické dvojverší v uvolněné formě, tj. verš čtyřvrcholový a třívrcholový:

V trjumo isparjajetsja čaška kakao,
kačajetsja tjul, i – prjamoj
dorožkoju v sad, v burelom i chaos
k kačeljam bežit trjumo.

Také stupňovitě členěné básně V. Majakovského obsahují většinou iktové verše, v nichž jsou jednotlivé takticky graficky osamostatněny, a tím je také zdůrazněno členění verše na tři nebo čtyři sémantická a přízvuková jádra. Ve shodě se zásadami iktového verše mají graficky nedělené verše rychlejší tempo a nabývají povahy příležitostného dodatečného sdělení, a naopak verše rozdělené do několika kól zdůrazňují každý z izolovaných segmentů:

Jestli
syn
černěje noči,
grjaz ležit
na rožice, –
jasno,
eto
plocho očeň
dlja rebjačej kožicy. [...]

(V. Majakovskij: Čto takoje chorošo i čto takoje plocho)

d) V sylabickém verši není vnitřek verše (nebo půlverše) organizován rytmicky, jeho organizaci tvoří členění věty na úseky se stejným nebo souměřitelným počtem slabik. Hlavním opěrným bodem tohoto řádu je konec verše, a proto se tu zvláště silně pociťuje přesah; ten je řidší, avšak výraznější než ve verši sylabotónickém.

Vztah mezi členěním věty a jejím rozdělením do veršů je vládnoucí princip celé řady typů volného verše.

Často tu mají důležitou úlohu paralelismy, opakování a kontrasty, dominující organizační princip se přesunuje z prozodického živlu na kompoziční.

e) Poetika G. Apollinaira je založena na tom, že dílčí úseky vytvářejí svým seřazením plynulé „pásmo“ asociací. Také vynechání interpunkce slouží k setření hranic a obrysů, k sjednocení dílčích motivů do jednoho plynulého proudu.

f) Na syntaktické výstavbě verše závisí intonace, faktor společný vázanému, sylabickému i sylabotónickému verši. Podle S. Karcevského je každá věta (fráze) intonačně dvojdílná, v první části (oznamovací) věty intonace stoupá, v druhé klesá. Čeští versologové (J. Mukařovský, J. Hrabák aj.) vyslovili na tomto základě hypotézu, že také verš je intonačně dvoudílný, a že tudíž tato dvoudílnost intonace je jediný princip společný všem typům verše. Jisté je, že právě polarita zachování a zrušení dvoudílné intonace je velmi důležitý princip celé řady typů volného verše, zvláště v románských a slovanských literaturách.

Typologie volného verše je ovšem složitější, než mohlo ukázat několik uvedených typů. I při překladu volného verše platí zásady, že musí být zachována poetika předlohy, a to pomocí prostředků, které v prostředí cílového jazyka plní stejné funkce. Český volný verš má poněkud jiné variační možnosti a jinou typologii než volný verš francouzský, ruský nebo německý. Ukážeme to rozbořem Kunderova překladu Fühmannovy Proměny.

Fühmannův verš nejčastěji osciluje kolem blankversu, a právě tato oscilace kolem blankversového základu způsobila překladateli, jak přiznává v doslovu, nečekanou svízel. Snad možno jeho náznaky doplnit a říci, že mu patrně nepůsobil potíže ani blankvers sám o sobě, ani volný verš sám o sobě, ale

právě ony pro český verš nezvyklé přechody mezi oběma typy.

Proč Ludvíku Kunderovi vadila oscilace mezi blankversem a volným veršem, možno ukázat např. na verších:

Jak přítel se vracím a šumot Volhy smím	10
si s sebou brát do budoucího žití. Ach,	10
město, znovu shledávám se s tebou,	10
město, jež zachránilo mi otčinu,	10
bez tebe nemohl bych milovat, verše mi šeptáš,	15
město, jež učíš mě rozumět pohádkám,	12
snům, které putují přes dálné černé lesy	13
k azuru budoucna, ke štěstí Německa...	12

První dva verše jsou v pravidelném blankversu, tím se vytvoří blankversový rytmický impuls a naše očekávání pravidelného verše je nemile zklamáno, když se rytmus od třetího verše změní ve volný. Tento zlom však necítíme tak ostře v obdobné řadě německých veršů:

<i>O Welt der Menschen, Welt der Menschlichkeit!</i>	10
<i>Sowjetunion, o du Stadt Stalingrad,</i>	10
<i>Nun fahre ich zu dir als Gast – Nach allem Irrgang</i>	13
<i>komm ich als Freund zurück, und darf der Wolga Rauschen</i>	13
<i>mitnehmen in die Zukunft meines Lebens. Ach,</i>	12
<i>Stadt Stalingrad, ich darf dich wiedersehen,</i>	11
<i>du Stadt, die mir mein Vaterland errettet.</i>	11

Tady také po jednom pravidelném a jednom skoro pravidelném blankversu přechází Fühmann k uvolněným jedenáctislabičným až třináctislabičným veršům. Přitom si však nevšimneme rytmického zlomu, máme dojem, že pokračuje tentýž typ rytmu. A také skutečně celá řada je psána pětiiktovým veršem, rytmickou kostrou všech těchto veršů je pět přízvuků, počet nepřízvučných slabik mezi nimi kolísá. To je typ, který odpovídá německému prozodickému principu. Český pětiiktový verš by byl rytmicky rozkolísaný, na rozdíl od obdobného typu německého, který podržuje izochronii taktů. Kundera se tomuto nebezpečí rozklížení pravidelného verše a nepříjemným kontrastům mezi blankversem a volným veršem většinou vyhnul tím, že Fühmanna vědomě překládal volným veršem.

Druhý z principů Fühmannova verše, na který upozorňuje Kundera v doslovu, je napětí mezi členěním větným a veršovým: „Do tohoto repertoáru přináší Franz Fühmann svým veršovým experimentem nové osobité obohacení: systémem přesahů, častými začátky slok v půli verše atd.“ Zase možno dodat, že německý přesah není totéž co český přesah, jak snadno zjistíme srovnáním:

Ich sehe Moskaus wogenden Kreml. Ich höre Neva
um weisse und grüne Paläste rauschen. Es flammt
die goldene Nadel
des Admiralspalasts in mein Herz. Und Aurora
liegt, riesig, da am Fuss der Freiheit. Trunken
vom Ruhm des Vaterlandes sprengt der eherne
Reiter.

Vidím, jak pne se moskevský Kreml. Slyším šumění
Něvy kol bílých a zelených paláců. Žhne zlatá jehla
Admirálského paláce do mého srdce. Aurora
leží jak obrovský pomník u paty volnosti. Zpit
slávou své vlasti žene se měděný jezdec.

České přesahy jsou ostřejší než německé. Přesah může mít totiž dvojí funkci: spojovací nebo izolující. Buď izoluje výraz, který je vydělen z větné souvislosti, nebo naopak tím, že věta pokračuje do druhého verše, těsněji oba verše spojuje. Český přesah má daleko silnější tendenci izolativní, české poetiky obyčejné konstatují, že přesahem se izoluje, a proto zdůrazňuje slovo. Naopak v germánské poezii přesah daleko častěji stmeluje dohromady dva verše, jak o tom svědčí již to, že v izolované pozici se často nacházejí slova spojovací, tj. spojky, předložky nebo vztažná zájmena. Přesah, který v originálu myšlenkový proud stmeloval, jej ně-

kdy naopak v českém překladu drobí, jak si toho na příkladu Jungmannova překladu Ztraceného ráje všiml J. Hrabák.⁸⁵ Souvisí to s výrazností meziveršového předělu (konce verše) v obou jazycích. V českém verši, a ještě jasněji ve verši francouzském, je hranice veršů výraznější než ve verši německém, proto je v německém verši přesah těsnější a má v německé poezii silnější tradici než v české nebo francouzské.

I tento rozdíl mezi českým a německým přesahem vycítil Ludvík Kundera, a některé těsné přesahy originálu uvolnil nebo rušil. Ruší především nejtěsnější přesahy, které odtrhují slovo významové od určujícího gramatického slova, jež se k němu těsně váže: da fährst du nun | dahin; zu | den Panzerzügen. Poznává, že tato kategorie přesahů je pro český verš neúnosná: „V jediné věci nelze v českém verši do důsledků sledovat německého autora: končí-li např. jeden verš ‚gespannt von‘ (tedy předložkou) a následuje-li substantivum ‚Kälte‘ teprve na začátku dalšího verše. Takové přesahy, zakořeněné v německé poezii od Klopstocka, Goetha a Hölderlina, by u nás jen odpoutávaly čtenáře a sváděly ke grotesknímu účínu.“ Kromě toho Kundera některé přesahy uvolňuje tím, že

a) mění spojení podřadné za souřadné:

der beflügelnden Melodien	jejich okřídlené melodie
tanztrunkne Rhythmen	a tancem opojené rytmy;

b) mění nepřímý pořad členů v přímý:

Ich schaue der Menschheit	dívám se do pestroplamenné
buntflammende Zukunft	budoucnosti lidstva;

c) případně i tím, že nepřímé přívlastky mění ve slovesnou větu. Tedy Kundera ve velké většině případů zachovává přesahy, a tím kompoziční kvality Fühmannova verše, ale rozdíl mezi českým a německým přesahem kompenzuje tím, že nejtěsnější typy přesahu originálu nahrazuje méně těsnými přesahy českými.

Již rozbor některých rysů namátkově volného překladu poémy ve volném verši ukazuje, že se bude lišit typologie volného verše v různých národních literaturách. Všimneme si některých forem volného verše českého a německého.

Jak bylo již patrné z úryvku Fühmannova uvolněného blankversu, je v němčině rozdíl mezi volným a tzv. pravidelným veršem daleko méně podstatný než v češ-

tině. Kromě toho v němčině je oslaben také rozdíl mezi jednotlivými rozměry pravidelného verše. Protože počet nepřízvučných slabik je silně variabilní, je setřen zásadní rozdíl mezi trochejem a daktylem, jambem a anapestem. Tendence k izochronismu taktů je společný princip německého verše, pravidelného i volného. Naopak český verš je stopový, každá odchylka od schématu nese s sebou změnu rytmu, jednotlivé veršové řady jsou samostatnější, často podtržené kadenčí. O větší výraznost přízvukové osnovy v němčině a větší výraznost meziveršového předělu v češtině se opírá rozdílná typologie volného verše v obou literaturách.

K typologii německého volného verše podává několik základních připomínek Kundera ve svém překladatelském doslovu k Fühmannově Proměně: „Volný verš v dnešní německé poezii má vypracovanější škálu typů nežli v současné poezii české.“ Podívejme se na typy, které Kundera vypočítává, a konfrontujme je s typologií českého volného verše, kterou podal J. Mukařovský ve stati O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši.⁸⁶

a) Volný verš B. Brechta charakterizuje Kundera jako verš spíše mluvní, jehož pravzorem je skandování za dělnických demonstrací a synkopická vyvolávání kamelotů. Z Brechtova teoretického vyznání v článku Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen je zřejmé, že jde o iktový verš. Kupř. Balada o mrtvém vojákovi je psána volným veršem v podstatě tříkto-
vým:

Keinen *Ausblick* auf *Frieden* bot,
Drum *tat* es dem *Kaiser* leid
Und der *Soldat* *schlief* schon
Zum *Gottessacker* hinaus.

Tento typ je v českém volném verši výjimečný, mezi pěti typy, které analyzoval ve svém článku Mukařovský, mu vzdáleně odpovídá verš Theerův:

Vonná dobo *uzrání*, *teď* jsem tě *nalezl*,
pevně tě *držím* a *již* tě *nepustím*.
Opoj se ty *mnou*, *já* tebou.

Samostatnost iktů v češtině je však velmi slabá, proto se tato rytmická organizace výrazně uplatňuje jen tam, kde je zdůrazněna hranicí verše, tj. ve schůdkovitě dělených verších Majakovského:

Upoután
Vítek
vším tím děním,
do školy
došel
se zpožděním.

b) Jako další typ volného verše uvádí Kundera volný verš Maurerův a charakterizuje jej jako jakýsi uvolněný hexametr. Jinak řečeno, jde o dlouhé řady s daktylskou tendencí, které jsou časté ve volném verši českém i německém.

Und die Händler in Carthago beim Banquet mit
spanischen Weinen
Die die Sklavenrücken und Häckel der Kapelle
brachten
Feiern Sieg um Sieg ihres Heeres und lachen, wenn
sie bedenken,
Wie der einzige Elefant, der die Pässe lebend
querte,
Mit der hochgehobnen Nasentrompete
Schrecken einjagte den Römern –

Tento typ volného verše nenajdeme jen u Kuby, vyskytuje se i v poezii anglické.⁸⁷ Využívá scelující platnosti přesahu v poezii germánských národů.

d) Čtvrtý typ: „Ericht Arendt, německý překladatel poezie Pabla Nerudy, si vypracoval velmi krátký volný verš; přes hranice mnoha takových krátkých veršů se přelévá dlouhá, syntakticky bohatě členěná věta.“

Příklad:

Oben erschauert
die Muschel des Himmels, hohe,
Von fernem Flattern des Donners
Am Meerhorizont, da unter ihr
Im Abendlichen
Blütenweiss
die Knospen der Wellen aufbrechen und

Tato varianta volného verše není pro německou poezii příliš typická; takové verše jsme zvyklí vidat spíše v poezii románských národů. Je zde totiž potlačen tónický princip a staví se na činitelích, kteří hrají v německém verši sekundární úlohu: na izolování slov meziveršovým předělem a na kontrastování různě dlouhých veršů. V české poezii má tento verš svou tradici v poezii původní i v překladech z francouzštiny. Z typů, které uvádí Mukařovský, by mu zhruba odpovídaly tyto verše Theerovy:

Tak milo
pěšinou jít mezi obilím!
Boží slunko vyzlatilo klas, až ke tvé hlavě
šumí zrna.
A naproti tobě
velké slunce umírá
v krvi západů, nad něž nikde není krásnějších.

e) A konečně poslední typ: „Do tohoto repertoáru přináší Franz Fühmann svým veršovým experimentem nové osobité obohacení: systémem přesahů, častými začátky slok v půli verše, prolínáním daktylského verše blankversem.“ Ve vývoji německého verše navazuje F. Fühmann zřetelně na uvolněné typy pravidelného verše, v němž se střídají takty dvojslabičné a trojslabičné, tj. na hexametr a především na volný shakespearovský blankvers. Blankvers v germánských jazycích je nesmírně mnohotvárná forma. Převaha syntaktického členění nad veršovým dává německému i anglickému básníkovi možnost členit blankversovou promluvu tak, že se syntakticky blíží spíše normálnímu, podle významu členěnému odstavci prózy než řadě stejných veršů. Slabičná volnost rozkolísává tento verš o pěti iktech do řad různé slabičné délky – od osmi do šestnácti slabik – a i po této stránce usnadňuje přechod k volnému verši.

Potud typy volného verše, ke kterým dává možnost německý jazykový materiál. Jak bylo patrné, češtině některé z nich dělají potíže. Naopak má zase český básník ve svém jazyku lepší oporu pro ty typy volného verše, které stavějí na sylabismu a kadenci. To jsou varianty, na něž se orientovala jedna linie české poezie od Čapkova převodu francouzských básníků přes V. Nezvala až k některým mladším básníkům. Z pěti typů českého volného verše, které uvádí Mukařovský, se o tyto činitele, kteří jsou v německém verši oslabeni, opírá verš Wolkrův a Nezvalův:

Zvečera zasej tu lásku a pokoru,
aby se urodilo ráno zlaté a zářící,
jemuž by scházeli básníci,
protože všichni lidé by dovedli plakat a zpívat.
(J. Wolker)

V zahradním lehátku
ani nevím jak se to stalo
vyjíždíme náhle do velmi osvětlené stanice
je to večer
slyším vzdálené nárazníky cvrčkovy písňě
(V. Nezval)

Poetika volného verše je oblast nepropracovaná, protože různost tvarů je zde tak velká a rozdíly mezi nimi tak jemné, že nepostačí dělat obecná schémata, je třeba vždy znovu analyzovat konkrétní formy.

V oblasti volného verše má překladatel nejširší pracovní možnosti: buď přeloží cizího autora slovo za slovem bez přihlídnutí k výrazovým hodnotám jeho stylu, nebo, opíraje se o specifické možnosti českého verše, přetvoří jeho poezii do českých, a přitom výrazově ekvivalentních volných veršů. Právě v oblasti volného verše překlady nejčastěji obohacují českou poezii o nové výrazové možnosti.

[V] Jednota stylu a myšlenky

Zatím jsme probírali jednotlivé složky verše odděleně. V básni však vstupují do vzájemných vztahů a spolu s dalšími jazykovými i obsahovými činiteli vytvářejí historicky konkrétní soustavu tvárných prostředků, kterou označujeme jako styl; k obsahovým složkám vstupují prozodické prvky někdy do přímých vztahů (kupř. kalamburní rým), ale většinou spíše nepřímou, spolu s celým komplexem dalších stylistických činitelů. Proto z analýzy rozdílných funkčních předpokladů prozodického prvku ve dvou versifikacích nelze ještě mechanicky vyvozovat, že např. anglickému souhláskovému rýmu bude za všech situací odpovídat český rým samohláskový apod. Je třeba brát v úvahu nejen jazykový styl autorův, ale styl jeho tvorby v širším smyslu, tj. jeho metodu, jeho umělecký názor. A na druhé straně nejen jazykové možnosti českého verše, ale i současný vývojový stav a potřeby české kultury.

K. Čapek mohl do vývoje českého verše tak podstatně zasáhnout proto, že se svými překlady francouzských básníků přišel v době, kdy se vyžíval přísný sylabotónický verš ustálený básnickou praxí 2. pol. 19. stol. a automatizoval tradiční rým. Čapkova reforma českého rýmu i jeho reforma alexandrinu plynou ze společného stylistického principu: z tendence ke splývavé, kontinuální výstavbě verše; odtud kadencovaný typ alexandrinu i zastřený a neohraničený koncový rým splývající se souhláskovou instrumentací verše. Splývavá prozodická forma odpovídá malé určitosti a slabé ohraniče-

nosti sémantických jednotek ve Francouzské poezii. Čapek našel tento umělecký princip u některých moderních francouzských básníků, především u klíčové postavy souboru G. Apollinaire, jehož básnická noetika byla Čapkovi blízká. Snad proto byl na ni tak citlivý a snad proto ji přijal jako zásadní překladatelské stanovisko v celém souboru. Srovnejme, co napsal K. Čapek o G. Apollinairovi několik let předtím, než jej začal překládat: „Apollinaire ve svých básních potlačil interpunkci, nevím, zda ze sympatie k futuristům; jisto však jest, že jeho poezii[...] tato více než grafická novota prospívá. Neboť tím bezhraničněji, tím neuchopitelněji plynou u něho obrazy, tím duchovněji se stávají a nabývají jakési smazanosti, jež už leží v jejich povaze. Tečky a čárky jsou pro tyto básně příliš tuhým kusem logiky[...]. Nyní i diskurzivní syntaxe se tu uvolňuje a ruší se tu nutnost sledu.“⁸⁸ Do jak značné míry byla vnímavost k této kvalitě Apollinairovy poezie podmíněna Čapkovým osobním přístupem ke skutečnosti a k jejímu stylizování, dosvědčuje Mukařovského charakteristika Čapkovy prózy; všimá si u Čapka právě toho rysu, který Čapkovi byl blízký u Apollinaire: „Následek toho, že se všechny významové jednotky stavějí na touž úroveň, je ten, že řada jejich směřuje k neohrazenosti, k nepřetržitému plynutí bez začátku a konce.“⁸⁹ Příklad Čapkovy Francouzské poezie názorněji než dlouhé teoretické úvahy ilustruje, jak se v literárním procesu projevuje tzv. „kongeniálnost“ překladatele s autorem a uspokojování vývojových potřeb domácí literatury. Ukazuje, že k tomu, aby se překlad stal literárním mezníkem, je potřebné vedle veršové techniky i filozofické básnické stanovisko a v neposlední řadě i šťastná souhra literárněhistorických okolností. Teoretik může takový čin ex post analyzovat a vysvětlovat.

Poznámky

- ¹ E. Cary: Traduction et poésie, Babel 3/1957, 25.
- ² Srov. J. Levý: Translation in Czechoslovakia, Babel 2/1964, 73n.
- ³ E. Cary: Pour une théorie de la traduction, Diogenes 40/1962, 119.
- ⁴ J. C. Catford: A Linguistic Theory of Translation, London 1965, 90.
- ⁵ R. Jakobson: On Linguistic Aspects of Translation, On Translation, Cambridge (USA), 1959.
- ⁶ W. W. Quine: Meaning and Translation, tamtéž.
- ⁷ V. Mathesius: O problémech českého překladatelství, Přehled 11/1913, 808.
- ⁸ R. Jakobson: O překládání veršů, Plán 1–2/1930.
- ⁹ Z. Klemensiewicz: Translation as a Linguistic Problem, O sztuce tłumaczenia, Wrocław 1955, 540/541.
- ¹⁰ Th. Savory: The Art of Translation, London 1957, 49.
- ¹¹ G. R. Gaččiladze: Problema realističeskogo perevoda, Tiflis 1961, 36.
- ¹² I. Kaškin: O jazyke perevoda, Literaturnaja gazeta, 1. 12. 1951.
- ¹³ J. Paris: Translation and Creation, The Craft and Context of Translation, 62n.
- ¹⁴ J. Ortega y Gasset: El libro de las misiones, Buenos Aires 1944, 166.
- ¹⁵ A. Meyneux: Sur l'article d'Edmond Cary, 'Traduction et Poésie', Babel 3/1957, 127.
- ¹⁶ Tamtéž.
- ¹⁷ O situaci v Anglii viz E. de Mauny: The Progress of Translation, The Craft of Letters in England, London 1956, 218n.
- ¹⁸ Citováno podle L. J. Strakhovského: Problems in Translating Russian Poetry into English, The Slavonic and East European Review 35/1957, 262.

- ¹⁹ Srov. D. L. Luzzatto: Opinions sur la traduction, Babel 3/1957, 66.
- ²⁰ E. Cary: Pour une théorie de la traduction, Diogène 40/1962, 109.
- ²¹ O aplikaci teorie informace na překládání viz. J. Levý: Theorie informace a literární proces, Česká literatura 11/1963, 281–307.
E. A. Nida: Toward a Science of Translating, Leiden 1964.
J. J. Revzin; V. J. Rozencvejk: Osnovy obščego i mašinnogo perevoda, Moskva 1964.
Těmto otázkám byla také věnována konference s tématem „Základní otázky vědy o překladu“ 26.–29.X.1965 v Lipsku.
O marxistické teorii odrazu v umění informují:
A. I. Sobolev: Leninskaja teoria otryženija i iskusstvo, Moskva.
T. Pavlov: Teoria otryženija, Moskva 1949.
- ²² E. Sapir: Language, New York 1921, 236n.
- ²³ V. G. Belinskij; Sočiněnija X, Moskva 1960, 240–241.
- ²⁴ L. I. Timofejev: Theorie literatury, Praha 1953, 37.
- ²⁵ Citováno ve sborníku On Translation, Harvard UP 1958, 213.
- ²⁶ Srov. Revzin – Rozencvejk, op. cit., 50.
- ²⁷ F. Güttinger, op. cit., 143.
- ²⁸ K. S. Stanislavskij: Moje výchova k herectví, Praha 1946, 41 až 47.
- ²⁹ G. Bojadžijev: Poezija tčatра, Moskva 1960.
- ³⁰ Psycholinguistic, Baltimore 1954, 144–145.
- ³¹ J. Kintnerová v přednášce na překladatelském semináři v Piešťanech 2. 12. 1959.
ČČM 8/1834, 448.
- ³² ČČM 8/1834, 448.
- ³³ G. Mounin: Les belles infidèles, Paris 1956, 85–6, 98.
- ³⁴ B. Ilek: Ideové stanovisko překladatele, Československá rusistika 7/1962, 70.
- ³⁵ J. Loukotková: Několik poznámek na okraj překladů Villonova díla, Poznámky a vysvětlivky 5, č. 1–32, 59–60.
- ³⁶ G. Mounin: L'intraduisibilité comme notion statistique, Babel 2/1964, 122–124.
- ³⁷ K. S. Stanislavskij, cit. kn., 53.
- ³⁸ O. Jiráni: Klasická filologie v Musejníku, ČČM 100–1926, 173.
- ³⁹ B. Engels: Dialektika přírody, Praha 1952, 189.
- ⁴⁰ F. Schleiermacher: Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens, Sämtliche Werke, Philosophie II, Berlin. 1839, 230n.
- ⁴¹ W. Humboldt: Gesammelte Werke X, Berlin 1888, 132.
- ⁴² K. Čukovskij: Vysokoje iskusstvo, Moskva 1949, 183.
- ⁴³ E. Starinkevič: Problemy chudožnogo prekladu z francuzkoji movy I-II, Movoznavstvo, Kyjiv 1947, 111.
- ⁴⁴ I. Olbracht: O umění a společnosti, Praha 1958, 193. Že nepřímá úměrnost mezi frekvencí a obsažností slova neplatí absolutně, upozornil R. G. Brown v Language 33, 1957, 177n.
- ⁴⁵ K. S. Stanislavskij, cit. kn., 51.
- ⁴⁶ Cituje K. Čukovskij v dodatcích k cit. kn.
- ⁴⁷ E. Hodoušek: Slovo hispanisty a redaktora, Dialog 3, 69.
- ⁴⁸ O tom viz v citovaném sborníku Psycholinguistics (pozn. 30).
- ⁴⁹ J. V. Bečka: Úvod do české stylistiky, Praha, 1948, 377.
- ⁵⁰ J. L. Styan: Elements of Drama, Cambridge 1960, 143.
- ⁵¹ J. Veltruský: Drama jako básnické dílo, Čtení o jazyce a poesii, Praha 1942, 420.
- ⁵² J. Veltruský: Dramatický text jako součást divadla, Slovo a slovesnost 7/1941, 140–141.
- ⁵³ H. Knepler: Translation vs. Adaptation in the Contemporary Drama, Langue et littérature, Paris 1961, 199.
- ⁵⁴ V. Jirát: Obrozenské překlady Mozartova Dona Juana, Slovo a slovesnost 4/1938, 206.
- ⁵⁵ P. Bogatyrev: Znamky divadelní, Slovo a slovesnost 4/1938, 141.
- ⁵⁶ O. Fischer: Duše a slovo, Praha 1929, 263n.
- ⁵⁷ Pro odchylky francouzského překladu od českého znění používáme materiálu z kandidátské práce Vl. Stupky.
- ⁵⁸ Používáme materiálu z článku O. Vočadla: J. K. Tyl a Shakespeare, Listy z dějin českého divadla 1/1954, 9–26.
- ⁵⁹ L. Cejp: Jungmannův překlad Ztraceného ráje (J. Jungmann: Překlady I, Praha 1958, 377n.).
- ⁶⁰ L. Štoll: Třicet let bojů za českou socialistickou poesii, Praha 1950, 29.
- ¹ M. R. Mayenowa: Quelques différences entre un texte versifié et non-versifié, Poetyka, Warszawa 1962, 369n.
- ² P. Guiraud: Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry, Paris 1953, 194.
- ³ Statistické údaje podle P. Guirauda, cit. kn., B. Trnka: Kvantitativní lingvistika, Časopis pro moderní filologii 34/1959, 69 a J. Levý: Slovo a mluvní takt v anglickém verši, Sborník Vysoké školy pedagogické – Jazyk a literatura IV/1957, 56.
- ⁴ Srov. W. Frost: Dryden and the Art of Translation, New Haven 1955.
- ⁵ P. Guiraud, cit. kn., 152.
- ⁶ Tamtéž, 124–6, 152.
- ⁷ Tamtéž, 29–30.

- ⁸ J. Nováková: Tři studie o českém hexametu, *Věst. KČSN* 1947, č. V/75.
- ⁹ Srov. H. Humphries: *Latin and English Verse (On Translation)*, Harvard UP 1958, 61).
- ¹⁰ W. Winter: *Impossibilities of Translation, The Craft and Context of Translation*, Austin 1961, 75.
- ¹¹ J. Ondráčková: O mluvním rytmu v češtině, *Slovo a slovesnost* 15/1954, 151.
- ¹² T. S. Ormond: *A Study of Metre*, London 1903, 52.
- ¹³ Srov. U. v. Wilamowitz-Moellendorff: *Was ist Übersetzen? Reden und Vorträge*, Berlin 1902.
- ¹⁴ V. Dmitrijev: O strukturných elementech i rytmičeskoy vernosti stichotvorných perevodov s francuzskogo jazyka, *Tetradi perevodčika*, Moskva 1966, 36.
- ¹⁵ *Molières ausgewählte Werke*, Einleitung von Paul Lindau, Stuttgart, 19m.
- ¹⁶ K. L. Pike: *The Intonation of American English*, Ann Arbor 1946, 35
- ¹⁷ Tamtéž.
- ¹⁸ W. Jassem: *Intonation of Conversational English*, Wrocław 1952, 39.
- ¹⁹ J. Chlumský: Česká kvantita, melodie a přízvuk, Praha 1928, 91.
- ²⁰ J. Nováková: Kvantita v českém verši přízvučném, *Slovo a slovesnost* 10/1943, 90–107.
- ²¹ E. Stankiewicz: *Linguistics and the Study of Poetic Language (Style in Language)*, New York 1960, 79). Schéma, které zde otiskujeme na str. 281, vyšlo v naší studii ve *Slově a slovesnosti* 23/1962, 91 a ve sborníku *Poetyka*, Warszawa 1961, 188 s tiskovými chybami, takže v rozporu s výkladem v obou člancích je německý verš posunut blíže k tónickému pólu než ruský.
- ²² V. Žirmunskij: *Vvedenje v metriku*, Leningrad 1925, 191–2, A. Kovalenko: *Praktika sovremennogo sticholoženija*, Moskva 1960, 81n., J. L. Selvinskij: *Stichija russkogo sticha*, S. V. Šervinskij: *Rytm i smysl*, Moskva 1961.
- ²³ A. Heusler: *Deutsche Versgeschichte I*, Berlin 1901, 265–6.
- ²⁴ E. Sievers: *Grundzüge der Lautphysiologie*, Berlin 1901, 265–6.
- ²⁵ R. Jakobson: *The Kernel of Comparative Slavic Literature*, Harvard Slavic Studies I, 1953, 5–7.
- ²⁶ G. Saintsbury: *A History of English Prosody III*, London 1923, 511.
- ²⁷ Tamtéž, 463.
- ²⁸ Tamtéž, 336.
- ²⁹ C. F. Jacob: *Foundations and Nature of Verse*, New York 1918.
- ³⁰ O. Fischer: *Slovo a svět*, Praha 1937, 300.
- ³¹ K. Horálek: Verš Čelakovského překladů a ohlasů ruských písní, *Čs. rusistika* 1/1956, 365n.
- ³² O tom podrobněji J. Levý: Verš české lidové poezie a jejích lidových ohlasů. *Slavia* 1962, 242–56.
- ³³ J. Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, 84.
- ³⁴ Srov. E. Guest: *A History of English Rhythms*, London 1882, 162, M. Kaluza-A. C. Dunstan: *A Short History of English Versification*, London 1911, 324, R. F. Brewer: *The Art of Versification*, Edinburgh 1923, 51, R. M. Alden: *English Verse*, New York 1903, 11, C. Brooks-A. Warren: *Understanding Poetry*, New York 1939, 227 atd.
- ³⁵ S.V. Šervinskij; cit. kn. a J. W. Draper: *Patterns of Tempo and Humour in Othello*, *English Studies* 28, 1947, 65–74; o tom podrobněji J. Levý: Rytmus verše jako prostředek dramaturgické interpretace, *Divadlo* 1962, č. 9, 63–66.
- ³⁶ J. V. Bečka: Úvod do české stylistiky, Praha 1946, 200.
- ³⁷ P. Guiraud, op. cit., 112n.
- ³⁸ Tamtéž, 109.
- ³⁹ W. Gübner: *Der Einfluss des Reimes auf den Satzbau der englischen „heroic plays“*, Königsberg 1912.
- ⁴⁰ O tom J. Levý: *On the Relations of Language and Stanza Pattern in the English Sonnet*, *Worte un Werte*, Berlin 1961, 214–31.
- ⁴¹ K. Horálek: *Kapitoly z teorie překládání*, Praha 1957, 35.
- ⁴² P. Guiraud; cit. kn., 119.
- ⁴³ O. Fischer: *Český rým*, *Jeviště* 1/1920, 461.
- ⁴⁴ W. Kayser: *Kleine deutsche Verslehre*, Bern 1958, 83.
- ⁴⁵ F. Kogan: *Těchnika ispolnjenja sticha*, Moskva 1935, 123.
- ⁴⁶ J. Loukotková: Několik poznámek na okraj překladů Villonova díla, *Poznámky a vysvětlivky V*, č. 1–2, 58–9.
- ⁴⁷ S. Chatman, *Comparing Metrical Styles (Style in Language)*, New York 1960), 152, R. F. Brewer; cit. kn., 147, Johnson, *Forms of English Poetry*, London 1936, 16, G. Young, *An English Prosody on Inductive Lines*, Cambridge 1928, 107.
- ⁴⁸ J. G. Gottsched, *Poetik II*, Berlin 1879, 253.
- ⁴⁹ J. Minor, *Deutsche Metrik II*, 403.
- ⁵⁰ Podle P. Guirauda, cit. kn. 116; Guiraud zahrnuje pod pojem „bohatý rým“ také rýmy se shodou samohlásky v předposlední slabice (*assez-placées*), proto skutečné procento rýmů se shodou opěrné souhlásky je nižší.

- 51 M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris 1911, 38.
- 52 L. I. Strakhovski, cit. č. 1., 265.
- 53 B. V. Tomaševskij, *Stich i jazyk*, Moskva 1959, 70–71.
- 54 V. Jiráť, *O smyslu formy*, Praha 1946, 124.
- 55 *Tamtéž*, 122.
- 56 E. Sievers, cit. kn., 209.
- 57 P. Verrier, *Essai sur les principes de la métrique anglaise II*, Paris 1909–10.
- 58 K. Nitsch, *O nowych rymach*, *Przegląd współczesny*, 42, 1925, 58.
- 59 O tom podrobněji J. Levý, *Matematický a experimentální rozbor verše*, *Česká literatura* 12, 1964, 205n.
- 60 M. Grammont, *Le vers français*, Paris 1913, 349–50.
- 61 J. G. Gottsched, cit. kn., M. Kaluza, cit. kn.
- 62 W. Kayser, op. cit., 88.
- 63 J. G. Gottsched, cit. kn., 253.
- 64 V. Jiráť, cit. kn., 154.
- 65 V. Žirmunskij, *Rifma*, Peterburg 1923.
- 66 V. B. Tomaševskij, cit. kn., 69–131.
- 67 W. Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Bern 1946, 92–4.
- 68 J. Chlumský, *Verš francouzský a německý po stránce estetické*, Jičín 1889/90, 24.
- 69 *Názor A. K. Tolstého*, vyjádřený v dopise z r. 1859; viz L. P. Jakubinskij, *O zvukoch básnického jazyka, slov překl.*, ve sb. *Teória literatúry* (red. M. Bakoš), Trnava 1941, 184.
- 70 L. I. Strakhovski, op. cit., 266.
- 71 J. Chabás, *Dějiny španělské literatury*, Praha 1960, 188.
- 72 J. Zagórsky, *Tlumaczenie oper i sztuk pisanych wierszem* (*O sztuce tłumaczenia*, Wrocław 1955), 387.
- 73 B. V. Tomaševskij, op. cit., 121.
- 74 L. Timofejev, *Místo teorie verše v literárněvědném rozboru*, *Česká literatura* 9, 1961, 398.
- 75 J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky II*, 248.
- 76 *Statistiky převzaty v upravené podobě z knihy G. Herdana Language as Choice and Chance*, Groningen 1956.
- 77 *Dialog* 1959, 169–70.
- 78 J. Frejka, *Verše Borise Godunova na jevišti*, *Slovo a slovesnost* 3, 1937, 50n.
- 79 G. Šengeli, *Těchnika sticha*, Moskva 1960, 160.
- 80 R. Kingdom, *English Intonation Practice*, London 1958, 179 až 84.
- 81 Elsie Fogerty, *The Speaking of English Verse*, London 1934, 143 až 6.
- 82 W. Th. Elwert, *Französische Metrik*, München 1961, 65.
- 83 Teze K. Čapka citujeme ze studie *Český jevištní alexandrin*; *Jeviště* 3, 1921, 746n.
- 84 O. Fischer, *Metrické poznámky*, vzdělávací příloha *Národních listů*, 1. 1. 1922
- 85 W. Th. Elwert, op. cit., 65.
- 86 J. Hrabák, *Nad Jungmannovým překladem Miltonova Ztraceného ráje*, *List SMS* 2, 1947/8, 70–77.
- 87 J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky II*, 199n.
- 88 O tom srov. J. Levý, *Rhythmical Ambivalence in the Poetry of T. S. Eliot*, *Anglia* 77, 1959, 54–64.
- 89 K. Čapek, *Guillaume Apollinaire*, *Přehled* 12, č. 15, 271–2.
- 90 J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky II*, 383.

Rejstřík

- adaptace 97n., 117n.
aktualizace 67, 80, 117, 120, 133
alexandrin 70, 98, 232, 246, 251,
253, 351n., 377
aliterace 333
aliterační verš 48, 123, 255,
306n.
anglická teorie překladu 17,
198n.
anglický rým 281, 287, 292n.,
301n., 304n.
rytmus 238, 243, 246, 258n.,
261, 263, 277n.,
337n.
analytický jazyk 236, 280n.
anapest 249, 273, 359
antická poezie 98, 142, 235n.,
241n.
archaizace 35, 90, 96, 119n.
asonance 185, 299n.
biblický jazyk 186
blankvers 98, 110, 232, 234, 261,
267, 335n., 367, 375
bulharská teorie překladu 22
celek 31, 56, 128
citová slova
viz expresivní výrazy
cizí jazyk v díle 128
slova v díle 110
clona překladová 203
časomíra 102, 241n.
čtenář 134, 156
daktyl 235, 246, 272n., 360n.
dějiny překladu 212n.
dekanonizovaný rým 301n.
dětská literatura 52, 226n.
dialekt regionální 97n., 102, 127
sociální 112, 171
dialog 96, 111, 161n., 181n.,
186n.
dokreslování 57, 79, 130; *viz také*
opakování
dolník 263, 267
doslovnost 35, 88, 93n., 113
drama *viz dialog*
druhy překladu 17, 25, 26; *viz též*
typy překladu
dabing 25
dvoznačnost 178n.; *viz také*
hříčka slovní a ironie drama-
tická
empirismus 17, 35
esejistika 17
etymologický překlad 63
eufonie 324n.
exotismus 99, 110, 123
experiment 272
expresivní prostředky 72n.,
142n., 150
exspirace 169
forma 47 n., 90, 135, 236
formalismus 35, 110, 121, 240
francouzská teorie překladu
17n., 198
francouzský rým 253, 286, 293,
301, 318
verš 248n., 352
frekvence hlásek 329n.
funkce překladu 98
herectví 77n., 85n., 97, 102n.,
191n., 348n., 349; *viz také*
Stanislavského systém
hexamet 242 n.
historický kontext *viz kontext*
historické narážky *viz realie*
hodnota 88, 93, 98, 199
hovorový jazyk 80n., 132, 161n.
hříčka slovní 50, 75, 130n., 134
hustota významová 72, 232n.,
235
charakterizace jazykem 112,
186n., 192
chyby významové 53n., 145,
157n.
idea 132
ideologie 103, 160
iktový verš *viz tónický verš*
informace, teorie 31, 47
informativní funkce 98n.
instrumentace *viz eufonie*
intelektualizace 147, 151
intenziva 143
interpretace 32, 46n., 49, 56n.,
59n., 64n., 85, 97, 103, 205
intonace 168n., 321n., 347,
358n.
inverze slovosledu 227
ironie dramatická 178
italský rým 280n., 286
verš 249
izochronie 245, 260n., 342, 353
izosylabismus 260
jamb 185, 235, 246, 252, 261,
273; *viz také blankvers a alex-*
xandrin
jazyková podmíněnost 50n., 56,
68n.
jednání slovy 180n.
jméno křestní 95, 113, 123, 133
místní 95n., 141n., 151n.
rodové 119, 123, 133, 151n.
kanadská překladatelská škola
20
kliše 76, 220, 283
knittelvers 263, 267
kolorit 35, 112, 120, 142
kompenzace 71n., 132n.
koncepce 49, 51, 64n., 97n.,
194n., 204
kondenzace 233
kongeniálnost 378
konkretizace 49n., 52, 84,
122
kontext 30, 130n., 173 n.
konsonance 303n.
konvence 99, 122
kritika 53, 218
kulturní funkce 94, 99
kýč 93, 102
latentní stylistické hodnoty 73n.,
145
lidovost 170n., 188, 264n., 271,
272
lingvistika 53, 84
lokalizace 61, 113
maďarský rým 287
měna 124, 135
metafora *viz obraz*
metoda 40n., 93, 101, 134, 204,
377
metrum 48, 89, 117, 123, 235,
239n.,
míry 124, 135
mluvnost 161n.

- možnost překladu *viz přeložitelnost*
možnosti jazyka *viz jazyková podmíněnost*
- národní specifičnost *viz kolorit*
nářečí *viz dialekt*
naturalismus 34n., 89n., 127
náznak 91, 24n., 150
název knihy 48, 100, 109, 153n.
německá teorie překladu 17, 198
německý rým 253, 287, 293n., 298n.
rytmus 243, 253, 260n., 263, 366n.
- neologismus 110n., 112, 219
nepřímý překlad 106, 200n.
neurčitost významu 146n.
nivelizace 35, 73, 80, 137, 142n., 151n., 159
normy estetické 86n., 88n.
- objektivace 61, 83
obraz 94n., 129, 147n., 154n.
obsah *viz význam*
odbarvování *viz ochuzování*
ohlas 218n.
ochuzování stylu 73, 138n., 142n.
onomatopoeie 117n., 325n.
opis 117n., 158, 227
opravování originálu 46, 92
orientální poezie 99
oslovování 122
- perspektiva 90n., 101, 170, 188
plagiát 105
plynnost 149
poetizace 233
pochopení předlohy *viz přesnost*
pojetí *viz koncepce*
polská teorie překladu 22
polský rým 286, 288, 297, 319
verš 249n., 278
postava dramatu 186n.
posun 26, 64n., 204
- poznámky 125
pravdivost 89
primitivismus 93
proces překladatelský 39, 44n., 56n.
prozaický překlad verše 39
přebarvování 80, 92n., 110, 159
představivost 56, 80, 83, 139
překladovost 98, 101
přeložitelnost 119n.
přepis 117n.
přesah 227, 237n., 365, 368, 374n.
přesnost významová 54n., 113
přirovnání *viz obraz*
přísluví 129
psycholingvistika 82, 164
původní literatura a překlad 99n., 216n.
- rčení 130, 154
reálie 45n., 56, 61, 113, 119n., 121, 124n., 132n.
realismus 35n., 57, 63
recepcce *viz ohlas*
reprodukce 84n., 102
romantismus 18, 34
rozběr překladu 199n.
rozpory 92n., 96, 123n.
rozšiřování předlohy 234
rumunský rým 303
ruský rým 287, 293, 302, 305n., 315n.
rytmus 243, 260 n., 262n., 272
rým 50, 95, 105, 108, 132, 182n., 227n., 279n., 364, 372, 377
bohatý 292n.
daktylský 289
dekanonizovaný 301n.
grafický 313
jednoslabičný a dvouslabičný 286n.
konvenční 283
mužský 289
nadměrný 291
- nepřesný 301n.
tklivý 299
useknutý 311, 315n.
ženský 289
- rýmová jednotka 280n.
skupina 282
rýmový slovník 280n.
rytmus 48, 70n., 117n., 182n., 238, 257n., 272, 277
prózy 69n., 151
- římská teorie překladu 18
- scénické poznámky 193
sentiment 61, 79, 93, 144, 211
skutečnost 46, 56, 89
slovní hříčka *viz hříčka slovní*
zásoba 138
slovosled 346
sonet 108
sovětská teorie překladu 21n., 198
specifičnost národní *viz reálie*
spojitý styl 149
srozumitelnost 161n.
Stanislavského systém 58, 77n., 110, 140, 196
stárnutí překladu 78, 96, 104, 219
staroanglický verš 254
styl 54, 90, 165n., 167n., 170, 236n.
stylistické konstanty 238
stylistika srovnávací 71
subjekt autora 45
překladatele 45, 91
vnímatele 49
subjektivismus 62, 92
substituce 27, 90, 116n., 123, 131n., 193, 242
syabický verš 241, 248, 269
synonyma 31, 80, 138n., 241
syntaxe *viz věta*
syntetický jazyk 236, 280
- škrty 196
španělský rým 287, 302n., 307n.
verš 249, 253, 258
- tempo verše 272, 273n., 342n., 372
teorie informace *viz informace*
překladu 29n., 86; *viz též anglická atd. teorie překladu*
termíny 109, 141n.
text 47, 49n.
timbře 169
titul *viz oslovování*
titulek *viz název knihy*
tónický verš 241, 254n., 261, 270n.
tradice 104n., 156, 202n., 349n.
transkripce 116n.
trochej 253, 273
tvořivost překladatele 85n., 110n., 236n.
tykání 189n.
typy překladu *viz též druhy překladu*
doslovný 113
iluzionistický a antiiluzionistický 40n.
klasický (normativní, standardní) 102, 196
naturalistický 34; *viz též naturalismus*
odborný 30
otrocký 129
realistický 35; *viz též realismus*
romantický 34n.; *viz též romantismus*
strojový 20n., 30
umělecký (básnický) 31, 48
věrný a volný 87, 112n., 115n., 128n., 132
- úprava 66n.
- váhy 124, 135
variabilní a invariabilní prvky

v překladu 24n.
verš a próza 225n.
verš uvolněný 262n.
volný 247n., 270n., 361n.
věta 76, 148n., 162n., 225
vnímání 49n., 173n.
vycpávky rýmové 230n.
vykání 189n.
výraznost 155
vysvětlivky vnitřní 124n., 141
vysvětlování 124n., 158n.
vývoj jazyka 165
vývojová platnost 240

význam 47n., 173n., 239
zachování stylu 90
zásady překladatelské 33
zkomolený jazyk 118
zlogičťování výrazu 145n.
zobecňování 158
zpětný překlad 137
zprostředkovaný překlad *viz nepřímý překlad*
zvukomalebné slovo *viz onomatopoeie*
zvukosled *viz eufonie*
žánr 185, 310
životnost *viz stárnutí*

Poznámka vydavatele

Přebíráme zcela text 2. rozšířeného vydání (Panorama 1983), usilovali jsme pouze o odstranění tiskových chyb, vynechávek v textu a drobných omylů – zčásti s přihlédnutím k 1. vydání, zčásti z původních pramenů.

REDAKCE

Obsah

Úvodem k druhému vydání 7

První část

[I] Stav teoretického myšlení o otázkách překladu

1. Všeobecná situace 17
2. Obecná a speciální teorie 22
3. Lingvistické metody 25
4. Literárněvědné metody 31

[II] Překladatelský proces

- A/ Vznik literárního díla a překladu 44
- B/ Tři fáze překladačovy práce 53
1. Pochopení předlohy 53
 2. Interpretace předlohy 59
 3. Přestylizování předlohy 68

[III] Estetické problémy překladu

- A/ Tvůrčí reprodukce 84
1. Překladačství jako typ umění 84
 2. Dvojitá norma v překladu 88
 3. Podvojnost přeloženého díla 95

	4. Dvojnáčný vztah k původní literatuře	98
B/	Překladatel jako literární a jazykový tvůrce	102
	1. „Klasický překlad“	102
	2. Překladatelská tradice	104
	3. Jazyková tvořivost	110
C/	Reprodukční věrnost	112
	1. Překladatelské pracovní postupy	112
	2. Národní a dobová specifika	119
	3. Celek a část	128

[IV] Dvě kapitoly z překladatelské poetiky

A/	Styl umělecký a styl „překladatelský“	137
	1. Výběr slov	138
	2. Vztah myšlenky a výrazu	145
B/	Překládání knižního názvu	153

[V] Překládání divadelních her

	1. Mluvnost a srozumitelnost	161
	2. Stylizace divadelní řeči	165
	3. Významové kontexty	173
	4. Slovní jednání	180
	5. Dialog a postavy	186
	6. Princip nerovnoměrné stylizace	192

[VI] Překlad jako problém literárněhistorický

	1. Stav práce v dějinách překladatelství	197
	2. Analýza překladu	199
	3. Překlad v národní kultuře a ve světové literatuře	214

Druhá část

[I] Verš původní a verš přeložený

	1. Verš a próza	225
	2. Rýmovaný a nerýmovaný verš	227
	3. Významová hustota	232
	4. Verš předlohy a verš překladatele	236
	5. Rozměr originálu	239

[II] Překládání z nepříbuzných veršových systémů

	1. Časoměrný verš	241
	2. Sylabický verš	248
	3. Tónický verš	254

[III] Překládání z příbuzných veršových systémů

A/	Rytmus	257
	1. Dvojí typ rytmu	257
	2. Uvolněný verš	262
	3. Tempo daktylu	272
	4. Sylabotónické versifikace	277
B/	Rým	279
	1. Rýmový slovník	280
	2. Jednoslabičný a dvojslabičný rým	286
	3. Bohatý rým	292
	4. Nedokonalý a dekanonizovaný rým	301
	a) Rýmové konvence a jazyk	301
	b) Konsonance a asonance	303
	c) Dekanonizovaný rým	310
C/	Eufonie	324

[IV] Kapitola ze srovnávací morfologie

verše

1. Blankvers	335
2. Alexandrin	351
3. Volný verš	362

[V] Jednota stylu a myšlenky 377

Poznámky	379
Rejstřík	386

J I Ř Í L E V Ý

U M Ě N Í P Ř E K L A D U

Podle 1. vydání, vydaného nakladatelstvím
Československý spisovatel v Praze 1963,
a německé verze Die literarische Übersetzung,
vydané nakladatelstvím Athenäum Verlag,
Frankfurt am Main-Bonn 1969,
pro vydání z roku 1983 v nakladatelství Panorama připravil
a úvodem opatřil prof. dr. Karel Hausenblas, DrSc.
Texty z němčiny přeložil prof. dr. Karel Hausenblas, CSc.
Vydal jako svou čtyřtisící pětistou osmou publikaci Ivo Železný,
nakladatelství a vydavatelství, spol. s r. o.,
Praha 5, Ježovská 121/3, roku 1998.
Odpovědná redaktorka Lenka Chytilová.
Vytiskl EKON, družstvo, Srážná 17, 586 01 Jihlava.
Vydání třetí, upravené a rozšířené verze druhé.