

Jiří Levý

Umění překladu

© Jiří Levý – heirs, 1963, 1983, 1998, 2012
Translation © Karel Hausenblas – heirs, 1983, 1998, 2012
Preface © Karel Hausenblas – heirs, 1983, 1998, 2012
Foreword © Zuzana Jettmarová, 2012
ISBN 978-80-87561-15-7

Předmluva ke čtvrtému vydání

Hodnota klasických děl, navíc zakladatelských nebo průkopnických, nespočívá v tom, že je chováme v úctě nebo jsou chloubou naší knihovny. Tím pravým důvodem je jakási tajemná pružnost – mají nám stále co říci. Levého „klasika“, která se tímto dostává čtenáři do ruky v novém vydání, nejenže nestárne, ale podržela si i svůj dosud nepřekonaný univerzální rozměr – je prací zároveň vědeckou, populárně-naučnou i didaktickou. Učily se na ní generace vědců, vyrostly na ní generace překladatelů, laikům umožnila přístupnou formou náhled do tajů překladatelské práce a odkryla všem mj. i základní mechanismus *iluze*, které podléháme nejen v komunikaci zprostředkované překladem. Levý nemá snad dodnes v obecné mezinárodní translato-logii konkurenci, je však z různých důvodů někdy mylně interpretován a jeho přínos není dostatečně uznán.

Levý zdůrazňuje, že *Umění překlada* věnoval jako příspěvek k překlada literárnímu a obdobně by zvláště měly být vypracovány teorie v jiných oblastech. Při své skromnosti a vědecké důslednosti zde neřekl, že model složitějšího jevu lze aplikovat na jevy jednodušší, ani příliš nezdůraznil, že základním modelem je obecný model komunikace, který spolu s principem funkční ekvivalence zajišťuje aplikovatelnost i v neuměleckém překlada. Pomlčel také o tom, na jak solidních základech svou teorii postavil.

Levého považujeme za zakladatele české teorie překlada, jeho teoretické práce tvoří nepřekonaný a dále rozvíjený základ naší dnešní translologie, „vedy o prekladu“, jak ji nazval Anton Popovič, který na Levého na Slovensku bezprostředně navázal s cílem vybudovat všechny složky samostatné vědní disciplíny. Dnes se obvykle říká, že je nutné být ve správném čase na správném místě, věříme, že génus se rodí, a víme, že k úspěchu je obvykle nezbytné i vlastní přičinění, někdy až v míře neobvyklé. To vše platí o osobnosti Jiřího Levého a jeho díle.

Narodil se roku 1926 v Košicích v rodině učitele a překladatele z francouzštiny, deset let prožil v Bratislavě, gymnázium absolvoval v Praze, kam se rodina přestěhovala začátkem války v roce 1939, univerzitní studia v oborech anglistika a bohemistika ukončil v Brně roku 1949 doktorátem filozofie s rigorózní prací *Srovnávací pohled na anglický verš*. V letech 1950–1963 působil na anglistice Palackého

univerzity v Olomouci. Zde v roce 1957 získal titul kandidáta věd prací *Vývoj překladatelských metod v české literatuře*, v roce 1958 se habilitoval na docenta prací *Základní otázky teorie překladu* a v roce 1963 se stal doktorem věd prací *Problémy srovnávací versifikace*. Poté přešel na bohemistiku Masarykovy univerzity v Brně, kde předtím externě přednášel, a působil zde až do své předčasné smrti roku 1967 (zemřel ve věku nedožitých 41 let).

Za 20 let své kariéry publikoval přes 200 prací doma i v zahraničí. Jsou mezi nimi časopisecké překlady poezie z angličtiny, francouzštiny a španělštiny, recenze, úvody a doslovy k překladům či vědeckým sborníkům, studie a články (dva výběry vyšly v roce 1971), monografie, skripta a učebnice. Z hlediska vědeckého zájmu osciluje mezi dějinami anglické literatury, srovnávací a obecnou versologií a dějinami i teorií překladu. Nemalou pozornost si zaslouží i jeho činnost redakční, ať již jde o sborníky a antologie anebo jeho působení v redakčních radách (Odeon, časopisy *Česká literatura*, *Dialog*, *Babel FIT*) či iniciace a redigování edice *Český překlad* v SNKLU.

Rovněž organizátorská činnost Levého sahala i za hranice. V Brně založil a vedl Skupinu pro exaktní metody a mezioborové vztahy, z níž později vznikla Skupina pro sémiotiku a matematickou lingvistiku při Československé kybernetické společnosti. Byl členem Svazu československých spisovatelů – pracoval v překladatelské sekci jako místopředseda. Působil v mezinárodní překladatelské organizaci *Fédération de Traducteurs (FIT)* a redakční radě jejího časopisu *Babel* – zřejmě právě zde a na mezinárodních konferencích získal absolutní přehled o stavu tehdejší teorie překladu, který v úvodní kapitole *Umění překladu* a v jiných svých publikacích výstižně charakterizuje. Co mu umožnilo takový nadhled? Především pilíře, na nichž stavěl a které jsou ve svém komplexu jedinečné, pokud jde o vědeckou spolehlivost a platnost.

Prvním byl český funkční strukturalismus, především jeho větev *strukturalní estetiky či sémiotiky*. K jeho zdrojům patřila kromě jazykového strukturalismu např. dialektika (Hegel), fenomenologie (Husserl a Ingarden) a sociologie (Max Weber, Durkheim), kybernetika a teorie informací. Metodologicky se tak lišil od tehdejšího pozitivismu, založeného mj. na hledání jedné příčiny jevu, nebo od formalismu, který ignoroval společenský kontext. Hodnota, funkce, norma, dialektická

dynamika jevu (systému, struktury) a jeho společensko-historická vázanost, relativní autonomie systému s propustnými hranicemi otevírajícími ho vnějším vlivům: to vše jsou příklady základních pojmových kategorií tohoto strukturalismu, o němž ve 40. letech jeho zakladatel Jan Mukařovský řekl, že nemá ve světě obdoby.

Dá se říci, že to platí dodnes, ale vinou komunistického režimu je v zahraničí málo znám a jeho vývoj byl zpomalen především v 50. a 70. letech. Pražský lingvistický kroužek po převratu zanikl, oficiálně zavládl marxismus-leninismus, někteří strukturalisté emigrovali. Byla by to dlouhá historie, nicméně český strukturalismus přežil a jeho konfrontace se zahraničním stavem, provedená v 90. letech a první dekáde 21. století, ukázala, že překonán nebyl. Byl jen „obejit“: Západ zná linii francouzského strukturalismu, post-strukturalismu a dekonstrukce, jakož i tzv. paradigmatické obraty v humanitních vědách, kam patří i translatologie. Z hlediska obrátů šel vývoj orientace od jazykové funkce (70. léta) přes kulturu (80. léta) a ideologii (90. léta) ke společnosti. Tyto obraty český strukturalismus absolvovat nemusel, protože dané aspekty zahrnoval, rozdíl byl snad jen v pokládání důrazu.

Levý psal své práce od konce 40. let do roku 1967, přičemž český strukturalismus nikdy neopustil, spíše naopak zdůrazňoval jeho přednosti oproti západnímu pozitivismu. Normou tehdejšího psaní byla tzv. „úlitba bohům“, tedy občasný odkaz na marxismus, většinou na začátku a na konci, zvláště když autor používal odkazy na západní literaturu, což Levý dělal v hojné míře. Tyto zdroje proporcionálně vyvažoval referencemi na ruskou literaturu, přesto se druhé vydání *Umění* (1983) neobešlo bez problémů, protože ideologické uvolnění 80. let teprve pomalu nastupovalo.

Metodologicky měl však český strukturalismus náhodou některá společná východiska s marxismem, i když je každý integroval po svém, např. Hegelovu dialektiku, ale také vedle západní sociologie se tento strukturalismus inspiroval v oblasti společensko-historického vývoje Marxem samotným. Dnes Marxova popularita v západních humanitních vědách obecně roste v souvislosti s posledními dvěma obraty i kritikou neopozitivismu. Jako konfliktní se ale jeví teorie „lidské činitelskosti“ (human agency), která zdůrazňuje individualitu na rozdíl od tradiční sociologické skupinovosti. Teprve nyní v této souvislosti

upozorňuje i translatologie, která je vždy v „závěsu“ západních humanit, že subjekt jedince, tedy i překladatele, byl zanedbáván. Nikoliv však v českém strukturalismu a u Levého, který na to naopak upozorňuje. Společensko-historicky vázanou normu, funkci a hodnotu máme také už dlouho lépe vysvětlenou, podobně jako stejně vázanou genezi a recepci díla či překladu, zatímco západní translatologie tyto vazby teprve objevuje. Je proto paradoxní, když některé západní historické přehledy vývoje translatologie řadí Levého k ruskému formalismu; správně ho však považují za prvního deskriptivistu. To znamená, že jeho teorie je založena na tom, jaký překlad v dějinách byl, nikoliv na pouhé osobní reflexi, která předepisuje současnou normu překladu nebo osobní překladatelskou poetiku.

Druhým pilířem Levého *Umění* byl totiž diachronní empirický výzkum, který svým záběrem i metodou neměl ve světě obdoby. V roce 1957 vychází dvousvazková *České teorie překladu* mapující vývoj překladu a dobové „myšlení o překladu“ od středověku do druhé světové války. Obnažuje společensko-historické ukotvení překladu včetně souvislosti metody a funkce překladu s ideologií, ale zároveň poukazuje na úlohu individua.

Třetím pilířem byl výzkum synchronní, který zahrnoval i experimenty, ověřující například Levého hypotézy o překladatelských tendencích. Dnes se těmto tendencím říká univerzálie a jejich objev koncem 80. let je připsán někomu jinému. Levý je v západní translatologii všeobecně známým autorem modelu překladu jako rozhodovacího procesu a autorem hypotézy minimaxové strategie, a to díky svým dvěma článkům publikovaným v angličtině. Jeho *Umění*, které je vrcholnou a poslední Levého prací, bylo až donedávna přístupné pouze v němčině a ruštině (anglicky vyšlo v roce 2011); mimo germanofonní a rusofonní oblastí ho znala především zakladatelská generace západní translatologie sdružená kolem Jamese Holmese (Nizozemsko), která v 70. letech přivedla na svět teorii polysystému a manipulační školu. Patří sem jména jako Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, José Lambert, Raymond van den Broeck či Susan Bassnettová. Prvenství v „objevu“ překladatelské normy vázané na funkci je však připisováno Tourymu. Ten až v roce 2003 přiznal, že se s normami Levého seznámil začátkem 70. let. Lambert ale v roce 1991 konstatoval, že německá

verze *Umění* změnila západní pohled na překladovou literaturu; Snell-Hornbyová pak v roce 2006 hodnotí Levého jako průkopníka, jehož novátorské nestárnoucí myšlenky nebyly za posledních 40 let překonány, mnohé byly naopak potvrzeny. V referencích a uznáních by bylo možné pokračovat.

Kdo je ale Levý, kterého dostává český čtenář nyní do rukou? Už v Hausenblasově Úvodu ke druhému vydání v roce 1983 se dozvíme, co je ona iluze, které u překladu podléháme. Poprvé vyšlo *Umění česky* v roce 1963 a na žádost německých bohemistů, aby práci zpřístupnil i v zahraničí, psal později Levý dvě nové verze – jednu pro překlad do němčiny, jednu pro překlad do ruštiny. Obě verze, navazující na první vydání, jednak integrují jeho novější badatelské výsledky a práce dostává i pozměněnou strukturu, jednak se obsahově každá verze adaptuje příkladovým materiálem i popisem a výkladem.

Levý překladatelům posílal průběžně jednotlivé kapitoly, tu poslední pro německé vydání dokončil těsně před svou smrtí. Druhé české vydání nevzniklo otiskem z českého rukopisu pro překlad, nýbrž zpětným překladem z němčiny. Jelikož muselo být zpětně adaptováno a reprezentovat také autorský styl Levého, použil Hausenblas i vydání z roku 1963. V roce 1998 publikuje Ivo Železný znovu druhé vydání. Kromě grafické úpravy byly odstraněny i některé chyby, vzniklé zřejmě prepisem. Koncem roku 2011 vychází anglická verze v nakladatelství J. Benjamins, tentokrát upravená pro současné mezinárodní publikum. Základem bylo druhé české vydání, ale adaptace si vyžádala vynechávky a substituce z cizojazyčných verzí *Umění* i z jiných Levého publikací. K jakým změnám došlo v tomto novém českém vydání, se čtenář dozví v Ediční poznámce. *Umění* sice prošlo různými rukama a Levý se čte jako „Levý“, tato iluze má ale solidní základ: důvěryhodnost je podložena věcnou spolehlivostí.

Kniha má dvě části. První se věnuje próze a dramatu, dále přináší přehled stavu teorie překladu a stručně se věnuje metodologii. Druhá část se důkladně zabývá překladem poezie.

Dobový stav teorie i metodologie v mezinárodním měřítku Levý zhodnotil okem českého strukturalisty a odhalil jak nedostatky, tak potence, čímž uvedl do obou kontrastů i svoji následnou teorii a na

tomto pozadí se rýsuje jeho vlastní teorie jako jedinečná. Je to soustavná teorie postavená na solidních empirických základech. Český strukturalismus se od pozitivistické západní metodologie lišil v mnoha směrech a mnohé měl i společného. Tím společným byla snaha po objektivitě, tím odlišným byly cesty, které k ní vedly. Stačí snad říci, že další vývoj v západních humanitních vědách dal postupně za pravdu nám. Levého kritika západní metodologie i metodologický návod ke zkoumání dějin překladu mají trvalou platnost.

Hausenblas vytýká Levému, že se proporcionálně více věnuje versologii než próze. Versologie byla Levému možná ze všech literárních druhů nejbližší, ale pouhý počet stránek věnovaných jednotlivým literárním druhům může klamat. Pojednání o prozaickém překladu je esencí, kondenzátem vysokého kalibru, i přesto, že se svou čtivostí téměř podobá poutavému vyprávění. Čtenář si ani neuvědomí, že mu Levý předkládá několik teoretických modelů, které vypracoval a ověřil či empiricky odvodil. Baví se názornými ukázkami a mezitím konzumuje i teoretické pojmy, které nezdědka vypadají jako běžná slova. Jen málokdy narazí na něco, co se podobá definici.

Propracovaná versologická část pokrývá vedle české kultury i mnohé evropské, ať již z hlediska versologických systémů nebo z hlediska metod překladu. Když Levý v úvodu práce konstatuje, že teorie překladu jednotlivých kultur v zásadě odráží jejich postoj k překladu, hlásí se k funkcionalismu, který je teoreticky nejzřetelnější u českého překladu poezie. Substituční teorii předložil už v roce 1913 Vilém Mathesius právě pro překlad poezie, který nazval přebásněním, poté na ní vznikla Fischerova překladatelská škola a metoda se rozšířila i do oblasti prozaického překladu. Levý se hodně věnoval sémantice verše a předání sémantiky pro něj představovalo i záměnu formálních či obsahových kvalit originálu na principu funkční substitute.

Vedle aktuální funkce překladu, kam zařadil i funkci vzdělávací (informační a případná estetická výchova čtenáře), vidí u překladu i dvojí funkci vývojovou – jednak diferenciací, která vnáší něco nového do domácího literárního systému, jednak univerzalizační, kterou vzniká světová literatura za cenu „obrušování“ autorského originálu tím, že se musí vždy nějak přizpůsobovat každé přijímající

kultuře a jazyku. Levý se opíral o znalost celých dějin českého překladu, proto nezástal na rozdíl od některých dnešních předních západních teoretiků „na půli cesty“. Překlad neměl jen pozitivní vývojovou úlohu: někdy totiž konkuroval domácí tvorbě, někdy ji dokonce brzdil, a to z přízemních materiálních důvodů, protože byl levnější než tvorba původní. S proliferací překladové produkce šla obvykle ruka v ruce její snížená kvalita. Odtud je jen krok k pseudopřekladu, jehož objev je v západní translatologii opět připsán někomu jinému, stejně jako pojem zprostředkovaný překlad, tedy překlad překladu z jiného jazyka.

Může se zdát, že dnes je umělecký překlad relativně oproti překladu jiných žánrů daleko mizivější než za časů Levého. Ročně se přeloží nesčetné stran administrativních textů Evropské unie, překlady v publicistice a zpravodajství nelze vyčíslit, značná je produkce populární a populárně-naučné literatury, vývoz a dovoz zboží i služeb se bez překladu také neobejdou. Dnešní kultura je audiovizuální, internetová a globální. Máme řadu televizních kanálů, filmů na DVD, počítačové hry, vícejazyčné webové stránky, přímé přenosy divadelních představení a tak dále. Ani si neuvědomujeme, jak vysoce překladová naše kultura je. Běžný konzument či uživatel také ani nevnímá, že jde o překlad, až do chvíle, kdy text nedává smysl, když podle návodu nelze zařízení uvést do provozu, když je čeština „podivná“. V těchto momentech mizí ona *iluze*, na níž překlad stojí jako náhražka originálu. Ovšem ani sebedokonalejší iluze není zárukou toho, že překlad říká to, co „je“ v originálu, správněji v *předloze*, protože některé překlady jsou pořízovány z překladu. Funkcí překladu je komunikačně zprostředkovat předlohu tím, že ji reprezentuje v jiném jazyce, ale dobové překladatelské normy se z hlediska *věrnosti* liší a záleží i na překladateli, jeho rozhodování a schopnostech, jakož i na časoprostorové vzdálenosti obou kultur a jazyků.

Překladatel postupuje od pochopení a interpretace předlohy k vytvoření koncepce překladu a přestylicizaci. Všechny fáze kladou nároky na jeho erudici i tvůrčí schopnosti, včetně jazykové tvořivosti. Vedle objektivních podmínek se zde tedy uplatňuje i subjekt překladatele. Překladatel by měl umět identifikovat roviny, které jsou ve výstavbě originálu funkčně dominantní a které prvky těchto

rovin jsou funkčně relevantní. Na ty by se měl při překladu soustředit. Nabízí v zásadě tři postupy: překlad *sensu stricto* (pojmový), substituci za domácí analog a transkripci. Na rovině celého „textu“ pak tyto postupy stylisticky znamenají exotizaci, adaptaci (včetně lokalizace nebo modernizace) nebo neutralizaci. V dialektických termínech jde o řešení rozporu mezi obecným a zvláštním/specifickým. V podstatě tedy o to, zdali překladatel přivádí autora ke čtenáři, nebo čtenáře k autorovi, anebo generalizuje, tedy stírá specifickou. Ale překladatel se zároveň řídí minimaxovou strategií a navíc tíhne i k nechtěným negativním tendencím, kterých Levý zjistil několik.

Druhá část *Umění* je náročnější, protože předpokládá jistou minimální obeznámenost s versologií, ale výklad je jasný a názorný. I pro něj platí nestárnoucí a širší použitelnost, bez ohledu na to, že k němu mohou mít někteří literární teoretikové výhrady. Vracíme se tím k aktuálnosti. *Umění* je věnováno uměleckému překladu, ale spadají do něj dnes i další žánry než jen klasické tři druhy a kano-nická literatura. Hranice mezi původní tvorbou a překladem se stírá stejně jako hranice mezi profesionalitou a amatérismem, mezi kánonem a okrajovostí žánru v původní tvorbě, mezi uměleckostí a neuměleckostí. Co je dnes umění a co je dnes uměleckost – na to může odpovédět jen odborník na estetiku.

Estetično však není jen umělecké, to neumělecké nás provází na každém kroku. Normy a vkus se mění a i estetický objekt může tuto svoji funkci ztratit. Horší je, když o ni nezáměrně zcela nebo částečně přijde překladem. Vyvažování poměru mezi reprodukcí věrností a „krásou“ je tedy klíčové a opírá se o dvojici norem. Jak řekl O. Fischer, překlad musí být natolik volný, aby mohl být věrný. To platí i pro neliterární překlad, například i ten, který drží čtenář v ruce a k němuž se bude stále vracet, protože v něm překvapivě vždy objeví něco nového. Na odborný a krásně stylizovaný text, který nestárne, jde o dosti výjimečnou vlastnost. Všem „dělníkům moře“, kteří se na jeho existenci a dostupnosti podíleli, patří zasloužený dík.

Zuzana Jettmarová

Ústav translatologie FF UK v Praze

Úvodem k druhému vydání

Umění překladu Jiřího Levého vyšlo poprvé před dvěma desítkami, v roce 1963. Bylo přivítáno čtenáři i odbornou kritikou jako nejvzácnější 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, spletité dovede přehledně učlenit a složité jednoduše vyložit bez podstatnějšího zkreslení; výklady nejsou psány pro specialisty, nýbrž jsou 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 teoretické 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 souvztáznosti s funkcemi, jež překlady v literatuře dané národní společnosti plní (i tyto funkce jsou historicky proměnlivé). Těmto skutečnostem příkládá 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 roku 1957 s názvem *České teorie překladu*.¹

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). Své zaměření literární plodně doplňuje a prohlubuje využíváním poznatků a podnětů z řady styčných vědních oborů, estetiky a uměnovědy (zvláště 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 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 roz-₂ poznání 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 „překlada-telské technice“ (technika tu není něco „nižšího“, je tu spíše dědicem řeckého techné, tj. 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 prozodie 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 překladatelským). 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 překlada mělo značnou odezvu i v zahraničí a bylo v r. 1969 vydáno v překladu do němčiny (*Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*) a r. 1974 v překladu do ruštiny (*Iskusstvo perevoda*). 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 soulase 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 zapotřebí 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 překladu* pro nové vydání v poněkud nebo i ve zcela jiné podobě. Myslím si, že by nejspíše, při svém pracovním elánu a pili, byl sepsal na základě nových výsledků bádání vlastního i dalšího rozvoje celého oboru nově koncipovanou teorii překladu a dále zpracoval např. některý úsek z dějin české překladové umělecké literatury.

Ale i tak jsme přesvědčeni, že obnovené a podle pozdější německé verze zčásti doplněné a upravené vydání práce Jiřího Levého *Umění překladu*, díla, které znamenalo opravdu epochu – vlastně zakladatelskou – ve vývoji české nauky o uměleckém překladu, bude přijato i dnešními čtenáři se zájmem a že jim má co říci. Pro specialisty v translatorice nechť 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, 1983

První část

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 J. Wirla [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 [1956] nebo Theodore Savory [1957]).

Esejistické causerie o překládání zaplňují značné procento „odborné“ literatury, zvláště v západních zemích (klasická knížka tohoto typu je *Sous l'invocation de saint Jérôme* Valéryho Larbauda [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. Cary a Jumpelt [1963], a o kongresu v Hamburku 1965, srov. Italiaander [1965]). Beletristický 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 [1957:25] na vágnost termínů jako „proniknutí do autorova světa“ ve sjezdovém referátu P. Antokolského). 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 (1952) 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 rozborech poměru mezi pojmem a jeho slovním vyjádřením v různých jazycích – když již nechceme začínat starými 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 (Jerónymovy, 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 (1952) 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 Georges Panneton* (Vinay 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 roce 1965, na ni pak navázalo metodologicky stejně zaměřené sympozion heidelberského překladatelského ústavu v roce 1966.

Londýnské středisko pro studium komunikačních procesů vydalo jako druhý svazek série *Studies in Communication* sborník *Aspects of Translation* (Booth et al. 1958), který vedle tradičních úvah o literárním a technickém překladu obsahuje také Boothovo 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* (Brower 1959), který byl roku 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 roce 1961 tam vyšel sborník *The Craft and Context of Translation* (Arrowsmith a Shattuck 1961), 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 *Vveděnije v teoriju perevoda* (1953), a literárněvědná, kterou zastupuje především K. Čukovskij (1941). Polemika mezi oběma větvemi byla vcelku zbytečná a málo plodná. Větším přínosem byly přípravné práce k literárněhistorickému zpracování ruského překladu (Fjodorov a Levin 1960). Nejzávažnější příspěvky k literatuře daného předmětu ze SSSR však jsou zevrubné kritické rozborů 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), *Těorija 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 1957–1958 tu vyšly čtyři monografie o estetice překladu) i jinde. V Moskvě byl roku 1966 uspořádán zatím největší kongres o uměleckém překladu.

V ostatních socialistických zemích se kromě v Československu (Levý 1964b) v padesátých letech intenzivně pracovalo v Polsku, sborník *O sztuce tłumaczenia* (Rusinek 1955) patří k nejdůležitějším spisům. Z marxistických publikací může být jako filozoficky promyšlená označena kniha bulharského germanisty L. Ogňanova-Rizora (1947). Samostatné myšlenky jsou také v německých pracích O. Brauna a H. Raaba (1959), vcelku však jsou obě německé publikace z teorie překladu (druhou je sborník *Zur Frage der Übersetzung von schöner und wissenschaftlicher Literatur* [Tope 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 Edmond Cary (1962:119): „Vypracování obecné teorie překladu 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.“

Práce tluomočnicků, 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. Tlumočníkovi 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 (1965:90): „...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 pasiva; jsou to jen indikátory vzájemně si odpovídajících řádů.“

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 jazykových, 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 text	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 artikulacních 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* (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 (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 Jakobsonovo (1959) 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) „mezišémiotický 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. Quine [1959] 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 roku 1913 formuloval jeden z pozdějších spoluzakladatelů Pražského lingvistického kroužku, Vilém Mathesius (1913:808), 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

pausil

– 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.“ 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 (1930), končí např. svou studii o překládání veršů takto: „Přeloží-li se ruský výraz *čerstvyyj chleb* českým *čerstvý chléb* nebude sporu o tom, že je to překlad vadný, poněvadž ruské *čerstvyyj* 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.“ (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. Srovnej názor nejvýznamnějšího polského teoretika překladu Zenona Klemensiewiczze (1955): „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.“

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* (Arrowsmith a Shattuck 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 *děvjanosto* (= devět desítek, o jednu méně než sto), francouzský *quatre-vingt-dix* (= $4 \times 20 + 10$), dánský *halvfems* (= 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 komplexy. 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 obráží v pracích *Toward a Science of Translation* od Eugena A. Nidy (1964) a *Osnovy obščego mašinogo perevoda* od I. I. Revzina a V. J. Rozenvejga (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 korepondence 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 doslovných 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 Rozenvejg 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 Rozenvejg 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* (Jumpelt 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. Pln jemných pozorování v oblasti sémantiky a historické proměnlivosti básnických forem je výborná kniha J. Etkinda *Poezija i perevod* (1963), v oblasti anglického a německého stylu pak spis *Zielsprache*

od Fritze Güttingera (1963), v oblasti divadelního stylu několik statí ve sborníku *Theater im Gespräch* (Schultze 1963). Z lingvistického pohledu obeznamuje překladatele s takovou srovnávací stylistikou práce *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction* od J. P. Vinaye a J. Darbelneta (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 (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 relací 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. (Savory 1957)

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 například 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.“ (Gačečladze 1961)

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.).

Sovětští 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 (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 souzvuky, 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.“ 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 (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 například provokující kniha Waltera Widmera *Fug und Unfug des Übersetzens* [1959], tedy asi *Řád a neřád v překládání*), 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* (Arrowsmith a Shattuck 1961). 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 schematizující 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 (1961:62n) 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.“ 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 Gasset [1944:166]). Nejvíce bije do očí zásada překládat verše prózou. A. Meynieux (1957:127) píše: „Je možno pochybovat, zda ve francouzštině existuje jediný dobrý překlad v rýmovaných verších“; 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 národ (Meynieux 1957:127). 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“; a programem nejznámějšího amerického překladatele ruské poezie Vladimira Nabokova je doslovný prozaický přepis opatřený rozsáhlým komentářem ke každému řádku (Strakhovskij 1957:262). 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) – srov. Luzzato (1957:66). 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 národů 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 uchýlovali 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 (1962:109): „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. Případá 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,‘ zasl Rivarol. Jinde by se řeklo, že vykládat znamená zkreslovat, falšovat.“

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 vševědounosti 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, atematický překlad by byl vlastně antipřeklad.³

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 rozbírat 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.

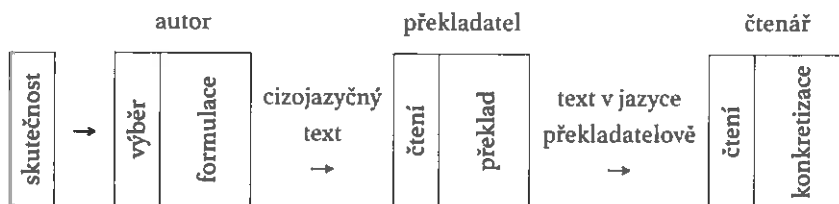
2. Že není možno, a ani záhodno, psát návod k překládání. Podobně jako u jiných typů umění se i zde teoretický průzkum bude muset soustředit na rozbor již hotových překladů, pokusit se o zjištění, jaké jsou estetické možnosti jednotlivých překladatelských řešení, a hlavně kde jsou meze jejich použitelnosti (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 překladaatele, ale osvětlit problematické stránky překladatelské práce. Jde o to, ukázat problémy a naučit o nich překladaatele teoreticky uvažovat.

II Překladatelský 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 souhrně 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 subjektu.⁴

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 odchyluje 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 *Písně o Hiawathovi* překladatel na mnoha stránkách opravoval botanické a zoologické nesprávnosti básnickovy. 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 blíže 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 středník, 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 u některých složitějších uměleckých forem, např. rytmických; tato problematika bude podrobněji rozebrána v Druhé 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. aliteranční verš staré germánské poezie nebo hexametru 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 první 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 mysli 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. prstonárodním 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 mysli 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 ideově konceptu 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 stěží 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 – vášně*).

Stupeň jazykové podmíněnosti díla je různý podle autorů i rázu díla: čím je vyšší, tím obtížnější je problematika překladu. Že sepětí mezi jazykem a myšlením není stejně těsné u všech autorů, ukazoval E. Sapir (1921:236n): „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 Browningové – na nás působí spíše velikostí myšlenek než šťastným uměleckým výrazem.“ 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 Belinskij (1960) 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 nebýt pro cizince nanejvýš zajímavý již svým obsahem.“

Překladačský proces nekončí tím, že byl vytvořen text překladu, a text by také neměl být nejzazším cílem překladačské 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 překladačovo pojetí originálu a potřetí je to čtenářovo pojetí překladu. Stejně jako východiskem překladatele nemá být text originálu, ale ideově 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 překladačství.)

Souhrnně možno o postupu, kterým vzniká překlad, říci, že ústředním bodem překladačské 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 diferenční činitele: rozdíly mezi dvěma jazyky a rozdíly v obsahu vědomí dvou čtenářských okruhů. Snaha o omezení těchto rozdílů je největším problémem překladačské 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. přestylování předlohy.

1. Pochopení předlohy

Od původního umělce žádáme pochopení skutečnosti, kterou zobrazuje – od překladatele pochopení díla, které tlumočí. Dobry 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 cizopasnika,
jak staví obrovské ozbrojené říše žraloka
a tygra, založit chrabry 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 „žraločimi a tygřimi“ 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 potlačení 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:

*Třikrát pestrý kocour mňouk.
Ježek třikrát 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:

*Třikrát 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 „třikrát“ k předcházejícímu verši:

*Třikrát strakáč kocour mňouk'
třikrát; – 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:

*Třikrát 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 dopravuje 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 dosáhnout změny zkratkového psychologického procesu „text originálu – text překladu“ v proces obtížnější, ale jedině 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 skutečností 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 zkruslení 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 dramatu, v intenzivním promyšlení 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 vychovával 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 nepřímo, 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 jistýmu přišlo draho, kdyby se k tomu byl někdo nahodil.* Nový český překlad oslabuje a zkresluje 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 plač; a niekomu by iste nebolo bývalo milé, keby niekto bol šiel 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

Skutečnostní 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 schopen 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 charakterizuje jako *fintivý* a *pošetilý*. Mezi čtyřicetými překlady, které byly roku 1954 dodány do soutěže na nový překlad, byly obě významové oblasti stejnoměrně zastoupeny; k prvnímu významu poukazují 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 vyložit jen tehdy, má-li z celého románu jasnou představu skutečnosti, tj. charakteru Eustaceova. Jak malou představu o skutečnosti někteří 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 C. Claudelové o Aristidu Maillolovi:

Bourgade terrienne et maritime, Bayeuls sent la basse-cour et la marée [...] À mi-hauteur du quartier de l'ouest, parmi la bousculade des cubes de maçonnerie crépis de blanc ou d'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 Timofejev (1953:37): „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 zřídka sama sebe a svých osobních zájmů.“ Totéž platí o překladateli. Jeho pojetí díla bude realistické jen tehdy, neupadne-li již jako čtenář do laciné osobní sentimentality a vztahovačnosti. Je běžná čtenářská zkušenost, že nám často postava díla připomene někoho, koho známe, že nám scénérie a situace připomene některé události z vlastního života. Dílo se nám tím dostává do vztahu ke skutečným, k nimž objektivně vůbec žádný vztah nemá. Čtenář do něho promítá svou osobní problematiku. Tato vztahovačnost, tento čtenářský subjektivismus, je jedním z hlavních úskalí překladatelovy práce, protože svádí k lokalizacím,

kteře 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 zkraslení je stylistické „přehodnocování“, vkládání estetických kvalit, které překladatel má v oblíbě, do díla, v němž vůbec nejsou. Cílem překladatele by mělo být, aby své subjektivní zásahy co nejvíce 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 Shakespearova rodného Stratfordu dosazuje kraj z blízkosti svého vlastního rodiště a uvádí na scénu Fanci 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 našťástí 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 *Stěbla 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 básničtějšímu *spears of grass*. 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 *Stěbla 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.

Jako příklad exkluzivního a intelektuálně povýšeného stanoviska buržoazního překladatele možno uvést překladatelský program amerického básníka Ezry Pounda (cit. in. Brower 1959:213): „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.“ 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 (1948) v předmluvě k převodu Ibsenova *Peer Gynta*: „Ve svém zpracování snažil jsem se oprostít dramatickou báseň od těchto příliš dobových přísad a vyhmátnout její všelidskou podstatu a všelidský typ. Pracoval jsem na něm v zimě 1943–1944 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 slitek [...]. 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 Shakespearovy 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 Shakespearovými 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 Bud' pochválen bůh a mé hvězdy, nebo násilně vložené zapřisahání vynechal; stejně u narážek na křivopřísežnictví 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, mluvicí pták, černá prosincová 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 přeče 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 iterativní 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

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 V. Šrámek v překladu Písma, aby prosadil své pojetí estetické proti náboženskému překladu kralickému. Stačí si srovnat několik řádků z obou znění *Písně písni*:

Sestru máme maličkou,
kteráz ještě nemá prsí.
Co učiníme s sestrou svou
v den,
v kterýž bude řeč o ní?

Jestliže jest zed,
vzděláme na ní palác stříbrný;
pakli jest dveřmi,
obložíme je dskami cedrovými.
(Kralická bible)

Sestřičku malou mám,
prsíčka dnes ještě nemá.
Co jednou udělám s malou svou
sestřičkou,
až přijdou říkati o ní?

Bude-li potom zdí,
postavím kolem ní stříbrný val;
bude-li branou,
zavru ji cedrovým trámcem.
(V. 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 zdobnělinami a citovými slovy proti pojmově zaměřenému překladu teologickému. Několikery 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 prvé 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 činit jazyku i obsahu díla, je možno ukázat s téměř matematickou jasností. Položme proti sobě několik prvních vět Rollandova románu *Dobrá člověk ještě žije* (Colas Breugnon) ve znění původním a v českém překladu:

Saint Martin soit béni! / Les affaires ne vont plus. / Inutile de s'èreinter. / 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. / À ta santé, mon fils, / et causons! / En bas, ma femme tempête.
(6-7-6+3-6-7-7-6-6+3-6).

Blahoslaven budiž Martin Svatý! / Práce není. / Zbytečno dřit se. / Napracoval jsem se v životě již dosti. / Užijme také trochu dobrých časů. / A tak si sedím za stolem, / korbel 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.
(10-4-5-12-11-8-8-9-8-6-8+8-8).

Myšlenky Rollandova románu jsou formulovány krátkými větami nebo větnými úseky, jejichž rozsah se zřídka odchýlí od šesti až sedmi slabik; při tak důsledné pravidelnosti vzniká výrazný rytmický dojem. Odpovídající české úseky jsou delší (průměrně osm až devět 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 dřit se.*), a hlavně české úseky jsou různě dlouhé (pět až dvanáct 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 cítění je šestislabičný až sedmislabičný úsek základní a vžitou rytmickou jednotkou: je to polovina dvanáctislabičného až třináctislabičného alexandrínu, který je cézurou závazně dělen na půlverše. V české rytmické tradici má platnost zcela jinou; svou hodnotou se snad přibližuje polovici francouzského alexandrínu český úsek osmislabičný (čtyřstopý trochej nebo jamb), k němuž výraz originálu již z důvodů jazykových samočinně tíhne.

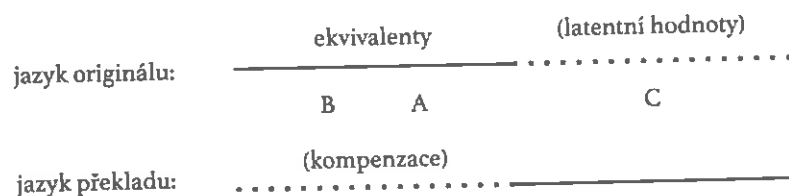
Ještě výraznější je ovšem nesouměřitelnost jazyků po stránce sémantické. Skutečnost, která nás obklopuje, je kontinuum, které mluvčí člení na segmenty a ty pojmenovává. Toto členění se zčásti řídí strukturou skutečnosti, zčásti je dáno pojmenovacím systémem daného jazyka a skutečnosti nadřazeno: např. dům má zcela zřejmou vlastní strukturu, kterou tvoří elementy střecha, okna, schodiště, poschodí atd. Avšak jen několik evropských jazyků rozlišuje u schodiště vlastní schody a odpočívadla a u označování poschodí, resp. podlaží platí rozdílná perspektiva: Američané a Rusové počítají poschodí od povrchu země, my a jiní nepočítáme přízemí a až od následujícího podlaží počítáme první poschodí atd. Zvláště zřetelné jsou tyto rozdíly u barevného spektra nebo u rozdělení denních období:

noc		ráno	dopoledne	odpoledne	večer	noc						
0	2	4	6	8	10	12	14	16	18	20	22	24
night		morning		afternoon		evening		night				

V jednotlivých etnických oblastech jsou velké rozdíly u označení různých typů a stupňů příbuzenských vztahů; jako příklad uvádíme malý výsek ze systému těchto příbuzenských pojmenování:

	maďarsky	anglicky	česky	indonésy
starší bratr	bátya	brother	bratr	
mladší bratr	öcs			saudara ^s
starší sestra	nővér	sister	sestra	
mladší sestra	húg			

Pro potřeby překladatelů by byly potřebné srovnávací stylistiky pro dvojice jazyků; vycházely by z toho, že jednotlivé jazyky jsou komunikační systémy – platí to alespoň pro evropské jazyky –, které souhrnem svých prostředků v celku mohou sdělovat stejné informace. Ze srovnání dvou jazykových systémů by pak vysvítalo: A) které informační prostředky obou jazyků můžeme považovat za rovnocenné, B) které prostředky výchozího jazyka v cílovém chybějí a C) které naopak jazyk překladu má navíc:



V případech typu B musí být prostředky českého jazyka kompenzovány – a právě vzhledem k této kompenzaci musíme oba jazyky považovat za systémy, v nichž oslabení jedné kategorie významových možností je obvykle vyvažováno jinou kategorií bohatě rozvinutou.

Západoevropské jazyky mají bohatě rozrůzněnou kategorii času a čeština má navíc zase kategorii vidu. Dějovou posloupnost, kterou má originál možnost odstínit šesti až osmi slovesnými časy, musí 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 zdvojnásobení a vůbec slova citově zabarvená, zvláště mazlivá: drobeček, pucek, brouček; zatrolený, zatracený, zatrachtilý, zadržaný, zadržaný; hrozitanský, 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, žlutoučký, žlutkavý, nažloutlý, zažloutlý, zežloutlý, přizloutlý, vyžloutlý, žlucený; otevřít, pootevřít, připootevřít, nedovřít, přivřít, rozevřít atd. atd.* Jaké možnosti citového odstínění má čeština proti jiným jazykům, vysvítne již z pouhého srovnání prostých čtyřverší Havlíčkových s ruským, francouzským a anglickým překladem:

Sviť, měsíčku, polehoučku
skrz ten hustý mrak!
Jakpak se ti Brixen líbí?
Neškared' se tak!

Nepospíchej, pozastav se,
nechod' ještě spat,
abych s tebou jen chvilinku moh'
diškurýrovat.

Ty sveti mně, jasnyj mesjac,
skvoz řagučij mrak...
Kak těbe přišolsja Briksen?
Da ně chmursja tak.

I ně nado toropišsja,
v těpluju krovat',
razve plocho nam s toboju,
malosť poboltať!
(Přel. A. Argo)

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*), *nechod'* (*Don't go*, *Ne vas pas encore*), *jakpak* (*Kak těbe přišolsja*, *Tell me*, *Comment trouves-tu*) a jiné. Nevyužijeli 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

Shine, fair moon-beam, shine but lightly
Through the cloudy height;
Tell me, how do you like Brixen?
Why so mean tonight?

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)

Regarde, ma petite lune, tout doux
à travers cet épais nuage;
Comment trouves-tu Brixen?
Voyons! Ne fais pas grise mine!

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

překlada chudší, než bývá v původní literatuře, která je sepsána v jazyce překlada (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 Güttingera (1963:143): „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.“

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 překlada. 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, bezpříznakové. Zvláště překladatelé nadanější a teoreticky poučení o vyjadřovacích zvlátnostech 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 překlada 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*.

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 přestylována do materiálu, v němž a pro něj 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 a J. Pasquier, J. Hořejší a 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 analogu 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 vyloženě zaměřené proti „zcizení“ řeči, proti tomu, aby člověk užíval jazyka jen jako jakéhosi šedivého, abstraktního oběživa k výměně myšlenek. 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'amiral Anson; il avait
la tête verte, un front de bataillon,
des yeux d'écrevisse, le nez partout,
une bouche en cœur, une langue 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.

(A. Kroupa a L. Kundera)

Překladatelé zde museli, stejně jako Eluard, vracet řeči její rozmnožovací schopnost, otevírat cestu jazykové produktivitě – a to v době jazykových klišé 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 překladatelé mnohdy jednou provždy vytvoří stylistická klišé, konstrukce, které nesou stopy překladatelova 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 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 nejpohodlnější použitelný prostředek ke spojení dvou myšlenek skloubených v originálu způsobem, jaký čeština nemá k dispozici. Nadbytek vztažných vět však dodává slohu pedantský, dřevěný charakter. Překladatelé 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 tenoučkový pramének odkapávat do úst, která jsem nastavil tak, že...“ – lépe: „a ta jsem nastavil tak, že...“

Jiné překladatelské klišé 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 překladatele. Překladatel si navykne cizí vazbu mechanicky nahrazovat nejpohodlnějším výrazovým typem českým.

Stereotypní řešení určitých situací jsou důsledkem nedostatečné tvořivosti a objevují se v analogické formě i u druhého reprodukčního umění – herectví. „Stoupenčí 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 zevnějšku (ty jsou zejména příznačné pro řemeslné herce, jsou založeny ne na kráse, ale na libivosti). 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 *Revizorovi*): zvláštní natáčení těla do hlediště 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.“ (Stanislavskij 1946:41–47)

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 genitivy 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 dobré překlady k nevhodnému poetizování. V soutěži na překlad Goethovy lyriky, kterou v roce 1953 vypsal Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 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 göne 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 učíň 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. Bojadžijev (1960) 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 okoukal z jiných divadelních představení, nebo opakuje setrvačně výrazový prostředek, který si jednou vytvořil. Srov. banální „poetizování“, sentiment a stylistické manýry v překladu.

2. Vnějšková 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 nikoli 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. Srovnej stylistickou nivelizaci předloh na vlastní styl překladatele.

Z odvozenosti jazykového vyjádření v překladu vyplývá, že výraz v přeloženém díle není nutný, ale jeden z možných: překladatel má možnost pro vyjádření 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* synonyma *připojili*, *pravili*, *řekli*, *rozhlásili*; 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 nejhodnější. 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 vyvážené. Častější je případ malé vynalézavosti, který je charakteristickým rysem překladatelů nenadaných. Naopak překladatelé tvůrčí a jazykově odvážní nedovedou někdy dost spolehlivě odhadnout nosnost smělejších jazykových prostředků, kterých užívají, a podřídí 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 v Sienkiewiczově *Vítězi Bártovi* Josef Rumler *čloubdráčekové kolem něho kapali jeden za druhým; roztránil 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 zátah 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! Et, 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 (podobně 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 v délce repliky: Saudek, který některé výrazy vynechává, má jedenadvacet slov, Vrchlický, který tlumočí jen pojmový význam, vystačí dokonce se šestnácti slovy, zato Kadlec rozvodnil úryvek na třicet dva slov (tedy ještě více

než analytický originál, který má třicet jedna slov). Obdobný poměr je mezi třemi překlady vůbec: v našem monologu 243 : 381 : 325 slovům.

Příčinou špatných překladů nebývá jen povrchnost. Někdy právě naopak přemýšlivý 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 rozbořením (Osgood 1954:144–145) 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.