

III

Estetické problémy překladu

A. Tvůrčí reprodukce

1. Překladatelství jako typ umění

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

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

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

Podíl tvůrčího a reprodukčního je různý v jednotlivých typech reprodukčního umění. Nebereme-li v úvahu kopie výtvarných děl, je reprodukční složka poměrně nejsilnější v hudebním přednesu, v němž sice vystupuje moment interpretační, ale ne samostatně tvůrčí; hudebník může sice tónovou osnovu interpretovat, ale ne nově tvořit. Ani při recitaci a přednesu se neuplatňuje tvůrčí úloha prostředníka tak jako u překladu: ani zde totiž nejde o změnu materiálu uměleckého díla jako spíše o využití různých stránek téhož materiálu. Psaný text v sobě obsahuje jen nutné složky zvukové realizace (hláskový sklad slov) a ostatní jen potenciálně, ve formě ztvárnitelné: síla hlasu, intonační výkyvy, interpretace syntaktického členění apod. Zato herec neinterpretuje jen text svým přednesem, ale vytváří si samostatně fyzická jednání, která nejsou libretem určena, a to tak, aby směřovala k reprodukčnímu cíli jeho výkonu. Situace v divadelním umění je o to složitější, že dramatický text je jen libretem, na jehož ztvárnění se podílí ještě celá řada spolupracovníků. Je tedy i v tzv. reprodukčních uměních silný moment tvořivý, a právě ten jim dává charakter umění, na rozdíl od reprodukce mechanické.

Při konfrontaci překladu s jinými druhy umění nejde o to, vytvořit nějakou akademickou systematiku druhů umění. Jde spíše o cíle praktické. Při řešení řady problémů totiž může být taková systematika

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kintnerová se zde tedy k reprodukčnímu cíli přiblížila tím, že vytvořila samostatné stylistické řešení: opakování slovesa nahradila opakováním adjektiv, rýmy podle originálu (*morí–hory*) nahradila samostatnou rýmovou dvojicí (*duší–zkrušil*) atd.

Proti samostatnému přestylizování díla se prohřešuje překladatel, když např. zvláštnosti něčí výslovnosti nebo pravopisu popisuje tím, že prostě reprodukuje doslovný význam textu. B. Kubertová-Zátková přeložila v Galsworthyho *Sáze rodu Forsytů*: *„Jakpak se máte, tázal se svým šviháckým způsobem, vyslovuje ‚h‘ se silným přídechem (toto obtížné písmeno bylo v jeho ústech naprosto bezpečné), ‚jak se máte?‘ (pozn. pod čarou: V originále se Swithin táže: ‚How are you?‘)*. Jiný příklad z téhož překladu: *„řikal, že ředitelství neopomene pečovat o zvýšení mravní úrovně svých zaměstnanců, vyslovuje v tomto slově oboje e, což se mu zdálo zníti výrazněji a anglosaštěji (v originále zaměstnanci – employees)*. V těchto případech bylo třeba zachovat buď anglické znění otázky, nebo samostatně rekonstruovat

tvůrčí postup autorův, tj. vytvořit z českého jazykového materiálu samostatné řešení, které by dalo představu o tom, že jde o kultivovaného až preciózního mluvčího; např.: *Má úcta, pozdravil švihácky a při tom pečlivě vyslovil a oddělil obě dlouhé samohlásky*. A v druhém případě snad bylo možno využít přepjaté výslovnosti infinitivu na -ti, který mluvčímu zní *výrazněji a spisovněji*. Otrocký netvůrčí překlad je zároveň prohřeškem proti reprodukčnímu cíli, protože nereprodukuje autorovu myšlenku.

2. Dvojitá norma v překladu

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

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

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

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

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

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

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

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

Všechno v Marseilli i kolem Marseille hledělo strnule na rozžhavené nebe a to opět tento pohled vracelo, až se strnulý ten pohled stal všeobecným zvykem. Cizinci byli zmateni těmi strnule hledícími domy, strnule hledícími bílými zdmi, strnule hledícími bílými ulicemi, strnule hledícími prašnými silnicemi, strnule hledícími pahorky, jejichž zeleň byla sluncem spálena. [...] V dálce strnule hledící silnice vysoko pokryté prachem zíraly z úbočí pahorků, zíraly z údolí, zíraly z nekonečné roviny.

(F. Král)

Celá Marseille i okolí civělo do rozpálené báně oblohy, která strnulý pohled opět vracela, až ta strnulost zachvátila kdeco a kdekoho. Z bodavé bělosti domů, z pronikavé běli zdi i ulic, z běloby jednotvárných pásů vyprahlých silnic, z šedobílých kopců, jejichž zeleň neodolala slunci, šla cizincům až hlava kolem. [...] Od úbočí kopců, od údolí, od nezměrných rovin, od celé té dále se ostře odrážely bělavé prašné cesty.

(E. a E. Tilschovi)

Dojem dobila rozpáleného poledne v Marseilli, které stále znovu a znovu únavně bodá do očí, se podařilo Tilschovým vystihnout opakováním základní představy bělosti vyjádřené pokaždé jinou slovní formou (*běli, běloby, šedobílý*); tím se vyhnuli nepříjemnému opakování sousloví *strnule hledícími*, které je v češtině daleko nápadnější a dotěrnější než opakování slova *staring* v anglickém originálu. V druhém úryvku se stejnému opakování vyhnuli tím, že neodbytný dojem bílých silnic na různém pozadí vyjádřili paralelismem větných členů uváděných pokaždé předložkou *od*.

Druhý z požadavků, které klademe na překlad, a druhý z kritérií, podle nichž jej hodnotíme, je krása, umělecká dokonalost, estetická hodnota překladu jako díla české literatury. To, že tato norma uměleckého mistrovství je společná překladu i původnímu dílu a má v nich zhruba stejný obsah, komplikuje práci překladatele i kritika překladu. Překladatelé mají přirozenou snahu originál opravovat a přikrašlovat. V některých obdobích se to i teoreticky doporučovalo; např. Čelakovský (1834:448) vytýkal Hankovi, že měl v překladu *Krakoviaků* „kde myšlenka nebo řeč jest podlejší, ji podnášeti, a zjemňovati“. To je rada velmi nebezpečná, protože vkus překladatele je často subjektivní; překladatel také bývá zpravidla menší umělec než autor předlohy a zdánlivé nedostatky díla mají velmi často původ spíše v našem nedokonalém pochopení autorových záměrů než v jeho nedůslednosti. Kritik překladu pak zase musí soudit velmi opatrně, aby záměrnou imitaci primitivního slohu předlohy nevytýkal jako neobratnost překladateli, nebo naopak nepřecenil překladatele pro přednosti předlohy.

Dvojí estetická norma v překladatelství bývá příčinou neshod kritiky o hodnotě konkrétních překladů: krása a věrnost bývají často stavěny do protikladu, jako by se vylučovaly. Vylučují se však jen tehdy,

rozumí-li se krásou libivost a pravdivostí doslovnost. Stylistický a citový exhibicionismus, předvádění vlastního jazykového umění a sentimentální zesilování citových efektů nelze pokládat za estetické hodnoty, jsou to příznaky překladatelského kýče. A naopak ani blízkost předloze sama o sobě není měřítkem hodnoty překladu, nýbrž pouze ukazatelem metody. Pro hodnotu překladu, jako každého uměleckého díla, není rozhodující typ metody – ten je namnoze podmíněn materiálem a kulturní situací –, ale způsob, jak překladatel svou metodou dovede pracovat: obdobně v původní literatuře by bylo naivní pokládat např. metodu romantiků za jednoznačně lepší, než byla metoda klasicistů, ale v jednotlivých epochách je možno oddělit mistry od epigonů podle toho, jak svou metodou vládnou.

Nejúspěšnějším českým překladem po druhé světové válce bylo Fikarovo přebásnění *Ščipačovových Slok lásky* z roku 1952. Je to překlad až nebezpečně krásný, mnohdy libivější než originál. Srovnat jednu báseň s originálem je poučnější než dlouhá teoretická úvaha o tom, zda překlad má, může nebo smí být krásnější než originál:

Sady pritichli. Tuča
idot, ťomna, svetla.
Dvuch putnikov doroga
daleko zavela.
Prochodit mimo jabloň,
smorodiny gustoj.
S poputčicej slučajnoj
učitel molodoj.
Ně znaja, kto takaja,
on pol puti molčal
i tostočkouj kljonovoj
po jabloňam stučal.
Potom razgovorilis.
No, postupiv stěnoj,
dožd' zašumel po listjam
i chlynul – prolivnoj.
Oni pod kljon svernuli,

Lístek se nehne. Nebe
je jako z olova.
Pěšinou podle sebe
jdou v polích chodci dva.
Už přešli říčku, sady
i keře angreštu.
On: učitel byl mladý
a ona: cizí tu.
Jaké má asi oči?
Půl cesty mlčeli.
Jen hůlčičkou svou plašil
čmeláky v jeteli.
Vlčí mák hořel v ovse.
Dali se do řeči.
Najednou stříbřilo se
deštíčkem ořeší.
Pod rozklenutý habr

jego listva gusta,
no padajet skvoz listja
ražolaja voda.
Nakrylis s golovoju
oni odnim plaščom...
I děvuška prižalas
k jeho grudi plečom.
Idot v rajon mašina.
Voditělju směšno –
stojat, nakryvšis dvoje,
a dožd' prošol davno.

se oba stulili.
A liják je tam zábl
a kapky studily.
Pod plášť můj, kdybys chtěla,
vejdem se já i ty.
Ramena dívčí měla
a teplé, sladké rty.
Jede kol traktorista,
po dešti voní zem,
obloha je už čistá
a ti dva – pod pláštěm.

Všechny volnosti, které si Fikar dovolil, nejsou z estetického hlediska stejně závažné. Není důležité, že změnil rybíz na angrešt, protože v převodu básně jde o náladu a situaci, nikoliv o botanickou přesnost. Proto je daleko závažnější, že překladatel nenechává své milence mezi zahradami, ale vyvádí je ven z vesnice, za řeku, tam kde již končí sady a jsou jen pole: *Už přešli říčku, sady i keře angreštu*. V této koncepci pak pokračuje důsledně i v dalších verších: *Jen hůlčičkou svou plašil čmeláky v jeteli, Vlčí mák hořel v ovse*. Fikar tak podtrhuje důvěrnou osamocenost milenců, a tím je sblížíje, jako to ostatně učinil hned v prvních verších obrazem dvou osamělých chodců na pěšině: *Pěšinou podle sebe jdou v polích chodci dva*. To vede ke zlyričtění, zcitování Ščipačovovy lyriky, která je v originálu mužnější, citové vztahy zahalenější. Lyrický živel je posílen i tím, že Ščipačovova popisná konstatování nahrazuje překladatel obrazy (*Sady pritichli – lístek se nehne; Ně znaja, kto takaja – Jaké má asi oči; I děvuška prižalas k jeho grudi plečom – Ramena dívčí měla a teplé, sladké rty*), obrazy málo výrazné nahrazuje barvitějšími (*No, postupiv stěnoj, dožd' zašumel po listjam i chlynul prolivnoj – Najednou stříbřilo se deštíčkem ořeší*). I formálně je báseň „dokonalejší“: Ščipačov rýmuje jen některé verše, Fikar všechny. V tom je také klíč k většině významových odchylek: překladatel si zkomplikoval rýmové schéma, a aby je zvládl, musel skoro v každé dvojici rýmů přidat do textu význam, který v předloze není. Výsledkem této metody byl překlad pro četbu okouzluující, svůdný. Kritik neznalý historického kontextu bude mít k němu výhrady. Tento překlad však plnil svou kulturní funkci.

3. Podvojnost přeloženého díla

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

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

Často se to jeví při překládání křestních jmen. Např. v *Sáze rodu Forsytů* máme křestní jména: Nicholas, James, Philip, Irene, Soames, Swithin, Jolyon. Zachováme-li jejich anglickou podobu, budou cizí jména rušit atmosféru důvěrnosti v některých situacích a především vzniknou potíže se skloňováním jmen Irene, Philip, Nicholas. Rozhodneme-li se počestit jména, co se Soamesem, Jolyonem a Swithinem, kteří nemají české obdoby? Vznikla by tak směsice křestních jmen českých a cizích. Podobné potíže jsou se jmény místními, tj. se jmény ulic, budov apod. Tady nepomůže žádná paušální teorie, překladatel musí případ od případu hledat nejúnosnější řešení.

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

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

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

Překlad jako celek je tím dokonalejší, čím lépe se podaří překonat jeho rozpornost. Proto překladatelství – kromě požadavků společných překladu i původní literatuře – vyžaduje jednu specifickou schopnost: aby překladatel dovedl smiřovat rozpory, které v přeloženém díle nutně vznikají z jeho podvojného charakteru. I malý detail totiž stačí, aby čtenáře upozornil, že čte dílo přesazené na cizí půdu, podobně jako malá neobratnost hercova připomene divákovi, že postavy na jevišti něco předstírají, a vytrhne jej z bezprostředního prožitku hry. To svádí také kritiku překladů ke lpění na detailech a k pozornosti především k negativním rysům překladu.

Jako příklad důsledné a promyšlené překladatelské koncepce možno uvést Fischerova Villona. V doslovu ke svému překladu definuje překladatel hlavní záměr svého přetlumočení slovy, že „chce podati nikoli náhradu za originál, nýbrž – v jeho duchu – ostrou a přítomnostní obdoby“. Tomu je pak podřízeno i přetlumočení stylistických prostředků básníka. Fischer říká, že vynechal „vše, co by bylo opakováním a přetížením, vše, co by se zdálo být [...] básnictvím pouze příležitostným, místním, podmíněným úzce osobně a časově, srozumitelným leda s podrobnými výklady z kulturních dějin. [...] Zato bylo překladatelovou snahou vyzvednouti ve Villonově poezii složky obecně lidské a posud naléhavé, dávati do odlehlých narážek pointovaný výklad, nahrazovat učené a biblické nápovědi přímými citáty, psát soudobým slovníkem a též jinak přibližovat originál našemu

cítění.“ Takové překladatelské interpretaci, i když dnes již nesouhlasíme vždy s její volností, nemůžeme upřít uměleckou hodnotu; pracuje někdy metodou, kterou my bychom dnes již nepracovali, ale pracuje jí cílevědomě a s uměleckou důsledností.

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

4. Dvoznačný vztah k původní literatuře

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

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

překlada je zpravidla tím silnější, čím odlehlejší je literatura, kterou překládáme.

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

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

V době našeho národního obrození bylo třeba již názvem díla přitáhnout co nejširší vrstvy k české četbě a na česká představení. Proto se razily názvy co nejkřiklavější, a ovšem málo vkusné, jako např. *Chňap, Lap, Šňůra, Honza prasátko anebo oběšenec se lepší i se svou ženou* apod. Když tento první úkol divadelních představení ustoupil do pozadí, bylo možno zvyšovat uměleckou náročnost překladatelských řešení, a tak již Tyl vystoupil proti takovému nadbíhání divákovi. Nesouhlasil např. s tím, že v Sadské překřtili jeho překlad Bayardova *Nalezence* na *Pražského uličníka*. Změnila se vyspělost diváka, a proto se změnily také nároky na překlad.

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

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

literatuře, zvláště po stránce jazykové (Čapkova *Francouzská poezie*, Taufrův Majakovskij), nebo naopak zanášet do ní prostředky neústrojné (cizí slova v literatuře 90. let, galicizmy v próze V. Hladíka). Překladovost může být hodnotou negativní nebo irelevantní, a pak dochází k tomu, že překlad je vydáván za dílo původní (Puchmajerovy básně), nebo může být hodnotou kladnou, a pak se i díla původní někdy vydávají za překlady (detektivky a kovbojky českých autorů za první republiky). P. Merimée, jak známo, vydal jeden svazek básní *La Guzla aneb Výbor z ilyrské poezie, sehnané v Dalmácii, Bosně, Charvátsku a Hercegovině*, a Puškin jej pak přeložil s názvem *Pesni zapadnych slavjan*.

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

Francouzský teoretik G. Mounin (1955) dovozuje, že „již nejméně od dob Amyotových, když překladatel opouští doslovnou věrnost, je to vždy z důvodů, za nimiž stojí váha celé jeho civilizace“. A obdobně z historických důvodů vysvětluje, proč Leconte de Lisle v překladu Homérovy *Iliady*, po mnoha adaptačních překladech předchozích století, zase objevil historický svéráz předlohy: „Tato revoluce přirozeně nebyla jen revolucí čistě estetickou – má společenské příčiny: věčného člověka teologické a monarchické společnosti vystřídal historický člověk společnosti buržoazní. Mladé buržoazní myšlení, opojené objevem historie, zbraně, která mu sloužila proti buržoazní třídě, místo aby shlazovalo, zastíralo a potlačovalo rozdíly mezi Achillem a námi, konečně si těchto rozdílů všimlo a stále více je zdůrazňovalo. Tato historická perspektiva ovšem nesmí vést k relativismu, neopravňuje metodickou libovůli u překladatele dnešního: mnohé z prostředků, které vyhovovaly za jiné kulturní situace, nevyhovují dnes (doslovnost, časomíra, důsledná substituce dialektu, zvýrazňování vedoucí k vulgarizaci a kýči).

B. Překladatel jako literární a jazykový tvůrce

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

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

1. „Klasický“ překlad

Zařazení překladu do řady reprodukčních umění není jen věcí teoretické úvahy, ale má i své praktické důsledky, kupř. pro často diskutovanou otázku, zda je možný tzv. ideální a aspoň pro jednu generaci normativní překlad, případně má-li oprávnění několik současných překladů téhož díla. Tato otázka se v různých reprodukčních uměních jeví různě a zhruba možno říci, že čím větší je tvůrčí podíl interpretujícího umělce, tím menší oprávnění by měla kanonizace jednoho podání.

O „klasické“, „standardní“ interpretaci je možno nejspíše mluvit u hudby, kde podíl interpreta je poměrně nejmenší. Ale rozhodně již nelze něco podobného tvrdit o divadelním představení: je tolik *Revizorů*, kolik divadel a představitelů titulní role, jiný je *Hamlet* v interpretaci divadla Old Vic, jiný v Shakespeare Memorial Theatre ve Stratfordu, jiný v Bolšom tēatre v Moskvě nebo v Comédie française. Sporná je oprávněnost několika různých současných interpretací téhož díla v překladatelství, které je v systematické reprodukční umění mezi těmito krajnostmi. Zase lze říci, že o překladu „dobovém“, „klasickém“ apod. je možné mluvit spíše u prózy, kde tvořivý podíl tlumočnicka je menší, zatímco u poezie je každý překlad svěbytné básnické dílo a nelze upřít oprávnění dvěma souběžným překladům, jde-li ovšem o dvě samostatné a umělecky soudržné inspirace.

Obdobně jako nebudeme upírat oprávnění Hamletovi Olivierovu vedle Hamleta Močalovova a Hamletovi Kohoutovu po Hamletovi Vojanovu, nelze a priori odmítat *Hamleta* Štěpánkova vedle Sládkova, *Hamleta* Saudkova po Sládkovu a jiných překladatelů vedle Saudkova.

Tak jako neexistuje definitivní a jednou provždy platné herecké pojetí Hamleta, není definitivní ani pojetí překladatelské. Každá nová interpretace znovu reaguje na dílo, a skrze dílo vyjadřuje i překladatelův vztah k soudobému kulturněpolitickému dění vlastního národa. Hodnotu jeho interpretačního stanoviska pak posuzujeme podle toho, jak se mu podařilo pochopit objektivní hodnoty díla a jaké kulturněpolitické stanovisko jeho názor vyjadřuje.

Překladatel své ideologické stanovisko prosazuje více nebo méně jasně v každém překladu, ale zvláště účinně u textů, jejichž interpretace je sporná. Názorný příklad, který v polském sborníku *O sztuce tłumaczenia* uvedl W. Jabłoński, komentuje B. Ilek (1962:70) takto: „Uvedu malou ukázkou, jak anglický sinolog překládá úvahu starého čínského spisovatele o moudrém člověku: ‚Věda, čím je Bůh, ví, že on sám pochází od Boha. Věda, čím je člověk, setrvává na svém poznání, očekává poznání nepoznaného. Vyčerpání určený čas sobě vyměřený a nezahynout na půl cestě – to je plnost vědění.‘ Současný polský sinolog W. Jabłoński přeložil tento úsek jinak: ‚Kdo zná působení přírody, ten žije s ní ve shodě: kdo zná činnost člověka, poznává, co je poznatelné, a udržuje se při životě díky tomu, co je vědomému poznání nedostupné, jako dýchání, trávení a tomu podobné. Tím způsobem dovrší míru svého života a neumře předčasně na půl cestě. A to je plnost vědění.‘ Oč tu jde? Jde o to, že slovo tchien má v čínštině v závislosti na kontextu a době různé významy: nebe, prozřetelnost, božský; příroda, přirozený. Anglický sinolog si vybral to první, protože mu šlo o to, přesvědčit čtenáře o monoteistickém a personalistickém významu slova tchien v případech, kdy zcela jasně označuje přírodu.“

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

Také klasický překlad si uchovává svou platnost jen v jedné jazykové a kulturně jednotné epoše, pokud totiž je této době jazykové a interpretačně přiměřený. Čím rychleji se národní jazyk vyvíjí, tím

rychleji překlady zastarávají (velmi pomalu probíhal v posledních stoletích vývoj francouzštiny a angličtiny, velmi rychle naproti tomu v některých jazycích slovanských). A samozřejmě došlo také na přelomu dvou výrazně rozdílných epoch, jako např. od klasicismu k romantice, ke změně klasických překladů Shakespeara, Molièra aj.

2. Překladatelská tradice

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

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

Je zajímavé, že právě v rýmu se často oba překlady nezávisle na sobě shodují – patrně proto, že možnost rýmových kombinací mezi významy danými předlohou je omezenější než možnost stylistických variací. Jako další svědectví uvedeme zkušenost Jarmily

Loukotkové (1957:59–60) při překládání Villona: „Na mnoha místech se mi stalo, když jsem přeloženou pasáž srovnala s Fischerem, že výrazy, vazby a rýmy byly shodné s Fischerem, jak nás k nim oba neodvisle dovedlo znění originálu. Někdy jsem ponechala převod v oné verzi, jinde, kde byla podobnost příliš nápadná, jsem verše přeložila jinak, abych nebyla podezírána z plagiátu. [...]

Fischer:

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

Původní můj překlad:

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

Druhý překlad:

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

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

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

Lod'ka

Bělá se lod'ka v oceáně
jak holubinka bázlivá;
proč dala výhost rodné straně
a v místa pílí truchlivá?

Slyš vody ruch a větru vání –
a stožár v kraj se schyluje –
ach! s plavcem není požehnání,
on v Eden lásky nevpluje.

Pod ním se lazur vábně klene
a nad ním slunka záře plá,

než on se v náruč bouře žene –
však bouře nejspíš mír mu dá.

(J. Prokeš)

Plachta

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

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

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

Průkazná jsou zvláště překladatelská řešení prostředků nejobtížnějších – rýmů.

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

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

Srovnáme-li však toto znění se staršími překlady zjistíme, že je to mozaika zkomponovaná z cizích verzí: 1.–2. verš je doslova podle Prachaře, 3. verš a polovina 4. verše ze Sládka, druhá podle Prachaře, 3. verš a polovina 4. verše ze Sládka, druhá polovina 4. verše z Prachaře, polovina 5. verše z Eisnera a jen slova „je marnost sama“ jsou původní. To je ovšem diletantská hříčka, stejně jako např. divadelní představení *Hamleta* nebo *Ideálního manžela*, které by do detailu kopírovalo film.

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

Např. termíny „nadčlověk“, „vůle k moci“, „věčný návrat všech věcí“ jsou dílem hned prvních českých interpretů Nietzscheho⁷ a Fischer je již hotové převzal; naproti tomu však změnil Krejčího překlad „das Selbst“ jako „osobnost“, příp. Procházkovu „sobětnost“, na „prapodstatu“. Názvy Shakespeareových her se tradují bez podstatných změn již od prvního úplného českého vydání; ujal se nový Saudkův název *Veselé Windsorské paničky* za *Veselé ženy windsorské*, ale dosud o svou existenci zápasí *Jak zkrotit saň* proti staršímu *Zkrocení zlé ženy*. Nové vydání Makarenka se po zbytečně volném názvu jako *Začínáme žít* správně vrátilo k autorskému znění *Pedagogická poéma*. Proti názvu Stendhalova románu *Červený a černý* prosadil ve vydání z r. 1952 editor souboru název *Červená a černá*, vycházející celkem správně z názoru, že jde o označení barev a že u českých barevných titulů je vžitě femininum (*Červená a bílá*, *Modrá a zlatá* atd.). Staré znění, ustálené J. Vodákem, O. Levým i K. Růžičkovou, se však udrželo a bylo ještě dále zpopularizováno filmovou verzí, takže jsme se v dalších vydáních k němu vrátili.

3. Jazyková tvořivost

Tvořivost překladatele je omezena na oblast jazykovou; nejen tím, že nové výrazy vytváří (neologismy), ale i tím, že cizí výrazy ve svém prostředí zdomácňuje (exotismy). Přejímání jazykových prostředků nebo

vytváření českých ekvivalentů se ovšem neomezuje na lexikální jednotky, zahrnuje i hodnoty stylistické (blankvers, sonet, gazel, haiku, blues).

S jakou intenzitou vnikají do mateřského jazyka cizí slova médiem překladů a odborné literatury informující o cizím životním stylu a o cizích jazycích (to jsou hlavní zdroje „exotismu“), vysvětluje např. z údajů G. Mounina (1964) o odborných textech: mezi cca 190 000 slovy v díle Léviho-Strausse *Smutné tropy* je přibližně 300 cizích slov; část z nich byla už dříve Francouzům srozumitelná a v textu nepotřebovala zvláštní vysvětlení; mezi cca 60 000 slovy v překladu knihy Uriela Weinreicha *Languages in Contact* bylo ponecháno 27 cizích slov atd. Texty této odborné roviny obsahují obvykle asi 5 % cizích slov, která obohacují mateřský jazyk, do něhož se překládá.⁸

Právě proto, že jeho tvůrčí činnost je omezena na jazykové přestylizování, snaží se někdy překladatel aspoň v této oblasti ukázat svou samostatnost a tvůrčí schopnost a upadá pak snadno do samoúčelné virtuozity, vytváří nová slova, kde jich není zapotřebí, anebo bezdůvodně přetváří slova stará. Tak užíval P. Eisner v neuveřejněném překladu Byronova *Dona Juana* z r. 1952 slova jako *mátlivý*, *bystr*, *ráce*, *hlat*, *utkvívavost*, *píseň chvělá*. V těchto případech materiál, který má být co nejméně nápadný, strhuje na sebe čtenářovu pozornost, je samoúčelně zformalizován, překladatel „zušlechťuje“ materiál, nikoli aby sloužil autorovi, ale aby strhl pozornost na sebe. K takovému zneužití uměleckého materiálu tíhne i herectví. Špatný herec se dá snadno od svého reprodukčního úkolu svést k tomu, aby uplatňoval vlastní půvaby. Stanislavskij (1946:53) mladé herečce řekl: „Zlé je to, že jste nehrála Kateřinu, ale koketovala s hledištěm. Vždyť Shakespeare nenapsal *Zkrocení zlé ženy*, aby žákyně Veljaminová ukazovala divákům svou nožku ze scény a koketovala se svými obdivovateli.“ Také překladatel, který si takto pohrává s jazykem, „ukazuje nožky“ aby se čtenáři zalíbil. Překladatel je tím lepší, čím nenápadnější je jeho účast na díle.

Překladatel může a je povinen plně rozvinout svou jazykovou tvořivost tehdy, má-li do češtiny převádět stylistické hodnoty, pro které se ještě ve vývoji naší národní literatury neobjevily vyjadřovací prostředky. V počátcích našeho divadelního překladatelství koncem 18. století měla čeština vyhovující prostředky pro převod dialogů lyrických, drastických a domáckých, ale neměla dosti propracován styl patetický.

Není proto divu, že právě takové repliky dělaly překladatelům potíže, že při překládání Schillera musel Thám napínat možnosti češtiny až k jejím mezím a ještě nedostihl předlohy. Překladatelé museli vytvářet mnohé hodnoty, o které byla přerušena vývoje ochuzena naše původní literatura nebo které vznikly na cizí půdě z odlišných jazykových i historických podmínek. Právě doplňování těchto mezer byl jeden z úkolů našeho překladatelství 19. století; uplatňovalo se zvláště intenzivně jako protiváha rustikálních poloh části naší poobrozenecké literatury. Tento vývoj není ukončen; nejsvízelnější práci, ale zároveň i největší možnost tvůrčího přínosu má překladatel při převádění děl, pro něž v českém literárním vývoji chybí protějšek. Jak překládat klasickou prózu – zvláště její složitější rozpracovaná souvětí –, když čeština nemá vypracován klasicistický sloh vhodný pro převádění vybroušených esejů nebo realistického románu 18. století? Obdobné potíže jsou také se sentimentální literaturou z konce 18. století a částečně i s literaturou renesanční; a to již nemluvíme o takových výjimečných případech, jako je např. styl starošpanělské *Písně o Cidovi* apod. Zde si musí překladatel z prostředků, které mu dává čeština, skutečně tvůrčím způsobem rekonstruovat styl, který by moderními prostředky českými zachovával stylistické principy těchto děl. Ostatně nutnost vytvářet si pro potřeby překladatelské nové výrazové možnosti se netýká jen staré literatury. Některé jazyky mají např. možnost daleko bohatěji jazykem odstínit sociální rozvrstvení postav, protože jejich hovorový jazyk má daleko širší škálu stylistických hodnot. Český překladatel jen stěží může být práv Shawovu *Pygmalionu*, protože i nejvulgárnější čeština je příliš slabá na to, aby motivovala nutnost úplné převýchovy Lízy. Obdobně nemá původní česká literatura prostředky, které by odpovídaly precióznímu způsobu vyjadřování absolventů anglických soukromých škol. Ostatně i při překládání ze slovenštiny se český překladatel bude muset vyrovnávat s bohatším jazykem předlohy při převodech z prostředí loveckého, pasteveckého, horského či vinařského.

Při jazykovém novotvoření musí být překladatelé ještě opatrnější než autoři původní, protože jsou v nevýhodnější situaci. Ze sedmnácti stránek Čelakovského překladů *Martialových epigramů* uvádí O. Jiráni (1926:173) celou řadu neobvyklých výrazů jako *žídlo*, *kaví*, *bezpřemné* apod. V jeho *Ohlasech* výrazy, které se neujaly – kromě rusismů, jež jsou

součástí koloritu –, téměř nenajdeme. Příčiny jsou několikeré. I vynikající překlad má zpravidla menší vývojovou platnost pro národní literaturu, méně se vžije než dílo původní, proto jazykové novotvoření v překladu má menší naději na úspěch než v původní knize. Kromě toho předloha často nutí k tvoření násilnějších neologismů, a někdy také překladatel bývá méně výrazově pohotový a hůře dovede odhadnout, co je pro češtinu únosné.

C. Reprodukční věrnost

1. Překladatelské pracovní postupy

Stěžejním problémem překladatelské teorie i praxe je otázka reprodukční přesnosti překladu. Boj mezi dvěma protichůdnými stanovisky, která v historii v nejčistší podobě představuje klasicistická teorie adaptačního překladu a romantická teorie doslovného překladu, táhne se celým vývojem překladatelských metod a je hybnou silou jejich postupného třibení. Tento rozpor trvá dodnes; vzniká namnoze z toho, že je sice programově hlášána překladatelská věrnost, ale tento požadavek není blíže definován a analyzován, takže v praxi dochází k protichůdným výkladům.

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

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

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

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

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

„Věrný“ překladatel Štěpánek (a stejně Sládek a Malý) zachoval v Ofeliině popěvku ze IV. jednání Hamleta původní, s jazykem originálu spjatou podobu jménem Valentin a určitý specificky anglický svátek sv. Valentina (14. února – den opředený milostnými tradicemi); tedy zachoval prvky zvláštní, směřující k jedinečnému. „Volný“ překladatel Saudek vyšel z hodnot obecných: hra na mužskou a ženskou podobu téhož jména (Jan–Jana) a den památný nějakou lidovou tradicí (český svátek sv. Jana Křtitele – 24. června; ovšem ke svatojánské noci se pojí asociace spíš kouzelné než erotické).

V Saudkově překladu se sice ztrácejí tyto typicky anglické asociace, a tím se trhá i spojitost s prostředím originálu, ale jeho řešení je lepší již také proto, že žádný z „věrných“ překladatelů nevyužil ani české možnosti přechylování (Valentin–Valentinka) a mechanicky přepisují dříve výrok *chci být tvůj Valentin*.

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

Protože literární dílo neobsahuje přímo realitu, ale jen její odraz a zobecnění, nejde v něm zpravidla o významy jedinečné, nýbrž o významy zvláštní; termínu „zvláštní“ užíváme v jeho filozofickém významu, tj. jako běžného označení pro celou skupinu jednotlivin, u níž již nelze mluvit o jedinečnosti, ale také ještě ne o obecnosti (Engels 1952:189). Proto budeme mluvit o dialektice obecného a jedinečného a o směřování k jedinečnosti, ale v konkrétních případech bude mít obvykle protiklad menší rozsah, bude se pohybovat mezi zvláštním a obecným. Že se překladatelská problematika soustřeďuje

v oblasti zvláštního, vyplývá logicky již z toho, že rozsah zvláštního je užší než rozsah obecného; proto obecné kvality jsou společné několika společenským prostředím nebo jazykům, kdežto kvality zvláštní jsou omezeny na užší oblast, která se může, ale nemusí krýt s národem. Proto se také v literárním díle v plném rozsahu nekryje oblast zvláštního a národní specifická, i když se do značné míry překrývají. Podobně se nekryje oblast obecného s pojmovým významem.

Překladatelské adaptace postihují nejvíce právě jedinečné a zvláštní momenty v díle: místní a dobové narážky, vlastní jména a ty umělecké prostředky, jejichž formování je podmíněno společenskou situací, která se v oblasti umění jeví jako „vkus“. Když francouzský klasicista v 18. století překládal Sterna, nahrazoval anglický humor originálu humorem francouzským. Český klasicista A. Marek lokalizoval Stolbergovu baladu tím, že místo *Hört, ihr lieben deutschen Frauen* začíná *Slyšte, mladé dívky české*, nahrazuje knížete navarrského králem polským apod., jeho současník Puchmajer nahrazoval ve Vergiliově 7. ekloge Jupitera Perunem a Meliboea Libějem.

Naopak „věrní“ překladatelé romantismu lpěli na jedinečném do té míry, že se nechtěli zřici ani jazyka originálu, doslovnými překlady se ho drželi aspoň syntakticky a extrémní teorie Schleiermacherova (1838) žádala, aby se překladatel podřídil jazyku originálu, neboť jinak „jak může překladatel dát čtenáři pocit, že to, co čte, není zcela běžné, ale že je třeba, aby mu to znělo jako něco úplně cizího“. Nešlo jim ale jen o jazykové exotizování, nýbrž i o to, že jazyk odráží, a do značné míry sám vytváří, formy i obsahy myšlení typické pro cizí národ: „Každá řeč v každém svém stadiu vytváří celý světový názor tím, že obsahuje výraz pro všechny představy, které si národ činí o světě, a pro všechny pocity, které v něm svět vyvolává.“ V současné době pracovává souvislosti mezi jazykem a obsahem myšlení, zvláště méně vyvinutých národů, lingvistická škola Whorffova.

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

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

Ukážeme použití těchto pracovních postupů v průřezu překladatelskou problematikou jediného uměleckého prvku. Vlastní jméno možno přeložit, pokud má hodnotu jen významovou; takový výjimečný případ jsou pojmová jména ve středověkých alegoriích, ve fabliau nebo v komedii dell'arte: *Misericordia* – Milosrdenství, *Frater* – Mnich, *Dottore* – Doktor. Jakmile přistoupí charakter jména, tj. závislost na národní formě (každý národ má svůj rejstřík tvarů pro jména), je možná jen substituce nebo transkripce. To je případ charakterizačních, typizačních jmen běžných v komediích a v satirickém románě: Sheridanova *Mrs. Malaprop*, *Sir Peter Teazle*, *Charles Surface*. Bez substituce se překlad obejde při převodu mezi příbuznými jazyky, např. češtinou a ruštinou, kde význam slovních kmenů je pochopitelný: Fonvizinův *Prostakov*, Gogolův *Chlestakov*, *Uchovertov*. Jinde se substituuje: za Shakespearovu dvojici *Mr. Ford* a *Mr. Page* máme na význam zaměřenou Sládkovu substituci *Brodský* – *Pacholík* a na formu obvyklých českých jmen zaměřenou substituci Saudkovu *Vodička* – *Hošek*. O substituci by bylo možno uvažovat také u Harpagonových sluhů *La Flèche*, *Brindavoine* a *La Merluche*, které S. Kadlec v *Lakomci* ponechává v původním znění. Když se význam ztratí úplně, pak je možný jen přepis, tj. zachování jména v cizím znění: *Klim Samgin*, *Artamonov*, *Rudin*, *Riccault*. Při překladu jde přirozeně jen o význam, jenž má platnost v celku díla, nikoli o významovost absolutní: nebudou se překládat jména, která sama o sobě mají sice sémantický obsah (*König*, *Pokorný*), ale takový, který není součástí významové výstavby díla. Překladu se budou vzpírat obecně známá jména, která mají i v českém kulturním

prostředí svou tradici, např. *Pantalone*; Peškovův charakterizační pseudonym *M. Gorkij* nebude možno překládat ani v životopisném díle, kde by se uplatnil jeho význam „hořký“. Není bez významu ani povaha celého díla a úloha, kterou v něm má jméno; dosazovat za anglické jméno zcela jiné jméno české v Ofeliině popěvku je umožněno také tím, že nejde o jméno dramatické postavy, ale o izolovanou narážku v rozpustilém, národně nelokalizovaném popěvku. Při řešení překladatelských problémů bude proto muset překladatel přihlížet ke všem činitelům, které se v konkrétní situaci uplatňují. Je dáno povahou a rozsahem této studie, že zde je nutno jednotlivé činitele zkoumat odděleně, i když se pak v praxi budou často prolínat a křížit.

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

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

Užití tří základních postupů – překlad, substituce, transkripce – je skutečně zákonitě určeno poměrem jedinečného a obecného v uměleckém prvku. Není správné substituovat tam, kde významová složka chybí. Když J. Hauková a J. Chalupecký v pochybeném překladu Eliotovy *Pusté země* mění *Wialala leia* na *Olala lalala*, pak nejen bezdůvodně ruší eufonické a rytmičké hodnoty zvukové řady originálu,

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

Ukážeme použití těchto pracovních postupů v průřezu překladatelskou problematikou jediného uměleckého prvku. Vlastní jméno možno přeložit, pokud má hodnotu jen významovou; takový výjimečný případ jsou pojmová jména ve středověkých alegoriích, ve fabliau nebo v komedii dell'arte: Misericordia – Milosrdenství, Frater – Mnich, Dottore – Doktor. Jakmile přistoupí charakter jména, tj. závislost na národní formě (každý národ má svůj rejstřík tvarů pro jména), je možná jen substitute nebo transkripce. To je případ charakterizačních, typizačních jmen běžných v komediích a v satirickém románě: Sheridanova *Mrs. Malaprop*, *Sir Peter Teazle*, *Charles Surface*. Bez substitute se překlad obejde při převodu mezi příbuznými jazyky, např. češtinou a ruštinou, kde význam slovních kmenů je pochopitelný: Fonvizinův *Prostakov*, Gogolův *Chlestakov*, *Uchovertov*. Jinde se substituuje: za Shakespearovu dvojici *Mr. Ford* a *Mr. Page* máme na význam zaměřenou Sládkovu substituci *Brodský – Pacholík* a na formu obvyklých českých jmen zaměřenou substituci Saudkovu *Vodička – Hošek*. O substituci by bylo možno uvažovat také u Harpagonových sluhů *La Flèche*, *Brindavoine* a *La Merluche*, které S. Kadlec v *Lakomci* ponechává v původním znění. Když se význam ztratí úplně, pak je možný jen přepis, tj. zachování jména v cizím znění: *Klim Samgin*, *Artamonov*, *Rudin*, *Riccault*. Při překladu jde přirozeně jen o význam, jenž má platnost v celku díla, nikoli o významovost absolutní: nebudou se překládat jména, která sama o sobě mají sice sémantický obsah (*König*, *Pokorný*), ale takový, který není součástí významové výstavby díla. Překladu se budou vzpírat obecně známá jména, která mají i v českém kulturním

prostředí svou tradici, např. *Pantalone*; Peškovův charakterizační pseudonym *M. Gorkij* nebude možno překládat ani v životopisném díle, kde by se uplatnil jeho význam „hořký“. Není bez významu ani povaha celého díla a úloha, kterou v něm má jméno; dosazovat za anglické jméno zcela jiné jméno české v Ofeliině popěvku je umožněno také tím, že nejde o jméno dramatické postavy, ale o izolovanou narážku v rozpustilém, národně nelokalizovaném popěvku. Při řešení překladatelských problémů bude proto muset překladatel přihlížet ke všem činitelům, které se v konkrétní situaci uplatňují. Je dáno povahou a rozsahem této studie, že zde je nutno jednotlivé činitele zkoumat odděleně, i když se pak v praxi budou často prolínat a křížit.

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

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

Užití tří základních postupů – překlad, substitute, transkripce – je skutečně zákonitě určeno poměrem jedinečného a obecného v uměleckém prvku. Není správné substituuovat tam, kde významová složka chybí. Když J. Hauková a J. Chaloupecký v pochybeném překladu Eliotovy *Pusté země* mění *Wiealala leia* na *Olala lalala*, pak nejen bezdůvodně ruší eufonické a rytmické hodnoty zvukové řady originálu,

ale nadto dosazují sled zvuků, který – aspoň u čtenáře znalého francouzštiny – může připomenout francouzský výraz pro údiv; do básně se tím může vsunout nežádoucí významový prvek. Naopak, jakmile přistoupí význam, není možno se spokojit transkripcí, je nutno substituovat. V témž překladu nesprávně zůstala nepřeložena řada onomatopoi *drip drip drop drip drop*; v originálu navozuje představu odkapávání vody, a proto bylo nutno nahradit ji českou řadou stejné hodnoty např. *kap krap kap krap*. Překlad je možný, nabyli-li onomatopoický sled zvuků hodnoty pojmové a povahy slovní, jako je tomu u výrazů pro „řeč“ domácích zvířat a pro nejběžnější přírodní zvuky. Není však možné překládat ani nahrazovat zvukomalebné sledy, u nichž jde o jedinečnou, ad hoc vytvořenou nápodobu přírodního zvuku; zde je možný jen fonetický přepis. Jakmile se uplatní zároveň obecný význam a závislost na jazykovém materiálu, stává se situace řešitelná jen substitucí: mateřský jazyk komolený cizincem nebo osobou trpící nějakou vadou řeči se stává nositelem obecného, pojmového významu (Francouz v ruském prostředí nebo šišláni), a proto je nutno nahradit jej obdobně zkomo-lenou češtinou, v níž budou ovšem podle téhož obecného principu komoleny často jiné zvuky a slova.

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

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

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

2. Národní a dobová specifičnost

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

První otázka je, co do národní a dobové specifičnosti patří a co z toho je účelné zachovávat. Vyjdeme z definice překladu: přeložit dílo znamená vyjádřit je v jeho jednotě obsahu a formy – jiným jazykovým materiálem. Avšak jazyk sám o sobě je jakožto systém dorozumívacích prostředků národní společnosti pro daný národ specifický. Tato část specifičnosti se při překladu nutně ztrácí. Pokud je jazyk jen materiálem pro obsah a formu díla, není možné vystihnout jeho národní a dobové kvality, protože by přestal být materiálem a stal by se sám formou, resp. významem. Příklad: Cervantesův *Don Quijote* byl napsán jazykem neutrálním, pro současného čtenáře

dobově i národně bezpříznakovým, tedy nikoli archaickým: je logické jej překládat zase bezpříznakovým jazykem domácím. Kdybychom jej překládali archaickou češtinou, přestal by být pouhým materiálem, vystoupila by do popředí nezvyklá forma, a ta by se stala nositelem jistých hodnot významových.

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

Při těsné souvislosti jazyka s myšlením odráží jazyk v některých svých vyjadřovacích prostředcích přímo i psychické založení národa, jinými prostředky zase, aspoň v cizinci, představu jistých psychických rysů vyvolává. Dojem charakteristického způsobu myšlení vzbuzují ruské zdobněliny (*holoubkové, dušičky, miláčkové*) a úryvkovitý zámlkový styl ruských dialogů: např. replika Akuliny z Gorkého *Měšťáků*: *Drahoušku, vždy je... Drahoušku! Copak já něco říkám! Já i v koutku... Jen si nenadávejte! Nehádejte se! Miláčkové!* Teoreticky probojované je dnes již nahrazování anglických zdrženlivých, oslabených výrazů (*understatement*) českým výrazem plným, silnějším – i když v praxi se dělá ještě mnoho chyb: *I am afraid I cannot se nepřekládá obávám se, že nemohu, ale bohužel nemohu, angl. rather častěji hodně než poněkud*. Obtíže zatím působí románská impulzivnost, přecitlivělost, která s sebou nese výrazy exaltované, superlativní, v českém textu dosti nepřirozené: *po roce nadzemského štěstí a nevyčerpatelné vášně* (Maupassant), *trpím přespríliš* (tamtéž); *přecitlivěle je souffre* je vůbec ve francouzské próze běžné. Ještě vzdálenější je nám v některých situacích španělský patos.

Literární dílo je fakt historicky podmíněný, a tedy neopakovatelný, mezi originálem a překladem nemůže být vztah totožnosti (dva duplikáty anebo duplikát a kopie), proto nelze zachovat specifčnost do všech důsledků. Takový požadavek by vedl k doslovnému překladu, k naturalistické kopii sociálních, dobových i lokálních

dialektů, k formalistickému lpění na metru a teoreticky k tezi o nepřeložitelnosti díla. Mezi originálem a překladem není však také přesně takový vztah jako mezi objektem a jeho odrazem (skutečnost a umění, případně literární předloha a samostatné variace na její téma), proto v překladu nejde o umělecké přetváření a domýšlení typických rysů originálu; to by v praxi vedlo k aktualizaci a lokalizaci, v teorii k tezi, že překlad má být lepší než originál. Mezi překladem a originálem je vztah díla a jeho provedení v jiném materiálu, proto konstantou má zůstat nikoli realizace jednoty obsahu a formy v materiálu, nýbrž její konkretizace v mysli vnímatele, populárně řečeno výsledný dojem, působení díla na čtenáře. Při překládání pak nejde o mechanické uchování formy, nýbrž o její významové a estetické hodnoty pro čtenáře, v otázce národní a dobové specifčnosti nejde o to, zachovat všechny jednotlivosti, v nichž se uplatnilo historické prostředí vzniku, jako spíše vzbudit ve čtenáři dojem, iluzi dobového a národního prostředí. Z toho pak plynou některé pracovní zásady.

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

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

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

Také společenské konvence, např. oslovení, vyžadují podobné řešení. V překladech z čínštiny jsou jistě zdvořilostní obraty pocitovány jako specifické, podobně někdy také patriarchální ruské *báťuška*; ale na druhé straně není možno překládat každé francouzské *Monsieur*, *Madame* nebo anglické *Sir* českým *pane*. Takové *Ano, pane, Ne, pane, Půjďte k obědu, pane?* působí v českém dialogu rušivě a nevyvolá představu francouzského prostředí. Lépe je řídit se zde českým územ, který zdvořilostní oslovení buď vůbec vynechá, nebo užívá titulů *pane profesore*, *pane řediteli* apod. Nezvyklé je také v překladech z francouzštiny *můj plukovníku (mon colonel)* místo *pane plukovníku*, v míře poněkud menší i anglické oslovení jako *profesore Higgins*, *plukovníku Pickeringu* (v Tetauerově překladu Shawova *Pygmaliona*). Není také jisté, zda český divák ve Fastových *Třiceti stříbrných* pochopí, že prosté oslovení *Hillová* je v anglosaských zemích ve vztahu ke služebnictvu běžné, a nebude-li to chápat jako hrubost, asociálnost. Ale to jsou již případy sporné. Zcela jasný anglicismus jsou překlady pozdravu *How do you do* jako *Jak se daří?*; při inscenaci Tetauerova *Pygmaliona* bylo nutno nahradit českým *Dobrý den* nebo němou úklonou většinu těchto pozdravů ze scény v salonu paní Higginsově:

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

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

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

Líza: Jak se daří?

Paní Eynsford Hillová: To je moje dcera Klára.

Líza: Jak se vám daří?

Klára: Jak se máte?

(1. verze z *DILIA*)

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

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

Již Čukovskij (1941:183) ukazoval, že je nesprávné překládat anglické *cap* jako *furažka*, *plaid* jako *bekeša*, *clerk* jako *prikazčik*, upozorňoval na paradoxní překlady západoevropských románů, v nichž si hrdinové říkají *báťuško* a jezdí *na izvozčikach*. U nás J. Hrůša v Maughamově románu *Na ostří nože* označoval pařížskou policii jako *SNB* místo bezpříznakového pojmenování *policie*. *SNB* je ryze československé, pokvětnové zřízení a v pařížském prostředí je protismyslné. Na stopy českého prostředí je nutno dávat pozor při substituci přísloví, lidových rčení, místních a historických narážek. Fischerova překladatelská škola právě zde přeháněla učení svého mistra o výraznosti a obohacování překladu, aktualizovala a vynalézala vtípné, ale v celku díla rušivé substitute: v Saudkově překladu *Hamleta* posílá hrobník kolegu pro pivo k Daškům (tj. do hospody proti Vinohradskému divadlu, kde byla premiéra), v komedii *Jak zkrotit saň* se anglický historický omyl o Richardu Dobyvateli nahrazuje českým praotcem Bruncvíkem, z neteře krále Garbuduba dělá neteř knížete Bruncvíka (*Večer tříkrálový*). Při takových aktualizacích jde někdy vtípný nápad na úkor uměleckého vyznění celého díla, protože se pro něj dostává do rozporu prostředí, z něhož vychází originál, a prostředí, které do díla uvádí překladatel.

Právě vědomí národní specifčnosti odlišuje problematiku při překládání měř a vah od překládání měny. Nezvyklé měrné systémy, např. ruský a anglický často nahrazujeme naší metrickou soustavou.

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

Časový a místní odstup působí, že některé ohlasy prostředí originálu přestanou být v jiné společnosti srozumitelné, nejsou sdělitelné normálními prostředky, a proto je často třeba dát místo přesného překladu buď vysvětlení, nebo naopak jen náznak. Ovšem jejich užití zase není libovolné – to by vedlo k dokreslování nebo zjednodušování originálu –, ale je zákonně vymezeno snahou zachovat ekvivalentní konkretizaci. Vysvětlení je namístě, uniká-li našemu čtenáři něco, co pro původního čtenáře bylo obsaženo v díle; není správné vysvětlovat náznak, dořikat zámlku, dokreslovat dílo tam, kde ani pro čtenáře originálu nebylo vše naplno řečeno. Náznak je namístě, není-li plně vyjádření možné, protože uměleckým prostředkem se stal sám jazykový materiál, tedy ta složka, která v překladu nemůže být zachována.

Velkou potíží pro překladatele jsou narážky na fakta běžně známá v době a oblasti vzniku originálu, ale neznámá v prostředí, do něhož se dílo převádí. V Stendhalově románu *Červený a černý* tehdejší deníky *Constitutionel* a *Quotidienne* zcela jasně politicky zařazují své odběratele, podobně jako by české čtenáře charakterizoval odběr *Rudého práva*, *Národních listů* nebo *Vlajky*. Takové historické narážky mají v díle podobnou hodnotu jako básnický obraz: obecnou, abstraktní myšlenku (liberální noviny, reakční royalistické noviny) vyjadřují v podobě jedinečné, konkrétní představy. V překladu se zpravidla významový obsah ztrácí: narážka nejen nevyvolá představu konkrétní, ale čtenář často neporozumí ani jejímu významu obecnému, typizačnímu. Hodnoty jedinečného obrazu ve většině případů překladatel ani

nemůže dosáhnout: termín *Constitutionel* nebude pro českého čtenáře, ba ani pro dnešního Francouze spojen s určitým obrazovým, smyslovým obsahem (formát, grafická úprava, zaměření na některou společenskou vrstvu, na určitý druh zpráv apod.). Zato typizační význam by měl čtenáři sdělit, ten je podstatnou součástí autorovy argumentace. Poznámky pod čarou v takových případech nevyhovují nejen z praktického důvodu, že významové jednotky, které jsou organickou součástí díla, vysouvají do edičního aparátu mimo dílo. Daleko menší porušení originálu je vsunout obratně takové vysvětlení přímo do textu: *odbírá liberální Constitutionel, šel do královského paláce Whitehallu* apod. Takové vnitřní vysvětlivky znali už staří překladatelé: francouzský renesanční překladatel Amyot překládá v Plútarchovi *le tyran Onabís, le musicien Pílades, qui chantait un certain poème du poète Thimoteus*. Ovšem to je překladatelský postup výjimečný, ke kterému nutno sahat opatrně – u jmen zpravidla při jejich prvním uvedení v díle – jen proto, abychom se vyhnuli většímu zlu: nesrozumitelnosti nebo poznámce pod čarou. Moderní překladatelé se v těchto případech zbytečně drží zásady doslovného překladu, neuvědomují si, že taková vysvětlivka sice přidává slovo, které v původním znění není, ale že se zde opisuje dvěma slovy význam, který byl pro autora i čtenáře originálu obsažen již ve jméně. Nejen u historických narážek, ale i u stylizace, která předpokládá znalost životních faktů z prostředí originálu, bývá někdy nutné vysvětlující doplnění. Větu ze Zolovy *Nany*, kterou uvádí Starinkevičová (1947:111) *Chez les ivrognes des faubourgs c'était par la misère noire, le buffet sans pain, la folie de l'alcool vidant les matelas, que finissent les familles gâtées, lze do češtiny přeložit rozvrácené rodiny opilců z předměstí končí uprostřed bezvýchodné bídý, kdy v domě není kouska chleba a nepřičetný alkoholismus nutí rozprodávat i zíně z matrací*. Český čtenář, který většinou nezná víno sherry, by nenabyl jasné představy o „očích barvy sherry“, kdyby se mu výraz *he had sherry-coloured eyes* přeložil doslovně; o tom, jak mlhavě se takové obrazné určení u nás chápe, svědčí i různé interpretace barvy Bosinneyho očí ve čtyřřadvaceti překladech, které byly podány do součty na překlad *Ságy rodu Forsytů: světle hnědé, sametově hnědé, červenohnědé, žlutavé, nazlátlé, zlatisté* atd. Zde je na místě doplnění: *měl oči světle hnědé jako sherry* nebo podobně. Výraz *he had a Quilpish look on his fleshy face* (tamtéž) je rovněž nepřeložitelný bez vnitřní vysvětlivky.

Obratnost překladatelova se pak ukáže na vkusu, s jakým toto vysvětlení do textu vpraví. Překladatel často dokáže vyrobit vysvětlivku, která nic nevysvětlí (*s výrazem jedné z Dickensových postav v masitých tvářích!*), příp. vysunout je do poznámek pod čarou, a tím porušit celistvost uměleckého textu. Šíře vnitřní vysvětlivky záleží na vkusu a obratnosti překladatele; může být velmi stručná (*s quilpovsky prohnáním výrazem v masité tváři*), nebo dosti rozsáhlá, až téměř encyklopedicky poučující (*v přitloustlém obličejí měl potměšilý pohled – asi jako zakrslík Daniel Quilp v Dickensově Starém obchodě se starožitnostmi*).

Někdy může překladatel k vnitřní vysvětlivce použít vedle vysvětlujících významů také kompozičních prostředků. Japonská poezie psaná formou haiku předpokládá u čtenáře znalost dosti složité básnické konvence; nejdůležitější pro pochopení její atmosféry jsou tzv. zařazující slova, která japonskému čtenáři okamžitě každou z těchto básnických miniatur zařadí do určitého ročního období, a tím ji asociativně spojí s celým souborem motivů. Aby českému čtenáři zpřístupnili tuto poezii, seřadili překladatelé výboru z Bašóa jeho haiku do oddílů podle ročních období: *Léto. Čas, kdy básník haiku sní o netopýřech a lískách, o pláči starých pěnkav, o květech a obilí a rozkvétajícím lilku a voňavém větru, čas kukaček a moskytů, světlušek a polních prací, čas slunečnic, moruší, lilí a letní trávy*. Atd.

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

v sousední větě česky); tedy cizojazyčné promluvy jen naznačit a ten náznak případně kombinovat s vysvětlením (*prohodil turecky*).

Ještě obtížnější je překlad místního nářečí. Charakterizovat mluvčího jako obyvatele Bavorska nebo Bretaně není českými jazykovými prostředky možné; jediné, čeho může překladatel dosáhnout, je odlišit řeči venkovana od jazykově vyspělejších postav, které mluví celonárodním jazykem. Chce-li se překladatel vyhnout jazykovému naturalismu, není možné plné vystižení, nýbrž jen náznak. Pro naznačení venkovské řeči je záhodno užít jazykových rysů regionálně bezpříznakových, tedy ne přímo konkrétního nářečí, ale takových fonetických, lexikálních nebo syntaktických rysů, které jsou společně několika nářečím, proto se přestávají cítit jako specifické pro určitý kraj a spojují se spíše s obecnější představou venkova: *naše mamička povídaly, šak pantáta šel za nima k muzice* apod. Také zde se potvrzuje, že substituce je možná jen tam, kde nad významem zvláštním převládá význam obecný. Konkrétní nářečí nebo cizí národní jazyk jsou příliš těsně spjaty s určitým zvláštním krajem, než aby jich bylo možno použít k substituci; když v Priestleyho reportážním románě z prostředí anglické letecké továrny *Sobotní svítání* mluví skotský dělník Jock šlonzácky nebo v Dantově *Božské komedii* provensálský básník Arnaut Daniel polsky, působí taková lokalizace stejně rušivě jako vsouvání českých historických a místních narážek. O substituci je možno uvažovat jen tam, kde význam obecný zcela převládne nad zvláštním. Bylo by to snad možné u některých národně nezasažených komedií, kde nářečí nebo cizího jazyka je užito jen pro karikování postavy, tj. kde nad hodnotou zvláštní – specifické krajové nebo národní zařazení – převládá hodnota obecná, komický záměr.

3. Celek a část

Překladatelskou problematiku Ofeliina popěvku můžeme formulovat ještě z jiného konce: v Saudkově překladu je zachována slovní hra jako celek a potlačeny její složky, kdežto ve Štěpánkové verzi jsou zachovány jednotlivé její části – jména – na úkor celku. S dialektikou jedinečného a obecného je těsně spjata dialektika části a celku. Ulpívání na jednotlivosti je podstatou neumělé formy „věrného“ překladu, překladu otrockého, který je příznačný pro pedantské překladatele bez uměleckého nadání; naopak: zase

celostní chápání často svádí právě vynikající překladatele k tomu, že se soustředí na příliš obecné principy, na příliš rozsáhlé celky a v jejich jménu pak zkreslují jednotlivé myšlenky. Je třeba odhadnout míru samostatnosti detailu a podle toho jej do větší nebo menší míry podřídít celku. Zase je důležitější celek, ale ani významná jednotlivost by v něm neměla zaniknout.

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

Jsou překladatelské situace, které nedovolí vystihnout všechny hodnoty předlohy. Překladatel se pak musí rozhodnout, které kvality díla jsou nejdůležitější a které je nejspíše možno oželeť. Součástí problematiky překladatelské pravdivosti je poznání poměrné důležitosti hodnot v díle.

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

Saudek se správně rozhodli pro zachování slovní hříčky za cenu detailních významových odchylek.

2. hrobník: Byl on šlechtic?

1. hrobník: Žeť, byl první, kdo měl znak.

2. hrobník: To neměl.

1. hrobník: Což jsi pohan? Jakpak to rozumíš Písmu? Písmo praví:

Adam kopal. Jak mohl kopat neohýbaje znak?

(J. V. Sládek)

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

2. hrobník: Copak Adam byl šlechtic?

1. hrobník: Samo sebou. Vždyť měl páže.

2. hrobník: To není pravda.

1. hrobník: Jak to, že ne, ty pohane? Jak to rozumíš Písmu? Stojí psáno:

Adam kopal. No, a čím by byl kopal, kdyby nebyl měl paže?

(E. A. Saudek)

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

Myšlenka, obraz a rčení jsou jen celek nižšího řádu, který sám je částí vyššího celku, kontextu. Je důležitý vyvážený poměr mezi vlastním významem věty a jejím významem v kontextu. Bohumil Mathesius v Gorkého *Měštácích* správně řeší ze situace repliku Akuliny, když si spálí prst: *Zatracená práce!* za ruské *Postreli tě goroj!*; podobně když Stěpanida za scénou o cosi zakopne: *Který chytrák to sem postavil* za ruské *Kuda tějba čort poňos*. K úplnému potlačení vlastního významu věty se však nechává dramatickou situací strhnout L. Fikar v Čechovově *Višňovém sadu*. Tam, kde Mathesius ve svém znění *Višňového sadu* správně překládá Jašovu stížnost na Firse ...*a ke všemu tady chodí Firs, bručí pro sebe všelijaká nepřístojná*

slava, má Fikar jenom se courá po domě a mně, mně si dovolí říci: „Ty budižkničemu! To proto, že několik minut předtím Firs skutečně na Jašovu provokaci *ne bav dědulo, že už radši nebalíš kufry* odpovídá: *Ech ty... budižkničemu*. Nemusí jít vždy o tak výrazné adaptace: rozdíl v zaměření na detailní význam a na význam v kontextu je mezi oběma překlady *Višňového sadu* i ve významových odstínech: *Myslela jsem, že jste jim jel naproti místo odjel* apod. Jindy zase Mathesius v *Měšťácích* potlačuje význam věty, aby „pomohl“ autorskému záměru. Aby udržel sebevražedné úmysly Taťány v podtextu, odpovídá u něho Akulina na Stěpanidinu zprávu, že si Taťána poslala pro čpavek: *Je vidět, že chce něco čistit. Není jí pořád dobře*. Originál říká: *Zdá se, že jí bolí hlava. Není jí pořád dobře*.

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

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

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

Dbát funkcí jednotlivých elementů ve vyšším celku je záhodno také při překládání historických narážek, reálií aj. Obvykle bývají taková místa považována v literatuře o překládání za izolované překladatelské oříšky, tzv. *cruces translatorum*, ačkoli tu zase ve skutečnosti jde o místa porůznu v textu rozptýlená, o která se opírá nejedna výpovědní kvalita, a reálie samy jsou složky širších kontextů v životním prostředí jednotlivých národů. Svět, v němž žijeme, se skládá z předmětů a jevů, které nabývají v jednotlivých kulturních oblastech různou tvárnost. Všimněme si jen tak úzkého výseku z oblasti společenských konvencí, jaký představují vlastní jména, jimiž jsou označena a vzájemně rozlišena jednotlivá individua. Ve střední Evropě platí, že každý jednatel, ať muž, nebo žena, má příjmení a rodné, křestní jméno. V Rusku je obyčej, že syn dědí křestní jméno otcovo, takže syn Maxima Surkova se pak jmenuje Ivan Maximovič Surkov. U některých starších národů byla příslušnost k rodu vyznačována předponou, srov. např. keltské Mac. U německého jména Neumann nevíme, zda patří muži nebo ženě, zatímco u Čechů by se muž jmenoval Novák, žena Nováková. Němka Maria Neumann a Češka Marie Nováková mohou být vdané nebo svobodné, naproti tomu v Polsku se ví, že Maria Krayenowa je vdaná, Krayenówna však svobodná. Pojmenovací konvence jsou přitom jen element v celém komplexu společenských konvencí a vztahů. Informace o společenském postavení jednotlivce a o jeho

vztahu k jiným, která není vyjádřena vlastním jménem, bývá nepřímo obsažena v oslovení, např. pomocí titulování Miss, Mrs., Mr. v angličtině, slečna, paní nebo pan v češtině. V mnoha situacích bývá poměr mezi osobami dostatečně vyznačen zájmenem ty nebo vy (tak v češtině, ne však v angličtině). Takové kompenzace sdělovacích funkcí jsou možné proto, že skutečnost, která nás obklopuje, je strukturována tu zřetelněji, tu méně zřetelně, a tak je tomu také s materiální skutečností, což by mohlo být demonstrováno srovnáním denních jídel, oděvu atd. v jednotlivých etnických oblastech. Tak jako jsou překladatelům dnes k dispozici pro mnohé dvojice jazyků srovnávací charakteristiky jazykových systémů, potřebovali bychom také srovnávací charakteristiky antropologických struktur příslušných národních oblastí.

Kompenzace v jednotlivostech je nutná, ale je třeba pečlivě dbát, aby výsledná hodnota celku zůstala zachována. Fischerova škola, Mathesius, Saudek, Fikar i jiní tuto zásadu sice teoreticky uznávali také, ale nakonec ze snahy po výraznosti právě kompenzací a substitucí překládané dílo zesilovali, dramatický dialog často ze samé snahy o hovorovost vulgarizovali.

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

Přesný překlad nedělá velké potíže u textu převážně pojmového, např. u odborné literatury, v níž jazykový materiál a národní i dobový kolorit hrají nepatrnou úlohu. Zde je také namísto co největší přesnosti, substituce není účelná ani v podrobnostech. Nejčastější užití substituce, největší míru volnosti si obvykle od překladatele vyžaduje dílo silně závislé na činitelích jedinečných, jehož ideové těžiště však zůstává v obecném: to je případ

historicky nelokalizovaných komedií a frašek (Shakespeare, Goldoni, Molière), pohádek a některých druhů literatury únikové. Zde je velmi často nutno slovní hříčky nahrazovat domácími; počesťovat typizační jména apod.; při adaptaci takové literatury také nejčastěji přehmáním dochází k aktualizaci. Největší věrnost národní a dobové specifičnosti si vyžaduje dílo, jehož ideové těžiště je v oblasti jedinečného, v odrazu určitého prostředí a doby, tj. literatura reportážní, cestopisná, memoárová apod. Proto je také namísto těsnější sledování předlohy v historickém románu než v jiných literárních druzích, proto je možná větší volnost v poezii, neboť ta je obvykle více zaměřena k obecnému.

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

Věrnost jednotlivým částem nese s sebou věrnost sledu částí, jejich uspořádání, tedy jednomu z formálních principů, který můžeme označit jako princip kompoziční v nejširším slova smyslu: proto věrnost celku nebo části je mnohdy souběžná s věrností významu nebo formě. Také dialektika obsahu a formy je v těsném vztahu k protikladu obecného a jedinečného, i když s ním není vždy souběžná: význam tíhne k obecnému již pro zobecňující povahu myšlenky, naopak forma se jeví nejčastěji jako zvláštní odchylka od obecného vyjadřovacího způsobu, jako jeho estetické přetvoření. Také pro formální prostředky platí překladatelské zákonitosti, které jsme odvodili. Obecnou formu (literární druh, dialog, kompoziční členění) možno přeložit, nejobecnější formální principy lze beze změny vyjádřit novým jazykovým materiálem. Zvláštní formu s obecným významem je možno převádět substitucí. To se týká hlavně zvláštních vyjadřovacích způsobů jednotlivých jazyků:

např. francouzské vytýkající vazby *c'était lui, qui* nahradíme českými prostředky, které jsou nositeli stejného obecného významu, důrazu: slovosledem nebo kompenzací vytýkacím slůvkem *právě*. A jak již bylo ukázáno, je možno jedinečnou formu bez obecného významu jediné transkribovat.

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

VI

Dvě kapitoly z překladatelské poetiky

A. Styl umělecký a styl „překladatelský“

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

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

1. Výběr slov

K lexikálnímu ochuzení dochází velmi často tím, že při volbě českého výrazu použije překladatel slova obecnějšího, a tím méně názorného a svěžího. Ivan Olbracht (1958:193) říká, že první pravidlo je, aby spisovatel nepsal *na stromě seděl pták*, ale *na olši seděl strnad*.⁹ Slovo *strom* v nás totiž vyvolává představu velmi chudou a matnou: jakákoliv trvalá dřevnatá rostlina vysokého vzrůstu s korunou, jejíž vzhled si však již nevybavíme, protože známe stromy nejrůznějších tvarů. Naproti tomu slovo *olše* v nás vyvolá představu velmi názornou, vzpomeneme si na tvar listů, koruny, barvu kůry, obvyklý vzrůst atd. Podobný rozdíl je mezi *pták* a *strnad*. První věta je tedy složena ze slov obecnějších, tj. abstraktnějších, chudších významově i citově, a proto také zpravidla umělecky méně působivých.

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

Překladatelská práce svádí ke třem typům stylistického ochuzování slovníku:

- a) užití obecného pojmu místo konkrétního přesného označení,
- b) užití stylisticky neutrálního slova místo citově zabarveného,
- c) malé využití synonym k obměňování výrazu.

a) Ze skupiny skorosynonym se překladateli nejdříve vybaví označení obecné, a proto nejméně názorné. Jazykově neimaginativní překladatel se jím spokojí a jeho styl je pak nenázorný, šedý; překladatel slovesně talentovaný vydoluje z dané významové skupiny slovo výstižnější a přesnější. Stačí se podívat, co se stalo po dvojím překladatelském přestylování kupř. s Čapkovým výrazem *bušení mašin*.

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

Fastovo *you thieving croons* přeložila S. Jílovská *černí zatracenci*; vynalézavější je řešení, které ve svém referátu o překladu v Kruhu překladatelů navrhl V. Vendyš: *opičáci zlodějští* nebo *paviáni dlouhoprstáčtí*. Podobně je lepší Vendyšovo: *Kdyby ho byli zasáhli, bylo by prostě bývalo o jednoho mrtvého negra víc, ležel by tam s obličejem ve vodě, mizel by pomalu v bahně a slizkém listí a po čase by se na něj zapomnělo*, místo pedantského: *Kdyby ho byli zasáhli, byl by to prostě další mrtvý černochoch s tváří ve vodě, postupně pohlcovaný bahněm a slizkým listím a pak zapomenutý*; nebo Vendyšovo *a hloubal nad záhadou, co je vedlo k tomu, že ho chtěli tak beze všeho a s takovým klidem zabít* místo překladu Jílovské *jen je shledal [...] zkoumaje tajemství, proč ho asi chtěli tak náhle a chladně zabít*. Srovnejme obdobně v překladu Twainova *Toma Sawyera* vtipná slovní řešení F. Gela s toporným a nevýrazným pokusem L. Vokrové: *...ani nevěděl jak, a už stál před domem jejího otce a smutně a sklíčeně tam lelkoval – ...ale nepodařilo se mu to. Stalo se mu teď dosti často, že se našel (!), jak za večera obchází kolem domu jejího otce a cítí se (!) velmi*

nešťasten; přísahala na kdejaký nově objevený způsob, jak zdraví vyrobí nebo vyspraví – poblázněna [...] do všech novátorských způsobů pěstění zdraví nebo jeho nápravy.

Ulpívání na nejobecnějších a nejotřelejších výrazech charakterizuje nejen překlad, ale i herecké umění. „Řekněte komukoliv z nás: zahrajte ihned, bez přípravy, tak ‚všeobecně‘ divocha. Ručím vám za to, že většina si bude počínat stejně jako vy při produkci, protože pobíhání, řev, cenění zubů a koulení očima už odedávna splynulo s našimi falešnými představami o divoších. Takové ‚všeobecné‘ prvky má každý člověk v zásobě i pro vyjádření žárlivosti, hněvu, vzrušení, radosti, žalu a jiných citových hnutí. A tyto prvky se člověku vybavují bez závislosti na tom, jak, kdy a za jakých okolností člověk svá citová hnutí prožívá.“ (Stanislavskij 1946:51) K. Čukovskij zkušenostmi s revizemi dospěl k názoru, že jsou dva druhy špatných překladů: takové, v nichž jsou významové nebo i stylistické chyby, které je možno opravit, a za druhé převody, které ani nemusí obsahovat mnoho chyb, ale jsou přesto neopravitelné, protože jsou psány šedivým „překladatelským“ jazykem. V sovětských kritikách se zde často mluví o „dřevěném jazyku“, „překladatelském žargonu“ apod.

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

Nesouměřitelnost slov dvou jazyků mnohdy nutí překladatele, aby užil pojmu širšího, abstrakce vyššího stupně, než je v originálu; např. spodní část končetin musíme označovat obecným označením *ruka*, *noha*, kdežto jiné jazyky mají možnost odlišit *Fuß* od *Bein* (*foot* – *leg*, *pied* – *jambe*) a *Hand* od *Arm* (*hand* – *arm*, *main* – *bras*). Kde mateřský jazyk nemá protějšek k cizímu speciálnímu termínu (zvláště u typicky národních výrazů), nezbude než užít pojmu bezprostředně mu nadřazeného, a ten případně zúžit nějakou adjektivní kvalifikací, tj. použít pojmenování popisného; např. *šarovary* (široké nohavice), *krupčatka* (jemná pšeničná mouka). Tvořit novotvary je obvykle možné jen ve výjimečných případech. Někdy ke zobecnění nutí i druhá nevýhoda, která plyne z odvozenosti překladu: společenské vědomí je u čtenáře překladu jiné než u čtenáře doby autorovy. Z takzvaných řídkých

slov užije autor těch, která jsou v jeho společenském prostředí dosti běžná nebo aspoň obecně srozumitelná; při převodu do jiného národního společenství se však mohou stát technickými termíny, kterým by rozuměl jen úzký okruh zasvěcenců.

Zobecnění je někdy nevyhnutelné u výrazů lokálních, které je obvykle nutno přeložit výrazem celonárodním; např. normandské *daüynne* českým *hospodyně*. Někdy je nutno zobecnit výraz proto, že čtenář nezná cizí prostředí: správný je Kuršův převod Baraboševovy repliky „*Zybkin, do svidanija u Voskreseňskich vorot*“ (Ostrovskij: *Pravda je hezká, ale štěstí je hezcí*) obecným „*Pane Zybkin, na shledanou v kriminále*“. Podobně J. Z. Novák v překladu Sheridanovy *Školy pomluv*: *In short, her face resembles a table d'hôte at Spa—where no two guests are of a nation – Krátce, její obličej je jako promenáda ve světových lázních, kde nenajdete dva hosty téže národnosti*. I při takovém nutném zobecnění by se však překladatel měl snažit ochudit výraz originálu co nejméně. Ve *Škole pomluv* Sir Peter Teazle vyčítá manželce, kterou z venkova uvedl do londýnské společnosti, že se chová, jako by v této společnosti vyrostla a jako by nikdy nebyla viděla trávu a stromy jinde než na Grosvenor Place: název *Grosvenor Place* by sice českému čtenáři nic neřekl, ale označení *jinde než v parku* je zase příliš chudé – snad aspoň v *londýnském parku*.

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

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

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

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

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

V obecném ochuzování a přitlumování slovníku v textu, který dvakrát prošel překladatelským procesem, se projevila jedna nápadná výjimka: *intenziva*, tj. slova zesilující, zveličující, nejen nebyla oslabována, ale naopak velmi často zesilována. Tento jev bylo možno sledovat např. na Čapkově výrazu *z této veliké hromady*. Jen jeden překladatel

zachoval výraz *veliký*, v jednom případě je zesílen na *velikánský*, ve dvou případech na *obrovský* a ve třech na *ohromný*; podobně *hromada* je v některých případech přeložena jako *dav*, *zástup*, *spousta*. Ve spojení *ošklivá studně* je ve čtyřech zněních ze sedmi adjektivum zachováno, jinde zesíleno na *ohavný*, *odporný*, *hrozný*; podobně v *ošklivý sen* je dvakrát *hrozný* a jedenkrát *zlý*. Když Čapek sám užil výrazu *hrozná katastrofa*, je zde adjektivum zachováno ve čtyřech případech, dvakrát zesíleno na *strašná* a jedenkrát na *hrůzná*. V silnějším výrazu *v tom strašném nakupení lidí* je v polovině případů tento již téměř maximální výraz zesílen na *strašlivý*, *hrůzný*, *děsivý*. Obdobně ve *slepý a zuřivý odpor* je třikrát silnější *nenávisť*; *bylo mi úzko* je zesíleno na *padla na mne můra*, *ošklivý sen na můra* apod. Téměř nikdy nejsou takové intenzivní výrazy oslabovány.

V lyrické poezii, která je svou podstatou zaměřena na cit, dochází mnohdy k obdobnému zesilování těch nejevidentnějších citových hodnot, a tím se často cit, který je v originálu vyjádřen s uměleckou zdrženlivostí, v překladu vystavuje na odiv a zabíhá do sentimentality. Takovou lacinou citovost navozoval např. výraz citovaného překladu Goethovy básně *Sorge* (str. 73) nebo někdy též Fikarův Ščipačov.

c) V překladech nebývá dostatečně využito synonymické bohatství češtiny pro rozrůznění slovního výrazu. Již Maxim Gorkij upozorňoval na to, že ruský překladatel s oblibou uvozuje všechny přímé řeči slovem *govorit*, a dodává, že je to neobratnost a negramotnost. Vždyť kromě tohoto slova má ruština celou řadu synonym, jako např. *skazal*, *zametil*, *otozvalsja*, *otkliknulsja*, *povtoril*, *molvil*, *dobavil*, *voskliknul*, *zajavil*, *dopolnil* atd. (cit. in Čukovskij 1941) Totéž platí pro překladatele českého, zvláště tehdy, překládá-li autora s bohatým slovníkem, jako je např. Shakespeare, nebo autora, který se záměrně vyhýbá opakování téhož slova, jako kupř. Flaubert. Nedostatečné využívání synonym tam, kde je zapotřebí slovní výraz rozrůznit, je také symptom přitažlivosti, kterou má pro překladatele nejznámější člen ze skupiny souznačných slov.

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

Někdy však dochází k nadměrné lexikální variabilitě – totiž v případech, kdy je opakování určitých výrazů funkční. Vedle stylistů typu Flaubertova, jimž šlo o co největší rozmanitost výrazu, jsou i takoví, kteří užívají stylistického postupu leitmotivického (jmenujme jen namátkou tak rozdílné autory jako Ben Jonson, T. S. Eliot a Franz Kafka); u těch naopak někteří překladatelé opakování ruší, protože si neuvědomují jeho funkci.

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

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

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

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

2. Vztah myšlenky a výrazu

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

V překladu dochází hlavně ke třem typům intelektualizace:

- a) zlogičťování textu,
- b) vykládání nedorečeného,
- c) formální vyjadřování syntaktických vztahů.

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

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

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

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

I ve zpětných překladech úryvků z Čapka jsou mnohé věci do textu vinterpretovány. (Podotýkáme, že nezáleží na tom, zda významovou odchylku provedl překladatel cizí nebo náš – jde o to, k jakým přesunům vůbec dochází.) V Čapkově větě *to je lift a jelo to dolů ošklivou pancéřovou studní* je skoro v polovině verzí (ve třech) použito vysvětlujícího *betonová* nebo *betonovaná studna*; studnu, vlastně šachtu, si samozřejmě představíme betonovanou, ale v tom je právě umělecké přetvoření Čapkovo, že zde do popředí staví logicky nepodstatnou, ale zato emotivně důležitou představu železného krunýře, brnění. V úryvku z *Hordubala* ve vyprávění, jak je Hordubal *ohlušený bušením mašin*, uchýlili se dva překladatelé k vysvětlujícímu *hluk vlaku, hluk jízdy*.

Dokreslování myšlenky porušuje zvláště nepřímé výrazy; básnické obrazy překladatelé s oblibou vysvětlují nebo opisují. Výraz *parmi la bousculade des cubes de maçonnerie crépis de blanc ou d'ocre* v překladu knihy o Maillolovi vysvětlovala překladatelka *mezi natěsnaným zdívkem, omítnutým bíle nebo žlutě*, ačkoliv bylo možno zachovat obraz *mezi spoustou bíle nebo okrově omítnutých krychlí zdíva*. Opsán je v témže textu obraz hned v první větě: *Les monts Albères forment autour de lui une coupe – Pohoří Albères [...] ji obklopuje jako miska místo tvoří kolem ní miskou (prsten)*. Rozvádění metafor v přirovnání je jeden z nejvýznačnějších rysů básnických překladů. Mezi přirovnáním a metaforou totiž není rozdíl v podstatě, ale v koncentraci: metafora je zkrácené, zhuštěné přirovnání, přirovnání je doplněná, vysvětlená metafora. Proto jsou mezi oběma druhy básnického obrazu možné přechody, je mezi nimi také několik přechodných typů; srovnej řadu: *lod' je jako mořský pluh*; *lod', (to) je mořský pluh*; *lod' – mořský pluh*; *mořský pluh*. V prvním případě jde o připodobnění obou představ, v druhém a třetím o jejich ztotožnění a ve čtvrtém je již základní představa vůbec vynechána; přitom intenzita a působivost básnického obrazu stoupá s jeho zhušňováním. O tom, jak překladatelé tíhnou k přestylizování metafor v přirovnání, je možno se přesvědčit v každém textu bohatším na obrazy, např. v cizojazyčných překladech Máchova *Máje*. Máchovu prostou konfrontaci dvou představ *Dívčina krásná, anjel padlý* rozměňuje a logicky vysvětluje anglický překladatel ve dva

verše *The lovely maiden as an angel seems, / An angel who has strayed from heavenly steeps*; ruský překladatel Bochan dokonce spojuje v přirovnání dva spolu nesouvisící obrazy *V jezeru zeleném bílý je ptáků sbor, / a lehkých člunků běh i rychlé veslování... – V zeljonom ozere, kak ptiček ljochkich staja / nėsutsja čelnoki*. I v nepřilíh obrazné próze je často přirovnání zneužíváno pro přibližné vyjádření představ, jejichž přímému vyjádření brání rozdíl mezi jazyky; odtud časté vazby jako: *vypadal, jako by, šel zamýšlen jako člověk, který apod.* I jiné vysvětlující vazby jsou v překladu časté, například kvalifikující genitivy (*oči barvy sherry*), přístavky aj.

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

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

Typická věta v „překladatelském slohu“:

Když procházela teta Hester, která byla trochu krátkozraká, tmavou předsíní, chtěla to zahnat se židle, poněvadž to měla za cizí, neslušnou kočku. Tommy udržuje takové kompromitující známosti!

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

Teta Hester to chtěla cestou skrz šerou předsíňku sehnat se židle.

Byla trochu krátkozraká a myslila, že je to nějaká cizí kočka, poběhlice – jejich kocour míval všelijaká ostudná přátelství.

To je již sloh méně násilný, plynější, ale ani ten není umělecky živý. Celek působí příliš chladně. Významy jsou totiž kladeny zase příliš nespojitě vedle sebe, bylo by třeba je spojit aspoň náznakově, ne snad gramaticky a logicky spojkami, ale spíše jednotným stylistickým laděním, jakými skoro citovými odkazy od jedné věty k druhé. Např. takto:

Jak šla teta Hester setmělou předsíní, chtěla to sehnat se židle. Byla trochu krátkozraká, a tak si myslila, že to bude nějaká toulavá kočka. Když ten jejich macek míval takové podivné známosti!

Prosycování slohu logickými závislostmi a přitom chladné, nezúčastněné podání myšlenky je typické pro tzv. překladatelský styl; cítíme jej potom jako příliš intelektuální, takže nám připomíná spíše sloh literatury odborné. A právě takovými jemnostmi ve vyjadřování vztahů mezi myšlenkami se liší sloh překladatelský od slohu uměleckého.

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

Srovnáme-li oba nové překlady *Pýchy a předsudku* Jane Austenové, překlad Noskův a B. Šimkové, bude nám v druhém znění nápadné takové spojování vět již od samého počátku románu: „Je to všeobecně uznávaná pravda... A tato pravda...“, další věty pak začínají přidaným „Nu“, „Mělt“, „A kdyby“, „A tento“ apod. Tento stylistický návyk bývá v překladu silnější než v překladatelově původní próze. Josef Rumler má ve vlastním úvodu k Sienkiewiczovým *Črtám uhlem* na devíti stránkách textu dvanáct vět uvozených spojkou *a*, v jedné z povídek souboru, ve *Vítězi Bártovi*, na stejném počtu stránek pětatřicet uvozených vět. Místy u něho tato stylistická manýra nabývá groteskních rozměrů, např. v povídce Honzík muzikant: *A ta ozvěna... A v polích slyšel, jak hraje pelyněk. A na zahradě za chalupou štěbetali vrabci, že se až višně trásly! A po večerech naslouchával všelijakým těm hlasům a hláskům, jimiž se to na vsi jenjen hemží. A jistě si myslel, že to muzicíruje celá, celičká ves. A když ho poslali na pole, aby šel rozhazovat hnůj, zdálo se mu, jako by i ten vítr hrál, vítr, tentýž, co se opíral do podávek. A takhle ho jednou načapal šafář. Přistihl ho, jak stojí s rozevlátou čupřinou a naslouchá hraní větru v dřevěných vidlicích... A jak se tak na něj díval, odepjal řemen a dal mu na pamětnou. Ale co to všechno bylo platné! A lidé mu začali říkat: Honzík-muzikant! atd.* V originálu není pro toto spojování podklad, je také výsledkem intelektuálního zaměření na text. Podobně jako podřadivými spojkami překladatel naplno vyjadřuje logické vztahy v textu naznačené, jsou také spojovací částice formálním vyjádřením myšlenkové a náladové jednotnosti textu, tedy stylistické kvality, která u původního stylisty je obsažena již v samém poměru ke skutečnosti, anebo bývá vyjadřována prostředky daleko rozmanitějšími.

Je dobře pozorně si přečíst dobrého českého autora, abychom viděli, jakými prostředky při náznakovém spojování myšlenek pracuje: *Avšak nemyslete si, že Mariin či Fanin román je morální nebo mytologická skladba. Je to epos. Jeho tématem je boj. Boj na život a na smrt, krev, úklady, stopování, štvance, prohry a vítězství. Dělejte si, co chcete: jediné, co člověka bude zajímat až do skonání světa, je boj. A láska. Vše ostatní je pomíjivé.* (K. Čapek: *Marsyas*.) Zde nejsou logické vztahy mezi větami gramaticky vyjádřeny, věty jsou stavěny souřadně vedle sebe. Tím je sloh pružný, živý, překvapivý. Aby však opravdu žil, aby působil jako jediný živý organismus, musí v něm být v jemných náznacích v pozadí

obsaženy vztahy mezi myšlenkami a citový poměr autora k nim. Jak Čapek dosahuje spojování vět: navazováním na některé slovo věty předchozí (*Je to epos. Jeho tématem je boj. Boj na život a na smrt... A láska. Vše ostatní je...*). Jak dosahuje Čapek jednotného stylistického ladění: oslovováním čtenáře (*nemyslete si, ... Dělejte si, co chcete*); komplementární stavbou vět (věta *Boj...* je vlastně rozšířený doplněk věty předcházející), shodnou intonační výstavbou (těžiště na konci vět) apod. Jak Čapek naznačuje poměr autora k myšlence: oslovováním čtenáře, pádností a stručností některých vět, výběrem slovních prostředků (*avšak, morální skladba, až do skonání světa*).

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

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

Tlumočnický poměr k textu zasahuje rušivě nejen do jazykové stylizace, ale i do výstavby uměleckých prostředků vyššího řádu. Připomeňme zde překlad vlastního jména. Často se do překladu dostávají jména, která mají vyloženě charakter přeloženého pojmu a přitom ztratila charakter vlastního jména. Tak v překladech Moliérova Dona Juana je lepší Krausův pan Nedělka než Kadlecův pan Neděle (M. Dimanche), Krausův Chvojka než Kadlecův Haluz (La Ramée) – zde by muselo být aspoň Haluza. V Shakespearových dramatech je lepší

Štěpánkův Kulihrášek a Saudkův Hrášek než Douchův a Sládkův Hrachový květ, je lepší Saudkův Oldřich (!) Tlamička než Sládkův Tomáš Čenich (Tom Snout), Douchova Marie Zhurta nebo Štěpánkova Marie Hopla než Sládkova Marie Hr nebo Saudkova Marie Dejsedoní (Mary Accost); podobně jméno hospody We Three přeložil správněji Sládek U tři Janků než Doucha My tři, protože toto doslovné znění je jako název české hospody nemožné. Nestáčí tedy zachovat jen význam vlastního jména, ale také formální charakter jména.

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

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

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

V tomto překladu, který je ostatně z francouzského prostředí úplně vytržen, takže se ze satiry francouzské stává obecný a místy až česky lokalizovaný Kocourkov – je celá menažerie zvonokoských občanů

zpřítomněna a již svými jmény plasticky představena českému čtenáři: starosta Bartoloměj Pěšinka (Barthélemy Piéchut) a jeho pravá ruka Inocenc Kulíšek (Ernest Tafardel), zvonokoský farář Severin Calaba (Clochemerle – Augustin Ponosse), údolinský farář Konitrud (Valsonnas – Jouffe), notář Sakumpak (Girodot), doktor Funebral (Mouraille), lékárník Bonifác Famfule (Dieudonné Poilphard), vinař Figlknif (Manigard), Evžen Bzikavka (Eugène Fadet), Tonda Baštyř (Tony Bayard), Honza Plichtovic (Antoine Patrigot), Judita Čuprová (Judith Toumignon), Eulalie Čubíková (Justine Putet), baronka z Kراتihájů (Courtebiche), paní Cizrníková (Fouache) aj. Stejně mistrně jako jména osobní – i když přirozeně některá řešení jsou sporná – jsou u Zaorálka přetlumočena i jména míst a institucí, zase spíše se zřením k jejich funkci v díle než k doslovnému významu: zprávy, jež posílal do týdeníku Vinařská hlásnice do okresního města Libochova nad Savonou (Réveil Vinicole de Belleville sur Saône), Krásenský bazar (Galeries Beaujolaises), bicykl proslulé značky Extrasuper (une bicyclette de la grande marque Supéras).

B. Překládání knižního názvu

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

1. Název popisný, čistě sdělovací, udává přímo téma knihy, zpravidla tím, že jmenuje hlavní osobu a často i literární druh (*Žizň Alexandra Něvskogo, Poema del Cid, Cantar de Rodrigo, Crónica de Don Alvaro de Luna, The Tragical History of Doctor Faustus*). Historicky je to typ starší – ovšem najdeme jej i v literatuře moderní, ale nejčastěji bez označení literárního druhu (*Žizň Klíma Samgina, Ljubov Jarovaja*). Sdělovací funkce těchto titulů byla ve starší době ještě posílena tím, že zároveň namnoze zastávaly úlohu obsahu díla – odtud délka mnohých

popisných titulků: *The Pleasant History of John Winchcomb, in his younger days called Jack of Newbury, the famous and worthy Clothier of England; declaring his life and love together with charitable deeds and great Hospitality* (Deloney). Vztah mezi složkou sdělnou a jejím estetickým přetvořením je zde jednoznačně řešen ve prospěch složky sdělné, a proto ani při překladu nenastává jeho porušení. Tematické označení v takových případech překladatelé zpravidla zachovávají, někdy se delší názvy zkracují; celý dlouhý název (aspoň na titulním listě) se zachová tehdy, je-li překlad zaměřen k archaizaci.

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

a) Stejně jako okřídlené rčení nebo aforismus musí mít snadno zapamatovatelnou formu. Proto je moderní knižní název zpravidla krátký a koncizní, tj. je vytvářen buď jediným prostým či rozvitým výrazem, anebo u delších názvů je obvyklá souměrná výstavba (nejčastěji podle čísla dvě), což dává také možnost významového kontrastu: *Prestuplenije i nakazanije – Zločin a trest* (Dostojevskij), *Vojna i mir – Vojna a mír* (Tolstoj), *Le rouge et le noir – Červený a černý* (Stendhal). Jen zřídka bývá název trojčlenný: *Uno, nessuno, centomille – Jeden, nikdo, stotisíc* (Pirandello). Překladatelé někdy zvláště u nesnadno přeložitelných názvů, formu zpevňují: *Vstreča v tĕmnotĕ – Z temna do dne* (Fjodor Knorre), *Čeremyš, brat geroja – Hrdinův bratr* (Lev Kassil).

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

A nyní jaká je překladatelská problematika knižních názvů. Jako pro jiné složky literárního díla má i pro knižní název každá literatura své specifické národní formy, tj. formální principy závislé na jazykovém materiálu a s ním spojených tvarových konvencích. Zatímco obecné formové principy (tj. konciznost stavby a výraznost obrazu) je nutno v překladu zachovat, je zvláštní národní formy pro knižní názvy zpravidla třeba nahradit formami běžnými v domácím prostředí. Každá literatura má své ustálené formulky pro názvy knih, kapitol i novinářské titulky. Na označení toho, že zpráva není zaručená, že jde o pouhou domněnku, užívají Francouzi rádi kondicionálu: *Les Américains enverraient deux divisions en Grèce*. Tentýž titulek by se v angličtině vyjádřil nejspíše infinitivem (*Americans to send two divisions to Greece*) a v češtině nejspíše větou tázací (*Dvě americké divize do Řecka?*). Těchto rozdílů si musí být překladatel vědom, protože cizí název může mnohdy daleko obratněji přeložit některou z formulek běžných v mateřském jazyku. Někdy přiměje překladatele ke změně názvu i rozdíl dvou jazykových systémů, kupř. jmenné názvy jsou často do češtiny převáděny slovesně: *Pamjat – Co nezapomenu* (Sluckij), *Daljokoje – Kde vlaky nestaví* (Afinogenov).

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

nebo přinejmenším bude čtenáře dezorientovat, když se od tradičního řešení odchýlí. Ovšem je-li nové řešení podstatně lepší než tradiční, je přirozeně oprávněné. Tak O. Fischer šťastně překřtil Goethovy *Wahlverwandschaften* proti starému *Vyběravé příbuznosti* na *Spříznění volbou*. Zato jinde přílišné tápání a měnění úplně rozkolísalo překladatelskou tradici některých knižních titulů: např. Thackerayho *Vanity Fair* je znám jako *Trh marnosti*, *Tržiště života* i *Jarmark života* a žádný z těchto názvů se definitivně nevžil. Závislost na vžitých národních formách a současně na společenském vědomí se uplatňuje např. u knižních názvů, které mají formu přísloví: po této stránce jsou poučné překlady Ostrovského her: *Svoji sobaki gryzutsja, čužaja, ně pristavaj – Co tě nepálí, nehas; Na vsjakogo mudreca dovolno prostoty – I chytrák se spálí; Svoji ljudi sočťomsja – Bankrot*. Ohled na čtenáře se často uplatňuje v překladech dětských knížek: *Poema Zvenigorod – Třicet bratrů a sestřiček* (Bártová), *Slava – Z chudého chlapce slavným mořeplavcem* (Čukovskij).

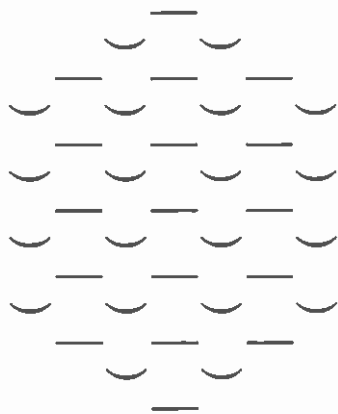
Kromě obou objektivních činitelů, kteří ospravedlňují a mnohdy si vynucují odchylky od původního znění, lze sledovat i při překládání knižních titulů všechny zlozvyky a škodlivé odchylky plynoucí z psychologie překladatelského procesu. Významové chyby jsou přirozeně řídké, protože i nejhorší překladatel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

Také výsledky tlumočnického poměru k dílu postihují překlady knižních názvů, ovšem v omezení daném zvláštní povahou tohoto uměleckého prostředku. Vysvětlování a opis jsou hodně řídké již proto, že intelektuální rozvedení by porušilo základní stavební zákonitosti knižního názvu. I tak se však někdy tyto sklony projeví vysvětlením

symbolického názvu, např. v americkém překladu Čapkovy hry *Ze života hmyzu* jako *The World We Live In*; k vysvětlení tihne také anglický překlad *Bílá nemoc* *The Power and the Glory*. U knižního názvu takovou intelektualizaci nelze vždy a zásadně odmítat jako umělecký nedostatek, protože titul je ideovým klíčem k dílu, jeho srozumitelnost je někdy důležitější než obrazný charakter.

Zato velmi výrazně se projevuje problematika zobecňování výrazu nebo naopak hledání jedinečného vyjádření, protože výraznost a konkrétnost je zde jedním ze dvou základních stavebních požadavků. Je nutno zachovat nejen významový obsah obrazu, ale také stylistickou barvu a možnost asociací. J. de Lacretellovu *La Bonifas* přeložil R. Weiner jako *Bonifácka*, pro D'Annunziovu *Nave* je vhodnější překlad H. Votrubové *Koráb* než pojmenování *Lod'*. Christian Morgenstern má ve sbírce *Galgenlieder* báseň *Fisches Nachtgesang*:

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



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

Ideologické stanovisko překladatele není lhostejné ani u překládání knižních názvů. E. Hodoušek (1964) zajímavě dokumentuje tento fakt na vývoji českých překladů Lope de Vegovy komedie *El villano en su rincón*: „Je zajímavé sledovat, jak se už jen překlad tohoto titulu postupně demokratizuje: v originále to znamená *Sedlák ve svém koutě*; u Halma a Filipka už je učiněn vyrovnávací krok: *Král a sedlák*. Vrchlický už dává sedlákovi přednost: *Sedlák svým pánem*, a Hořejší dodává navíc ještě druhý titul *aneb Každý jí svůj marcipán*.“