

V

Překládání divadelních her

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

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

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

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

1. Mluvnost a srozumitelnost

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

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

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

V překladu rozhlasové povídky, v níž nezáleželo na zoologické dokumentárnosti, se ukázalo účelnější rybu *kefal* přeložit jiným rybám

druhem než přesným *cípal hlavatý* (hrozilo komické přeslechnutí „chcípal“).

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

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

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

Král poslední,
ten, jehož přízrak právě se nám zjevil,
jak víte,
Fortinbrasem Norvežským
– jež k tomu hnala pýcha závistná –
byl vyzván na souboj.
Náš chrabrý Hamlet,

– neb rekovností svou byl proslaven po všech těch stranách
známého nám světa –

sklál toho Fortinbrase,
kterýž pak po zpečetěné smlouvě,
stvrzené i zákonem i právem rytířským,
svůj život ztrativ,
také zeměmi,
co jich kde držel,
propad vítězi.
(J. V. Sládek)

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

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

Srozumitelnosti jevištní řeči byla zatím věnována pozornost po stránce akustické: zkoumala se akustika divadelních sálů, výraznost jednotlivých hlásek apod. Metodami moderní psycholingvistiky (Osgood 1954:144–145) je však možno měřit i významovou srozumitelnost a obtížnost souvislého textu. Zjišťuje se totiž, že na první pohled nebo poslech jsou snadno srozumitelná ta spojení, která mají velkou „pravděpodobnost přechodu“, tj. která se právě v tomto spojení a pořadí často vyskytují. Méně rychle již divák sousloví pochopí, případně méně snadno si při přeslechnutí doplní druhý člen, vyskytují-li se výrazy v tomto spojení obsažené vedle sebe řidčeji. K objektivnímu určení obtížnosti textů vypracovali psycholingvisté zatím dosti mechanickou metodu: předkládají skupinám čtenářů, případně posluchačů, texty v nichž je vynecháno každé páté nebo desáté slovo.¹⁰ Podle toho, do jaké míry to poruší pochopení smyslu, je možno určovat poměrnou obtížnost dvou textů (s občasným přeslechnutím je třeba počítat, zvláště ve větších divadelních sálech a při neklidném publiku). Také pro odhad možností subjektivního výkladu, které dává text, byla vypracována zkusmá metoda, zatím mechanická a aplikovaná jen na jednotlivé významy: skupinám vnímatelů byla předkládána jednotlivá slova s tím, aby rozhodli, ke kterému pólu z celé řady významových protikladů (dobrý–špatný, subjektivní–objektivní, přítomný–minulý atd.) mají blíže. Podle procenta shody mezi údaji bylo pak možno statisticky vyčíslit, do jaké míry je oblast druhotných významů slova jednoznačná. Těmito metodami samozřejmě nebude pracovat kritika překladů, ale až budou dosti jemně propracovány, bude možno jich užít k „laboratornímu“ ověření některých divadelních vlastností vybraných dramatických textů nebo k řešení některých sporných teoretických otázek.

Vedle objektivních stránek – snadná vyslovitelnost a srozumitelnost – má mluvnost také svůj aspekt historický: záleží na vývojovém stavu jazyka, zvláště jeho konverzačního stylu, které prostředky se pociťují jako „nemluvné“. V době mezi dvěma světovými válkami šlo v divadelních překladech hlavně o to, aby se jazyk zbavil prostředků starého knižního stylu, které v původním dramatu byly na ústupu již počátkem století: přechodníky, záporové genitivy, infinitivy na -ti apod. Jak prudce se u nás v posledním půlstoletí vyvíjel nejen jazyk,

ale i obsah dialogu, bylo patrné např. při retrospektivním uvádění českých filmů z dvacátých let: jejich titulky působily svým patosem téměř parodicky.

2. Stylizace divadelní řeči

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

Že hovorový jazyk je v divadelním dialogu stylizován, je zjevné; zkušenosti divadelních pracovníků v tomto směru shrnul J. V. Bečka: „Proto pozorujeme v dramatech zajímavé posouvání funkčních vrstev. Postavy v dramatech nemluví slangem, hantýrkou nebo jazykem vulgárním, nýbrž jejich jazyk je zjemněn do tónů jazyka lidového. Postavy prosté však nemluví jazykem lidovým, nýbrž jazykem, který se více podobá hovorovému jazyku vrstev vzdělaných. Vrstvy vzdělané nehovoří mezi sebou svým jazykem hovorovým, který je typickou smíšeninou jazyka spisovného a lidového, nýbrž čistým spisovným jazykem mluveným (tj. spisovným jazykem beze slov a tvarů knižních). Projevy rázu vznešeného pak jsou skládány v jazyce rázu psaného jazyka uměleckého. Od této zásady posouvání funkčních vrstev si autoři ovšem dovolují všelijaké odchylky. Drama realistické např. posouvá funkční vrstvy jen málo, kdežto staré drama romantické posouvalo mnohem více.“ (Bečka 1948:377)

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

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

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

Gwendolen (examines diary through her lorgnette carefully): It is very curious, for he asked me to be his wife yesterday afternoon at 5.30. If you would care to verify the incident, pray do so. (Produces diary of her own.) I never travel without my diary. One should always have something sensational to read in the train. I am so sorry, dear Cecily, if it is any disappointment to you, but I am afraid I have the prior claim.

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

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

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

Gwendolina (pozorně zkoumá zápis lorňonem): To je divné, protože včera o půl šesté požádal mne, abych se stala jeho ženou. Chcete-li si to ověřit, prosím, račte. (Vytasí se s deníkem.) Nikdy necestuji bez svého deníku. Do vlaku má mít člověk vždycky nějakou senzační četbu. Hrozně mě bude mrzet, drahá Cecilie, jestli vás zklamou, ale já mám bohužel přednostní právo.

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

Před očima diváka se zde odehrává vysoce stylizovaná a konvenční hra: „Cecilie i Gwendolina útočí. Provokují jedna druhou tím, jak po sobě opakují poznámky a gesta; obě povstanou a napodobují tón hlasu té druhé; každá z nich informuje, že se zasnoubila s Filipem, kdy a kde; vymění si deníky; a stejně trvají obě na svém přednostním právu. [...] Přehnaná zdvořilost ukazuje, že pečlivě skrývají své city, ale že jsou přesto rozzuřeny. Čím jsou podrážděnější, tím stylizovanější jsou jejich slova: „I am afraid you must be under some misconception.““ (Styan 1960:143) Jazyk této scény je stejně umělý jako pohybová

režie. Odlišit jej od přirozeného hovoru je vlastně důležitější než přetlumočit některý dílčí význam. Tuto napjatou zdvořilost vystihl dobře J. Z. Novák u Cecílie (*Jste bohužel obětí nějakého nedorozumění. [...] Nevýslovně by mě rmoutilo, drahá Gvendolino*), ale Gvendolinina první replika *To se asi trošinku mýlíte, má zlatá Cecílie* je spíše srdečná nebo ironická než odměřená, její projev by měl být ještě stylizovanější.

Každá postava má svůj styl řeči (o tom dále). Má svůj styl také autor dramatu? A ve kterých jazykových složkách se prosazuje styl dramatika proti stylu postav? To je otázka, které bylo dosud věnováno málo pozornosti. Poměrně jasné jsou jednotící stylistické rysy v dramatu veršovaném (o tom v kapitole *Verš předlohy a verš překladatele*). Neověřena zůstala teze J. Veltruského (1942:420): „Neexistuje drama, v němž by např. repliky jedné osoby byly nesený intonací, repliky druhé osoby expirací. Projevy různých osob se od sebe sice mohou lišit svým slovníkem, nikoli však celkovým rázem pojmenování.“

Veltruský uvádí dva výrazné příklady:

(Intonace):

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

Lojzicka: Děkuju!

Hora (žertovně): Krajane!

Student: Takové hezké oči máte!

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

Lojzicka: Krejčího –

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

(Exspirace):

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

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

Ribbing: Není zákonem pouhá vůle králova.

Goertz: Před světem veškerým chci hájit práva vévody.

Ulrika: A práva svého já.

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

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

„1. Intonace v dominantním postavení [...] stmelujíc sousední repliky, do značné míry brání rozpadu textu jednotlivé role [...] a jednotlivé subjekty jsou jakoby rozpuštěny v dialogu: jsou co nejméně individualizovány. [...] Co se týče pohybů, intonace co nejvíce omezuje pohyby významově samostatné, jednání v hmotném slova smyslu, které by rušilo její volný průběh. [...]

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

3. Exspirace v dominantním postavení výrazně člení jazykový projev v hierarchicky seskupené úseky. Rozhraní mezi sousedními replikami v dialogu jsou zdůrazněna výraznými klauzulemi, které zakončují téměř každou repliku. Rozdíly mezi jednotlivými kontexty se co možná vyhraňují, za každou replikou v dialogu se zřetelně objevuje celý významový kontext, do něhož je zapojena, a vyhraněný noetický postoj nebo trvalý afekt osoby. [...] Pohyby [...] zpravidla [...] jsou silně typizovány a směřují ke konvenčnosti a lexikalizaci.“ (Veltruský 1941:140–141) Bylo by třeba spolupráce divadelních pracovníků a lingvistů, aby bylo možno prošetřit vztahy mezi významovou strukturou dialogu, jeho výstavbou fonetickou a mimickým projevem. Teprve

pak by bylo možno také pro potřeby překladatelů přesněji definovat i v divadelním textu „styl předlohy“.

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

Jimmy: ...Pegeen! Neviděls ji?

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

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

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

Jimmy: ...Pegeen! Neviděls ji?

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

Jimmy: A je na tom snad něco divnýho, že za ním lítá, když ten kluk přived na mizinu toho u rulety i toho u diabola a vyhrál všechny hlavní ceny?

Dostihy, skoky, tancování a bůhví co ještě. Ten chlap je jak čert.

(*Přel. V. Čejchan, 1961*)

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

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

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

(*K. Mušek*)

Mahon: Vy si myslíte, že ne? Račte se pořádně podívat! To je hlava, co?

Dostal jsem do ní rejčem a nerozbila se, prosím, jenom napraskla.

(*V. Čejchan*)

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

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

(*K. Mušek*)

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

(*V. Čejchan*)

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

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

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

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

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

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

A konečně musí překladatel počítat také s divadelní a hereckou tradicí daných zemí. I v tom jsou mezi jednotlivými kulturními zónami rozdíly: „Francouzské obecenstvo je např. tradičně spíše ochotno uznávat stylizované formy než obecenstvo americké. V americkém dramatu, které staví na realistickém detailu, nás retrospektiva přenáší z okamžité skutečnosti do skutečnosti minulé; uplatňuje se zde záměr vysvětlovat charaktery a události minula. Účelem francouzské retrospektivy je míšení ideje a reality, často chaotická směsice symbolického materiálu z minulosti a přítomnosti, těžko uchopitelný vztah k historickým, politickým a kulturním událostem. [...] Tolerance anglického publika k slovům bez jednání je mnohem menší než tolerance publika francouzského.“ (Knepler 1961: 199–200)

3. Významové kontexty

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

- a) do vztahu k předmětům na jevišti, případně k dramatické situaci;
- b) může mít současně pro několik vnímatelů různý význam, tedy být součástí několika významových kontextů;
- c) replika není jen slovní pojmenování, ale také slovní jednání.

a) Vztah k věcem viditelným na jevišti, k rekvizitám, vstupuje do popředí jasněji jen v některých situacích. Dramatik pak k předmětům, které na jevišti „hrají“, nejčastěji odkazuje ukazovacími zájmeny, příslovci „zde“, „ted“, „potom“ atd. Překladatelé někdy rádi věci plně pojmenovávají, a tím dialog od situace na jevišti odtrhnou, „vykoření“. Toho si všiml již Vojtěch Jiráček (1938:206) u dvou obrozených překladatelů libreta k Mozartovu *Donu Juanovi*, ve scéně, v níž Leporello ukazuje v seznamu Elvíře jednotlivá jména:

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

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

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

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

Moins on mérite un bien, moins on l'ose espérer.
Nos voeux sur des discours ont peine à s'assurer.
On soupçonne aisément un sort tout plein de gloire,
Et l'on veut en jouir avant de le croire.

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

Ó, člověk nevěří ve štěstí, jehož ani
si nezasloužil dřív. A věřte, drahá paní,
že slovy neztíší se touha jeho prudká.
Já dosud nevěřím... k té nedůvěře nutká
mne opatrnost má, a mám-li věřit, nuže,
skutečnost, důkaz jen mne přesvědčiti může,

že vskutku pravdou je, co snem se krásným zdá mi,
že tedy – konečně! – vyslyšen budu vámi!
(B. Kaminský)

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

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

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

Kaminský se rozplývá v iluzionistickém krasořečnění:

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

b) Replika, případně slovo v divadelní hře vstupuje do několika významových kontextů: jednotlivé postavy na jevišti ji mohou chápat docela různě a svůj odlišný výklad mohou mít také diváci. Např.

Hamlet ve slavném dialogu s Ofelií říká: *Kdož jsou už ženatí, všichni až na jednoho at' život podrží.* Pro Ofelii nemá tato replika žádný skrytý význam, zato divák ví, že Hamlet jí míří na krále Klaudia, který se oženil s jeho matkou a o němž se domnívá, že za závěsem jejich dialogu naslouchá. Na tom, že replika je současně vyslechnuta a případně různě pochopena několika vnímateli, staví celá řada i divadelních prostředků, jako dramatická ironie, zveřejnění skrytých záměrů, dialogy v převlecích a podobně. Překladatel musí v těch případech volit takové formulace, aby replika mohla být několika způsoby chápána.

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

Sans doute il est fâcheux d'en venir jusque-là,
Et c'est bien malgré moi que je franchis cela ;
Mais puisque l'on s'obstine à m'y vouloir réduire,
Puisqu'on ne veut point croire à tout ce qu'on peut dire,
Et qu'on veut des témoins qui soient plus convainçants,
Il faut bien s'y résoudre, et contenter les gens.
Si ce consentement porte en soi quelque offense,
Tant pis pour qui me force à cette insolence ;
La faute assurément n'en doit pas être à moi.

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

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

je třeba dát mu je pro jeho vnitřní klid.
A jestli zakládá ten souhlas jistou vinu,
tím hůř jen pro toho, kdo má mě k tomu činu.
Hřích tady nemůže být, myslím, hřichem mým.
(*S. Kadlec*)

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

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

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

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

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

Ten přichozí musí být opatřen!
(J. V. Sládek)

Ten, kdo jde k nám,
si zvláštní péče žádá.
(O. Fischer)

Ten, co jde k nám,
si žádá zvláštní péče.
(E. A. Saudek)

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

Na počátku 3. jednání zve Macbeth při loučení Banqua na hostinu a Banquo slibuje, že se určitě dostaví. Divák to chápe jako dramatickou ironii, ví, že Banquo bude dříve zavražděn – a současně je to předzvěst zjevení Banquova ducha na hostině. Tuto zlověstnou repliku přeložil lépe Sládek než Fischer:

Macbeth: Jen při hostině nescházejte nám.
Banquo: Já, pane, scházet nebudu.
(J. V. Sládek)

Macbeth: Leč jistě přijď!
Banquo: Já přijdu, pane.
(O. Fischer)

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

Banquo: Dnes v noci dostaneme déšť.
První vrah: Má dolů!
(J. V. Sládek)

Banquo: Dnes v noci bude pršet.
První vrah: Jen ať prší!
(O. Fischer)

Banquo: Mračí se na déšť.
První vrah: Tak ať tedy spadne!
(E. A. Saudek)

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

4. Slovní jednání

Drama je jednání: postavy mají své cíle, které sledují, a protože cíle mnohých postav (nebo skupin postav) se rozcházejí, dochází mezi nimi ke konfliktu. Během tohoto konfliktu se každá postava snaží (vědomě nebo nevědomě) působit na ostatní postavy tak, aby jí k dosažení jejích cílů pomáhaly nebo aspoň jí v tom nepřekážely. Navenek se tato snaha projevuje dvěma typy jednání: 1. fyzickým jednáním, fyzickými činy, které se ovšem také mohou omezovat na mimiku (rozkazovací gesta, výraz nevole v obličejí aj.), 2. slovním jednáním, tj. replikami, a to nejen jejich sémantickým obsahem, nýbrž také způsobem, jak jsou pronášeny. Slovo je tak na jevišti jen složkou volního úsilí postav, snahy, v níž se ostře projevuje především protiklad mezi *já* a *ty* (mezi stanoviskem subjektu mluvčího a všemi ostatními), v níž však existuje korelace a symbióza mezi jednotlivými vyjádřeními tohoto *já* (slovo se doplňuje gestem a naopak). Především musí být replika na jevišti pronášena zcela určitým způsobem. Písmo naznačuje jen značně zhruba fonetické kvality řeči. Není schopno zachytit tzv. suprasegmentální prozodické kvality k nimž patří především tempo, intonace, pokud není dána syntaxí atd. Tyto kvality mohou být zčásti naznačeny stavbou věty.

Ve skutečném rozhovoru může postava zcela normálně stavěnou větu pronést váhavě, koktavě, afektovaně, dramatik by však měl utvářet větu tak, aby tyto expresivní hodnoty byly konstrukcí jen naznačeny a on aby váhání, koktání a afekt označil, pojmenoval. Musí herci navodit způsob přednesu, ať už replikou samou, nebo vnějšími prostředky, tj. režijními poznámkami.

Také styl řeči postavy se v dramatu stává jedním: vyznačuje nejen její charakter, nýbrž vytváří tím také zároveň předpoklady pro její konflikt a obecně pak pro konflikt různých životních postojů a názorů, které jsou jednotlivými postavami ztělesňovány. Hloubka konfliktu na scéně vytvořeného závisí na síle kontrastu mezi určitými stylovými prostředky. Protože dialog je jedním slovem, jde také při překladu o zachování jeho specifické energie, jeho aktivního zaměření na protihráče.

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

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

[...]

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

Jimmy: To má už vyhraný.

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

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

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

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

[...]

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

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

Jimmy: Co bych se koukal, stejně vyhraje.

Philly: Nech si ty proroctví, Jimmy.

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

Jimmy (fandí): No, no, přidej, kluku!

(*V. Čejchan*)

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

Soňa: Ty by ložilas, ňaněčka. Už je pozdno!

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

(*B. Prusík*)

Soňa: Jdi si lehnout, ňaničko. Už je pozdě.

(*P. Papáček*)

Soňa: Křepeličko, kdyby sis raději lehla, takových hodin.

(*L. Fikar*)

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

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

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

Překladatelé někdy takové „šikmo mířené“ repliky obrazejí přímo k protihráči.

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

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

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

Mar.: Jak?
Val.: Prý se miníte – vdát za Tartuffa.
Mar.: Žel,
tu věc si skutečně můj otec usmyslel.
Val.: Váš otec...
Mar.: Pozměnil své první rozhodnutí,
to on a nejiný mě k tomu sňatku nutí.
Val.: On vážně...
Mar.: Vážně.
Val.: Tááák?
Mar.: Před chvílí tady byl
a velmi zřetelně se pro něj vyslovil.
Val.: A na čem, slečno, vy jste rozhodnuta v duši?

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

Mar.: Já nevím.
Val.: Na mou čest, ta odpověď vám sluší.
Vy nevíte?
Mar.: Ne.
Val.: Ne?
Mar.: Co radíte mi vy?
Val.: Vdát se za něho. Je zbožný, horlivý...
Mar.: Vy mně to radíte?
Val. (mlčky přikývne).
Mar.: A upřímně?
Val.: Nu ano.
Tě volby musí být pro její skvělost dbáno.

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

Mar.: Nuž, já, když myslíte, tu radu přijímám.
Val.: Bez větších rozpaků, než patřilo by vám.
Mar.: Ne větších vašich prv, když z úst vám vyplývala.
Val.: Já vám ji přece dal, že vy jste si ji přála.
Mar.: A já ji přijala, že jste si vy tak přál.

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

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

Mar.: Il est certain
Que mon père s'est mis en tête ce dessein.
[...]
Sans doute
Val.: Le choix est glorieux et vaut bien qu'on l'écoute.
Val.: Počul som, že chcete Tartuffa.
Mar.: Nuž, pravda, otec môj si toto zadúfal.
[...]
Val.: Zaiste.
To skvelá myšlienka, tú treba poslúchnuť.
Mar.: Tiež myslím, poslúchať mám sama veľkú chuť.

Zvláště v druhém případě je situace zkreslena: rým totiž dořiká
teprve v následující replice Marie a tím přebírá Valeriovu pointu. Vcelku
se ve veršových dramatech uplatňují tři funkce rýmů, které již v r. 1693
v předmluvě ke hře *The Rival Ladies* uváděl John Dryden: a) ulehčuje herci

zapamatování repliky, protože vybavuje v paměti další verše, b) podtrhuje vtip a eleganci rychlých, pohotových odpovědí, c) vede autora k pevnějšímu a úspornějšímu formulování myšlenek než příliš volný blankvers.

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

Svatá pravda!

A proto bez řečí a bez oklik:

Stisknům si pravici a rozejdům se!

Vy, kam vás vedou záliba a činnost –
vždyť každý z nás má zálibu a činnost,
ať je to co chce – a co mne se týče,
já, já se půjdu modlit.

Ten duch to myslí dobře

a je to poctivec. Svou zvědavost –
nic naplat, páni – cože spolu máme,
laskavě zkroťte, jak se dá!

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

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

5. Dialog a postavy

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

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

Rejoice not O land of Palestine, because the rod of him who smote thee is broken. For from the seed of the serpent shall come a basilisk, and that which is born of it shall devour the birds. [...]

Where is he whose cup of abominations is now full? Where is he, who in a robe of silver shall one day die in the face of all the people? Bid him come forth, that he may hear the voice of him who hath cried in the waste places and in the houses of kings.

(O. Wilde)

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

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

(O. Theer, 1905)

Nejásej, země palestinská, proto, že metla toho, jenž tě bil, je zlomena.

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

(J. Krečar, 1921)

První překladatel, O. Theer, snad nejlépe vystihl kadenci a vět-nou kompozici české bibličtiny (tj. v podstatě humanistické češtiny). Současné vidíme na první pohled, že oba překladatelé měli po ruce německý překlad Kieferův z roku 1904: *Car de la race du serpent il sortira un basilic – Den gezeugt aus dem Samen der Schlangen wird ein Drache entstehen – Neboť z hadího semene zplozen bude drak* (T.) – *Z hadího semene vzejde drak* (K.). Podobně na jiném místě: *Il ressemble à un rayon d'argent – Er gleicht einem Mondstrahl, einem silbernen Mondstrahl – Podobá se měsíčnímu paprsku, stříbrnému měsíčnímu paprsku* (T.) – *Podobá se měsíčnímu paprsku, stříbrnému paprsku* (K.).

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

Už ja vas, *zolotyje*, raspečataju: buděťe znať! Ja vas tak po Moskve-to rasslavlju, čo stydno buděť v ljudi glaza pokazat' ... Ach, ja dura, dura, s kem svjazalas! Dame-to s zvanijem, s činom... Ťfu! Ťfu! Ťfu!

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

(J. Vorel)

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

Někdy je postava charakterizována celým komplexem sociálních i národních jazykových příznaků, který je produktem zvláštního historického vývoje a sociální struktury autorovy společnosti, a je proto nesmírně obtížné postavu jazykově nezkreslit při převodu do jiného

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

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

Vojnickij: S těch por, kak zděs živjot so svoeju suprugoj, žižn vybilas iz koleji.

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

Srovnáme-li interpretaci některých klíčových kvalifikací z namátkového úryvku dobrého českého i slovenského překladu, vznikne v nás nutně pochybnost, zda důmyslné promyšlení životního stylu, „životní předhistorie“, „režimu dne“ atd., které musí vycházet z informací obsažených v textu, má v překladech dosti spolehlivou oporu. Bylo by zajímavé sledovat, jak některé vžitě nepřesné lexikální ekvivalenty zasahovaly do našich interpretací cizích her. Slovníkový překlad ruského „skučnyj“ jako „nudný“ podbarvil oblomovštinou již mnoho replik a zalidňuje dodnes naše inscenace ruských dramát mnoha „zbytečnými lidmi“. Na prvních dvou až třech stránkách *Měšťáků* se s ním setkáme nejen u Polji, ale o několik minut později také u Taťány, když odpovídá nespokojenému Petrovi:

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

Tatána: Ty jsi nudný Petře... Škodí ti takhle žít.

Tatiana: ...Aký si dnes, Piotr, smutný... namrzený. Nermal by si sa tak mučiť, škodí ti to.

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

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

Celou dílčí studii by šlo napsat o tom, jak naši překladatelé tlumočí anglické „you“ a jaké vztahy mezi postavami navozují tím, že se rozhodnou pro tykání nebo vykání. Aspoň částečnou oporu v originálu mají u Shakespeara, protože tam se liší (i když ne jednoznačně) oslovení „you“ a „thou“. Ale i zde jsou rozdíly mezi českými interprety. Ve *Večeru tříkrálovém* (1.–3.) si Tobiáš Říhal dobírá Ondřeje Třasořitku; jen výjimečně mu tyká, snad tehdy, když chce zastříť ironický smysl svých replik. Herec si bude počínat trochu odlišně podle toho, který text bude hrát:

Ó rytíři, potřebuješ sklenku sektu. Zda jsem tě kdy viděl tak poražena na hlavu?

(J. V. Sládek)

Rytíři, rytíři, měl byste se posilnit douškem kanárského. Jakživ jsem vás neviděl takhle na lopatkách.

(E. A. Saudek)

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

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

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

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

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

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

Pjotr: Pora by čaj piť...

Polja (zažigajet lampu): Pojdu, pochlopoču.

Petr: A bude čaj?

Polja (rozsvítí lampu): Půjdu, podívám se.

Pjotr: Zišlo by sa už vypit čaju...

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

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

Pjotr: Po večerám u nás v dome kak-to osobenno... těsno i ugrjumo.

Petr: Po večerech bývá u nás v domě nějak zvlášť nepřijemně. Tak těsno je tu.

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

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

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

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

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

6. Princip nerovnoměrné stylizace

Text divadelní hry není do sebe uzavřená jazyková řada, ale spíše dynamická soustava významových podnětů, z nichž se za součinnosti ostatních složek divadelního projevu (herec, scéna) vytvářejí dramatické útvary, tj. situace, souhry postav atd. Z těchto důvodů také překladatelský přístup k divadelnímu textu nelze vystihnout nějakým přímočarým a statickým stanoviskem (substituace dvou dobových stylů, aktualizace nebo naopak zdůraznění historické, dokumentární složky hry apod.). Jde spíše o soustavu proměnlivých postupů, podřízených překladatelovu pojetí příslušných dramatických útvarů a jeho představě o hlavním cíli představení. Proto jeho vztah k textu je pružný, jednou je nejdůležitější přesný významový odstín, jindy zase spíše styl a intonace.

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

Významový odstín je zvláště důležitý v těch složkách divadelního textu, jejichž funkcí je kvalifikovat, charakterizovat postavu, scénu, hercova fyzická jednání, způsob pronášení repliky apod. Tato funkce nejzřetelněji převažuje ve scénických poznámkách: nezáleží v nich na stylizaci, zato i drobná významová odchylka může pozměnit např. výtvarné řešení scény. V 1. scéně *Měšťáků* jde po této stránce jen o detaily, i když není zcela lhostejné, má-li výtvarník před sebou pokyn „pokoj v bohatém maloměšťáckém domě, nebo „izba v majetnom meštiackom dome“, má-li mezi rekvizitami předsány „dřevěné židle se sedátky upletenými ze slámy“ (M) nebo

„továrenské stoličky“ (P. – *venskije stulja*). Závažnější již jsou významové odstíny u poznámek kvalifikujících hercova gesta nebo tón – to bývají obvykle po významové stránce nejcitlivější místa hry. Na Poljino naivní přiznání, že by ráda věděla, zda se milenci v Taťanině knížce vezmou, nebo ne, odpoví Taťána:

Taťána (s dosadaj): Ně v etom dělo...

Taťána (mrzutě): O to nejde...

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

Podolinský zde podkládá Taťaně zbytečnou povýšenost.

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

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

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

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

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

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

Pol'a: Stále je smutný... žaluje sa... Je nepresvedčivý, lebo... Muž má vždy vedieť, čo má robiť v živote.

Oba překladatelé zbytečně zintelektuálšují Poljiny úvahy – Mathesius blazeovanou interpretací *Je nudný místo smutný*, Podolinský zase *Je nepresvedčivý místo nevěří si*. V této scéně nejde o estetickou kritiku fiktivní postavy (zda je nudná nebo přesvědčivá), ale o charakterizování

vztahu obou dívek k některým životním postojům u muže. Jednotně není v překladech kvalifikována ani ženská postava knížky – zřejmě Poljin ženský ideál, podle něhož by se sama ráda stylizovala...

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

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

Pol'a: Ona je velmi zajímavá... taká úprimná, prostá a preduchovnelá!

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

Všechny části partu dramatické postavy nejsou stejně závažné: můžeme někdy skoro říci, že i jazyková charakteristika postav má svou expozici a své rozuzlení. Proto se vyplatí pečlivě stylisticky řešit první repliky postavy na scéně, protože ty vytvoří divákovi její obraz – a ten se pak nepadně koriguje.

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

Divadelní překlad plní zpravidla dvojí funkci: je čten (mnohé klasické hry jako *Revizor*, *Hoře z rozumu*, *Cyrano*, *Cid* atd. mají více čtenářů než diváků) a je podkladem pro inscenaci. Při divadelním zpracování

se kvality překladu uplatňují v poněkud jiném poměru než při četbě. Herec má k dispozici řadu akustických prostředků textem nezachycených (větný důraz, intonace apod.) a může jimi napravit mnohé stylistické nedostatky překladu; z jeviště proto zarážejí méně než při četbě některé slovosledné neobratnosti a příliš těsné závislosti na stylu předlohy. Zato má pro inscenaci základní význam překladatelského pojetí postav a stylistické vystižení žánru hry; chce-li režisér vnutit hře pojetí odlišné od překladatelského, vyžaduje si to značné textové úpravy i značného úsilí hereckého souboru. Proto by byl v divadelním překladatelství daleko méně než v jiných oblastech oprávněný požadavek jediného standardního a reprezentativního překladu; stylovému rozvoji našeho divadla prospívá, je-li možno aspoň u nejčastěji hraných klasiků volit mezi několika převody různého pojetí.

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

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

VI

Překlad jako problém literárněhistorický

1. Stav práce v dějinách překladatelství

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

O potřebnosti práce na dějinách českého překladu psal již roku 1929 Otokar Fischer: „Překladatelské úsilí našeho 19. století zasluhovalo by podrobné a soustavné monografie; zračil by se v ní asi, ve zkratce, celý vývoj našeho nového básnictví.“ (Fischer 1929:263) Dodnes nemáme takovou monografii, ba nemá ji ani žádná literatura cizí. Poměrně nejvíce dílčích studií bylo napsáno o těch obdobích, jejichž překladatelská metoda je hodně výrazná a poměrně jednoznačná – o antice, renesanci a klasicismu –, a nejčastěji bývá odděleně zkoumána překladatelská estetika a praxe. Teoretické názory římských autorů na překlad shrnul u nás Karel Svoboda (1941), ale postrádáme souhrnné práce o římské překladové praxi. Teorii překladu v Anglii od středověku až po předromantismus zpracovala Flora Ross Amosová v knize

Early Theories of Translation (1920), pro renesanční překladatelství jsou monografie F. O. Matthiessena (*Translation, An Elizabethan Art*, 1931) a A. F. Clementse (*Tudor Translations*, 1940). O renesančním překladu francouzském z hlediska teorií pojednal Ph. Larwill (*La Théorie de la Traduction au début de la Renaissance*, 1934), z hlediska praxe J. Bellanger (*Histoire de la Traduction en France*, 1903) a E. Hennebert (*Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins pendant le XVI^e et XVII^e siècles*, 1861). Chudší je pro toto období literární historie německá – kromě článků Angličana W. Schwarze o překladatelství 15. a 16. století nemáme o ní syntetické práce – i literární historie slovanských národů. Pro ruskou literaturu jsou hlavně studie A. I. Sobolevského (1903, 1908) a A. S. Orlova (1934). Nejobsáhlejší práce pro český humanismus je studie Antonína Truhláře *O českých překladech z antických básníkův latinských a řeckých za doby střední (XV.–XVIII. století)* (1885, 1887).

Cizí literatury mají v dílčích monografiích zpracováno také 18. století: německá v knize W. Fränzela (*Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*, 1913), anglická a francouzská v časopiseckých studiích W. J. Drapera (1947) a C. B. Westové (1932). V české literatuře chybí rozbor překladatelské metody klasicismu, protože tato epocha literárního vývoje se u nás uskutečnila opožděně a v pozměněné formě; zato jsou zásadní překladatelské poznatky v pracích Vašicových (1938) a Bitnarových (1940), takže překladatelská metoda tzv. „baroka“ byla u nás popsána lépe než ve většině literatur cizích. V žádné literatuře pak není syntetická monografie o překladatelství 19. a 20. století, snad právě proto, že literární vývoj se v tomto období komplikuje. Pro naše překladatelství je právě tato doba nejvýznamnější a i v předchozích staletích byl český literární vývoj do té míry odlišný od vývoje jiných národních literatur, že metodologické poučení z cizích monografií má pro dějiny našeho překladu platnost značně omezenou. Většinou se historik českého překladu nemůže ani materiálově opřít o recenze a články o jednotlivých překladech, jichž je tolik roztroušeno po našich časopisech, protože se zpravidla omezují na kontrolu věcných neporozumění; ani některé zásadní stati našich předních překladatelů nejdou za hromadění filologických detailů; takový ráz má např. stať Františka Táborského *O překládání uměleckém* (1917). Jen několik málo prací má cenu metodologickou, především Vodičkovy *Počátky krásné prózy novočeské*

(1948), *Dva překlady Fausta* od V. Jiráta (1930) i některé studie časopi-secké, jako kupř. Fischerův článek *K ohlasu písní ruských* (1932) nebo Polákova stať o Fischerovi v knize o Otokaru Fischerovi (Jirát a kol. 1933); komentáře k nové edici Jungmannových překladů, Ilkova stať o diachronické charakteristice slov (1960), Blahynkova (1965) studie o překladatelském díle našich moderních básníků, na Slovensku především Popovičova monografie *Ruská literatura na Slovensku v letech 1863–1875* (1961) atd. Přehlédneme-li, co bylo zatím vykonáno, je možno říci, že literárněhistorické zpracování českého překladatelství teprve začalo a že práce v této zanedbávané oblasti si vyžádá i monografické zkoumání jednotlivých autorů, problémů i období a hlavně vypracování metodologických předpokladů, periodizace apod. O první krok k takovému syntetickému pohledu na vývoj českého překladatelství jsme se pokusili v monografii *České teorie překladu* (Levý 1957a, 1996); tento první krok ovšem mohl podat jen základní fakta o vývoji překladatelských metod a teorií ve vztahu ke kulturnímu a společenskému vývoji, ale nebylo možno provést podrobnou analýzu celého bohatství významnějších překladů naší minulosti.

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

2. Analýza překladu

Na rozdíl od původního díla není překlad umělecký fakt samostatný, chce být reprodukcí cizího díla a právě vztah k předloze je jeho nejpodstatnějším rysem. Právě proto, že překlad hodnotíme ve vztahu k originálu, je pro nás u tohoto typu literatury tak zajímavá cesta mezi východiskem a výsledkem tvůrčího postupu. Proto je u překladu tak důležitý rozbor jeho geneze. Přitom tvůrčí postup překladatele je obtížnější postihnout než u původního autora, protože jeho stopy máme jen v jazykovém výrazu, obyčejně v jemných významových odstínech – a právě do stylizace mnohdy zasahovala kromě překladatele i redakce časopisu či nakladatelství, nebo jiní upravovatelé.

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

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

„Vous ne voyez plus rien ? dit Tsilla, l'enfant blond,
La fille de ses fils, douce comme l'aurore ;
Et Caïn répondit : «Je vois cet œil encore !»
[...]
Cria : «Je saurais bien construire une barrière.»
Il fit un mur de bronze et mit Caïn derrière.
Et Caïn dit : «Cet œil me regarde toujours !»
Hénoch dit : «Il faut faire une enceinte de tours
Si terrible que rien ne puisse approcher d'elle.
Bâtitsons une ville avec sa citadelle.
Bâtitsons une ville et nous la fermerons.»

A Zilla táže se teď, světlovlasá
to vnučka Kaina, líbezná jak jitro:
„Což nevidíš nic více?“ – vece Kain.
[...]
„Však vystavím ti, otče, pevný val!“
A kovovou on stěnu zbuduje
a Kain dí: „Zřím posud oko to!“
I praví Hennoch: „Plot teď vystavme
ze samých věží vše odpuzujících,
hrad v městě vystavíme s cimbuřím
a město uzavřem pak závorou.“

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

Und Zilla sprach, das blonde Kind, die Tochter
Des Sohns von Kain, lieblich wie der Morgen:
„Siehst Du nichts mehr?“ – Und Kain sprach: „Ich sehe
[...]
„Ich will schon eine Schutzwehr bau'n dagegen.“
Und eine eherne Wand aufrichtet' er,
Und Kain sprach: „Noch immer schaut mich's an.“
Und Hennoch sprach: „Wir bauen einen Zaun
Von Thürmen, der zurückschreckt, was sich naht,
Wir bauen eine Stadt mit Burg und Zinnen,
Wir bauen sie und schliessen fest sie zu.“

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

Na závislost na cizím překladu nás nejčastěji upozorní taková neporozumění či odchylky od předlohy, která si přímým převodem lze těžko vysvětlit. Tak čteme-li v překladu ze švédštiny o *moderním listí*, sotva to mohlo vzniknout jinak než překladem přes německé *das moderne Laub*¹¹.

Roku 1889 vyšel v *Bibliothèque populaire* pod názvem *Contes tchèques* francouzský překlad Nerudových povídek. Některá neporozumění jasně

upozorňují, že nemohlo jít o přímý překlad z češtiny, ale přes němčinu: *Selský trh – Bauernmarkt – Marché aux Maçons; Petřín – Laurenziberg – le mont Saint-Laurent*. Není nesnadné zjistit zprostředkující německý text: jsou to Jurenkův překlad *Kleinseitner Geschichten* a Smitalův překlad *Genrebilder*, které vyšly v letech 1883–1886 v Reclamově *Universal-Bibliothek*. Že předlohou byl právě tento a ne jiný německý text, dokazuje kupř. doslovné zachování německého volného překladu vazby *šedivé oči užívaly skel, zabraných do černé kosti – seine grauen Augen hatten einen glasigen Glanz – ses yeux gris avaient un aspect vitreux*. Dále: *Velš, ten měl lázně! – Und der Welsch, der hatte die Hölle! – Et son Welsch, que le diable ait son âme!* apod. A můžeme nadto zjistit, že francouzský překladatel ovládal i němčinu velmi špatně; podobných omylů jako překlad něm. *Bauernmarkt* je v něm spousta: *Procházel se v sadech – ging er in den dortigen Anlagen spazieren – et nous le voyions visiter l'un après l'autre les débits de vin; krajan mé matky – der Landsmann meiner Mutter – le propriétaire de ma mère*¹² atd.

Překládání z druhé ruky nebylo ovšem vždy tak jednoduché; musíme počítat s tím, že překladatel často pracoval s několika texty, že buď cizího překladu používal jako pomůcky pro řešení významově či technicky obtížných detailů převodu, anebo že si naopak převod pořízený podle cizí verze dodatečně zkontroloval podle originálu. I v takových případech se dá obvykle zjistit způsob práce. Byli-li východiskem originál a cizí překlad jen pomůckou, pak zpravidla český překladatel podlehne záludnosti předlohy tam, kde výklad je zdánlivě prostý a jasný, a cizí verze se přidrží v místech, která v předloze jsou obtížná; tak Tyl v překladu Shakespearova *Krále Leara* zachovává anglické označení *Steward* v domnění, že jde o jméno, a naopak podle německé verze tlumočí obtížná slova *unaccommodated* (*nevyspěrkovaný – unaufgemodelt*), *when a man's over-lusty* (*když si člověk vybírá – ist der Mensch gar zu wählig*)¹³. Ještě složitější „překladovou clonu“ zjistil L. Cejp (1958:377n) u Jungmanna: v překladu Miltonova *Ztraceného ráje* používal německého překladu Zachariaeova především k dešifraci významu, německého překladu Bürdeova se přidržoval při hledání stylistického řešení, polským textem Przybylského se inspiroval při tvoření neologismů a anglického originálu používal ke kontrole. V jednom z analyzovaných míst je mezi Jungmannovým překladem

a pomocnými texty tento poměr: 50 procent řešení podle Bürdeho, 25 procent podle Zachariaeho, 20 procent podle Przybylského, 1 procento samostatných řešení, která vystihují originál lépe než kterýkoli z použitých pomocných textů.

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

Dům vysoký, dům široký
si vybudoval Gudal sivý...
Stál mnoho slz a námah divý
poslušně z dávna otroky.
(F. Táborský)

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

Teoreticky zajímavé, avšak umělecky ve velké míře bezcenné jsou kompilované překlady, které vznikly kombinováním ze starších verzí. Tak se např. přiznává překladatel libreta Mozartova *Dona Giovanniho* Georg Schünemann, že svůj text (z r. 1940) sestavil z padesáti starších verzí.

Má-li literární historik zjištěny opěrné body, z nichž vyšel překladatel, může přikročit k hlavnímu úkolu svého rozboru: k analyzování základních principů pracovního postupu samého; tj. překladatelské metody a koncepce. Každý překlad se, řečeno hodně mechanicky, skládá z určitého – podle jeho přesnosti vyššího či nižšího – procenta odlišných hodnot, které textu dodal překladatel; právě odchylky od předlohy mohou nejlépe poučit o překladatelově umělecké metodě i o jeho názoru na překládané dílo. Proto analýza překladu musí začít jemným srovnáváním převodu s předlohou a takřka statistickým hromaděním detailních odchylek, které zjistíme. A zase lze říci, že jisté procento odchylek bude náhodné, ale část jich bude příznačná pro

poměr překladatelova osobního i dobového stylu ke stylu předlohy i pro poměr jeho názoru na dílo k jeho objektivní ideji. Mezi náhodné odchylky, které mohou nanejvýše posloužit jako doklady jazykových znalostí překladatele nebo jeho pečlivosti, patří vyložené významové omyly; většina recenzí a článků o překladech se soustřeďuje právě na ně, a proto budou tyto materiály pro práci v dějinách překladu málo poučné. Ostatní nepřesnosti, které zjistíme, se nám brzy začnou aspoň zčásti seskupovat do několika skupin charakterizovaných vždy jedním typem významového či estetického přesunu proti předloze. Takové skupiny odchylek nám pak ukážou cestu k hlavním interpretačním principům českého tlumočnicka.

Abychom názorně ukázali, jak může být rekonstruována překladatelova poetika na základě rysů, které se v překladu častěji opakují, srovnáme dva německé překlady Verlainovy básně *Spleen*, a to postupně každé z šesti dvojverší.

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

Růže byly zcela rudé
a břechtan byl zcela černý.

Drahá, jen když se pohnete,
rodí se znovu veškeré mé zoufalství.
Nebe bylo příliš modré, příliš něžné,
moře příliš zelené a vzduch příliš vlhý.

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

Cesmínou s lakovým listem
i zářivým zimostrázem jsem znaven

a nekonečnou krajinou
a vším, kromě vás, běda!

I

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

Die Rosen waren überrot,
Der Efeu ward zur Finsternis.
(Georg von der Vring)

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

Francouzský originál je založen na principu, který můžeme označit jako elegickou antitézu: myšlenky jsou podány v symetrických dvojicích a vyznívají zklidněnou, měkkou intonací. Oba první verše mají stavbu Les + subst. + étaient + tout + adj., končí kadencí se slovy tout + atd. a přechod mezi nimi je plynulý; jsou spojeny spojkou *et*.

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

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

II

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

Liebste, dein kleinster Schritt bedroht
Mein Herz mit neuer Bitternis.
(von der Vring)

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

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

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

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

III

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

Des Äthers Strahl war allzu blau,
Des Meeres Bucht war allzu weit.
(von der Vring)

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

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

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

Také Kögel rozvíjí svůj systém výrazových prostředků: sloveso podávající se značnou expresivitou optický dojem (*erglänzte – blyštil*

se), vztažení děje k minulosti (*einst – jednou, kdysi*), prostředek ze zásoby zděděných poetismů (*süßer Hauch – sladký dech*), emocionální slovosled, kdy jsou na začátek věty postaveny vlastnosti vyjádřené adjektivně nebo adverbiálně, podobně jako v prvním dvojverší (*So rot erglühten..., schwarz war... Zu reich erglänzte*).

IV

Je crains toujours, ce qu'est d'attendre!
Quelque fuite atroce de vous.

Ich hoffe noch. Ich weiß genau,
Ich hoffe nicht. Du gehst. O bleib!
(von der Vring)

Nun quält mich Angst, mir bangt aufs neue,
du –, du verläßt mich auch!
(Kögel)

V originále je antitéza mezi obavou lyrického subjektu a „její“ nestalostí, změnou, útekem zase vyjádřena tak, že v prvním verši začínající věta je přerušena vsuvkou, která má stejnou funkci jako „mluvení stranou“ na divadle:

Vring řeší toto dvojverší jinak než II, ale princip zůstává týž: sklon k holé, strohé výpovědi, k nedbání verše jako celku. Obě tendence zde vedou k řadě křečovitých výkřiků, které však obsahem neodpovídají originálu: rozkládají pochybování na jednotlivé elementy (víra a beznaděj a strach před rozchodem) na rozchod a výzvu: zůstaň.

Naproti tomu Kögel, jako už předtím, pokračuje v tendenci zdvojitovat (*du... du*) a všechno shladit do nepřetržitého proudu: první verš mění, podobně jako v II, ve dvě samostatné souřadné věty. A zase jsme svědky orientování motivů podle „zde“ a „nyní“ lyrického subjektu (*nun – teď* proti *einst – jednou, kdysi* v I a III; ostatně je zde ještě přízvučné *du – ty* v opozici k *ich – já*).

V

Du houx à feuille vernie
Et du luisant buis je suis las,

Das blanke Blatt von Ilex und
Geleucht von Buchs ward ekel mir
(von der Vring)

So müde macht der Blätter Glänzen,
des Laubes Leuchten ward zur Pein
(Kögel)

Originál obsahuje, jako ve všech lichých strofách, opět dvojici přírodních dojmů. Po popisném zjištění v I a po zjištění (v III), že nebe je příliš modré, jsou tyto motivy v V. strofě zjevně zdrojem únavy.

U Vringa vidíme zase zálibu v dílčích předmětech nebo v dílčích motivech (list cesmíny, třpyt zimostrázu), která vede k známému vyjadřování pomocí substantivních dvojic. Jeho strohý výraz se nevyhýbá ani odbornému názvu (*Ilex – cesmína*).

Na rozdíl od toho Kögel si libuje v sentimentálních náladách (*müde macht – unavuje, ward zur Pein – stal se trýzní*). Splývavost veršů a seskupování slov do dvojic jsou zdůrazněny aliteracemi (*müde macht, Blätter glänzen, Laubes Leuchten*). A zase vidí věci jakožto k něčemu vztažené (*so müde*).

VI

Et de la campagne infinie
Et de tout, fors de vous, hélas!

Und dieses Landes ganzes Rund,
Und alles, außer dir, Weh mir!
(von der Vring)

zur Last die Felder ohne Grenzen;
auch dich noch lieb ich, dich allein!
(Kögel)

V závěrečné strofě originálu jsou obě hlavní motivické linie zobecněny: místo jednotlivých přírodních dojmů je tu *campagne infinie*, místo antitézy subjektivního světa autora a světa milované ženy je zde *tout* (má v poměru k *tout* v I a k *trop* v III funkci superlativu) a *vous*. A výsledkem obav je: *hélas! – běda!, bohužel!*

Vringovi toto rozložení problematiky do nejobecnějších motivů v posledním verši vyhovovalo, porušil však logiku řešení zapřením souvislosti mezi motivy. V předposledním verši se zase objevuje jeho obvyklý způsob vyjadřování: místo *das Land* je tu zase dvojdělení *dieses Landes ganzes Rund*.

Také u Kögla se opakují rysy, které už známe: při komponování emocionálních motivů *dich noch lieb ich – tebe ještě miluji*, patetické zdvojení *dich [...] dich*.

Ve všech šesti etapách této analýzy se v každé ze tří verzí opakují hlavní principy poetiky jejich autora, jsou však realizovány různými konkrétními prostředky. Opakují se proto, že ve všech třech případech jde o systém s vnitřní logikou, a ta se obvykle projevuje ve více nebo méně jasné formě v každém uzavřeném segmentu díla (zde to byla dvojverší). Další analýzou se obraz překladatelovy poetiky obohatí obvykle jen o sekundární příznaky, resp. znovu se ukážou hlavní rysy realizované různými konkrétními slohovými prostředky. Ze struktury originálu zůstává zachována motivická výstavba, oslaben je však už protiklad mezi lichými a sudými strofami, paralelismus mezi II a IV, když jedna z antitez nezapadala do poetiky překladatelů.

Poetika obou překladatelů je zřetelně určována jedním nebo dvěma vládnoucími principy. Vring rozkládá sémantický systém originálu na jednoduché elementy, má sklon k rozdělování a k tvoření fragmentů, ruší některé vztahy formální (protikladnost, spjatost) a obsahové a výsledkem je chladný a strohý výraz, který připomíná poetiku některých básníků 20. století. Naopak Kögel uvádí jednotlivé sémantické elementy do vzájemného vztahu (přirovnání, zesílení antitézy) a do vztahu k subjektu (vztahy k „zde“ a „nyní“; k „ty“; sem ostatně náleží i vyjadřování citovosti). Výsledkem je lyrická, sentimentalizovaná verze, která text přibližuje spíše k romantické poezii 19. století, jež před Verlainem předcházela. Stejně jazykové prostředky (jako substantivní vyjádření kvalit, aliterace) mají u obou autorů různou funkci, protože jsou složkami jiných systémů.

Při dostatečně jemném rozboru lze v každém překladu zjistit, jak si překladatel vykládal předlohu, jaký byl jeho estetický názor, charakteristický rytmus jeho verše či intonace jeho prozaické věty a ke kterým hodnotám je zvláště vnímavý. Jestliže se nám to nepodaří zjistit, znamená to jen, že jsme převod neanalyzovali dosti jemně, že jsme zjistili jen odchylky nejhrubší, mezi nimiž bývá právě většina náhodných; práce s překladem si vyžaduje často velmi jemné metody, protože je to práce s detaily často těžce postižitelnými, ale významnými, protože o uměleckém typu nám zde svědčí nikoli tematika, kompozice a ztvárnění skutečnosti, ale jemné odstíny stylistické. Obecně lze říci, že tvůrčí podíl překladatele na díle je tím větší, čím je text silněji jazykově a historicky podmíněn. Proto je zpravidla překlad básně méně přesný než překlad prózy a je snadnější charakterizovat a posuzovat překladatelskou metodu přebásňovatele; opačný názor se udržuje právě proto, že za „rozbor“ se pokládá vypočítávání významových chyb a stylizačních neobratností.

Mluví-li se již o překladatelské metodě jednotlivého překladatele – a její zjištění je nezbytně základním úkolem rozboru –, je třeba poznamenat, že většina prací, které se vůbec takovým zjišťováním zabývají, se snaží jednotně charakterizovat celé překladatelské dílo jednoho autora; přehlízejí, že i překladatel zpravidla prošel více či méně jasným vývojem, že se někdy měnil jeho styl, dovednost, překladatelská estetika i názor na překládanou literaturu.

Z dějin překladatelství známe několik případů radikální změny překladatelské metody. František Doucha r. 1843 ve svém prvním knižním překladu, v Thomsonových *Počasech*, bez ohledu na předlohu mění blankvers v hexametru, o půl století později pak hlavní zastánce zásady „překládat rozměrem originálu“, Jaroslav Vrchlický píše v nekrologu, že Doucha zachovával metrum předlohy až příliš úzkostlivě; obdobně v Německu A. W. Schlegel pořídil svůj první překlad Shakespeara klasicistickou adaptační metodou, ale pak se stává vzorem přesného překladu německého romantismu. Neocenitelným materiálem pro studium překladatelova vývoje je několikero vydání téhož překladu. J. V. Sládek vydal Longfellowovu *Píseň o Hiawatě* dvakrát (1872 a 1909). Obě verze se značně liší. Sládek upouští od svého pověstného rozvádění předlohy do většího počtu veršů: v 1. verzi má

2. zpěv 322 veršů, v 2. verzi již jen 305 veršů, tj. jen o 1 verš více než originál. Zato jsou v poslední verzi vynechány mnohé významové celky i porušeny některé paralelismy lidové poezie:

„Honour be to Mudjekeewis!“
Cried the warriors, cried the old men,
When he came in triumph homeward
With the sacred belt of Wampum
From the regions of the North Wind,
From the kingdom of Wabasso,
From the land of the White Rabbit.

„Čest a sláva Mudžekivsi!“
volali jsou staří, mladí,
volali jsou bojovníci,
když se v slávě vracel domů
s pásem svatým vampumovým
z krajin Větru severního,
z dálné říše Vabasovy,
z bílých vlastí králikových.
(1872)

„Čest a sláva Mudžekiwu!“
volali jsou mladí, staří,
když se, vítěz, vracel domů
s Wampumovým svatým pásem
z domoviny Wabasovy,
tam, kde Bílý králík vládne.
(1909)

Víme-li zároveň z monografie E. Chalupného, že se měnil Sládkův vkus při výběru děl pro překlad, máme tím zjištěny dva opěrné body, o něž se může opřít podrobné propracování vývojové linie Sládkova překladatelství. Vývoj zároveň podává svědectví o překladatelském typu a nadání Sládkově; je zřejmé, že Sládek se zprvu silně soustředil na význam a teprve v dalších vydáních sváděl nové boje o to, aby vtěsnil obsah do rozměru originálu. V tom je protichůdцем Vrchlického, který hned v prvním stadiu zachovával formu a v dalších vydáních zpřesňoval text významově, jak by bylo možno dokázat srovnáním dvou vydání *Božské komedie*.

V tak příznivé situaci, abychom měli dvojí znění téhož překladu, jsme ovšem jen výjimečně; v mnoha případech si však badatel tuto výhodu může částečně nahradit prací s rukopisným konceptem překladu, protože stylistické varianty také dosvědčují směr, kterým

překladatel text „dotahoval“. Celkem lze říci, že pracovník zabývající se překladem, právě proto, že se opírá často o infinitezimální odstíny a drobná fakta, musí zpravidla pracovat daleko přesněji než literární historik, který původní dílo popíše jen v nejhrubších obrysech. Musí pečlivě vyčerpávat dostupná fakta i mimo dílo samé: nejen zjistit, které cizí i české překlady, vydané dříve než zkoumaná verze, se mohly dostat překladateli do rukou, ale jít i do jeho teoretických projevů a zvláště korespondence, protože zde mohou být výslovně přiznány záměry překladatelovy, které je jinak možno zjišťovat jen složitou stylistickou analýzou.

3. Překlad v národní kultuře a ve světové literatuře

Během doby došlo ve vztahu mezi autorem a publikem k postupnému odcizování:

1. První etapou byla náhrada osobního vystoupení barda, trubadúra nebo minnesängera neosobním tiskem. Od té doby se literatura stále znovu snaží získat zpět mluvný tón a mluvný styl.

2. Druhou, pozdější a méně nápadnou etapou odcizení je náhrada bezprostředního kontaktu mezi slovy autorovými a čtenáři kontaktem nepřímým, jež zprostředkuje překladatel. Tento druhý typ odcizení je následek stále rostoucího univerzalizmu moderní kultury, univerzalizmu, který se podstatně liší od univerzalizmu středověkého.

To, co se pokládá za středověký univerzalizmus, byl následek toho, že a) většina děl, která měla pro středověkého člověka základní význam, byla sepsána latinsky nebo v jiném obecně uznávaném jazyce,

b) většina děl národních literatur představuje variace na obecně známá témata, která byla odvozena z témat biblických, orientálních nebo z rytířského románu,

c) tato témata byla zpracována z obecně závazného ideologického stanoviska založeného na křesťanství.

Důsledkem tohoto jazykového, tematického a ideologického univerzalizmu středověké kultury byla bezprostřední komunikace mezi autorem a čtenářem. Latinsky píšící spisovatel se obracel bezprostředně na latinsky čtoucí publikum různých národů. Tvůrce díla v národním, lidovém jazyce baví se přímo a jako individuální osobnost se svým čtenářem: různé středověké verze dějin Tróje byly zpracovány

– ačkoli vyšly ze stejných vzorů – s takovou individuální volností, že se anglický autor obracel se svou anglickou verzí k anglickému čtenáři, francouzský autor ke čtenáři francouzskému atd.

Univerzalizmus moderních literatur není založen na společném kulturním statku, nýbrž na výměně kulturních statků, na rozvinutí komunikace mezi jednotlivými kulturními oblastmi. Úspěšná kniha se překládá do mnoha jazyků, a náklad knihy rozšířený v překladu zpravidla převyšuje náklad originálu. To znamená, že kniha je tím úspěšnější, čím menší část jejího čtenářstva přijímá původní text autorův.

Ve středověku promlouval překladatel jako individuuum sám skrze svůj překlad, podobně i v renesanci a za klasicismu: Alexander Pope si přál v neanonymní podobě provádět Homéra anglicky mluvícím světem. Během 19. a 20. století se překladatel ve stále větší míře stává anonymním zprostředkovatelem mezi autorem originálu a čtenáři, kteří jazyk originálu neznají. Původce překladového textu tak ztrácí svou individuální tvář a stává se neosobním interpretem cizího autora. Na druhé straně se však autor originálu tímto postupem nedostává do bezprostředního spojení s cizím čtenářem, neboť k němu mluví hlasem jiné osoby a není autorem slov, která čtenář čte. Jinak řečeno, v posledních sto nebo dvou stech letech se překlad stal komunikačním prostředkem, který vstoupil mezi dílo autora v jeho autentické podobě a většinu čtenářů díla. I když nejsme zvyklí na takovou formulaci, musíme říci, že překlad se stal ve vlastním slova smyslu hromadným sdělovacím prostředkem.

Domníváme se, že bude vhodné připojit několik poznámek o vlivu, který tento stále silící zprostředkující faktor, tento skrytý hromadný sdělovací prostředek mezi autorem a čtenářem má na naši literární kulturu.

Z hlediska jednotlivých národních literatur tvoří překlady faktor, který vede k větší mnohotvárnosti, neboť k domácím, autochtonním stylům a způsobům myšlení přistupují nové impulsy, které např. vycházejí z Hemingwaye, Faulknera nebo Ioneska a přispívají k větší diferenciaci jednotlivých literatur. Na druhé straně překládání pomáhá rozšiřovat asi tucet vládnoucích básnických, dramatických a prozaických stylů a působí tak ze stanoviska světové literatury jako jednotící element. Tento proces se dá srovnat s následujícím obrazem

z fyziky: dvě nádoby jsou naplňovány různými plyny a spolu spojeny; v každé z nádob vede pohyb plynů ke změně homogenního obsahu ve směs, roste entropie nádoby. Vezmeme-li systém nádob jako celek, je počáteční diferencovanost nahrazována rozšiřováním homogenní směsi do obou nádob, entropie tedy ubývá. Překlad je z národního hlediska faktor, který entropii zvyšuje, z hlediska mezinárodního faktor, který ji snižuje. Překlady tedy podporují vývoj k světové literatuře, jak tohoto pojmu užíval Goethe, ačkoli vývoj originální literatury této tendenci odporuje: jsme dnes svědky toho, že štěpení národních literatur je častější než jejich slučování (všimněme si zvětšeného počtu národních literatur v Asii a v Africe, avšak také vývoje v Evropě: československá literatura se rozdělila v českou a slovenskou, a dokonce v zemi s tak tradiční kulturou, jako je Velká Británie, existují poměrně silné odstředivé tendence skotských, waleských a cornwallských autorů).

Je obecně známo, že překladatelé mají sklon k tomu, odnímat překládanému dílu některé osobní rysy autorovy a vtiskovat mu rysy vlastní osobnosti. Mnoho, ba stovky analýz ukázaly, které estetické kvality originálu jsou při překládání nejcitlivější a které stylistické zvyklosti překladatelů jsou nejtíravější – o to však nám zde nejde. Jestliže posuzujeme překlady nikoli z obvyklého srovnávacího hlediska – jediný překlad na pozadí jediného originálu –, nýbrž z ptací perspektivy se díváme na celkový výsledek tohoto zprostředkujícího faktoru hromadného sdělování v oblasti současné kultury, pak vychází najevo jiný aspekt: že totiž v určitém smyslu proti několika významným a výrazným spisovatelským osobnostem stojí větší počet menších a méně vyhraněných překladatelů. Jednoduchým následkem toho by mohlo být, že by překladatelská činnost vedla světovou literaturu k uniformitě. Naštěstí však celá pravda není tak jednoduchá: ačkoli mnohé individuální rysy překládaných autorů se ztrácejí, vznikají na druhé straně v různých překladech u jednotlivých národů četné varianty nejen básní, ale i prózy a dramát, např. Bertolta Brechta. Zase se ukazuje, že překlad představuje faktor, který vede k větší mnohotvárnosti i jednotnosti.

Když mluvíme o komunikaci mezi autorem a čtenářem, zapomínáme obyčejně, že k přímému sdělení dochází jen u menšiny významných

děl (a čím je dílo významnější, tím menší je zpravidla toto procento). A když mluvíme o překladu, měli bychom se zabývat nejen jednotlivými díly tohoto druhu, nýbrž také funkcemi, které překlad ve svém celku plní v souhrně složek současné kultury.

Pokud jde o zkoumání toho, jak překlad fungoval jako součást české literatury, bude nezbytným doplňkem literárněhistorického zpracování překladu – ba vlastně jeho vyvrcholením, k němuž genetický rozbor byl přípravnou prací, ovšem základní důležitosti – zjišťování, jaký byl ohlas překladu v českém kulturním životě a jaké bylo jeho místo ve vývojové řadě literárních děl českých (původních i přeložených), prostě jaký úkol plnil překlad v českém písemnictví a jak byl také tímto úkolem podmíněn výběr díla a volba překladatelských prostředků.

I zjišťování ohlasu je u překladu složitější než u literatury původní. Soudobé kritiky odbavují nejčastěji překlad jedinou větou a není snadné odlišit, jaký podíl na kulturní platnosti překladového díla měl český tlumočník a v čem je podnětnost české verze poplatná předloze. Překladatelův podíl bývá podceněn, ale někdy též přeceněn. Přeceněn byl zřejmě v případě Mathesiových čínských parafrází, které vděčí za největší část své popularity i podnětnosti pro českou poezii imaginacím hodnotám předloh. Svědčí o tom vlna zájmu o čínskou poezii, která kolem dvacátých let byla v Evropě obecná. Obdobné oblíbenosti se těšily v Rusku překlady Alexejevovy, v Anglii Waleyho i parafráze amerických imagistů, zpracování francouzská apod.

Otázka recepce překladového díla je dále komplikována tím, že ani jeho národní původ nebyl bez vlivu na reakci českého čtenářstva; značný význam měl i vztah k jednotlivým cizím kulturám. Časté, zvláště v době obrozenské, bylo obranné odmítání překladové literatury zvláště německé, ale ještě častější bylo bezděčné přeceňování literárních děl cizího původu; r. 1893 o tom píše J. Arbes: „Nejoriginálnější díla česká, díla, která jsou nejen skutečnou ozdobou české literatury světového významu, zůstala u nás často skoro nepovšimnuta, kdežto mnohé cizozemské zboží prostřední hodnoty v českém hávu v pravém slova smyslu slavilo triumfy.“ Je samozřejmé, že na této prestiži cizí literatury se chtěla podílet i část domácí tvorby zvláště komerční literatury, takže kupř. některé české detektivky se vydávaly za překlad

fiktivních předloh; v dějinách překladu je třeba počítat nejen s tím, že pro mnohá zdánlivě původní díla zjistíme předlohy (tak byla určena většina prací Puchmajerových a Tylových), ale i s případy opačnými.

Známe-li objektivní platnost překladového díla v našem písemnictví, je třeba počítat s několikerým typem vztahů k literatuře původní: a) poměr původní a překladové tvorby téhož autora, b) vztah konkrétního díla literatury přeložené ke konkrétním dílům literatury původní a naopak, c) vztah mezi celou oblastí překladové literatury a českým písemnictvím.

Překladové dílo autora, od něhož máme také tvorbu původní, by nemělo být studováno bez přihlídnutí ke vztahům mezi oběma tvůrčími oblastmi: kupř. rozbor verše Jungmannových překladů by byl neúplný bez přihlídnutí k verši jeho tvorby původní a k celkové situaci české poezie po r. 1800. Zároveň však třeba přihlídnout ke specifickým podmínkám v obou typech literární tvorby. Umělecké i jazykové prostředky vytvořené v překladové části tvorby budou mnohdy v nevýhodě proti jazykovým výbojům díla původního, jak jsme již ukázali na příkladě Čelakovského. Příčiny toho budou několikeré. Nezbytné napětí mezi myšlenkou a jazykovým výrazem při překládání vnutilo jistě Čelakovskému některé násilnosti, kterým se v původní tvorbě mohl vyhnout; zároveň však také neologismy v *Ohlasech* měly větší životnost proto, že Ohlasy jsou v povědomí každého českého čtenáře, a tím jejich slovník zobecněl. Tento doklad současně ilustruje dialektiku dvou základních hodnot překladu z hlediska literárněhistorického: jeho životnosti a jeho vývojové platnosti. Jsou překlady podnes živé, jejichž vývojový význam nemusel být základní (např. překlady Nebeského), jsou také naopak překlady vývojově nesmírně důležité, ale dnes málo životné (např. Jungmannovy).

Vztahy mezi konkrétními díly původními a překladovými jsou četné, ale někdy těžce zachytitelné. Bylo by jistě možno zjišťovat vliv Čapkovy *Francouzské poezie* nebo Taufrova Majakovského na díla novodobých básníků českých, a naopak by bylo možno třeba hledat inspiraci Haškovým *Švejkem* v nových interpretacích Dickensova Sama Wellera. V širší perspektivě lze pak sledovat, v čem je překladová tvorba určitého historického období podmíněna historickou situací českou a jak se naopak v původní tvorbě jeví odraz soudobé

překladatelské produkce. Lze se kupř. ptát, zda překladatelská činnost lumírovců mohla být proto tak rozsáhlá a všestranná, že styl této školy svými inverzemi a zkrácenými slovními tvary i výrazovou splývavostí byl pro překládání tak výhodný či zda naopak rozsáhlá překladatelská činnost podstatně podpořila utváření dobového stylu. Je třeba vidět nejen ohlasy českého prostředí, které běžně pronikaly do literatury české; k tomu, co bylo řečeno např. o detektivkách, možno poznamenat, že by bylo možno popsat celý arzenál „uměleckých“ prostředků, které jako klíše tohoto literárního druhu přešly do dobrodružné literatury české.

Nejdůležitější a nejtěsnější souvztažností mezi původní a překladovou literaturou budou ovšem v celkové kulturní a politické orientaci našeho písemnictví, na niž se podílely překlady velmi významně. Stačí vzpomenout, jaký význam měl r. 1920 překlad Leninovy knihy *Stát a revoluce*. Stejně by ovšem bylo možno sledovat i zavádějící vlivy překladatelského „módního zboží“, které k nám importovali tehdejší nakladatelé. Zvláště rozbor překladatelské situace z období první republiky bude nezbytný pro dokreslení našeho tehdejšího kulturního vývoje.