

Překladatelský proces

Vznik literárního díla a překladu

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

Původní umělecké dílo vzniká odrazem a subjektivním přetvořením objektivní skutečnosti; výsledkem tvůrčího procesu je jistý ideově estetický obsah realizovaný v jazykovém materiálu, přičemž ovšem obě složky tvoří dialektickou jednotu.

Subjekt autorův není činitel jen individuální, je naopak do značné míry podmíněn historicky. Způsob, jakým např. autor historického románu vybírá a přetváří historická fakta, závisí na jeho příslušnosti k určitému dobovému světovému názoru, na jeho politickém přesvědčení i na stavu vývoje umělecké techniky. Součástí autorova subjektu jsou také stopy jeho doby a životního prostředí, které v rozporu s historickou pravdou pronikají do prostředí děje. Tak např. mnohá ze Shakespearových děl se odehrávají mimo Anglii. Objektivním prostředím děje ve Zkrocení zlé ženy je Itálie, ve Večeru tříkrálovém Ilýrie, v Juliu Césarovi starověký Řím. Dramatik ovšem žil v Anglii a jako součást jeho tvůrčího subjektu proniká do všech her odraz alžbětinské Anglie: poměry u dánského dvora XII. století jsou stejné jako u dvora anglického v XVI. století, lidé ve starověkém Římě jednají stejně jako renesanční Angličané. Shakespeare se v tom odchyluje od historické pravdivosti, ale jeho historické koncepci je dodána širší platnost tím, že nevidí starověký Řím pod zorným úhlem nějaké své individuální libůstky, ale očima soudobého Angličana vůbec. U realistického umělce i subjektivní stránka obrazu je výrazem neosobních, kolektivních činitelů, a proto nabývá v dané situaci platnosti objektivní: nevede k deformaci, nelze ji úplně vyloučit, protože umělecký obraz nikdy není totožný se skutečností.

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

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

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

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

Toto rozlišení odpovídá poměrům v jazykovém materiálu. U nejmenší jazykové jednotky - slova - odpovídá pojmu "text díla" hlásková podoba slova, pojmu "dílo v užším slova smyslu" odpovídá sémantická hodnota slova; jednota obou stránek, které v plánu jazykovém odpovídá pojem slovo, se v plánu literárním označuje jako "dílo". Nevystačíme zde s protikladem obsahu a formy, protože "dílo v užším slova smyslu" není jen obsah, ale "zformovaný" obsah. Gončarovův Oblomov v ruštině a v češtině jsou dva různé vidy díla, to, co je jim společné, co má v překladu zůstat zachováno, je právě "dílo v užším slova smyslu". (Moderní lingvistika užívá pro tento pojem termín "informace".) Těsný vztah mezi jazykovým výrazem a myšlenkou, mezi textem díla a jeho obsahem, nesmí vést k jejich ztotožňování, protože tím by nám unikaly právě vztahy mezi obsahem a jazykovou formou, které jsou pro překlad základní. Je třeba lišit jazykovou formu od její ideové a estetické hodnoty. Překladatel má překládat ideově estetický obsah, jehož je text jen nositelem. Text sám je totiž podmíněn jazykem, ve kterém je dílo stylizováno, a proto mnohé hodnoty je třeba vyjádřit v češtině prostředky jinými.

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

Učiníme-li si východiskem nikoliv text díla, ale jeho významovou a estetickou hodnotu, pak z toho vyplyne pro orientaci ve vztahu mezi formou a obsahem zásada: je třeba zachovávat ty formy, které mají nějakou sémantickou funkci, naopak nelze trvat na zachování forem jazykových. Pro básnický překlad to znamená, že pro překladatele by mělo být východiskem nikoliv metrum, ale rytmus originálu. Forma může mít ovšem

hodnotu i historickou, koloritní: např. aliterační verš staré germánské poezie nebo hexametr v poezii antické jsou součástí národního a dobového svérázu překládaného díla, jsou tedy nositeli jistého významu a mohou být v některých situacích závazné. Tím se dostáváme k druhé etapě procesu, jímž vzniká překlad - ke vnímání díla. Překladatel je v první řadě čtenář. Text díla se společensky realizuje a umělecky působí teprve tehdy, je-li čten. Dílo se čtenáři i překladateli dostává do rukou v podobě textu a při vnímání funguje text jako objektivní materiál, který je přetvářen subjektem vnímatele, čtenáře. Tak vzniká čtenářská konkretizace.

Pro překladatelskou teorii se ukazuje potřeba zpřesnit některé pojmy, které nebývají někdy v literární vědě dosti jasně rozlišeny. Je třeba lišit realizaci obsahu a formy v jazykovém materiálu, tj. vytvoření díla autorem, a konkretizaci takto vzniklého reálného díla v mysli vnímatele, tj. vnímání díla čtenářem. Něco jiného než čtenářská konkretizace je vědecká nebo umělecká interpretace. Ta přistupuje k dílu aktivně a se stále dokonalejšími prostředky, proto se také stále více může blížit k poznání objektivní ideje díla. Užíváme tedy termínu konkretizace v užším významu, než jaký mu dal Felix Vodička#11, v jehož pojetí konkretizace zahrnuje kritický soud, divadelní inscenaci ("...u dramatických textů sama inscenace znamená konkretizaci") i překlad ("...otázky překladu, který není než konkretizací v kontextu jiného jazyka a jiné literární tradice"), tedy věci svou podstatou různé; my bychom označili divadelní představení jako realizaci dramatického textu divadelními prostředky, překlad jako realizaci v novém jazyku a kritický soud jako interpretaci.

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

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

Konkretizací textu, tj. vytvořením jeho odrazu v mysli čtenáře, proces vnímání končí. Rozdíl mezi prostým čtenářem a překladatelem je v tom, že překladatel tuto koncepci ještě vyjádří jazykem. Dochází tedy podruhé k jazykové materializaci sémantických hodnot díla. A opět je třeba upozornit na jeden fakt, který se přehlíží: jazyk není jen materiálem, v němž se realizuje tvůrčí koncepce - poprvé autorova a podruhé překladatelova - ale je jisté, ovšem omezené míře také činným účastníkem obou tvůrčích aktů. Jazykový materiál nezůstává bez vlivu na ideově estetický obsah, jehož je nositelem. Zasahuje do jeho definitivní podoby pasívně (tím, že klade odpor a usměrňuje ji do výrazů pro tento materiál vhodných) i aktivně (tím, že zvukovými a jinými

asociacemi přitahuje do díla nové významy, které v původní ideové koncepci nebyly a nebyly by z ní samy vyrostly).

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

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

Stupeň jazykové podmíněnosti díla je různý podle autorů i rázu díla: čím je vyšší, tím obtížnější je problematika překladu. Že sepětí mezi jazykem a myšlením není stejně těsné u všech autorů, ukazoval E. Sapir: "Protože každý jazyk má své určité vlastnosti, nejsou vrozená formální omezení a možnosti u jedné literatury stejné jako u literatury jiné. Literatura vytvořená z formy a podstaty jazyka má barvu a strukturu svého kadlubu. Někteří umělci, jejichž myšlení se pohybuje většinou... v obecné lingvistické rovině, mají dokonce jisté potíže, aby se vyjádřili ve striktně daných pojmech jazyka, kterého používají. Cítíme, že se nevědomky snaží o zobecněnou uměleckou mluvu, jakousi literární algebru, která by byla k souhrnu všech jazyků ve stejném vztahu, jako je dokonalá matematická symbolika ke všem těm přibližným popisům matematických vztahů, které může zprostředkovat normální řeč. Jejich umělecký výraz je často násilný, někdy zní jako překlad z neznámého originálu a přesně tím také ve skutečnosti je. Tito umělci - Whitmanové a Browningové - na nás působí spíše velikostí myšlenek než šťastným uměleckým výrazem."#12 Naproti tomu jsou autoři - jako Heine, Swinburne nebo Shakespeare - jejichž výraz vychází z předností a možností jazyka. Že jsou literární díla stylizovaná "národněji" a jiná, jejichž výraz je obecnější, rozvádí již Bělinskij v kritice francouzského překladu Gogola: "Krylovovy bajky jsou nepřeložitelné, a aby mohl cizinec plně ocenit talent našeho velkého bajkáře, musel by se naučit ruskému jazyku a žít nějakou dobu v Rusku, aby si zvykl na jeho způsob života. Gribojedovovo Hoře z rozumu by mohlo být přeloženo bez zvláštní ztráty na hodnotě, ale kde najdeme překladatele, který by stačil na takovou práci... Gogol je v tom ohledu úplnou výjimkou z obecného pravidla. Jako malíř především všedního života, prozaické skutečnosti,

nemůže pro svou národní zvláštnost nebyť pro cizince nanejvýš zajímavý již svým svým obsahem."#13

Překladatelský proces nekončí tím, že byl vytvořen text překladu, a text by také neměl být nejzajímavějším cílem překladatelovy práce. I překlad funguje ve společnosti teprve tehdy, když se čte. Znovu - už potřetí - dochází k subjektivnímu přetváření objektivního materiálu: náš čtenář přistoupí k textu překladu a vytváří se třetí koncepce díla; poprvé to bylo autorovo pojetí skutečnosti, podruhé překladatelovo pojetí originálu a potřetí je to čtenářovo pojetí překladu. Stejně jako východiskem překladatele nemá být text originálu, ale ideové a estetické hodnoty v něm obsažené, stejně také jeho cílem by neměl být text, ale určitý obsah, který tento text sdělí čtenáři. To znamená, že překladatel musí počítat se čtenářem, pro kterého překládá. Tak např. při překladu určeném pro dětské vydání bude třeba dbát více srozumitelnosti jazyka než při překladu pro čtenářsky náročnou edici, v níž půjde spíše o zachování všech fines předlohy. Na první poslech musí být srozumitelný také dramatický text. Jindy zase má divadlo možnost osvětlit inscenací mnohé, co by v literárním textu zůstalo nepochopeno. Když např. v Tolstého *Kreutzerově sonátě* upozorňuje advokát cestujícího, aby nevystupoval z vlaku, že se bude již podruhé zvonit, čtenář možná nepochopí, že na ruských nádražích se před odjezdem vlaku třikrát zvoní; tentýž fakt bylo možno při inscenaci Ostrovského *Talentů a ctitelů* zcela jasně ukázat. Hlavně však je třeba počítat s rozdíly ve společenském vědomí původního čtenáře a dnešního čtenáře českého; mnohé hodnoty díla by při doslovném překladu nabyly zcela jiného významu, když k nim přistoupí čtenář s odlišným fondem vědomostí a odlišným způsobem myšlení. (O tom podrobněji v souvislosti s problémem pravdy v překladatelství.)

Souhrnně možno o postupu, kterým vzniká překlad, říci, že ústředním bodem překladatelské problematiky je poměr tří celků: objektivního obsahu díla a jeho dvojí konkretizace čtenářem originálu a čtenářem překladu. Tyto tři struktury budou nutně trochu rozdílné, hlavně podle toho, do jaké míry se při jejich utváření uplatňují oba diferenční činitelé: rozdíly mezi dvěma jazyky a rozdíly v obsahu vědomí dvou čtenářských okruhů. Snaha o omezení těchto rozdílů je největším problémem překladatelovy práce a z úsilí analyzovat, nebo dokonce normativně definovat, poměr těchto tří celků plynou také hlavní problémy teoretické. Rozčleněním překladatelského procesu vynikne též úloha jednotlivých disciplín při teoretickém uvažování o překladu. V překladatelské problematice jde především o vztahy: a) mezi jazykem originálu a překladu - zde se využívá výsledků srovnávací jazykovědy; b) mezi obsahem a formou v předloze (odhadování estetické funkce cizí formy) i v překladu (hledání ekvivalentní formy pro českou stylizaci) - zde se pracuje metodami literární vědy, srovnávací stylistiky a poetiky; c) mezi výslednou hodnotou díla původního a překladu - zde se pracuje metodami literární kritiky.

Tři fáze překladatelské práce

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

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

1. Pochopení předlohy

Od původního umělce žádáme pochopení skutečnosti, kterou zobrazuje - od překladatele pochopení díla, které tlumočí. Dobrý překladatel musí být především dobrý čtenář. Čtenář dostává do ruky text a z toho, co bylo řečeno o procesu vnímání, plyne, že překladatelské pronikání do smyslu díla probíhá zhruba ve třech rovinách (to ovšem neznamená, že by jednotlivé etapy musely probíhat odděleně a vědomě): a) Prvním stupněm je pochopení textu, tj. porozumění filologické. Filologické pochopení nevyžaduje žádné zvláštní nadání, je věcí odborné přípravy a řemeslné praxe.

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

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

Nenalezli jste město - sytého cizopasníka,
jak staví obrovské ozbrojené říše žraloka
a tygra, založit chrabré kraj červenky?

(Ivan Jelínek)

Nezaložili jste kdysi velkoměstský houbovitý stát,
nevybudovali jste obrovská ozbrojená imperia žraločí
a tygří, nevystavěli jste odvážný kanton červenky?

(Správný překlad)

Překladatel vůbec nepochopil, že zde jde o rozbor politické situace r. 1937, kdy mezi ozbrojenými "žraločími a tygřími" velmocemi si švýcarské kantony udržovaly svou neutralitu, tak jako si odvážná červenka staví horské hnízdo ve větru mezi skalami. Proto mohl zaměňovat infinitiv slovesa "found" (zakládati) s minulým časem slovesa

"find" (nalézati) podstatné jméno "state" (stát) s přídavným jménem "sate" (sytý).

b) Správné přečtení textu díla zprostředkuje čtenáři jeho ideově estetické hodnoty, tj. náladové ladění, ironické či tragické podbarvení, útočné zaměření na čtenáře či suché konstatování apod. Normální čtenář si tyto kvality nemusí rozumově uvědomovat, překladatel by však měl být schopen je racionálně rozpoznat a určit, jakými prostředky jich autor dosahuje. Překlad vyžaduje nejen zevrubnější, ale především uvědomělejší poznání díla než prostá četba. Někdy mají i zdánlivě náhodné vyjadřovací zvláštnosti svou úlohu a jejich potlačením se může porušit vyšší celek. V čarodějnické scéně ze IV. jednání Makbetha čteme verše:

Thrice the brinded cat has mewed.

Thrice and once the hedge-pig whined.

Každý ze čtyř dosavadních českých překladatelů podává jiný překlad tohoto dvojverší.

Jediný

Otokar Fischer přetlumočil správně:

Tříkrát pestrý kocour mňouk.

Ježek tříkrát a jednou kvik.

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

Tříkrát pestrý kocour vzlykal.

Tři a jeden ježek kvikal.

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

Tříkrát strakáč kocour mňouk'

tříkrát; - a jednou ježek kvik'.

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

Tříkrát mourek zamňoukal.

Ježek zaškvik' čtyřikrát.

Magické číslo 3 a užívání výhradně lichých číslovek bylo pokládáno za charakteristické pro bytosti nadpřirozené; potlačení symbolických číslovek ochuzuje charakterizační hodnotu zaklínadla.

c) Přes pochopení ideově estetických hodnot jednotlivých jazykových prostředků a

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

Ve všech případech překladatelských neporozumění působí dva faktory: neschopnost překladatele představit si skutečnost nebo myšlenku autorovu a mylné významové spoje navozené jazykem originálu, ať už jsou navozeny náhodnými jazykovými obdobami, nebo skutečnou víceznačností textu. Hlavní rozdíl mezi překladatelem tvůrčím a překladatelem mechanickým je v tom, že překladatel tvůrčí si na cestě mezi originálem a překladem představí skutečnosti, o nichž píše, tj. proniká za text k postavám, situacím a ideám, kdežto překladatel netvůrčí mechanicky vnímá jen text a překládá jen slova. Pro uměleckou výchovu překladatelů by z toho vyplýval požadavek snažit se dosáhnout změny zkratkového psychologického procesu "text originálu --> text překladu" v proces obtížnější, ale jedině umělecky hodnotný: "text originálu --> představovaná skutečnost --> text překladu". Překladatel přirozeně tíhne k prvnímu procesu, protože ten je pohodlnější; rekonstrukce skutečnosti si vyžaduje představivost a promyšlenou interpretaci textu.

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

Konkrétní pedagogické prostředky, jež by vedly k navození tohoto skutečnostního chápání, bude třeba teprve propracovat. Jedním z nich bude jistě cvičení v dramaturgické interpretaci dramatu, v intenzivním promýšlení literárních děl. Součástí tohoto výcviku by byly podrobné vnitřní i vnější charakteristiky postav, popisy dějiště a situací, jemné rozbory vztahů mezi postavami, mezi dějem a scénérií, autorem a dílem, dílem a dobou, rozbor odrazu cizího prostředí v díle, rozbor ideje díla atd. K odkrývání

podtextu a rozvíjení představivosti překladatele bude asi možno užít některých metod podobných těm, jimiž Stanislavskij vychovával herce.

Přes všechnu péči o významovou přesnost chybí v mnohých dnešních překladech právě pochopení základních idejí díla a soustředění překladatelovy pozornosti na ně. Jako příklad uvedme Hardyho Tess z D'Urbervillů. Problematika románu, formulujeme-li ji v nejširších společenských souvislostech, je rozrušení patriarchálního idylického venkova v jižní Anglii vpádem kapitalistické civilizace v polovině 19. století. Je symbolicky vyjádřena základním motivem fabule: venkovská dívka Tess Durbeyfieldová se domnívá, že je příbuzná "panské" rodiny D'Urbervillů, a na přání rodičů se pokusí dostat do jejího společenského okruhu. (Toto tragické směřování od venkova k městu je naznačeno již jmény Durbeyfield --> D'Urberville a je v překladu, pokud by se neuchýlil k velmi odvážné substituci jmen, nepostižitelné.) --- Hned při prvním pokusu o proniknutí k D'Urbervillům se Tess setká s mladým Alecem D'Urbervillem a je jím svedena. Hardy úmyslně ponechává čtenáře v nejistotě, zda Tess byla svedena nebo znásilněna. Jen nepřímou, jako mínění lidu, se k podpoře své teze o čisté ženě pokouší stranit druhé možnosti. Žena, která pracuje s Tess na poli, poznamenává: "A little more than persuading had to do wi' the coming o't, I reckon. There were they that heard a sobbing one night last year in the Chase; and it mid ha' gone hard wi' a certain party if folks had come along." Správně překládá David: "Já mys'im, že bylo k tomu potřeba něco víc než jen přemlouvání, aby se to stalo. Byli něk'erý, co slyšeli loňskýho roku jednou v noci v Oboře vzlykání; a možná, že by to bylo tomu jistýmu přišlo draho, kdyby se k tomu byl někdo nahodil." Nový český překlad oslabuje a zkresluje toto významné místo: "Myslím, že v tom bylo víc než obyčejné namlouvání, co to dítě přivedlo na svět. Loni prý v Oboře jednou v noci slyšeli vzlykání; a kdyby tam šel někdo kolem, určitě by k tomu nebylo došlo." A slovenský překlad Kuzmány-Bruothové vůbec vynechává závažnou první větu: "Boli takí, čo vraj vlani ktorúsi noc počuli v Obore usedavý plač; a niekomu by iste nebolo bývalo milé, keby niekto bol šel okolo." - První otázka, kterou si klade Tess, je, zda se tím provinila proti někomu jinému než proti sobě, tedy otázka po existenci nadosobního morálního řádu. V rozporu s náboženským názorem přisvědčuje Hardy Tesse v úvaze, že člověk je odpovědný sobě, a ne nějakému vyššímu řádu: "She was not an existence, an experience, a passion, a structure of sensations, to anybody but herself." David: "Nebyla bytostí, zkušeností, vášní, sestavou dojmů nikomu jinému než sobě". Staňková: "Ztělesněnou zkušeností, vášní, strhující osobnosti nebyla nikomu jinému než sobě." Kuzmány-Bruothová: "Nikomu nebola skúsenosťou, náruživosťou, sústavou dojmov, len sebe." Otázka účelu lidské existence (she was not an existence but to herself), která právě obsahuje jádro protináboženského řešení této otázky, je oslabena u Davida a Staňkové a opět vypuštěna u Bruothové. V tomto případě jde ovšem o velmi obtížné místo. - To je jen počátek problematiky tohoto románu, ale již zde je vidět, že zvláště noví překladatelé právě ústředním myšlenkám díla nevěnovali dosti pozornosti. V románu se postupně po etapách rozbírá morální a psychologický vývoj Tessy; ne náhodou označuje Hardy jednotlivé části knihy neobvyklým označením "fáze" (Phase the First, Phase the Second atd.) a je škoda to oslabovat konvenčním překladem "První část" atd., jehož se zatím drží všechny české i slovenské překlady.

2. Interpretace předlohy

Skutečnostní chápání je podmínkou uměleckého zvládnutí překladu také proto, že při nesouměřitelnosti obou jazykových materiálů není možná úplná významová shoda vyjádření mezi překladem a předlohou, a pak nestačí jazykově správný překlad, ale je nutná interpretace. Častý je případ, že mateřský jazyk není schopen významově tak širokého nebo mnohoznačného výrazu, jaký je v originálu; překladatel pak musí význam specifikovat, rozhodnout se pro jeden z užších významů, a k tomu potřebuje znát skutečnost, která se za textem skrývá. V Galsworthyho Sáze rodu Forsytů je jedna z postav hned v první kapitole přímo charakterizována jako "the grave and foppishly determined Eustace". Anglické "foppish" mělo v historickém vývoji nejméně dva základní významy, které Jungův slovník charakterizuje jako "fintivý" a "pošetilý". Mezi 24 překlady, které byly r. 1954 dodány do soutěže na nový překlad, byly obě významové oblasti stejnoměrně zastoupeny; k prvnímu významu poukazují překlady: hejskovsky výbojný, hejskovsky odhodlaný, švihácky sebejistý, švihácky rozhodný, fouňovsky tvrdohlavý, fouňovsky rozhodný, nadutě sebevědomý, okázale rozhodný, okázale odhodlaný, afektovaně rozhodný, vyumělkovaně rozhodný, na formu přísahající, fintivě umíněný, marnivě založený; k druhému významu se kloní překlady: pošetile umíněný, pošetile rozhodný, bláhově rázný, bláhově odhodlaný, malicherně neústupný, titěrně neústupný. Protože čeština není patrně schopna výrazu stejně dvojznačného, jako je anglické "foppish", musí zde překladatel provést zúžení významu, a tím i interpretaci. K té ovšem nestačí překlad filologický, doslovný; správně může tuto charakteristiku vyložit jen tehdy, má-li z celého románu jasnou představu skutečnosti, tj. charakteru Eustaceova. Jak malou představu o skutečnosti někteří překladatelé mají, o tom svědčí charakteristiky, které obsahují již samy v sobě vnitřní rozpor, např. "vážný a marnivě založený"; je těžko si představit člověka, který by byl vážný i marnivý. Podobně nelogicky charakterizuje jiný překladatel Mikuláše Forsyta (In young Nicolas with his sweet and tentative obstinacy): "u úlisně a nevtíravě svěhlavého Nicolase mladšího". Podobných situací, kde se překladatel musí rozhodovat mezi několika možnými interpretacemi, je v každém textu celá řada. Jen malý úryvek z knihy J. Claudelové o Aristidu Maillolovi:

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

Jak vykládat "bourgade terrienne et maritime" - "přístavní a zároveň vnitrozemské městečko" nebo "přímořská i vnitřní část městečka"? A jak chápat "de ce joli rose cendré de soleil" - jde o růžovou barvu skutečně spálenou, vybledlou jižním sluncem, nebo o optický klam, tj. o růžovou barvu, která v oslepujícím svitu jižního slunce ztrácí pro znavené oko část své barevnosti? Od původního umělce žádáme správnou interpretaci skutečnosti. V souvislosti s tím je třeba si všimnout tří momentů:

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

a) Z toho, co bylo řečeno o vzniku překladu, je zřejmé, že každý překlad je více či méně jasná interpretace. Má-li být interpretace správná, musí jejím východiskem být nejpodstatnější rysy díla a jejím cílem jeho objektivní hodnoty. Umělcův poměr ke skutečnosti charakterizuje Timofějev: "Avšak charakteristickou zvláštností představivosti skutečného umělce --- kromě její intenzity a síly - je její nezištnost, přesněji její objektivita, tj. okolnost, že umělec sní nikoliv o sobě, nýbrž o konkrétním světě, který ho obklopuje, že se jakoby "převtěluje" a zřiká sama sebe a svých osobních zájmů." #14 Totéž platí o překladateli. Jeho pojetí díla bude realistické jen tehdy, neupadne-li již jako čtenář do laciné osobní sentimentality a vztahovačnosti. Je běžná čtenářská zkušenost, že nám často postava díla připomene někoho, koho známe, že nám scénérie a situace připomene některé události z vlastního života. Dílo se nám tím dostává do vztahu ke skutečným, k nimž objektivně vůbec žádný vztah nemá. Čtenář do něho promítá svou osobní problematiku. Tato vztahovačnost, tento čtenářský subjektivismus, je jedním z hlavních úskalí překladatelské práce, protože svádí k lokalizacím, které se mohou dostat do rozporu s objektivním smyslem díla. Nemusí jít vždy jen o vkládání českých reálií a narážek do textu; daleko nenápadnější a přitom podstatnější způsob zkreslení je stylistické "přehodnocování", vkládání estetických kvalit, které překladatel má v oblibě, do díla, v němž vůbec nejsou. Cílem překladatele by mělo být, aby své subjektivní zásahy co nejvíce potlačil, aby se co nejvíce přiblížil k objektivní platnosti překládaného díla.

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

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

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

O Životě, nesměrném ve vášni, žilobití, síle,
veselém, k nejvolnějším činům utvářeném zákony božskými,

o Novém Člověku zpívám.

Druhý, kdo přistoupil k překladu Whitmana, byl Jaroslav Vrchlický. Ten už věcný význam Whitmanovy poezie chápe celkem správně, ale jeho vlastní, zcela odlišná umělecká osobitost mu nedovolila postihnout básnický styl Whitmanův: útočnou, bojovnou poezii Whitmanovu překládá chladně, nezúčastněně, popisně. Teprve nejnovější překladatel, Jiří Kolář, se přiblížil i stylisticky objektivním hodnotám Whitmanova díla, avšak ani on se ještě neosvobodil do všech jednotlivostí od zkreslující perspektivy, z níž bylo Whitmanovo dílo v naší literatuře stále viděno. Whitman k nám totiž byl poprvé uváděn v období uměle stylizované, parnasistické a estétské poezie kolem roku 1900 a v této době byla vytvořena některá překladatelská řešení, která se dodnes drží, především sám název Whitmanova cyklu. Whitman u nás zdomácněl pod zestetizovaným názvem Stébla trávy, ačkoliv "leaves of grass" jsou "listy trávy". Whitman sám se vyslovil proti anglickému znění Blades of Grass, kterého se pro trávu v hovorové angličtině nejběžněji užívá, i proti básničtějšímu Spears of Grass. Volil úmyslně méně běžný, méně líbivý, botanický termín Leaves of Grass, kterému odpovídá v češtině méně běžný, méně líbivý, botanický termín Listy trávy. Tento název byl součástí antiestétského zaměření Whitmanovy poezie, a je proto porušením jeho základního uměleckého záměru, je-li u nás dodnes překládán ve zpoetizované podobě Stébla trávy.

b) Opěrným bodem překladatelské koncepce je interpretační stanovisko. Pokud bychom chtěli hledat odpověď na otázku, zdaje možno mluvit o socialistickém realismu v překladatelství, pak bychom jeho specifikum museli hledat právě v překladatelově interpretačním stanovisku. Technické prostředky, které zde rozbíráme, jsou společné všem překladatelům realistům - představují současný stav vývoje překladatelských metod. Těchto prostředků používají nejen překladatelé literatur socialistických zemí, ale i ti překladatelé buržoazní, kteří se snaží pochopit a tvořivě přetlumočit objektivní ideové a umělecké hodnoty předlohy. Liší se tím od těch buržoazních překladatelů, kteří originálu používají jen jako východiska pro subjektivní maroty a formalistické hříčky s jazykem. Takto je možno stavět otázku pokrokovosti v překladu. Ačkoliv náš překladatel bude používat technických prostředků obdobných jako pokrovní překladatelé západních literatur, liší se od nich kvalitativně svým interpretačním stanoviskem.

Jako příklad exkluzivního a intelektuálně povýšeného stanoviska buržoazního překladatele možno uvést překladatelský program amerického básníka Ezry Pounda: "Nakonec překladatel patrně nebude moci udělat všechnu práci za jazykově líného čtenáře. Může mu ukázat, kde jsou ukryty poklady, může vést čtenáře při rozhodování, kterému jazyku se má učit, a může velmi podstatně ušetřit čas zájemci, který zná trochu cizí jazyk a má dost energie, aby četl text originálu souběžně s metrickým komentářem."#15 Ve shodě s tím pak překládá kupř. staroanglickou poezii etymologickou metodou, tj. modernizuje slova hláskově a dosazuje pak často do svého novoanglického znění slova etymologicky příbuzná s výrazem originálu, ale významově mu velmi vzdálená. Naopak marxistický překladatel jde především po ideji díla a té přizpůsobuje technické prostředky; srov. kupř. B. Mathesia v předmluvě k převodu Ibsenova Peer Gynta: "Ve svém zpracování snažil jsem se oprostít dramatickou báseň od těchto příliš dobových přísad a vyhmátnout její všelidskou podstatu a všelidský typ. Pracoval jsem na něm v zimě 1943-44 a tenkrát zdálo se mi nejdůležitějším, v době nesvobody zdůraznit zásadní charakterový rys Peer Gynta: jeho polovičatost, jeho

nerozhodnost, pro kterou ho chce Knoflíkář přetavit jako vadný slitek... Nemyslím, že by dnes, v revoluční době, bylo třeba tuto aktualizaci tlumit."

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

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

Přesuny v chápání jsou možné jen v mezích daných reálným i potenciálním obsahem díla. Nelze teoreticky ani umělecky hájit takovou překladatelskou interpretaci, která do díla vkládá prvky nesourodé, odporující objektivní ideji. Prosazuje-li překladatel ve své práci vlastní ideu proti ideji díla, navrhuje na původní význam nový výklad, vytváří jinotaj. Taková aktualizace může mít důležitou a účinnou společenskou funkci v omezeném časovém úseku, kdy jinotaj byl zbraní politického boje (srov. Koptova Ptáčníka Ané), ale nelze ji pokládat za plně realistický překlad.

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

But the Raven still beguiling all my sad soul into smiling

Když však havran bez ustání ponoukal mne k usmívání.

Je pravda, že Poeův havran vypravovatele jednu chvíli vyprovokoval k úsměvu (doslova: "Ale havran přece jen obloudil celou mou smutnou duši do úsměvu"), ale u Nezvala se ztrácí pozadí (smutná duše), na němž se tento úsměv kmitne, a hlavně: Nezvalův vypravěč je zřejmě nad havranem ironicky pobaven stále (viz iterativní "bez ustání... k usmívání"). A to je také tón celého překladu:

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

usadil se znenadání v póze velmi výhružné

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

žas jsem nad nevhledem ptáka, jenž tak bez okolků kráká

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

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

osud často okrad mne –

jak mé naděje, i on se k ránu odtud vykradne

že se bez pochyby anděl v zvoncích z nebe propadne

Jako překlad vystihující smysl a náladu Poeovy skladby Nezvalova verze neobstojí; ale má svůj půvab a lehkou hravost, chceme-li ji chápat jako trochu ironickou parafrázi motivů, které jsou našemu dnešnímu myšlení z velké části cizí. Je pravděpodobné, že to nebyl Nezvalův úmysl, musíme počítat s tím, že i v překladu se bude někdy rozcházet subjektivní idea překladatelova a objektivní idea jeho překladu.

K vnitřním rozporům v díle dochází, je-li přesun v hierarchii hodnot takový, že to odporuje původnímu smyslu díla. O. Ornest ve svém překladu Vegova Psa na seně úplně přepisuje vyznění dramatu. Podle Vegy Teodor nakonec přijme ruku hraběnky Diany a ta ututlá jeho plebejský původ; v Ornestově verzi se oportunistický sluha Teodor, který po celou hru byl postavou vyloženě zápornou, stává představitelem lidu a odmítá Dianu. Takový zlom rozrušuje jednotu hry a přivádí do role rozpor, který herec těžko zvládne.

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

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

Sestru máme maličkou,
kteráž ještě nemá prsy.
Co učiníme se sestrou svou v den,
v kterýž bude řeč o ní?

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

/Kralická bible/

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

Bude-li potom zdí,
postavím kolem ní stříbrný val
bude-li branou,
zavru ji cedrovým trámcem.

/Vl. Šrámek/

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

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

3 Přestylizování předlohy

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

a) poměr dvou jazykových systémů,

b) stopy jazyka originálu ve stylizaci překladu,

c) napětí ve stylu překladu, jež vzniká tím, že myšlenka se převádí do jazyka, v němž nebyla vytvořena.

a) Jazyk předlohy a jazyk překladu nejsou přímočaře souměřitelné. Jazykové prostředky dvou jazyků nejsou "ekvivalentní", a proto nelze převádět mechanicky. Nekryjí se přesně významy a jejich estetické hodnoty. Proto je překlad tím obtížnější, čím větší je úloha jazyka v umělecké výstavbě textu; proto je u překladu poezie zapotřebí větší pružnosti i větší celkové volnosti.

Nesouměřitelnost dvou jazykových materiálů po stránce formální a násilí, které je z tohoto důvodu zvláště v poezii nutno činit jazyku i obsahu díla, je možno ukázat s téměř matematickou jasností. Položme proti sobě několik prvních vět Rollandova románu *Dobry člověk ještě žije* (Colas Breugnon) ve znění původním a v českém překladu: *Saint Martin soit béni! /Les affaires ne vont plus./ Inutile de s'èreinter. /J'ai assez travaillé/ dans ma vie. /Prenons un peu de bon temps. /Me voici , ma table,/ un pot de vin , ma droite, / l'encrier , ma gauche;/ un beau cahier tout neuf, /devant moi,/ m' ouvre ses bras./ A ta santé, mon fils,/ et causons!/ En bas, ma femme temp^ete. (6-6-7-6+3-6-7-7-6-6+3-6). Blahoslaven budiž Martin Svatý! /Práce není./ Zbytečno dřít se./ Napracoval jsem se v životě již dosti. /Užijme také trochu dobrých časů./ A tak si sedím za stolem, /korbel vína po pravici/ a kalamář po levici; /a krásný, zbrusu nový sešit/ na mne otvírá svou náruč./ Na tvé zdraví, brachu/ a popovídejme si trochu!/ Dole hromuje má žena. (10-4-5-12-11-8-8-8-9-8-6-8+8-8.) Myšlenky Rollandova románu jsou formulovány krátkými větami nebo větnými úseky, jejichž rozsah se zřídka odchýlí od 6-7 slabik; při tak důsledné pravidelnosti vzniká výrazný rytmický dojem. Odpovídající české úseky jsou delší, (průměrně 8-9 slabik), protože čeština má delší slova, i proto, že jde mnohdy o výraz druhotný, popisný; jen zřídka měl překladatel možnost konciznější formulace (Práce není. Zbytečno dřít se). A hlavně české úseky jsou různě dlouhé (4-12 slabik), protože musí vystihnout obsah předlohy, kdežto v originálu byl jazyk spoluúčasten na určování rozsahu myšlenky. Tím, že se v novém jazyku poměr mezi myšlenkou a slabičným rozsahem jejího vyjádření změnil, rozrušuje se rytmické zahájení románu.*

Ostatně měl by rytmus Rollandova prozaického odstavce pro českého čtenáře stejnou estetickou hodnotu jako pro francouzského, kdyby se jej bylo Zaorálkovi podařilo přesně dodržet? Pro francouzské rytmické cítění je 6-7slabičný úsek základní a vžitou rytmickou jednotkou: je to polovina 12-13slabičného alexandrínu, který je cézurou závazně dělen na půlverše. V české rytmické tradici má platnost zcela jinou; svou hodnotou se snad přibližuje polovici francouzského alexandrínu český úsek 8slabičný (4stopý trochej nebo jamb), k němuž výraz originálu již z důvodů jazykových samočinně tihne.

I velmi prostý příklad jazykové organizace textu ukázal, že i dobrý překlad je vlastně kompromis. Povaha i tvar myšlenky originálu, jejich sled a rozložení z velké části závisí na syntaktických možnostech a zásobě pojmenování, které má k dispozici původní jazyk.

Západoevropské jazyky mají bohatě rozrůzněnou kategorii času a čeština má navíc zase kategorii vidu. Dějovou posloupnost, kterou má originál možnost odstínit 6 - 8 slovesnými časy, musí překladatel vystihnout třemi časy českými; chybějící časové kategorie kompenzuje užitím vidových předpon nebo časových příslovcí. Podobně je nutno kompenzovat také lexikální a stylistické přednosti cizího jazyka. Ruština a angličtina mají proti češtině výhodu dvou stylisticky odlišných vrstev slovníku: církevně slovanské a ruské, románské a germánské. Francouzština má jemněji propracovaný slovník pro některé abstraktní významy, ruština bohatství přičestí atd. Protože mnoha stylistických jemností a svěžích nebo významově hutných prostředků čeština není schopna, musí překladatel zase užít bohatství češtiny tam, kde má něco navíc před jinými jazyky. Nedoceňovaným bohatstvím češtiny, kterého řemeslní překladatelé nedostatečně využívají, jsou zdrobněliny a vůbec slova citově zbarvená, zvláště mazlivá: drobeček, puček, brouček; zatrolený, zatracený, zatrachtílý, zatrapený, zatracepený; hrozitánský, veleukrutný; štístko atd., atd. A téměř neomezenou příležitostí ke stylistickému rozrůžňování dává češtině možnost vytvářet předponami a příponami ze základního slova stále nové a stylisticky účinné odvozeniny: lehký, lehounký, lehoučký, lehoulinký, nadlehčený, vylehčený; žlutý, žlutavý, žluťoučký, žlutkavý, nažloutlý, zažloutlý, zežloutlý, přižloutlý, vyžloutlý, žlucený; otevřít, pootevřít, připootevřít, nedovřít, přivřít, rozevřít atd., atd. Jaké možnosti citového odstínění má čeština proti jiným jazykům, vysvitne již z pouhého srovnání prostých čtyřverší Havlíčkových s ruským, francouzským a anglickým překladem:

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

Nepospíchej, pozastav se,
nechod' ještě spat,
abych s tebou jen chvíli moh'
diškurirovat.

Shine, fair moon-beam, shine but
lightly

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

I ně nado toropit'sja.
v těpluju kroat',
razve plocho nam s toboju
malost' poboltat'!

/Přel. A. Argo/

Regarde, ma petite lune, tout
doux

| | |
|--|---|
| Through the cloudy height; Tell me, how do you like Brixen? Why so mean tonight? | travers cet épais nuage; Comment trouves-tu Brixen? Voyons! Ne fais pas grise mine! |
|--|---|

| | |
|---|--|
| Do not hurry; pause a little; Don't go yet to rest, Let me talk with you a little, Listen to my quest. | Ne te dépêche pas tant! Arrête-toi! Ne vas pas encore te coucher! Je voudrais un petit moment faire, avec toi, un bout de causette. |
|---|--|

/Přel. R. A. Ginsburg/

/Přel. H. Jelínek/

Proti citovému "měsíčku" máme konvenční "jasnyj mesjac", "fair moonbeam", proti "polehoučku" chladné "but lightly", proti "chvilenuku" neutrální "a little", nebo "un petit moment". Zaniká také důvěrné "pozastav se" (ně nado toropiťsja, pause a little, Arrête-toi), "nechod" (Don't go, Ne va pas encore), "jakpak" (Kak tebe prišelsja, Tell me, Comment trouves-tu) a jiné. Nevyužije-li naopak překladatel při převodu do češtiny těchto jazykových možností - ovšem ve shodě se stylistickým záměrem textu - je jeho styl chladný, bezbarvý a bezcitný.

Má-li překladatel pro některé stylistické účiny prostředky bohatší, nesmí se dát poutat zjevnými stylistickými prostředky originálu, ale může odkrýt a vystihnout i stylistické hodnoty latentní, tj. ty, které jsou součástí celkového stylového zaměření díla, ale jež autor nemohl z jazykových důvodů vyjádřit.

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

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

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

c) Kromě obtíží z nesouměřitelnosti dvou jazyků a z vlivu jazykové stylizace předlohy na překlad plynou překladateli některé jazykové nevýhody z faktu, že výraz překladu je nepůvodní, že myšlenka je ex post přestylizována do materiálu, v němž a pro nějž nebyla původně tvořena. Zatímco původní dílo vyrůstá z národního jazyka a je jím dotvářeno, jsou v překladu umělecká obohacování zprostředkovaná jazykem jen zcela výjimečná, nejsou nedílnou součástí tvůrčího procesu, ale jen výsledkem jazykových náhod.

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

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

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

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

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

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

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

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

V překladech vůbec a zvláště v překladech ze západních jazyků je nápadně mnoho

vztažných vět; to proto, že vztažná vazba je nejobecnější a tedy nejpohodlněji použitelný prostředek ke spojení dvou myšlenek, skloubených v originálu způsobem, jaký čeština nemá k dispozici. Nadbytek vztažných vět však dodává slohu pedantský, dřevěný charakter. Překladatelé přitom ani nevyužívají možnosti uvolnit souvětí tím, že by místo spojení podřadného užili spojení souřadného: "Když při jeho teple roztál vosk, kterého bylo jen zcela maličko, počal mi tenoučký pramének odkapávat do úst, která jsem nastavil tak, že... - lépe: "a ta jsem nastavil tak, že..."

Jiné překladatelské klišé jsou vazby s předložkou *s*, jimiž se nahrazují kupř. francouzská aposiční připojení průvodní okolnosti: "puis, les joues moussées de bi`ere et piquées par les barbes rudes, elle s'échappait" - "potom utekla s tvářemi umazanými od piva a popíchanými od tvrdých vousů"; lépe: "když už měla tváře celé umazané od piva...". A tak se překlady z francouzštiny přímo hemží výrazy typu "šel se sklopenýma očima a s rukama v kapsách". V některých případech je těžko se jim vyhnout, ale většinou je jejich častý výskyt zaviněn nedostatečnou vynalézavostí překladatele. Překladatel si navykne cizí vazbu mechanicky nahrazovat nejpohodlnějším výrazovým typem českým.

Stereotypní řešení určitých situací jsou důsledkem nedostatečné tvořivosti a objevují se v analogické formě i u druhého reprodukčního umění - herectví. "Stoupenci umění představování si počínají stejně jako vy: snaží se vyvolat a zachytit v sobě samých typické lidské rysy, zobrazující vnitřní život role. Vytvořiv pro každou z nich jednu provzdy nejlepší formu, učí se pak herec fakticky jen mechanicky, bez jakékoliv účasti smyslů ji reprodukovat v okamžiku svého veřejného vystoupení... Existuje zvláštní řemeslná manýra přednesu role, to jest manýra hlasu, dikce a intonace... Existují vyjadřovací prostředky pro chůzi (řemeslní herci nechodí, ale krácejí po prknech jeviště), pro pohyby a děje, pro plastiku i pro hru zevnějšku (ty jsou zejména příznačné pro řemeslné herce, jsou založeny ne na kráse, ale na líbivosti). Jsou prostředky k vyjádření všemožných lidských citů a vášní (cenění zubů a koulení bulvami při žárlivosti, jak to dělal Nazvanov, zakrývání očí a tváře rukama namísto pláče, chytání se za vlasy při zoufalství). Jsou prostředky i pro napodobení celých postav a typů různých společenských vrstev (sedláci plivají na podlahu, otírají si nos rukávem, vojáci břinkají ostruhami, aristokraté si hrají s lornětem); jsou prostředky k vyjádření epoch (operní gesta pro středověk, taneční krok pro 18. stol.); známe prostředky pro ztělesnění her a rolí (náčelníka v Revizoru); zvláštní natáčení těla do hlediště a přikládání dlaně ke rtům při "hovoří stranou". Všechny tyto výrazové prostředky se staly časem tradičními... Všemi těmito vnějšími vyjadřovacími prvky chtějí herci řemeslné povahy nahradit živé, původní vnitřní prožívání a tvůrčí práci."#16

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

ani o přechodných a předminulých časech užívaných podle originálu. Proto překlad obyčejně rychleji jazykově zastarává než dílo původní.

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

Kehre nicht in deinem Kreise
Neu und immer neu zurück!
Lass, o lass mir meine Weise,
Gönn, o gönne mir mein Glück!
Soll ich fliehen? Soll ich's fassen?
Nun, gezweifelt ist genug.
Willst du mich nicht glücklich lassen,
Sorge, nun, so mach mich klug!

Ve svém věčném vlnobití
nevracej se, nevracej!
Jak jsem žil, tak mne nech žítí,
šťěstí mé mi přej, ó přej!
Mám snad prchnout? Mám se vrátit?
Dost už, žaly bezedné!
Starosti! Když vše mám ztratit,
aspoň moudrým učiň mne!

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

Poučné jsou zase paralelní manýry v hereckém umění. G. Bojadžijev#17 charakterizuje takto 3 typy špatné tvůrčí práce herce:

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

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

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

Z odvozenosti jazykového vyjádření v překladu vyplývá, že výraz v přeloženém díle není nutný, ale jeden z možných: překladatel má možnost pro vyjádření obsahu originálu volit různé jazykové prostředky.

Tvůrčí úloha překladaře je největší tam, kde jsou největší možnosti volby. U některých jazykových prostředků je výraz překladu jednoznačně určen, protože domácí jazyk má k vyjádření daného významu jen jediný prostředek; jinde, a to zvláště u prostředků složitějších a u vyšších celků, je možností více. Názorně lze možnosti výběru ukázat např. na krátké větě z *Babičky* "ozvali se myslivec i mlynář". Pro slovo "mlynář" čeština nemá možnost jiné volby. Zato již místo "myslivec" se najdou synonyma "hajný",

"lesník", místo "ozvali se", "připojili", "pravil", "řekl", "prohlásil"; stejně i ke spojení obou substantiv je možno užít variačních prostředků: "a", "s", "jak - tak".

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

Překladatelé posledních desetiletí často přebarvovali text výrazy hovorovými a důvěrnými až do vulgárnosti nebo směšnosti. Prostou větu "lidé kolem něho umírali" ve vážném až tragickém kontextu překládá Josef Rumler v Sienkiewiczově Vítězi Bártovi: "Člobrdíčkové kolem něho kapali jeden za druhým"; "roztříštil něčí hlavu" jako "roztloukl něčí kebulku" a podobně znehodnocuje nevhodnou komikou celou povídku. Obdobně Saudek v I. vyd. nevhodnými kolokvialismy bagatelizoval tragédii o Hamletovi, zvláště v poslední scéně, kde Hamlet umírá. Po Laertově smrti se umírající Hamlet obrací k Horaciovi, loučí se a žádá ho, aby spravedlivě celou historii vylíčil. U Saudka se k Horaciovi obrací se slovy: "Je po mně, Horacio" a o několik veršů dále dodává "Horacio, dodělávám". Horacio nechce přežít přítele, bere do rukou pohár s otráveným vínem se slovy "ten lok je pro mne". A konečně vchází na scénu designovaný nástupce Hamletův Fortinbras, oslovi dvořany "Kde je to spuštění?" a pak pokračuje: "Pyšná smrti... žes tolik knížat na jediný zátah tak strašně sklála!" Zatímco schopnost uměleckého objevování je předpokladem tvůrčí práce s jazykem, směřuje ukázněný výběr k reprodukčnímu cíli překladu.

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

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

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

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

/J. Vrchlický/

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

/Sv. Kadlec/

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

/A. E. Saudek/

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

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

Psycholingvistickým rozborem#18 bylo zjištěno, že

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

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

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

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