

Karel Čapek: Český jevištní alexandrín. 1921¹

Otázka českého alexandrínu je právě dnes poněkud časová, protože u příležitosti oslav Molièrových slyšíme a budeme ještě slyšeti celé záplavy alexandrínů. Přímý podnět k následujícím poznámkám dal mi Fischerův překlad Molierova *Sganarella, akademicky bezvadný, který jsem zpracovával pro vinohradskou scénu*. – Otokar Fischer se rozhodl přesně udržeti klasickou prozódii alexandrínu: čistý šestistopý jamb, cézura po šesté slabice, alternování mužských a ženských rýmů, žádné enjambement. Vše to udržel s úctyhodnou čistotou, ale nic naplat: tu a tam mi jeho verš - pojat čistě prozodicky - „neseděl“. A když jsem studoval jeho verše právě se zřením k jevištnímu přednesu, dostal jsem se k zásadní otázce, jak dalece a s jakou liberálností lze přizpůsobiti alexandrín přirozené české rytmicе.

1. Především zbavme se fantomu „čistého jambu“. Český jamb není než trochej s předdrázkou, a tu tedy musí překladatel stůj co stůj začít jednoslabičným předdrázkovým slovem; odkud ta náramná **spousta takových všelijakých „tak“, „pak“, „hned“, „tu“, „přec“ a jiných zbytečných štěrkujících slovíček, jež dávají českému alexandrínu ráz tak nepříjemně drobný**. Nakonec pak se ke všemu ukáže, že ta teoreticky nepřízvučná předdrážka, zapadá-li místně do smyslu verše, dostane větní přízvuk, takže se z domnělého „čistého jambu“ vyloupne přece jen maskovaný daktylotrochej. Například (moje příklady jsou ovšem jen vymyšlené):

„Teď povězte mi jen, kdo s vámi hovořil?“

Zde slůvko „teď“ je opravdu nepřízvučná předdrážka, ale nehledě k této mravní přednosti je to ohavný štěrk. Zato ve verši:

„**Teď** teprv rozumím, proč jste mi zapřela...“

je „teď“ slovíčko velmi přízvukné; grafický „trochej s předdrázkou“ je zde v přednesu čistým daktylem – stejně jako „**proč jste mi**“.

115

Počítejte, že jediný „správný“ alexandrín potřebuje hnedle dvě takové nepřízvučné předdrážky, – což je lehké u jazyků, kde je nadbytek vsutku bezpřízvukných slabik a slovíček (členů, spojek, předložek atd.), ale což je luxus a přímo řečeno nesmysl u češtiny, jež krom několika výjimek nemá slovíček za všech okolností nepřízvučných a u níž každé slovo i přirozená skupina slov osudně začíná přízvukem na první slabice. Tento nedostatek nepřízvučných předdrážek obcházíme všelijak: např. každý náš výrobce jambů nakládá se spojkami s relativy „jenž“, „jež“ atd., jako by byly bezpřízvuké, kdežto ve skutečném přednesu mají přízvuk dosti silný; veškerá jednoslabičná slova (dokonce i s dlouhou vokálou) klade vesele jako bezpřízvuká, ač jsou větově třeba velmi důrazná. A tak dále. Úhrnem: I nejčistší český jamb (čili předdrázkový trochej) je v polovině případů maskovaný daktylotrochej. Z toho snad plyne přípustnost daktylotrocheje v českém alexandrínu.

2. A konečně, což sám francouzský alexandrín je nějaký skutečný jamb? Zde jsme u samotné podstaty alexandrínu. Rytmickou jednotkou alexandrínu není ani jamb ani jakákoliv stopa, nýbrž půlverš od cézury k cézure. Rytmická perioda je šesti, při pádně sedmislabičná. Rytmus alexandrínu záleží ve vlnění pomlky v pravidelných oddílech šesti nebo sedmislabičných pomlkách: to, myslím, je přiměřená definice. V českém verši se obvykle podceňuje hodnota cézury a v přednesu se zanedbává úžasně; všimněte si však, jak „hraje“ cézura ve francouzské deklamaci. Aby cézura rytmicky „hrála“, je třeba rytmizovati sám obsah verše: **půlverš má větným důrazem vrcholiti před cézurou, aby rytmická pomlka byla zároveň větným členěním deklamace**, aby cézurou se něco relativně uzavřelo a něco nového relativně při pravovalo. Cézura pro oko správná někdy vůbec nečlení verš; tak např.:

„Vy schválně dala jste // mi pokyn, abych šel.“

Skutečný přednes ovšem rozčlení verš docela jinak:

„Vy schválně dala jste mi pokyn, // abych šel,
i spěchám, // rychle by se vyplnilo přání...“

¹ Jiří Levý: České teorie překladu 2. Praha: Ivo Železný, 1966. S. 115-119

Nemohu si pomoci, ale toto členění mi zní velmi nerytmicky; více plynulosti i rozčlenění bych viděl dejme tomu v takovémhle znění:

„Mně schválně pokyn dán, // abych už odtud šel,
i spěchám především // vyplnit vaše přání.“

„Il s' est subitement // éloigné de ces lieux
et sa fuite a trompé // mon désir curieux;
mais de sa trahison // je ne fais plus de doute,
et le peu que j'en vu // me la découvre toute.“

Tím nechci říci, že jediný pěkný alexandrín je ten, který má zrovna v cézuře rozdělovací znaménko; naopak, tato rytmická pomlka se může ještě lépe vyjádřit hlasovým prodlením, maličko zvýšeným přízvukem, zcela lehýnkým zábleskem unášeným plynulou vlnou rytmu; vždy však ji považují za hlavní kouzlo alexandrínu.

3. Proč je cézura nevyhnutelně po dvíhu? Ve francouzském alexandrínu je to pochopitelné: po nepřízvučné tezi by byla oslabena němým e. V češtině takového důvodu není; naše nepřízvučné slabiky končí zvučně a plně, a hned po nich nasadíme jasný přízvuk. Srovnajte rytmicky tyto tři verše:

„Když pohlédnu vám do očí, tu hyne láskou.“

(Není to sice pravda, ale to jen tak, pro příklad.)

„Když pohlédnu vám v oči, srdce zmírám mně,
nebo
„Když v oči hledím vám, mé srdce hyne láskou.“

Nehledě k jiným krásám, zní mi první verš nerytmicky; ale v druhých dvou nemohu při největší pozornosti nalézt, který zní rytmicky hůře. Myslím, že pro náš alexandrín je cézura (po šesté slabice) a dieréze (po sedmé slabice) rovnocenná pro plastičnost verše.

117

Nemýlím-li se však, není přitom lhostejno, končí-li verš mužsky či žensky. Po dierézi (ženské cézuře) zní lépe mužské ukončení verše:

„Když pohlédnu vám v oči, moje srdce zmírám.“
„Když pohlédnu vám v oči, srdce zmírám mně.“

První verš je poněkud trochejsky jednotvárný, druhý se nu zdá kypřejší. Podobně je tomu při čisté cézuře:

„Když v oči hledím vám, tu hyne srdce mé.“
„Když v oči hledím vám, mé srdce hyne láskou.“

První verš je jaksi hrotitý a nevážený. Ostatně tyto odstíny mohou časem dle potřeby verš barvit a charakterizovat.

4. V tomto pojetí alexandrínu je enjambement samozřejmě nemístnou licencí.

5. Alternování mužských a ženských rýmů je i v češtině nutné; právě při výrazném užití cézury jako rytmického členění musí poskytovat požitky ustavičné obměny.

6. Podotýkám ještě, že výrazné užití cézury vezme daktylotrocheji (nebo daktylu) onen poněkud hrubý daktylový ráz. Např. „jambický alexandrín“ výše uvedený:

„Teď teprv rozumím, proč jste mi zapřela...“ připouští buď nepřirozené skandování

jambické:

U- U- U- // U- U - U-

nebo nepěkný galop daktylů:

-UU - UU - UU - UU

nebo konečně, s prodlévajícím důrazem před cézuroou:

-UU-U- U- // - UU - U-

Konečně snad nejpěknější znění by bylo:

„Teď teprv rozumím, proč jste to učinila.“

Nebo:

„Teď teprv dobře chápu, proč jste zapřela.“

Jak vidíte, mohl by ze zdánlivých licencí vzniknout verš velmi přesně vázaný, a hlavně přizpůsobený co nejpružněji rytmickému přednesu.

Ale ovšem, i pak zůstane překládaný alexandrín, byť snazší a tvárnější, tu a tam železnou šňerovačkou pro překladatele; i pak zůstane sebestopávnější překlad kompromisem nebo si vyžádá ještě dalších licencí.

A mluvíme-li zde o prozódii na jevišti, obcházíme otázku daleko vážnější: jak se mají na jevišti mluvit verše, má-li se vytvořit nějaká deklamační tradice, a konec konců, jak zušlechtit (foneticky i rytmicky) jevištní přednes češtiny. Po té stránce musíme snad ještě pořád začínat od začátku. Jak bychom mohli žádat polyfonní nebo symfonické divadlo, když náš přednes, hudba jazyka, melos divadla není tak daleko, jak by nám bylo sladko slyšeti?

OTOKAR FISCHER: METRICKÉ POZNÁMKY²

I

V **Jevišti** z 15. prosince pojednává Karel Čapek o českém jevištním alexandrinu a podává několik opravných zásad, k nimž ho přivedla dramaturgická revize mého překladu Molièrova Sganarella. Shledává, že se přísná struktura francouzského originálu nehodí pro naši metriku a že by se zákony českého alexandrinu měly uvolnit jak po stránce rytmické (přípustnost daktylotrocheje místo jambu), tak ve věci cézury. Podává tedy příspěvek k hojně diskutované otázce českého jambu, oživuje debatu o mluvnosti překladů jevištních a vybízí k stanovení pravidel pro český alexandrín, jehož zvláštnostmi jsem se již zabýval před Čapkem a celkem shodně s jeho článkem. Ve stati o překladu Orlíka, již přinesl týž týdeník 14. října 1920, uváděl jsem St. Hanuše úryvek z Molièra a svůj převod Polyucta jako pokusy o přesné vystižení rytmu francouzských alexandrinů, dodal jsem však, že tento princip ještě není vyzkoušen v jevištní práci: „Lze jenom předem vysloviti obavu, zda v češtině takový zcela přesný verš nebude zníti akademičtěji a skandovaněji nežli ve francouzském jazyku, jenž svými elizemi a svými němými ‚e‘ dovede i alexandrinu dodati mluvnosti i pružnosti.“ Zvolil-li jsem nyní pro překlad Sganarella, objednaný Národním divadlem, opět týž přesně jambický princip s cézuroou uprostřed verše, dalo se to z jakési svědomité ctižádosti, abych si úkol nedělal snadnějším (to mi zbylo z kázně filologické metody prof. Krále), a běželo o pokus, **lze-li vtípnou konverzaci vpraviti do tuhého krunýře klasického alexandrinu. Nepovedlo-li se to, nebo nepovedlo-li se to žádoucí měrou, jsem ovšem milerád ochoten přistoupiti na reformní návrhy, k nimž jsem sám dal popud.**

Aby nezůstalo při pouhé teorii, přikročili jsme hned k praktickému provádění, prodiskutovali jsme s Čapkem zásady i opravy a shodli jsme se na textu, jenž vzešel z našeho překladatelského úsilí; a vyšel-li v plzeňském měsíčníku *Pramen* překlad

120

„akademický“, odevzdaný Národnímu divadlu, vydáme v knižní formě (nákladem B. N. Kliky)

² Tamtéž, s. 120-121

převod společný, týž, jenž (s několika málo obměnami) bude mluven na jevišti Městského divadla na Vinohradech a v němž od Čapka nejsou změny jen metrického rázu. Že se o těchto detailech zmiňují, má důvod zásadní: Nedávno bylo směrodatným odborníkem poukázáno na to, že by jevištní překlad básnického díla měl být vlastně vždycky pořizován pracovníky dvěma, aby přihlížel nejen k jazykové správnosti, k věrnosti a básnickosti, nýbrž i k praktickým podmínkám živého jeviště. Nuž, náhoda tomu chtěla, že se tento požadavek realizuje na drobné aktovce Moliérově: a závodí-li divadla v uctívání jeho jubilea, nechť i tato překladatelská diskuse a spolupráce je přijímána za drobný příspěvek, jímž se uctívá jeho památka.

K teoretickému podkladu Čapkových zásad zde aspoň tolik: 1. **K daktylům na počátku veršových půlek znám se jenom nerad a výjimečně, příliš snadno přechází jimi jambický jinak rytmus v poloviční prózu; zato nevidím nevýhody v tom, počíná-li se verš (nebo druhá jeho půlka) slovem jednoslabičným, ale přízvučným:** naopak, tím se do jednotvárného poněkud toku jambického dostává síla, ruch, melodická nepravidelnost a takové (zdánlivé) jamby jako „Zdar, velký vítězi“ nebo „Zmar, bolest, krása, skon“ nebo „Pojď, duše trpící“ apod., **kde dvě arze jdou za sebou, jsou (pro můj sluch) vítaným přerušením akademického rytmu.** 2. Cézura - tak zní hlavní Čapkova argumentace, vyslovená zřejměji v ústním hovoru nežli v tištěném článku - nemusí v češtině státi **po 6. stopě, nýbrž může být až po 7., tedy ženská a ne mužská; ale mám otázku, proč by nemohla být stejným právem také již před přesnou půlkou, tj. po 5. stopě;** a mám pocit, že takového přerývky po nepřízvučné slabice již dokonce vyžadují jambického počátku verše, aby byl zachován jeho rytmický spád. O tom a o jiném může poučiti leda další praxe, z níž by bylo poté vyvoditi důsledky. Mám dojem, že zde jako v mnohém jiném naše metrika je v počátcích, nikoli u konce; snad proto, že byla dosud hojněji pěstována teoretiky než těmi, kdo ji převádějí v život, totiž básníky.

121

Vojtěch Jiráč: FISCHERŮV FAUST3

Podle obecného názoru je překlad tvorbou z druhé ruky, hvězdou zářící odraženým světlem, pokornou službou původní básni. Je zkrátka v estetické teorii a v praktickém hodnocení — něčím podřaděným a podřadným. Ale vedle překladů, při jejichž četbě se vskutku stále snažíte zachytit pod závojem slov překladatelových nezřetelné obrysy myšlenky, dikce, veršové melodie originálu a kdy jste překladateli tím vděčnější, čím je tento závoj průhlednější a nenáročnější, jsou i překlady, při nichž nemyslíte na nic takového. Takové překlady neprojevují touhy přiblížit se něčemu, co je mimo ně, nepředstavují něco jiného, nýbrž samy jsou něco, neukazují kamsi za sebe, nýbrž zůstávají v sebe uzavřeny, „bلاženy samy v sobě“, jak označil Mörike ráz klasicky dokonalého vytvoření. Je jeden neklamný prostředek, jak oba druhy od sebe odlišíte: při prvním pocítíte stálý boj překladatele s odchýlným rázem originálu, při druhém není po tomto sporu potuchy; boj — byl-li kdy — je ukončen, překlad je klasicky vyrovnán. (Tím není nic řečeno o hodnotě a věrnosti, sem mohou patřit překlady dobré i špatné, věrné — tehdy, když se duše překladatelova podobala duši básníka původního i nevěrné — když si překladatel originál přiblížil, jej modernizovnl apod.)

Překlady prvního druhu čtete jako náhradu originálu; časem zastarávají a bývají překonány. Překlady druhé můžete číst, i když umíte originál zpaměti; ony nemohou být překonány, poněvadž není možné překonat umělecké dílo. Stárnou, jak stárne řeč a umělecké názory, stávají se neaktuálními, ale nikdy nejsou zastaralé. **Bývají čteny pozdějšími dobami jako doklady tehdejší kultury. Vyskytnou se později překlady filologicky dokonalejší, modernější, ale tyto překlady zůstávají klasickými. Příklady z nové doby: Schlegelův Shakespeare, Holderlinův Sofokles, Baudelairův Poe, Georgův Baudelaire, Rossettiho italská básníci.** (Jsouce organickou součástí literárního odkazu básníkovy, bývají zařadovány do sebraných děl.)

Takové překlady jsou skutečnými, autonomními uměleckými díly. Ale jejich hodnotu nelze odůvodnit poučkami poetiky 19. století. Je proto třeba zbavit se obsahového hodnocení uměleckého tvoření. V románských zemích — a to ani ne tak v názoru estetiků, podléhajících víceméně naukám německým, jako v povědomí praktiků: v konfesích spisovatelů a především v básnické praxi — stojí při estetickém hodnocení v popředí zájmu nikoli tvůrčí akt (koncepce), nýbrž vytváření, nikoli básnický prožitek, nýbrž jeho formování, nikoli básnická osobnost, nýbrž umělecké dílo. Tento názor vede ke zjevům, jímž jsme (nebo byli jsme) náchylní říkati

587

lartpouarlartismus, alexandrínské umění, parafráze apod. **A takové přebásňování daných a**

³ Vojtěch Jiráč: Portréty a studie. Praha: Odeon, 1978. S. 586-588.

známých témat, jaké vidíme například u francouzských parnasistů, má velmi blízko k onomu vyššímu typu překladů. Umělecký názor, který je podkladem takového tvoření, rehabilituje překladovou tvorbu. Pod tímto hlediskem je překlad úplně rovnoprávný originálu.

Ale s tímto názorem nevystačíme, chceme-li pochopit ráz *moderního překladu*. Doba, která jej zrodila, byla zároveň chvílí zrození moderní estetiky a kritiky, té estetiky, jejíž zásluhou je zdůrazněni „tvůrčí síly“ a nikoli vkusné formy, tedy názorů právě opačných, než jaké jsme označili za příznivé pro tvorbu podobnou překladatelské. Proto překlad, který do té doby byl v své umělecké formě počítán mezi díla původní a v hrubé formě k spisovatelské nádeničině, změnil svůj ráz a ještě víc své místo v soustavě literárních druhů. Poklesl i stoupl zároveň: omezil svou samostatnost po stránce věcné a našel si místo v blízkosti tvorby esejistické a kritické. Nikoliv hlavně proto, že bývá jakousi kritikou a častěji ještě komentářem originálu, nýbrž především proto, že **po úpadku oné knižní poezie jsou to jediné dva druhy literární, které nejsou kritikou života, nýbrž umění, proto, že materiálem tvorby je jim nejjemnější a nejchoulostivější látka, která byla kdy dána umělci k tvoření: básnickova duše a její slovesný výraz.** Tento materiál si žádá ovšem na umělci daleko větší rafinovanosti, pružnosti a vnímavosti než skutečný život. Proto si vysvětlíme, že ne každá doba je vhodná pro vznik velkého umění kritického a překladatelského, i když není snad doby, která by byla úplně zbavena velké poezie.

Nevzdálili jsme se tímto od východiska článku, neboť jsme tak získali pevný základ pro **srovnání Fischera a Vrchlického**. Základ dojista lepší, než kdybychom beze všeho srovnávali, kdo je „doslovnější“ a „výstižnější“. Dojista, že věrnost byla cílem obou, ale způsob, jímž jí chtěli dosáhnouti, ten můžeme pochopit a ocenit teprv po předchozím roztržení překladů. **Vrchlický překládal verš za veršem. První byl přeložen pokud možná doslova, zato druhý děkuje za své znění především rýmu. Fischer překládá věty, celky významové, nikoli verše, prvky formální. Nechce být „doslovný“ a přec je věrnější.**

Ale tímto srovnáním křivdíme oběma: překlady jejich jsou nesrovnatelné, neboť nejde srovnávat překlad a původní dílo (v onom románském smyslu, kde jde při tom o formu, ne o obsah). Vezměte si již jejich různý význam pro oba básníky. Dovedeme si představit dosti dobře dílo Vrchlického, z něhož by byl úplně vyloučen *Faust*, ale nemůžeme si představit soubor spisů Fischerových, v němž by chyběl jeho Villon a jeho *Faust*.

Srovnání by bylo nespravedlivé i historicky: vypustíme-li některé parafráze Zeyerovy, přichází k nám teprve překlady Fischerovými ono vznešené umění překladatelské, ona básnická *tvorba*, jejímž podkladem je jiné literární dílo. Jeho počínání podporovala pokročilejší řeč, pak odborné znalosti. Ale aby byl jeho čin překladem v moderním smyslu slova, k tomu mu dopomohla především jeho schopnost vcítovací, jeho dar psychologické interpretace cizích básnických duší, zkrátka jeho kritické schopnosti. **Jeho překlady nejde oddělit od jeho tvorby kritické. Jsou právě tak exegezí básnické individuality jako jeho Kleist, Nietzsche, Heine.** Změnila se jen forma a metody. Tento dar učinil Fischera také citlivým pro všechny tóny a polotóny básnického výrazu. Jeho překlad zachovává všechnu barvitost originálu. Vlastně ji ještě zesiluje. (Příklad: žalární scéna se svou zmocněnou drastikou.) A chce působit jako živoucí umělecké dílo, není muzeálním kouskem: proto všechny ty drobné modernizace a celá **transpozice do naší české tóniny**. Od jednotlivých obrátů, jaké se objevují ve vojenské písničce (*Vojáci dál zas maširují*; a srovnajte text Vrchlického: *vojáci táhnou, kam se jim zdá*), od pepických výrazů tovaryšů až po modernizaci sousedského vyprávění **o bojích „u těch Mongolů“ (originál zná Turky)** a nové, charakteristické jméno městské dívky (**Róza místo Agathe**) můžeme stopovat drobné, často při prvé četbě nepostřehnuté prostředky, jimiž Fischer osvěžuje zašlou dobovou barvu originálu. Ostatně, tato láska k detailu odlišuje — vedle větší barvitosti — nový překlad od překladu Vrchlického, jehož paleta neznala právě mnoha slohových barev a jenž raději črtal ve velkých obrysech, než prováděl trpělivě detaily.

Ještě něco je odlišuje: **Vrchlický vyšel 1891, v době, kdy jeho sloh byl sice v literatuře oficiální, ale kdy se ohlašovala za několik let provedená impresionistická a symbolistická revoluce. Sloh a řeč tohoto překladu se stal neobyčejně brzy staromódním.** Fischer přišel v době, kdy čeština má za sebou herojskou dobu — dobu podobnou době klasické v Německu —, kdy se mění ovšem výraz, ale již nezdokonaluje, zkrátka dobu, která odpovídá v Německu období Schlegelovu: může stavět na základech předchozí generace a může těžit z jejich výbojů. Proto jeho překlad má daleko větší naděje, že hned tak brzy nezestárne — než překlad Vrchlického. — Ze nebude „překonán“, to, tuším, vyplývá již z úvodních slov o dvojích překladech.

Hamlet je výtečný materiál pro srovnávací estetiky: velký rozdíl mezi Hamletem, jak nám bývá předváděn na jevišti, a Hamletem, jak se jeví za pečlivé četby, ukazuje názorně odlišnost divadelního a literárního umění; přitom jde o zajímavý a řídký případ, kdy obě umění jako by si navzájem vyměnili úlohy. **Strachey**⁵ jednou kontrastoval „melodramatického sentimentálního jevištního“ s Hamletem skutečným, jenž nazývá ducha svého otce starým šibalem, falšuje strýcův podpis a chvástá se u hrobu — tenhle muž zřejmě netrpí bledničkou, nýbrž nadbytkem sil; jeho vůle je tak mocná, že se obrací proti sobě a z bohatství chtěných cílů mění se v nerozhodnost. „Horatiův Hamlet“ není věru melancholický princ dekadentních snů, secesní dvojrozměrný ornament, ani expresionisticky ječivý pokřik nad bolem tvorstva, je to čtyřrozměrný člověk se svým rozporem (jak o sobě říká jeho vrstevník Hutten u C. F. Meyera). Je zkrátka životnější, a tedy i divadelnější než Hamlet přemýšlivých režisérů a učených vykladačů. V jeho žilách koluje teplá lidská krev; a rozumí se, že je to krev jeho duchového otce. Nezapře ani národa, ani doby, z nichž se zrodil. Je renesanční virtuoso, řídící se předpisy **Castiglionovými**⁶, jen trochu upravenými podle zvyklostí jeho domoviny: ovládá stejně dokonale šermířství jako finesy hereckého řemesla; nepohrdne ani duchaplným posměchem, ani pikantními vtipy společenského rozhovoru; je družný a laskavý, přitom hrdý a ctižádostivý a k dosažení cíle volí cestu přetvářky a lsti. Byl by dokonale renesančním nápadníkem trůnu, kdyby nebylo těžké krve, jež porušuje přímočarost úsudku. Je v něm i **smutek renesance, dojista čítl se svým otcem Montaigna**. Ale arcí, je to smutek jen renesance, co je v něm: z Wittenbergu, kde studoval, odnesl si chuť k uvažování, ne však světobol ani neschopnost vyznat se v tlačenici — zůstal alžbětincem, neprošel sentimentalitou ani romantismem, a černý šat, v němž si libuje, nenosí jen proto, že truchlí pro otce, nýbrž také, že jej nařizuje nová móda, která na zaostalém dvoře působí apartně, a trochu i proto, že sluší jinochu dobře vychovanému.

Tohoto Hamleta zachycuje nám výrazně překlad Saudkův.⁷ Celkovým tónem i drobnými retušemi dosavadní tradice podává nám obraz hodně odlišný od představy, kterou jsme si o hře i rekovi utvořili. Vznik a správnost této představy jsou samy o sobě zajímavým námětem

589

kritickým. Formulka, kterou opisujeme výsledný dojem z básnického díla, zakládá se na místech, jež se nám vtiskla nejhluběji v paměť; mnohdy i na místech, jež jsou nám nejlépe, ba jediné známa, nebo jež nám byla autoritami doporučena jako zvláště příznačná. Setkáváme se s nimi často ve formě citátů a úryvků, odloučených od celku; žijí samostatným životem, namnoze i jinak chápána, než chce souvislost. Leckterý slavný verš děkuje za svou slávu neporozumění — tak třeba ono vergiliovské „sunt lacrimae rerum“ —, není proto divu, že skuteční znalci básníka si takových „perel“ nevelmi váží; vědí, že se o ně neopírá básníkův umělecký význam. Zejména to platí o Shakespearovi, kde slavná místa pomáhají falšovat smysl jeho tvorby, reliéfně zplošťující úžasnou plastičnost charakterů, složitých jako sám život, a proto méně průhledných, méně snadno uveditelných na formulku a připouštějících rozmanitější interpretaci nežli výtvořiny básníků ideových.

Jsou to zejména dva výjevy, které obvykle určují představu o Hamletovi — jeden, čistě zrakový, scénicky malebný a proslavený výtvarníky: Hamlet s lebkou; druhý, slovesného rázu a uctívány

⁴ Vojtěch Jirát: Portréty a studie. Praha: Odeon, 1978. S. 589-591.

⁵ Shakespeare's Hamlet: An Attempt To Find The Key To A Great Moral Problem, By Methodical Analysis Of The Play (1848), Edward Strachey.

⁶ Buch vom Hofmann, entstand in der Zeit zwischen 1508 und 1516. In einem Dialog lässt Castiglione vier Freunde und viele andere bedeutende italienische Persönlichkeiten des frühen 16. Jahrhunderts über die Qualitäten des idealen Hofmanns (cortegiano) und der vollendeten Hoffrau (donna di palazzo) diskutieren.

⁷ William Shakespeare: Hamlet, kralevic dánský. Přeložil Aloys Skoumal. Fr. Borový v Praze 1941. (Pozn. ed.: Překlad, vydaný za protektorátu pod jménem Skoumalovým, je dílem E. A. Saudka; v textu vracíme jméno skutečného překladatele.)

pro myšlenkový dosah: monolog „to be or not to be“. Oba podporují domněnku o metafyzickém zámyslu hry. Ale u Shakespeara nestojí na počátku idea, nýbrž postava. Obraz života, ne demonstace problému, ne alegorie filozofické poučky jsou jeho díla: všechno v nich slouží jen za reflektory, ozařující z různých stran bohatý motiv psychologického postoje osoby. I všeobecné pravdy mají nejprve smysl individuálně charakterizační, a pak teprv — jestliže vůbec — objektivně filozofický. Proto je třeba Hamletův monolog chápat ze situace blízké i celkové: četl si právě nějaký traktát a polemizuje s ním — co zmůže všechno mudrování proti břemenu, jakým je život a zvláště život ubohého muže Hamleta! Jemu záleží jen na jedné jediné otázce: „**Je lepší snášet tento bídný život, či jej skoncovat?**“ Naprosto neřeší metafyzickou záhadu lidské existence, nýbrž se zaměstnává jen a jen tím, co jej nejvíce pálí. A teprve pak jeho myšlenky zabloudí k životu posmrtnému. **Odvrhl-li tedy překládá tel ustálený obrat „být či nebýt“, ozřejmil tím jen pravý smysl Hamletovy myšlenky a vrátil výjevu jeho dramatickou funkci.**

Monology Shakespearovy skýtají, pravda, podnět k parádním hereckým výkonům svou nádhernou dikcí i svým rozsahem. Byly žádoucí z důvodů technických — neboť jen skrze ně bylo možná objasnit názorně obecnost duševní stav mluvícího —, ale i z důvodů kulturních: není tomu ještě dávno, co se člověk naučil obratně mluvit, a proto radost z toho umění byla tím větší — elegance řeči je skoro průkazem nobility, ba člověckosti. Celá renesance nemůže se daru jazyka nasytit; ostatně v každé době větší touhy po kultuře pozorujeme vášeň pro ozdobný a plynňvý výraz. Ale to neznamená, že by monology byly pokládány za samostatné árie — hovorná je osoba dramatu, ne básník, a Shakespearovo umění se prozrazuje právě v tom, že vyhovujíc módě, slouží zároveň vyšším účelům dramatickým.

590

Jeho osoby nejsou nijak hlásnými troukami jeho vlastních názorů, jak je tomu třeba u Schillera. Německý klasik je, což dobře viděl znamenitý soudce Otto Ludwig, Shakespearovým protichůdcem: u Schillera, nikoli u alžbětinců je efektní tiráda určena za projev básnických zámyslů a za pobídku obecnosti, takže je skoro lhostejné, kdo ji na jevišti přednáší; je to vrcholný lyrický a rétorický útvar, nikoli dramatický.

Postava, řeč a scéna, to jsou pilíře, na nichž stojí alžbětinské drama. Jak dychtiví básnických výlevů a jak vychováni pro jejich poslech byli návštěvníci těchto her! Obraz tu není pouhá ozdoba, mající vyzvednout krásu myšlenky, není pomůcka rétorická, nýbrž věc samoúčelná, vytvořená ze záliby v barvitě slově, v duchaplném obratu, v překvapivém srovnání — nebo je opora charakteristiky. Z tohoto důvodu básník musí užít stejně obratu hledaného a věty doširoka rozpředené jako hrubého šprýmu, drsného slova a pádné formulace. Má k dispozici úžasné bohatství slovní i náladové a miluje pestrost ve střídání poloh. Uvádět jeho slohovou rozmanitost — která by mohla být nejpřesvědčivějším důkazem jeho příslušnosti k baroku pro toho, kdo jej chce k baroku řadit — na onen „univerzální“ poetický výraz, známý z dramát Schillerových epigonů, je stejně **nevhodné jako chtít jeho blankvers, tak pohyblivý, tak proměnný a tak přiléhavý k větě a k citovému chvění, tlumočit jednotvárně přesným střídáním přízvučných a nepří-zvučných slabik.**

Toto si uvědomme, oceňujeme-li Saudkův překlad, který na rozdíl od předchozích hledí obsáhnout oba póly básnickova výrazu, jeho šťavnatou pitoresknost, lidovost a drastičnost, i jeho preciozitu, velkomluvnost a patetičnost. Nepřeshakespearizoval však Shakespeara, jak se zdá nám, kdož jsme zvyklí na neutrální střední polohu slohovou u klasicistických dramát, nýbrž se jen odvážil vidět jeho dílo — dnešními očima? Ó, nikoli, naopak: vpravdě historicky, tak, jak se jevílo vrstevníkům. **Restauroval, nikoli přemaloval. Odstranil galériový tón, jímž zcela jinak zaměřený vkus devatenáctého věku zatemnil původní zářivé barvy.** Kdo viděl někdy obraz takto obnovený, dosvědčí, že první pohled naň zaráží: barvy připadají trochu křiklavé, s jakousi nelibostí pohřešujeme onu patinu, která se nám stala milou a tvoří pro nás nerozlučnou součást dojmu. Ale není pochyby, že malíř sám by byl spokojen. **S výjimkou devatenáctého století, které tuto patinu hledělo uměle napodobit, pokládají ji za estetickou přednost, malíři si libovali v živých barvách, zejména malíři barokní doby.** Bude nutno zvyknout si na *Shakespearakoloristu, na Shakespeara neklasicistického.*

Shakespeare auf Deutsch:

1826 *Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck*, 3 Bde; 1830-33 vollendet mit 6 weiteren Bänden.

1839/40 12bändige, vollständige Neuauflage.

Schlegel übersetzte: *Ein Sommernachtstraum, Romeo und Julia, Julius Caesar* und *Was ihr wollt* (1797); *Hamlet, Der Sturm* (1798); *König Johann, Der Kaufmann von Venedig, Richard II.*, *Wie es euch gefällt* (1799); *Heinrich IV* (1800); *Heinrich V* (1801); *Heinrich VI* (1803); *Richard III* (1810)

Dorothea Tieck übersetzte *Coriolan* (1830); *Timon von Athen* und *Die beiden Veroneser* (1831); *Das Wintermärchen*, (1832); *Macbeth* und *Cymbeline* (1833)

Ludwig Tieck übersetzte *Perikles* (1811)

Wolf Graf von Baudissin übernahm 13 Stücke: *Viel Lärm um Nichts, Heinrich VIII.* (1829); *Maß für Maß, Antonius und Kleopatra* (1830); *Die Komödie der Irrungen, Titus Andronicus, Verlorene Liebesmüh, Ende gut, Alles gut, Troilus und Cressida* (1831); *Die lustigen Weiber von Windsor, Othello, König Lear* (1832); *Der Widerspenstigen Zähmung*, (1833)

Brasch, Thomas (ca. 1985 - 2002)

Shakespeare-Übersetzungen, Suhrkamp Verlag

Original Shakespeare Version

To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis Nobler in the minde to suffer
The Slings and Arrowes of outrageous Fortune,
Or to take Armes against a sea of troubles,
And by opposing end them...

Christoph Martin Wieland (1765)

Seyn oder nicht seyn — Das ist die Frage.
**Ob es einem edeln Geist anständiger ist, sich
den Beleidigungen des Glüks geduldig zu unterwerfen,
Oder seinen Anfallen entgegen zu stehen,**
und durch einen herzhaften Streich sie auf einmal zu endigen?

August Wilhelm Schlegel (1809)

Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage:
ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern
des wütenden Geschicks erdulden, oder,
sich waffnend gegen eine See von Plagen,
durch Widerstand sie enden...

Richard Flatter (1954)

Sein oder Nichtsein —: das ist die Frage!
Ist es nun edler, im Gemüt zu dulden
die Pfeil' und Schleudern des fühllosen Schicksals
oder dem Heer von Plagen sich zu stellen
und kämpfend Schluß zu machen?