

ko 'H V il  
iý lik  
Lho

—w...LU.VNU

VOJS.ULK.U picKiauani Dasm je aaicku

spíše hra než řemeslo. A je to hra tak bohatá, že každá rutina |l snižuje a kazí.

Tož přece mluvím o radosti, kterou mi skytal vznik této kni / ky. Hrál jsem si s krásnými básněmi, a přitom jsem v nich našel neskonale více, než by mi dala četba nejpozornější. Hrál jsem sl s češtinou, nutě ji do těžkých hlavolamů formy i smyslu, a |>ti tom s radostí nejpohnutější, s požitkem a vděčností jsem si uvě domoval, jak je nosná a hojná, pružná a nevyčerpateľná, tvárná a líbezná; každý nový překlad žádal od ní jiné barvy, jiného zvu ku a spádu, jiné hmatatelnosti a jiného slovníku; obstojí-li ně který z překladů vedle originálu, je to její úspěch.

Chystaná antologie měla se začít tam, kde přestávalo překludatelské dílo Jaroslava Vrchlického z francouzské poezie: pru ucelený obraz vývoje bylo nutno pojmouti ještě Baudelaira <lu prvního svazku. Proto i tato knížka, jakkoliv jest kusá, pohybu se v časových hranicích prvotního plánu. Básně jsou sestaveny zhruba v chronologickém pořádku, jenž i bez dalšího výkladu podává jakous takous čáru vývoje. Zdá-li se vám, že v posicii nich básnicích tato vznosná linie poněkud poklesá, nezapomeň te, že při výběru z básníků nejmladších není možná kritickrt volba, jež by bezpečně odlišila to, co zapadne, od toho, co sn uchová. Nezkrášňoval jsem nijak obraz této nejmladší poezii , nechal jsem její drsnost a abstraktnost, její poměrnou nebai ev nost, její prozaickou povahu co možno neporušenu, plně pic svědčen, že jednotlivci mohou chybovat nebo bloudit, ale vývo| nikoliv.

1920

## ČESKÝ JEVIŠTNÍ ALEXANDRIN

Otázka českého alexandrinu je právě dnes poněkud časová, protože u příležitosti oslav Moliěrových slyšíme a budeme ještě slyšeti celé záplavy alexandrinů. Příímý podnět k následujícím poznámkám dal mi Fischerův překlad Moliěrova Sganarella, akademicky bezvadný, který jsem zpracovával pro vinohradskou scénu. - Otokar Fischer se rozhodl přesně udržeti klasickou prozódii alexandrinu: čistý šestistopý jamb, cézura po šesté slabice, alternování mužských a ženských rýmů, žádné enjambe- ment. Vše to udržel úctyhodnou čistotou, ale nic naplat: tu a tam mi jeho verš - pojat čistě prozodicky - „neseděl". A když |sem studoval jeho verše právě se zřením k jevištnímu přednesu, dostal jsem se k zásadní otázce, jak dalece a s jakou liberál- ností lze přizpůsobiti alexandrin přirozené české rytmicé.

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

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

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

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

je „teď“ slovíčko velmi přízvučné; grafický „trochej s předrážkou“ je zde v přednesu čistým daktylem - stejně jako „proč jste mi“.

Počítejte, že jediný „správný“ alexandrin potřebuje hnedle dvě takové nepřízvučné předrážky, - což je lehké u jazyků, kde je nadbytek vskutku bezpřízvučných 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 předrážek obcházíme všelijak: např. kaž dý 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 věťově třeba velmi důrazná. A tak dále. Úhrnem: I nejčistší český jamb (čili předrážkový trochej) je v polovině případů maskováný daktylotrochej. Z toho snad plyne přípustnost daktylotrocheje v českém alexandrinu.

2. A konečně, což sám francouzský alexandrin je nějaký sku tečný jamb? Zde jsme u samotné podstaty alexandrinu. Rytmic kou jednotkou alexandrinu není ani jamb ani jakákoliv stopa, nýbrž půlverš od cézury k cézufe. Rytmic ká perioda je šesti, pří pádně sedmislabičná. Rytmus alexandrinu záleží ve vlnění po mlk v pravidelných oddílech šesti nebo sedmislabičných poml kách: to, myslím, je přiměřená definice. V českém verši se oby čejně podceňuje hodnota cézury a v přednesu se zanedbává úžasně; všimněte si však, jak „hraje“ cézura ve francouzské de klamací.

Aby cézura rytmicky „hrála“, je třeba rytmizovati sám obsah verše: půlverš má větým důrazem vrcholit před cézурou, aby rytmická pomlka byla zároveň větým členěním deklamace, aby cézурou 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...“

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 alexandrin je ten, který má zrovna v cézуре rozdělovači 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 alexandrinu.

3. Proč je cézura nevyhnutelně po dvíhu? Ve francouzském alexandrinu 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 hynu láskou.“

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

„Když pohlédnu vám v oči, srdce zmírá 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 alexandrin je cézura (po šesté slabice) a dieréze (po sedmé slabice) rovnocenná pro plas- tičnost verše. Nemýlím-li se však, není přítom lhostejno, končí -li verš mužsky či žensky. Po dierézi (ženské cézuře) zní lépe mužské ukončení verše:

„Když pohlédnu vám v oči, moje srdce zmirá.“  
„Když pohlédnu vám v oči, srdce zmirá 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.“

Prvý verš je jaksí hrotitý a nevážený. Ostatně tyto odstíny mohou časem dle potřeby verš barvit a charakterizovat.

4. V tomto pojetí alexandrinu je enjambement samozřejmí- nemístnou licencí.

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

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

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

nepřirozené skandování jambické:

$\overset{A}{U} - \overset{*}{U} - \overset{'}{U} - // \overset{'}{U} - \overset{'}{U} - \overset{'}{U} -$

nebo nepěkný galop daktylů:

- u u - u u - u u - u u

nebo konečně, s prodlévajícím důrazem před cézurou:

$\overset{y}{U} U - \overset{\cdot}{U} - \overset{\cdot}{U} - // - \overset{\cdot}{U} \overset{\cdot}{U} - U -$

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 alexandrin, byť snazší a tvárnější, tu a tam železnou šněrovačkou pro překladatele; i pak zůstane sebepěknější 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?

1921

## **OTOKAR FISCHER: METRICKÉ**

### **POZNÁMKY**

#### **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 Moliérova 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 alexandrin, 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 Moliéra a svůj převod Polyeucta 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 cézurou 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 „akademický“, odevzdaný Národnímu divadlu, vydáme v knižní formě (nákladem B. N. Kliky) 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 zmiňuji, má důvod zásadní: Nedávno bylo směrodatným odborníkem poukázáno na to, že by jevištní překlad básnického díla měl býti 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 takovéto 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.

kretizoval jako úsilí o hovorovost a mluvnost. Překládám >1«  
mat zahájil již r. 1916 O. Fischer poměrně ještě dosti koni|irM misním  
převodem Macbetha, ale již r. 1920 spolu s K. l'.i|>!td! inscenují jeden z  
mistrovských dramatických převodů triu || nerace, Moliérova Sganarella,  
v němž čteme verše, jejichž pCII^ zenost neměla do té doby v naší  
přeložené dramatičce ohduh

„No jistě, pane, ale teď byste měl snídat, abyste  
moh pak jít stran oné věci zvidat; jídlo vám posílí  
a zvedne osrdí a proti oukladům a zlu vás utvrdí.

Já znám to na sobě: když přijdu do nesnází, na lačný  
žaloudek mě každá hloupost srazí, a když jsem  
najeden, tak snesu jako nic nejhorší outrapy z  
nejhorších matenic. Jen naš'ouchejte se, to ochrana je  
jistá proti všem soužením, co osud na vás chystá, a  
nežli do srdce vám bolest zaryje, ať dvacet skleniček jí  
cestu zalije."

Prostředky lidového jazyka nezůstávají omezeny na dum ale pronikají i  
do poezie. Jedním z nejvýznamnějších manili'«! odakademičtění,  
zlidovění poezie byl Hořejšího překlad Ric lu\*i

Jé, mami, ty hračky a panáky, ty kvéry a  
zvířata v škatulkách, ty šavle a maličký  
auťáky! Jé, mami, mám voči jak na št'opkách!

Ten velkej kůň vprostředku, panečku! Je mastnej?  
Co můžou tak za něj chtít? Jó, ten by mi pasoval,  
holečku! Jej, mami, ty neumíš nic než bít!

Ty, něco ti z paklíku vypadlo! Tak ve „frcu"  
nedali ani fuk? Já furt a furt, co si jak  
žihadlo. Di, blázínku jeden, dyk je to fuk!

K tomu poznamenal Josef Hora: „Bylo třeba nedbati české básnické řeči,  
bylo třeba sžítí se s českým chudákem a najítí v jeho argotu ten rytmus a tu  
obrazivost, které našel u proletáře Itařížského, aby bylo možno tohoto  
básníka lidu a vizionářských slov bídy přeložití. Jindřich Hořejší našel nám  
nejen Rictuse, ale i prostou, z bláta opovržení zvednutou, a přece mohutnou  
leč českého proletářského předměstí, jadrnou řeč české bídy."<sup>14</sup> Překládá se i  
starší lidová literatura; základního významu jsou lelinkovy výbory lidové  
poezie francouzské. Prostotou syntaxe, rivilností slova, a proto citovou

blízkostí a důvěrností literárního projevu souvisí nejlepší díla překladatelství mezi oběma válkami s českou tvorbou původní: s Čapkovou hovorovostí a chválou slov nespisovných a nezdvořilých. Právě tyto rysy dávaly Fischerovi a jeho současníkům nejlepší předpoklady pro překládání divadelních her. Po období převážně básnického překladu lumírovského a prozaických převodů z let po r. 1900 nastává vlna překladů dramatických. Souvisí to samozřejmě také s rozmachem českého divadelnictví po r. 1918.

Jazyková oproštěnost a důvěrnost myšlenky byly jen jedním kilem fischerovské estetické normy. Průvodním zjevem hovorovosti bylo dramatické napětí, které se prostředky méně nápadnými uplatňovalo i v próze (bylo by to možno ukázat např. srovnáním Puškinovy Pikové dámy v převodu V. Mrštíka a B. Mathesia). Slovo již nezaniká v toku věty nebo verše jako u lumírovců, stylisté z období první republiky mají naopak sklon vydělovat slovo z větného toku, a tím je významově osamostatit a zdůraznit. Někdy tato tendence svádí až k rozrušování větné souvislosti vsuvkami nebo vysunutými větnými členy; např. ve Fischerově překladu Fausta věty jako „Jej, který, nezrozený, hvězd vedl kroužící roj“. Zvláště však je jednotlivý výraz zdůrazňován tím, že překladatelé mají snahu dát každému slovu co nejbohatší představový obsah. Užívají dramatických slov (žhnout, drát se, rvát), velké intenzity výrazu se dosahuje derivacními prostředky (prožhnout, povzlétnout, poodhalit), zdobu ušlechtilými a citově zabarvenými slovy (hrozitánsky, kočičkovsky, potácivě, vírně).<sup>15</sup> Mluvnost a výraznost jazyka, jakož i zásada, že je nutno kompenzovat stylistickou barvu, kterou překladatel jinde setřel, svádějí k výrazovému siláctví a k vulgarizaci jazyka.



## FISCHERŮV FAUST

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 pod - řádným. 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, „blaženy samy v sobě“, jak označil Morike ráz klasicky dokonalého výtvaru. Je jeden neklamný prostředek, jak oba druhy od sebe odlišíte: při prvním pocítujete 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 z paměti; 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, Baudelaireův Poe, Georgův Baudelaire, Rossettiho italská básně. (Jsouce organickou součástí literárního odkazu básníka, bývají zařazovány do sebraných děl.)

Takové překlady jsou skutečnými, autonomními uměleckými díly. Ale jejich hodnotu nelze odůvodnit poučkami poetiky 19. století. Proto třeba zbavit se obsahového hodnocení uměleckého tvoření. V německých 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 osolnost, nýbrž umělecké dílo. Tento názor vede ke zjevům, jimž jsme (nelni byli jsme) náchylní říkat lartpoumlartismus, alexandrinské umění, parafráze apod. A takové přebásňování daných a 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 zdůraznění „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: básníková 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 doba, 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 rozřazení 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 krivíme 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 exegezi 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 mašírujou; a srovnajte text Vrchlického: vojáci táhnou, kam se jim zdá), od pepických výrazů tovaryšů až po modernizaci sousedského vypravování 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 ji/, z úvodních slov o dvojích překladech.

## NAD OBNOVENÝM HAMLETEM

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 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 rozparem (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, 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 citřadostivý 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, dojísta četl se svým otcem Montaigna. Ale arci, je to smutek jen renesance, co je v něm: z Wittenbergu, kde studoval, odnesl si chuť k uvažování, nevšaksvěto- bol 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 vycpanému.

Tohoto Hamleta zachycuje nám výrazně překlad Saudkův.<sup>1/</sup> Celkovým tónem i drobnými retušemi dosavadní tradice podává nám obraz hodně odlišný od představy, kterou jsme si o hře i rekoví utvořili. Vznik a správnost této představy jsou samy o sobě zajímavým námětem

<sup>1/</sup> William Shakespeare: Hamlet, králevic 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.) kritickým. Formulka, kterou popisujeme výsledný dojem z básnického díla, zakládá se na místech, jež se nám vtiskla nehlouběji 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 básníkůvých 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 utvářený pro myšlenkový dosah: monolog „to be or not to be“. Oba podporují domněnku o metafyzickém zámyslu hry. Ale u Shakespeara nestojí na počátku ideu, nýbrž postava. Obraz života, ne demonstrace 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 teprve — 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 herc- kým výkonům svou nádhernou dikcí i svým rozsahem. Byly žádoucí z důvodů technických — neboť jen skrze ně bylo možná objasnit názorně obecenstvu duševní stav mluvícího —, ale i z důvodů kulturních: není tomu ještě dávno, co se člověk naučil obratně mluvit, a prolínání radost z 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 pru ozdobný a plynň výraz. Ale to neznamená, že by monology byly >•> kládány 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. Jeho osoby nejsou nijak hlásnými troubami 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 básnickových zámyslů a za pobídku obecenstva, 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 samoučelná, vytvořená ze záliby v barvitém 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 úžasně bohatství slovní i náladové a miluje pestrost ve střídání poloh. Uvádět jeho slohovou rozmanitost — která by mohla být nejpřesvěd- čivějším 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, pokládajíc ji za estetickou přednost, malíři si libovali v živých barvách, zejména malíři barokní doby. Bude nutno zvyknout si na *Shakespeara-koloristu, na Shakespeara neklasicistického*.