

vlastní bezprostřední budoucností, ani s budoucností jejích dětí. Také německý výraz pro trpný rod (pasívum) *Leideform* se determinologizuje a znamená spíše ‚způsob, forma utrpení‘. Zde může překladatel využít českého spojení *trpná forma* (méně již odborného výrazu *trpný tvar*), která může navodit zamýšlenou konotaci. Hříčku s terminologizovaným a neterminologickým užitím uvedených výrazů v plném rozsahu pochopí patrně jen ten čtenář originálu, který je v jisté míře obeznámen s francouzským a německým systémem slovesných časů a rodů. Překladatel v daném případě vynechal německý ekvivalent francouzského tvaru a neuvedl ani eventuální české neparadigmatické *až budu pomilován* a spokojil se – jako více méně i autorka – s tím, že výraz *druhá budoucnost* v obou významech bude jasný jen těm čtenářům, kteří znají nějaký jazyk, v nichž se vyskytují dva budoucí časy. Celkovému porozumění textu není vynechávka na závadu.

Řešit takovýto problém učenou vysvětlivkou by v překladu výrazně beletristického díla bylo jistě málo únosné.

Poznámky

¹ Approaches to Translation. Oxford 1982.

² H. Schütz, *Julia oder die Erziehung zum Chorgesang*. Berlin 1980. – H. Schützová, *Julie aneb výchova k sborovému zpěvu*. Praha 1986.

V. PŘEKLAD A KULTURNÍ KONTEXT

32 Kulturní kontext, aluze

I když má překladatel o textu, který překládá, celkově jasno, nevyhne se potýkání s jednotlivostmi, na jejichž řešení neexistuje obecný recept. Jednou z nich jsou tzv. aluze. B. Ilek je nazývá kulturní narážky,¹ snad aby je odlišil od materiálních reálií, s nimiž je třeba nakládat jinak. Na řadě příkladů z různých textů pak dovozuje, že přesný překlad takových kulturních narážek často nebývá funkční. K. Dvořák ve svém *Soupisu staročeských exempel*² konstatuje, že srozumitelnost pouhé aluze (tj. bez vysvětlivky) je možná jen při znalosti úplného znění příběhu. Aluze jsou starým problémem původních i překládaných literárních textů. Vzdělancům dřívějších epoch byly srozumitelné narážky biblické a antické, limitoval je v podstatě okruh znalostí na univerzalistickém základě latinském. Při současné explozi překládání z nejrůznějších kulturních oblastí, z nejrůznějších národních literatur nabývá ovšem otázka aluzí zcela jiného rozměru. I sebevzdělanějšímu a sebeodpovědnějšímu překladateli leccos unikne, a z toho, co postihne, lze často přetlumočit jen větší nebo menší část, pokud nechce sáhnout k rozmělnění vnitřními (samozřejmě vždy neúplnými) poznámkami nebo vysvětlivkami pod čarou.

Uvedeme nyní několik příkladů z románu, který vyšel v bývalé NDR a jehož text aluzemi přímo překypuje.³

Hrdinka knihy jede se svým partnerem autem podél Rýna. Text praví:

Sankt Goar und drüben die Lorelei. Wehe, du stellst dir jetzt die berühmte Frage nach der Bedeutung deiner Trauer, wehe, du erzählst die Geschichte, die dir nicht aus dem Sinn geht. Das Märchen aus uralten Zeiten. = Sankt Goar a nad ním Lorelei. Běda, teď si kladeš tu proslulou otázku, co znamená tvůj smutek, běda, vyprávíš historii, která ti nejde z mysli. Báj z pradávnych časů.

Autorka tu počítá s tím, že každý německý čtenář originálu pozná, že tu zčásti cituje, zčásti parafrázuje obecně známou Heinovu báseň o krásné víle, která sedává s rozpuštěnými vlasy na skále Lorelei nad Rýnem, obluje plavce, a ti uchvácení pohledem na ni ztroskotávají. Navozuje se tím neradostné duševní rozpoložení hrdinky. Poučený překladatel ví, že jde o Heina, vyhledá český překlad a zjistí, že se mu do kontextu příliš nehodí.⁴ Zároveň si položí otázku: je třeba nebo žádoucí vysvětlit vnitřní poznámkou, že se tu

parafrázuje Heine? Stává se ostatně častěji, že pro citované verše nebo i prozaické úryvky originálu nelze využít ani dobrý existující překlad, protože obsah je v něm rozložen jinak než v originále nebo je význam úryvku nějak posunut. Nezbyvá, než pro daný kontext pořídit překlad nový.

Na potíže s funkční ekvivalencí naráží překladatel u písní, pořekadel a přísloví zabudovaných v originálním textu. V uvedené knize čteme podivnou větu:

Julia und Gabriel grasen am Neckar, bis sie keinen Pfennig mehr in der Tasche haben.

Významy uváděné pro *grasen* ve slovnících (1. pásti se; 2. posekat trávu) překladateli příliš nepomohou. Dalším hledáním nebo i náhodou pak zjistí, že existuje německá lidová píseň o tom, jak on a ona pasou u Neckaru dobytek a dobře se jim vede – na rozdíl od hrdinů románu. Zjištěný fakt však nelze v překladu prakticky uplatnit a překladatel proto zvolil obecnější:

Julie a Gabriel si žijí u Neckaru, až v kapse nemají ani feník.

Studenti postupimského gymnázia v recesistických staromódních úbořech táhnou poslední den školy městem. Autorka v této pasáži mění vyprávěčskou perspektivu a nechává mluvit samotné studenty:

Wir stimmen irgendeinen neutralen Jubel an. Lützows wilde verwegene Jagd zum Beispiel.

Je to svého druhu hymna nezkrotného a neohroženého voje, houfu dobrovolnických jezdců, kteří v době osvobozenecých válek v Německu (1813) bojovali pod vedením pruského šlechtice von Lützowa proti francouzské okupaci a rozdmýchávali povstání proti Francouzům. Autorem slov je známý básník a člen jízdy Th. Körner. Studenti chtějí provokovat profesory a místní veřejné činitele a činí tak burcující písní, proti které však nelze vznést z oficiálních míst námitky, ačkoli je v daném kontextu jednoznačným protestem proti totalitní, strachem znehybnělé společnosti. Překladatel tu sice sáhl k vnitřní vysvětlivce (*Spustíme nějaký neutrální hlahol. Například o tom, jak dragouni generála Lützowa odvážně bojovali proti Napoleonovi v osvobozenecých válkách*), ale provokativní záměr studentů v překladu přesto není tak zřetelný jako v originále.

V jiné situaci zpívají čtyři chovanci ústavu pro choromyslné kánon:

O wie wohl ist mir am Abend, wenn zur Ruh die Glocken läuten. Bimbam bimbam bimbam.

Bylo možné dvojí řešení: zvolit vnitřní vysvětlivku a text přeložit, nebo sáhnout k substituci a užít českého kánonu. V kontextu nehraje obsahová stránka písně žádnou roli, a proto bylo možno jako funkčně ekvivalentního využít známého a bezpříznakového českého kánonu *Bejvávalo...*

V narážce na Beethovenovu 9. symfonii s *Ódou na radost* bylo třeba upravit standardní český text, aby vyjádřil autorčinu pointu. Jinde zmínka o jedličce okamžitě navozuje německému čtenáři představu vánočního stromku z písně *O Tannenbaum*; v českém prostředí se nějakou všeobecně známou písní vánočního stromek neopěvuje, a nelze tudíž ani vyvolat asociaci adekvátní originálu.

Věta *Pagels Himmel breitet seine Sterne* = *Pagelovo nebe rozprostírá své hvězdy*, kterou začíná jedna kapitola knihy, je jistě dost zvláštní, i když čtenář ví, že Pagel je učitelem a Julie studentkou na dělnické přípravce a že Julie je do učitele zamilována. Nepochopí ji ani německý čtenář, pokud nezná starou píseň německých interbrigadistů ve Španělsku *Spaniens Himmel breitet seine Sterne...* I zde překladateli nezbylo, než se autorčiny finesy vzdát, pokud nechtěl sáhnout k vysvětlivce pod čarou.

Obecně rozšířené pijácké pořekadlo *Wein auf Bier, das rat ich dir* nemá, zdá se, v češtině obdobu a překladatel se uchýlil k vytvoření pseudognomického rčení *Pivo vínem zalítí můžeš*, které může budít dojem, že snad někde třeba regionálně existuje.

Uvedeme ještě jednu aluzi, která zároveň využívá dvojznačnosti slov. V padesátých letech se v NDR vyvíjela snaha zavést pozdrav *Freiheit*, užívaný údajně německými interbrigadisty ve Španělsku, jako oficiální pozdrav zvláště mezi angažovanými mládežníky a funkcionáři, ale pozdrav se neujal. Autorka vytvořila v románu situaci odehrávající se v padesátých letech, v níž proti sobě stojí slovo *Freiheit* jednak ve funkci příznakového pozdravu, jednak s obecným významem 'opak nesvobody'. V překladu bylo třeba výraz *svoboda* zachovat, protože v kontextu hraje klíčovou roli, ale zároveň bylo nutné českému čtenáři vnitřní vysvětlivkou naznačit, k jakým denotátům slovo odkazuje.

Teoretikové i praktické překladu se již smířili s tím, že při překladu – zejména uměleckých děl – se některé informace originálu ztrácejí. Pokusili jsme se na řadě příkladů ukázat, že tím nemusí být vinna nemohoucnost překladatele nebo nedostatečnost výrazových prostředků v cílovém jazyce, nýbrž zakotvenost originálu v určitém prostředí, v tradici vlastní národní literatury. Mnozí překladatelé se snaží kompenzovat tyto ztráty na jiných místech textu a tento postup se vcelku pokládá za legitimní, i když jde o vědomé překladatelovy zásahy do originálního textu, které se nemohou stát pravidlem. Překladatel tím není zproštěn profesionálního závazku přeložit text jako celek co nejpřesněji.

Poznámky

¹ B. Ilek, Kulturní narážky v textu, *Slavica Pragensia* 24, 1981 (1984), s. 16n.

² K. Dvořák, *Soupis staročeských exempel*, Praha 1978, s. 10.

³ Helga Schütz, *Julia oder die Erziehung zum Chorgesang*. Berlin 1980. – Helga Schützová, *Julie aneb výchova k sborovému zpěvu*. Praha 1986.

⁴ První strofa Heinovy básně zní:

*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
daß ich so traurig bin;
ein Märchen aus uralten Zeiten,
das kommt mir nicht aus dem Sinn.*

Překlad Pavla Eisnera:

*Já nevím, co duši mi hraje,
že dnes tak smuten jsem;
ta dávná, dávná báje,
mám pořád ji v srdci svém.*

Slovo *wehe* 'běda', kterým začíná citát, je v Heinově básni až v předposlední, páté strofě.

33 Takzvané věci nepřeložitelné

Na takzvané věci nepřeložitelné zastává teorie překladu v krajních polohách dva protichůdné názory. Jednou krajností je tvrzení, že přeložit lze všechno, druhou je názor, že každý umělecký text překladem něco ztrácí.

Problém přeložitelnosti, jak známo, nesouvisí s rozdíly systémů východiskového jazyka a češtiny přímo, nýbrž s konkrétní aplikací těchto rozdílů. Jde o to, zda lze, či nelze zachovat jedinečnost formy a obsahu původního literárního díla při nutné výměně jazykového materiálu. V literatuře o překladu a překládání se setkáváme s různým pojetím tzv. věcí nepřeložitelných. Zatímco většina teoretiků i praktiků překladu vidí tento problém právě v oné jedinečnosti a neopakovatelnosti vztahu formy a obsahu uměleckého textu ve všech jeho prvcích i v celku (Levý 1983), bulharští teoretikové S. Vlachov a S. Florin chápou problém nepřeložitelnosti mnohem konkrétněji, především jako široce pojatý problém překladu reálií, na něž navazují i idiomy, jména, oslovení, nespisovné a jinojazyčné prvky, termíny apod.¹

P. Eisner sledoval vztah formy a obsahu v té nejkrajnější podobě, tj. všiml si zvukové a obsahové stránky slov i tam, kde nejde o funkční čili záměrné využití formy v obsahu uměleckého textu. Vycházel ze zkratkovitých abstrakcí, metaforizace každého pojmenování a upozorňoval na jejich asociativní, etymologické, případně onomatopoické hodnoty. Tak dospěl k závěru takřka absurdnímu, že totiž ani n. *der Frühling*, ani a. *spring* nelze ve všech aspektech přeložit českým slovem *jaro*, nebo že česká expresiva *vyčouhlý*, *vykutálený*, *obejda*, *držgrešle* nemají ekvivalenty v žádném jiném jazyce.² A byl to právě P. Eisner, kdo se ve své překladatelské praxi snažil tento svůj základní axiom tak odvážně a zároveň tak úspěšně vyvracet.

Příkladem názorového protikladu, tj. „víry v přeložitelnost všeho“, je stanovisko G. Šengelího uváděné Etkindem, že totiž prakticky každý kalambur lze přeložit. Ostatně i sám Etkind je spíše optimistou než skeptikem.³ Soudobá teorie překladu uvažuje o problému přeložitelnosti zpravidla ve vyhraněnější podobě, tj. sleduje funkční návaznosti formy a obsahu překládaného literárního textu, jejichž největší frekvence je bezesporu v textech básnických a jež jsou vesměs plodem jazykové kreativity.

Funkční návaznost formy a obsahu, z níž vyplývají obtíže přeložitelnosti, však není omezena jen na literární text. Nejčastěji se uplatňuje ve slovních hříčkách (v podobě různých sloganů, anekdot apod.) i v běžné komunikaci, srov. např. n. *Wer rastet, der rostet* v sémantickém překladu *Kdo odpočívá, ten rezaví*, což, má-li i v českém převodu fungovat jako slogan, je třeba převést, případně substituovat tak, aby byl i v české podobě obsah vázán na eufonii (např. *Kdo si rád pohoví, ten brzy zrezaví* apod.).

Typologie funkčních souvislostí formy a obsahu textových prvků dosud neexistuje a je otázka, zda je v obecné a vyčerpávající podobě vůbec možná. Pokusíme se tedy alespoň upozornit na některé typy.

Slovní hříčky ve východiskovém jazyce mohou být založeny na homonymii, polylexii či synonymii takového druhu, že k nim nelze v češtině nalézt protějšky s odpovídající strukturací. Tak a. titul básně *Exits* (*exit* jako *východ* i jako lékařský termín *exitus*) nelze s ohledem na kontext přeložit bez obsahové ztráty pouhým jedním slovem, nýbrž např. jako *Exity a východy*, příp. *Odchody a východy*.

K obtížně přeložitelným prvkům patří také funkční využití gramatického rodu substantiv, především při personifikaci předmětů (např. sch., bulh., maked. *topola* 'topol' využité jakožto femininum při zosobnění ženy v milostné básni). Podobné problémy (tj. v souvislosti s personifikací) vznikají přirozeně i v překladech z jazyků geneticky vzdálených, srov. např. n. *der Tod* (mask.) ≈ *smrt* (fem.), *die Sonne* (fem.) ≈ *slunce* (neutr.), *die Fichte* (fem.) ≈ *smrk* (mask.), *die Trauer* (fem.) ≈ *smutek* (mask.) apod.

Kategorie eufonických prostředků navazujících na obsah, jež je nejčastěji využívána v poezii, zahrnuje mnoho typů. Patří sem mj. etymologické slovní hříčky, např. n. *Brecher* ≈ *Verbrecher* 'drtič ≈ zločinec', aliteranční využití shodného znění slov, např. r. *volja vseh vol'neje vol'...!...bolej vseh bol'neje bol'* (A. Blok), n. *Wort und Wert, Baum und Bach* apod., využití shodného znění slov a slovních spojení, např. r. *Večer utech, / U tech smelych berez...* (Chlebnikov) aj.

Zvláštní kategorií z hlediska přeložitelnosti je využívání narážek na rovině slova, syntagmatu i věty. Na rovině syntagmatu a věty tu samozřejmě

nejde ani tak o překlad idiomatických spojení, jež mají v češtině nezřídka pragmatický ekvivalent (srov. a. *trim one's sails to the wind*, n. *den Mantel nach dem Wind drehen*, r. *deržat' nos po vetru* = č. *kam vítr, tam plášt'*), nýbrž o případy, kdy je idiomatických spojení využito v nových obrazných formacích.

Patří sem nejrůznější modifikace ustálených spojení a slov, například logické analogie nebo logické opaky existujících výrazů, srov. a. *businessgirl* jako protějšek k *businessman*, využití ustálených spojení ve významu přeneseném i doslovném, jako např. a. verše *The yawning sack holds economic murder / And wives and children fill it with their clamour* ≈ *Zející pytel [vyhazov] obsahuje existenční vraždu / a manželky a děti jej naplňují nářkem*¹ jsou založeny na dvojnáčnosti slova *sack* (na významu spisovném a hovorovém), proto musí český překlad hledat podobný dvojnásobný ekvivalent, který by zachoval slovní hříčku: *Vzdouvající se padák je existenční vražda / a manželky a děti ho zatěžují nářkem*.

Také jazyková komika patří k problémové oblasti, kde se často setkáváme s nepřeložitelností, jí však je věnován zvláštní výklad (viz kap.22). Uvedené příklady jen letmo naznačují situace, v nichž se zcela právem uvažuje o nepřeložitelnosti. Je zřejmé, že obě krajní stanoviska k problému nepřeložitelnosti jsou zjednodušující, že je třeba řešit každý případ zvlášť. Míru nepřeložitelných prvků mezi kterýmkoli východiskovým jazykem a češtinou lze sotva kvantifikovat, je pohyblivá, závislá na stupni jazykové kreativity každého literárního textu a v jednotlivostech na víceméně náhodných shodách či rozdílech obou jazyků a kulturních kontextů. Při řešení takových situací sotva pomůže teorie, překladatel se musí spoléhat jedinečně na vlastní tvořivost a vynalézavost.

Poznámky

¹ S. Vlachov & S. Florin, *Neperevodimoje v perevode*. Moskva 1980.

² P. Eisner, O věcech nepřeložitelných, *Slovo a slovesnost* 2, 1936, s. 230-238.

³ Je. Etkind, *Poezija i perevod*, Moskva 1963, s. 39-71. – Srov. též Ch. Pagnouille, *Translating poems: A precarious balance*, *Babel* 38, 1992, 3, s. 139-148.

34 Jazyková etiketa v překladu

Jazykovou etiketu lze pokládat za součást norem, jejichž respektování společnost vyžaduje a zajišťuje tak optimální interpersonální komunikaci. Sémantická a gramatická struktura výrazů je ve všech jazycích určena pragmaticko-sociálními faktory, k nimž patří mj. postavení partnerů komunikace (sociální symetrie nebo asymetrie), sociální úloha

adresáta (např. otec, zákazník, učitel, pacient), charakter vztahu mezi partnery (formální, neformální, pozitivní, negativní), situace mezi partnery (soukromá, oficiální) apod.¹

K vyjadřovacím normám jazykové etikety řadíme oslovení, pozdravy, seznamovací obraty, vyjadřování žádostí, díky, blahopřání, soustrasti, omluvy, uznání, poklony, pokárání atd. Kromě lexikálních a frazeologických prostředků, jež se většinou v jazykové etiketě uplatňují, setkáváme se v češtině (také v němčině, francouzštině a rovněž i v ruštině a dalších slovanských jazycích) i s prostředky morfologickými ve formách tykání, vykání, případně ve starší češtině ve tvarech onkání a onikání.

Problémy při překladu vznikají buď z rozdílu v prostředcích jazykové etikety ve východiskovém jazyce a v češtině, anebo z rozdílu v užívání těchto prostředků, podmíněných odlišnou společenskou situací. Vesměs jde však o takové prvky textu, pro něž se v češtině hledá funkční ekvivalent.

S existencí rozdílných prostředků v obou jazycích si překladatel obvykle poradí snáze než s jejich rozdílným užíváním. Tak např. překladatel z ruštiny ponechává v oslovení cizí osoby křestní jméno s patronymikem, případně je zamění příjmením, strohé oslovení příjmením zpravidla doplní, např. *pane Zybkině*; překladatel z angličtiny vynechá případné křestní jméno manžela u příjmení vdané ženy, většinou celkem bez problémů najde funkční ekvivalenty, tj. výrazy a obraty, jež jsou v češtině v podobných situacích běžné.

Rozdílné prostředky v jazyce východiskovém a cílovém jsou častým překladatelským problémem u tzv. honorativ, tj. forem tykání a vykání, zvláště tam, kde je jejich rozlišení funkční, tj. kde se váže na určitý obsahový nebo estetický záměr literárního díla. Český překladatel Puškinova *Evžena Oněgina* je v tomto ohledu např. ušetřen problému, co si počít se známými partiiemi Tatjánina dopisu, zatímco překladatel do angličtiny musí vyřešit funkční odstínění hrdinčina kolísání mezi tykáním a vykáním, jež je výrazem jejího citového napětí (*...Ja k vam pišu... Ty v snovidenijach mne javilsja... No mne porukoj vaša čest'...*), jinými prostředky.²

Překladatel do češtiny musí zase řešit případy opačné, tj. musí rozlišovat, kdy např. v anglickém textu situace odpovídá českému tykání a kdy vykání. Už J. Levý se zmínil, že o českém překladu anglického *you* lze napsat celou studii, a ilustroval to na překladech Shakespearových textů, v nichž bez zjevného podnětu originálního znění kolísá mezi tykáním a vykáním též překladatel (Levý 1983). Rozdílná řešení anglického *you* a morfologicky nerozlišených tvarů imperativu dokládá ostatně i mnoho jiných textů, mezi

nimi i čtyři překlady Carrolovy *Alenky v říši divů*: a. *speak English* tu řeší dva překladatelé jako *mluvte*, dva jako *mluv*.³

Překladatelské problémy vznikají také při převádění shodných jazykových prostředků ve shodné platnosti, avšak v rozdílném užití. Překladatel z bulharštiny musí například často řešit společenskou asymetrii, jež neodpovídá českým společenským konvencím, např. situace, v nichž nadřazený muž tyká podřazené starší ženě, zatímco ona jemu vykává, případně kolísání mezi symetrií a asymetrií tam, kde naše domácí konvence uplatňuje komunikační symetrii. Prostředky jazykové etikety někdy mohou korespondovat i mezi jazyky geneticky nepřibuznými, a tak třeba boдрé familiární oslovení v 1. os. mn. čísla, jako a. *How are we today?*, n. *Wie geht es uns heute?*, r. *Kak my sebja segodnja čuvstvujem?* má v češtině dokonalý formální i funkční ekvivalent: *Jakpak se dnes máme?*

Zdvořilostní obraty při překladu většinou nepůsobí obtíže. Volba českého ekvivalentu je tu vesměs otázkou znalosti, nikoli překladatelské vynalézativosti, a to jak znalosti komunikativní, tj. etiketní hodnoty originálního výrazu, tak i jeho kontextu. Bez znalosti kontextu lze sotva přeložit b. *zapovjadaj, zapovjadajte*, neboť odpovídá zdvořilostním výrazům nespecifikovaným, jako *prosím, račte*, ale i specifikovaným, jako *pojdte dále, poslužte si, berte si, posadte se* apod. Právě tak je třeba znát kontext u a. *I am afraid*, jež odpovídá českému *obávám se a bohužel*. Jen v kontextu lze správně přeložit větu *I am afraid, I haven't got that book* = *Obávám se, že tu knihu nemám* i *Tu knihu bohužel nemám*, zatímco věta *I am afraid, I haven't a telephone* = *Bohužel nemám telefon* je jednoznačná i bez kontextu.

U některých zdvořilostních obrátů se sémantický a funkční ekvivalent kryjí, u jiných nikoli. Srov. např. b. *kažete!* 'řekněte, mluvte', jež odpovídá svou komunikační hodnotou č. *co si přejete?*, nebo r. *Nu, čto vy!*, odpovídající č. *Ale jděte!*, *Ale prosím vás!*; *vinovat* = *omlouvám se*; *prošu izvinenija* = *omluvte mě, prosím; ne serdites'* = *nezlobte se* apod.

Výrazy a prostředky jazykové etikety patří k těm prvkům literárních textů, jejichž správný překlad je sotva myslitelný bez znalosti nejen jazyka, ale i prostředí, o němž text pojednává.

Poznámky

¹ M. Rulfová, Problematik der sprachlichen Etikette im Tschechischen. - In: *Linguistica X*, Praha 1984, s. 79-100.

² E. Osers, Some Aspects of the Translation of Poetry, *Meta* 23, 1978, 1, s. 7-19.

³ A. Macurová, K problémům překladu pragmatických charakteristik textu. - In: *O překládání literatury pro děti a mládež*, Praha 1988, s. 18-29.

35 Oslovení jako překladatelský problém

Motto:

Marcellus

Vy máte školy, Oslovte to vy!

Shakespeare

Oslovení patří do skupiny těch problémů, které (samozřejmě i při dobrém překladu) signalizují cizost originálu, jinak řečeno „dodávají mu lokální či temporální kolorit“. Otázka, má-li být na přeloženém textu znát jeho provenience, či nikoliv, patří do série těch kontroverzních názorů, které jsou v překladatelských kruzích neustále předmětem diskuse (dále jde o to, má-li být překlad pěkný či věrný, aktualizovaný či neaktualizovaný apod.). Spolu s oslovením patří mezi tyto signály i pozdrav, vlastní jména v celém svém rozsahu, realie, částečně frazeologismy apod.

Abychom mohli správně chápat oslovení jako překladatelský problém, připomeneme si některé okolnosti známé z běžné denní praxe, z životní zkušenosti i z jejich umělecké transpozice. Je pochopitelné, že závažnost oslovení (nebo vůbec jeho výskyt) je v literatuře dána žánrem: např. drama, jehož základním textovým schématem je dialog, má oslovení jako inherentní, textotvorný i stylotvorný element. Podobně je tomu v těch pasážích beletrie, ev. i jiných žánrů, kde je dialog prezentován.

Oslovení je především problém sociologický. Promítá se do něho vztah společenské hierarchie (nadřazený, podřazený), někdy i kvalifikace (akademické tituly), věkové rozdíly (starší, mladší), osobní vztahy nejrozmanitějšího druhu, jako povýšenecký aj. Oslovování hodnostářů (světských či církevních) tvoří samostatný problém (*Vaše Excellence, Vaše Svatosti*; ruské oslovení hodnostářů *Vaše Vysokoprevoschoditel'stvo*) a vyžaduje znalost dobových realii.

Do oslovení se promítají i určité konkrétní fáze historického vývoje, tendence spontánní i institucionální. Převratnými společenskými změnami bylo motivováno např. francouzské oslovení *citoyen* = *občane*, a též ruské *tovarišč* = *soudruhu*.

V systému komunikačních vztahů má tak oslovení své prvořadé místo. Zajímavé je proto sledovat, jak hlubší společenská přeměna je provázena především masovou, jednoznačnou a přímočarou změnou oslovení. Návrat k tradičnímu českému oslovení pane, paní, k němuž došlo před našima očima, je zajisté nejmarkantnějším jazykovým symptomem hlubokých společen-

pane Nováček, Nováček, pane, Janička, pole

ských přeměn. Institucionalizované oslovení *soudruhu* (v úředním styku, ve škole, v armádě) se redukovalo na okruh příslušníků strany, z něhož vzešlo.

Ostatně i v době paušálního oslovování *soudruhu* (*soudružko*) byla jistá diference. Toto oslovení nepřipadalo v úvahu, šlo-li o pacienta, který oslovuje lékaře; naopak bylo monopolizováno ve spojení s titulem *akademik*. To vše mělo jistě své logické opodstatnění.

Z hlediska čistě lingvistického lze říci o oslovení *soudruhu* tolik, že bylo faktorem fixujícím náležitou podobu vokativu (pátého pádu): jediné *soudruhu Vaňku*, ale ve spojení s oslovením *pane* slyšíme zpravidla *pane Vaněk* (vedle náležitého *pane Vaňku*).
X PANE SIEC ← PANE SEUCIE?

Ve styku s různými institucemi jsme měli do nedávné doby možnost se setkat s řadou případů oslovení neadekvátního. Např. na bytové komisi oslovila referentka žadatele „*Podívejte se, Skořepa...*“ Případy, jako „*Novák, pojď sem,*“ nebo dokonce „*Novák, zpívám,*“ jsou již situačně příznakové. Čeština má dosud živý tvar pátého pádu (na rozdíl od ruštiny, kde vokativ vymizel jako kategorie) – a je dobré jej užívat.

Oslovení je třeba považovat za součást komunikační etikety, nebo dokonce komunikační etiky. Víme, že se sluší před vlastní promluvou partnera oslovit, a to náležitě. Na vhodně zvoleném oslovení záleží často úspěch, či neúspěch. Dnes již vymizely z oběhu i z paměti příručky poučující o tom, jak oslovit státního návladního, jak abatyši atd. Ale potřeba podobných příruček se začíná znovu pocítovat, a to v souvislosti s oživením veřejného života, s postupným rušením odumřelých standardů, s rozvojem diskusních možností, ať již na půdě parlamentu, či na jiných veřejných shromážděních, na mezinárodních odborných fórech apod.

Způsob oslovení však souvisí organicky i s charakterem jazyka, z něhož se překládá a do něhož se překládá. Např. při překladu z angličtiny musí překladatel řešit otázku tykání či vykání, při překladu z ruštiny otázku patronymik.

V lužické srbštině nepůsobí obtíž překládání běžných oslovení, jako *knježe Šubrto* ≈ *pane Šubrte*, ev. pouze *knježe* ≈ *pane*, jindy pak v nominativní podobě *knjez doktor* ≈ *pane doktore*, *knjez inspektor* ≈ *pane inspektore*; nebo: *knjejni Brokova* ≈ *paní Broková*, *knježna Wagnerec*, *knježna Holanec* ≈ *slečno Wagnerová*, *slečno Holanová*. Zde bychom chtěli upozornit na specifičnost příjmení neprovdané ženy (*Holanec*, *Marja Kubašec*), podobně jako v polštině (*Skubljanka*, *Smędzanka*).

Na okraj lze připomenout, že vokativy celé řady lužickosrbských mužských jmen vlastních (ale i obecných) mají zakončení na -o: *Jano*, *Tomašo*, *Hinco*; *nano* = *otče*, *wujo* = *strýčku*, *džedo* = *dědečku*, *šefo* = *šéfe*.

Oslovení žen, jako *mačerka* ≈ *maminko*, *Dašenka*, *sotra Magda* (sestra v nemocnici) apod. jsou celkem bez problémů.

Problémy s překladem oslovení jsou tím větší, čím vzdálenější jsou si kulturní systémy východiskového a cílového jazyka. Příkladem značné kulturní vzdálenosti je vztah češtiny a jihoslovanských jazyků (srov. kap.36).

V souvislosti s překládáním z angličtiny jsme se zmínili o otázce *tykáání a vykání*. Avšak i v jazycích, v nichž se tykání a vykání rozlišuje, nejsou vždy případy jednoznačné. Zatímco se např. v současné češtině rodičům tyká, starším způsobem bylo vykání (to se nyní uplatňuje někdy ve vztahu k rodičům partnera). Proto i při překladu románu z venkovského prostředí nebo románu historického ponecháme vykání.

Při vykání se jazyky mohou lišit v tom, je-li v adjektivních (ev. participiálních) tvarech *shoda* podle smyslu (kdy se zde rozlišuje rod), např. v češtině *Vy jste přišel pozdě* ≈ *Vy jste přišla pozdě*, nebo *shoda gramatická* (podle kategoriálního statutu zájmena): v ruštině *Vy přišli pozdno* je možné říci o ženě i muži.

S výrazem úcty souvisí i užívání 3. osoby v polštině: *Niech pan siada; Niech pani siada; Jak pani myśli? Jakie jest nazwisko pańskie?* Oslovování pomocí 3. osoby, dříve užívané, např. *Zahrála to ještě jednou!*, nebo *Pane K., co oni tomu říkají?* (srov. n. *Was sagen Sie dazu?*), není v současné češtině živé.

V česko-ruských kontaktech, především přímých, ale též při překládání beletrie a dramatické tvorby je otázka oslovení složitá především proto, že v ruském současném úzu chybí slovo *pan*, *paní*, *slečna*, které by se dalo jak užívat samostatně, tak i kombinovat s příjmením. Svého času se v ruských časopisech diskutovalo o tom, jak silně v ruštině chybí vhodné označení pro neznámou, dospělou ženu (*graždanka* se všude nehodí, *devuška* je problematické) a navrhovalo se zavést opět oslovení *baryšnja* (občas se s ním ostatně v ruském prostředí lze setkat), *sudarynja*. V politickém a úředním jednání na nejvyšší úrovni však ruština stabilně užívá označení *gospodin*, *gospoža* (*gospodin Regan*, *gospoža Regan*). Běžné je i na konferencích s mezinárodní účastí oslovení *Damy i gospoda!*

Otázka oslovení je problémem nejen ve vztahu Nerusa k Rusovi, nýbrž – a to snad ještě ve vyšší míře – Rusa k Nerusovi. Oslovení (a vůbec identifikace) osoby patronymem ve spojení s křestním jménem, nikoliv příjmením, jak je zvykem v mimoruské oblasti, klade značné nároky na paměť, která není v tomto směru u Nerusů trénována. Při svém pobytu se cizinec setká s celou řadou osob, které jsou pro něho nové nebo které zná, jak je v odborném styku běžné, podle příjmení z jejich publikací. Ruský

mluvčí zase na druhé straně ví, že má-li oslovit německého, českého či jiného kolegu, musí rovněž uvažovat o výběru oslovení. Rusové např. vědí, že se v češtině patronyma neuzívá, a proto jím nyní cizince (pokud nejde o déle trvající pobyty či naturalizaci) neoslovují; považují pak často za adekvátní oslovovat české kolegy pouze křestním jménem. To ovšem adekvátní oslovení dospělé osoby v češtině není, a tak vzniká nežádoucí asymetrie. Oslovení jako *professor Gard*, *kollega Dvoržakova*, které bychom mohli považovat za adekvátní, se užívá teprve postupně, a to především proto, že se ruským mluvčím zdá příliš oficiální.

Zajímavé jsou rozdíly v oslovování s titulem. Tituly jako *doktor*, *profesor* se v češtině užívaly donedávna ve spojení s obecným *pane*, *soudruhu*, *paní*, *soudružko*: *pane profesore*, *paní profesorko*, *soudružko docentko*; nyní se jednoznačně stabilizuje oslovení *pane*, *paní* (též *pane kolego*, *paní kolegyňe*). V němčině je běžné oslovení *Herr Professor*, *Frau Professor*, *Herr Direktor*. Výjimkou však není ani oslovovat vysokoškolské profesory pouze příjmením – *Herr Tellenbach* (to by v češtině vhodné nebylo). Ve francouzštině obdobně (avšak s určitým členem): *Monsieur le professeur*, avšak též *mon professeur*. Naproti tomu v bulharštině: *akademik Dinekov*, *doktor Spasova*; též v ruštině: *professor (Kubrjakova)*, *skážite...*; *doktor, bud'te ljubezny...* Cizince lze rovněž (a to nejlépe) oslovovat pomocí titulu a příjmení: *professor Gard*, *docent Bjuler*. Tento typ (tj. bez obecného jména) odpovídá anglickému *professor* (srov. oslovení *doktore*, jde-li např. o primáře oslovujícího kolegy). Je třeba upozornit, že v ruštině nikdy nebylo možno kombinovat *tovarišč professor*.

Při oslovování (a vůbec identifikaci) *žen* hraje v češtině (i jině) svou roli přechylování, např. *paní doktorko*. Oslovení *paní doktor* nebo snad dokonce *paní doktore* (srov. v polštině standardní *pani doktor*) zní v češtině strojeně.

V ruštině má přechylování nesrovnatelně užší možnosti než v češtině; zde jde o ženu, poznáme buď z příjmení (*professor Kubrjakova*), nebo z křestního jména (*Valerija Štern*), eventuálně ze složeného slova: *Pervaja ženščina-kosmonavt (první kosmonautka – Valentina Tereškovová)*. Křestního jména užívá čeština především samostatně, a to při tykání, ale též při vykání, např. mladším kolegům (oslovení typu *slečno Věro*, nebo snad historické *panno Lenko*, dále *paní Heleno*, či snad dokonce *pane Václave*, tj. ve spojení s obecným názvem a s vykáním (všechny tyto typy mají omezený okruh užití a jsou podmíněny určitým sociálním kontextem: oslovují se tak např. kadeřnice, dámy z vybrané společnosti apod.). Naproti tomu v polštině je tento typ naprosto běžný (např. při reportážích apod.).

Lze říci, že ve srovnání s jinými jazyky klade čeština váhu na *příjmení*, a to ve spojení s obecným oslovením *pane*, *paní*. Samotným příjmením oslovuje učitel žáky ve škole (při oslovování dospělých osob pouze příjmením jde jak v češtině, tak i v jiných jazycích, např. v angličtině, vždy o signalizaci společenské hierarchie, např. o vztah nadřazeného k podřazenému).

Případy, kdy se příjmením oslovují žáci mezi sebou, pak skýtají vhodnou příležitost k parodování (srov. Mach a Šebestová). Tím se ovšem dostáváme k *funkčnímu posunu* oslovení; familiární s mírně žertovným podtextem jsou v ruštině ty případy, kdy se křestním jménem a patronymem (r. *imja-otčestvo*) oslovují manželé: *Nu, Raisa Maksimovna, pojechali!* Nebo: *Stepan Petrovič, ty už ne pej!* K otázce oslovení v ruštině lze ještě dodat, že užití jména po otci, tj. patronymika, samotného, např. *Maksimyč*, *Rudol'fič*, *Savvič*, je archaické a substandardní. V literatuře se s ním setkáváme v situacích z vesnice, je charakteristické pro starší generaci apod.

Praxe je taková, že se oslovení pomocí křestního jména a patronymika v českém překladu z ruštiny ponechává. Tento typ oslovení je pak velice výrazným signálem cizosti, tj. signalizuje i lingvisticky nepříteli školenému čtenáři, že jde o autentické ruské prostředí (ať již v Rusku, či v emigraci apod.).

V diplomatickém protokolu má své místo oslovování hlavy státu. Jde-li o prezidenta, užívá čeština oslovení *pane prezidente*, ruština *gospodin prezident* (dříve jen pro západní politiky), franština *Monsieur le président* apod.

S určitým jazykem, tradicí i kulturou je spojeno nejen užívání oslovení standardních, bez citového zaujetí, *nýbrž i oblast emocionální*, a to *včetně obou pólů* – od přívětivého, vlídného *postoje až k nepřátelskému, nevlídnému, pohrdavému vztahu*. Např. samostatným problémem je ruské oslovení *golubčik*, ukrajinské *holube*, polské *kochany* apod. Lze tu podle situace vybrat ekvivalenty, jako *má zlatá*, *můj milý*, *holenku*, *ve slovenštině zlatko*, či substantivizované adjektivum *moja*. Zajímavá jsou i slovenská oslovení, jako *profesorko*, *šéfinko*, dříve též *súdrženko* (pro muže), *paní kolegyňka* aj. Svou roli zde hraje i deminutivum, tj. podstatné (i přídavné) jméno zdvojnásobené, o němž pojednáváme ve stati věnované vlastnímu jménu.

D.S. Lichačev, nestor ruské filologie, uvádí zajímavý příklad oslovení:¹ „Přijela ke mně do Komarova mladá překladatelka z Francie. Překládá dvě moje knihy. ... Je přirozené, že Françoise má mnoho potíží s citáty ze staroruských textů a ruského folklóru. ... "Ptala jsem se ve městě jedné starší ženy, jak najít ulici, kterou jsem hledala, a ona mi řekla dceruško." "Ano,

to je právě ono, Françoise, chtěla na vás promluvit přívětivě." "Chtěla tedy říci, že bych mohla být její dcerou? Ale cožpak nepoznala, že jsem cizinka?" Rozesmál jsem se. "Ale ovšemže poznala. Právě proto vás nazvala dceruškou, že jste cizinka, že jste v tomto městě cizí..."¹

Poznámky

¹ D.S. Lichačev, Zаметки о русском, *Novyj mir* 1980, č.3, s. 13. (Překlad: O tom, co je ruské, *Sovětská literatura* 1983.)

36 Oslovení v překladech z jihoslovanských literatur

Je známo, že problémů s překladem oslovení a titulů je tím více, čím vzdálenější jsou si kulturní systémy východiskového a cílového jazyka. Příkladem značné kulturní vzdálenosti je vztah češtiny a jihoslovanských jazyků, třebaže to jsou jazyky geneticky příbuzné. A protože se u nás z jihoslovanských literatur již tradičně hojně překládá, povšimneme si problému oslovení z této oblasti podrobněji.*

Celá řada oslovení zdvořilostního úzu není z hlediska překladu problematická, neboť český lexikálně korespondující prvek bývá většinou i funkčním ekvivalentem. Srov. sch. *gospodine* = *pane*, *gospodjo* = *paní*, *gospodjice* = *slečno*, b. *gospodine* = *pane*, *gospožo* = *paní*. Problémy vznikají při překladu někdy tam, kde oslovení v originále zároveň plní charakterizační funkci z hlediska příslušnosti k jinému jazykovému prostředí. Pokud tento signál směřuje k některému ze světových jazyků (při osloveních *Herr*, *Frau*, *monsieur*, *mademoiselle*, *madame*, *signore*, *mister*, *Domine*, *Illustrissime*, *Herr Hofrat*, *meine Herrschaftien* a další latinské, německé, anglické, francouzské, italské, maďarské aj. výrazy, charakterizující dobové společenské prostředí), nebývá problém daný signál v téže formě zachovat i v překladu. Horší je to s nesčetnými tituly původu tureckého a řeckého, jejichž význam běžný čtenář nezná. Jsou to především turecká oslovení *efendi(m)*, *čelebi*, *ago* ‚pane‘ a řecká *kire* ‚pane‘ a *kirijo* ‚paní‘. I tato oslovení bývají v českých překladech z bulharštiny ponechávána v původní podobě, ač je nutno, na rozdíl od výrazů převzatých ze světových jazyků, vysvětlovat je zpravidla v poznámkách. V těchto případech lze sotva hledat nějaké funkční ekvivalenty, je však samozřejmě možné řešit únosnost těchto cizích lexikálních prvků v českém

* Za materiál týkající se srbocharvátštiny děkuji autorce nepublikované přednášky na toto téma – Ireně Wenigové.

textu metodou náznaku neboli omezenou frekvencí. Ve starších překladech z bulharštiny se setkáváme i s přepisem dvouslovných tureckých oslovení, např. *bej efendi*, *konsulos efendi*, *šerife ago* apod. Oslovení *chadži* (v muslimském i v pravoslavném smyslu v bulharštině i srbocharvátštině) nelze překládat. Některé tituly tureckého původu, jež se vyskytují především v literatuře psané srbocharvátsky, jako např. *válí*, *kádí*, je možno překládat, jiné, k nimž patří *muezin*, *kajmakam*, *muteselim*, *beglerbeg* apod., lze vysvětlit malou vsuvkou, nikoli samozřejmě v přímé řeči. Jen hrstku pojmů tohoto druhu – třeba slova *paša* či *vezír* – netřeba překládat ani vysvětlovat.

Literatura psaná srbocharvátsky je literaturou čtyř oblastí rozdílného duchovního a politicko-sociálního vývoje a morálně společenských tradic, a proto zde překladatel zápolí s nepřeberným množstvím oslovení, charakterizujících dané historické prostředí, politicko-mocenskou či profesionální funkci oslovovaných a společenské postavení oslovovaných a oslovujících. Jsou však sféry, resp. autoři, u nichž překlad oslovení nepůsobí potíže. Např. u dramatika, prozaika a básníka M. Krleži, jinak autora z hlediska překladu velice složitého, je oslovení, či přesněji titulování, asi ten nejmenší problém. Většina Krležových *milostpánů*, *milostvých*, *excelencí pánů*, *tajných radů*, *baronů*, *hrabat* (případně *grófů*) včetně dalších šlechtických, vojenských, církevních a akademických titulů má své české ekvivalenty vzhledem k mnoha styčným momentům charvátských a českých osudů v historických údobích Krležou nejčastěji zachycovaných (tj. v období rozkladu rakousko-uherského mocnářství a první světové války). Také některá bulharská historická oslovení – přes rozdílnost historického vývoje obou našich zemí – lze bez problémů přeložit. Srov. např. *Vaše Sijatelstvo* = *Vaše Jasnosti*, *Vaše Preosveštenstvo* = *Vaše Osvícenosti* apod. Na druhé straně mnohá soudobá oslovení označující společenské či profesionální postavení v bulharštině neodpovídají v přesném překladu českému úzu, a proto je třeba volit domácí funkční ekvivalent, jako např. *profesor Nikolov* = *pane profesore*, *docent Spasova* = *paní docentko* apod.

Z okruhu profesních a společenských titulů, vyskytujících se častěji v novějších českých překladech z charvátské literatury, lze uvést typicky dalmatské oslovení *šjor*, příp. *šjora* (při oslovení ženy), jež se někdy, vcelku právem, jako dosti srozumitelné nepřekládá. Nepřekládají se ani některá specificky charvátská oslovení katolických duchovních, jako např. *Don*, kladené před křestní jméno. Pro překlad historického oslovení, vyskytujícího se dosti často v našich překladech z charvátské literatury, totiž výrazu *gospár* – označujícího příslušníka někdejší dubrovnícké šlechty – je nepochybně

optimální výraz *pán*, který je v překladu nejslavnější hry dubrovnické renesance, Držićova *Dunda Maroje*, občas střídán titulem *siňor*, ilustrujícím zřejmě římské prostředí děje.

Oslovením *pán* si vůbec dost často vypomáháme při řešení překladu nejednoho oslovení ve starších textech nebo v textech s historickými náměty, které vznikly i v dalších sférách srbocharvátsky psané literatury, tj. v Srbsku s Vojvodinou a Kosovem, na Černé Hoře a v Bosně a Hercegovině. Samozřejmě i zde existuje množství titulů a oslovení těžko přeložitelných, jež mají nejen funkci koloritového prvku, ale většinou i funkci nezaměnitelné realie. Vladika proto zůstává vладыka, tj. hlava černohorské pravoslavné církve i černohorského státu, herceg je herceg a vojvoda je vojvoda. Jinak prostě v literatuře země, která má svou Vojvodinu a Hercegovinu, ani nelze. Užitím slova *pán* je možno snížit frekvenci celé skupiny titulů a oslovení, a to jak b. *čorbadži*, označujícího zámožného člověka, ale i zaměstnavatele, tak také dalších výrazů vyskytujících se v bulharských i srbocharvátských textech, jako *efendi, aga, beg, bej, šerif i paša*. Slovem *paní* se pak už běžně překládají výrazy jako *hanuma (chanāma), begovica, bejovica, beginica, beginja, aginica, kaduna (kadāna)* atd.

Sotva lze však zaměňovat našimi běžnými církevními termíny výrazy *igumen (iguman)*, tj. představený pravoslavného kláštera neboli monastýru, dále *šejch*, tj. představený *tekije* neboli dervišského kláštera, právě tak jako termíny *rabín a rabi*, jež ostatně nejsou našemu kulturnímu systému nijak cizí. V textech z bosensko-hercegovského prostředí se vesměs zachovává oslovení *fra*, jež je zkratkou slova *fráter*, kladenou před jména členů františkánského řádu; v textech, zachycujících život jihoslovanských sefardských Židů, společenství navždy zmizelého za druhé světové války, se ponechává oslovení *siňor a siňora*, právě tak jako další náznaky sefardské španělštiny, již si tito lidé přinesli ze svých dávných sídel.

Folklórní oslovení mívají vesměs české ekvivalenty, srov. b. *babo* = *babi*, *djado* = *dědo*, *komšu* = *soused*, *kume* = *kmotře* apod. Nepřeložitelné je v bulharských textech slůvko *baj*, jež bývá spojováno s křestním jménem oslovovaného a vyjadřuje úctu ke starší známé osobě. Překladatelé toto slovo většinou respektují, ač v českém textu působí nesrozumitelně a rušivě. Za extrémní příklad frekvence tohoto oslovení lze pokládat překlad románu A. Konstantinova *Baj Gaňo*, kde se toto jednoslabičné slůvko dostalo i do titulu knihy a zcela prokazatelně ovlivnilo její čtenářskou neúspěšnost.

Příbuzenská oslovení jsou v bulharštině i srbocharvátsčině diferencovanější než v češtině, a proto je třeba jejich překlad zvažovat citlivě. Ve starších

překladech z bulharské literatury byla ponechávána v přepise jakožto názvy reálií obsahující prvky národního koloritu, a tak se v těchto textech můžeme setkat s výrazy *kako* (oslovení starší sestry), *bate* (oslovení staršího bratra), *svate, svaťo* (oslovení svědků na svatbě) apod. Novější překlady již hledají varianty v české příbuzenské terminologii, dávají přednost oslovení *sestro, bratře, kmotře* apod.

V poválečném období uměleckého překladu z bulharštiny se u nás otázka tzv. národního koloritu v literatuře chápala zjednodušeně, v důsledku čehož se názvy všech typů reálií, včetně oslovení a titulů, pokládaly téměř za nedotknutelné. Týkalo se to i překladu oslovovacích částic s pozitivním nebo negativním emocionálním hodnocením, jež ve většině případů v češtině nemají lexikální pendant. Tak se v některých překladech z 50. let vyskytují zcela nesrozumitelné výrazy (srov. např. *mari svaťo; kdopak se to dozvěděl, mari?; ona, mari, ona* apod.). V moderních překladech jsou tyto výrazy vesměs systémově kompenzovány jinými lexikálními prostředky (srov. *kaži de* = *tak to řekni; málči be* = *mlč sakra* apod.).

Při překládání lidové slovesnosti, pohádek i epických neboli junáckých srbských písní, v nichž jsou titulem *car* častováni nejen skuteční srbští carové, ale i turecký sultán a celá řada jihoslovanských středověkých velmožů, opět jednou pomáhá výraz *pán*. Umožňuje jednak překlenout dilema, zda se přidržovat originálu, anebo zda všechny ty lžicary nahrazovat náležitými tituly, jednak proplout úskalími tzv. desaterce, tj. desetislabičného verše s cézurou po čtvrté slabice, jímž je většina junáckých písní psána (neboť oslovení *care* i *pane* jsou dvouslabičná). Volba tohoto českého oslovení navíc dává možnost vyhnout se titulu *carevna*, známého u nás spíš v ruském nebo bulharském kontextu, anebo graficky i foneticky podivně působící *cařici*, běžné ve starších českých překladech. Všechny ty cařice a carevny lze totiž nazvat i oslovit *paní*.

Z těchto poznámek vyplývá, že překlad jihoslovanských, zejména bulharských a srbocharvátských oslovení (podobně jako překlad ve svém celku) prodělal v průběhu uplynulých čtyřiceti let vývoj směrem k emancipaci od originálu. Ukázalo se totiž, že přílišná lpění na všech reáliích nepřispělo k pozitivní osobitosti překladů, spíš naopak, že některé se staly obtížně čtivými, čímž se svým způsobem vyčleňovaly z kontextu našeho písemnictví. Současné překlady se z této praxe poučily a většinou se již daly jinou cestou.

37 Překládání a vlastní jména

V odborných i uměleckých textech je důležitým překladatelským problémem práce s vlastními jmény. Při řešení jazykové podoby pojmenování osob (ale i míst) v překladu je třeba brát v úvahu především tyto okolnosti: 1. grafické systémy daných jazyků, 2. stupeň frekvence jména a stupeň jeho „domestikace“, osvojení, 3. dobové zvyklosti.

Vztah jazyků a jejich grafických systémů

Záleží vždy na tom, o které dva jazyky při překladu jde (zda blízké příbuzné, či naopak geneticky i areálově vzdálené) a jaký je vztah jejich grafických systémů (jde-li např. v obou případech o latinku či cyrilici, nebo je-li grafický systém jazyka překladu odlišný od systému jazyka originálu) apod. Jinak budeme řešit otázku vlastních jmen anglického původu, jiné problémy vyvolá převod jmen ruských, kde jde i o záležitost převodu grafického, tj. přepis cyrilice do latinky. Otázky mezijazykových vztahů (se zřetelem k psané podobě jazyka) nejsou totiž v plném rozsahu řešitelné bez přihlídnutí k problémům transliterace, tj. převodu z jednoho grafického systému do druhého, a to v obou směrech.

Jednou z typizovaných, naprosto univerzálních podob předávání informací je informace bibliografická. Každý, kdo pracuje s ruskými prameny, ví jistě ze své praxe, že se v nich často setkává se jmény neruských autorů převedených do cyrilice, a to začasť bez uvedení výchozí podoby (v latince).¹ Jde-li o jména obecně známá, je věc jednoduchá. Složitější je situace tam, kde jde o nové, začínající autory, nebo autory oboru, který je relativně nový. Zde pak nelze (bez faktické znalosti) stanovit jednoznačně výchozí podobu jména (např. Меклиш).

Stupeň frekvence jména a jeho „domestikace“

Jména historických osobností, spisovatelů a jiných kulturních tvůrců se vyskytují v různých podobách. Všimněme si rozdílů: *Karel Veliký*, *Karel Marx*, avšak: *Karl Maria Weber*, *Charles Aznavour*, *Charlie Chaplin*; *Bedřich II.*, *Bedřich Engels*, avšak: *Friedrich Schiller*, *Fryderyk Chopin* (nikdy *Bedřich!*); *František Lotrinský*, avšak: *Franz Kafka*, *Franz Liszt*, *François Villon*; *Guy de Maupassant*, *Béla Bartók* (nikdy *Vít*, *Vojtěch*). Jména některých významných vědců či umělců, kteří působili i mimo okruh

své vlasti, se mohou vyskytovat ve dvojí až trojí podobě, např. *Kubín* ≈ *Coubine*, *Trubeckoj* ≈ *Trubetzkoj* ≈ *Troubetzkoj* aj.

Rovněž u historických osobností může mít podoba jména více modifikací, a to podle prostředí, jímž prochází. Např.: „Po přistání ve Veracruzu se přechodně vyskytly jiné starosti, císař odložil manuskript Hofreglementu včetně konceptu dopisu do zavazadla. Jméno *Juárez* teď ovšem slyšel často. Musel vzít na vědomí, že se zde vyslovuje jinak, než byl zvyklý, totiž *Chuáres*, s nehlasy *u* a *e*, zato s přízvukem na *á*, skoro jako kdyby šlo o jedinou slabiku, jediný výdech. (V Evropě komolili a kouskovali jméno všelijak, Rakušani kladli akcent spíš na první samohlásku, Francouzi na poslední.)“ (Norbert Fryd.)² Přízvukové ztvárnění může být též motivováno tendencí individualizační, např. *Terry Winograd* (původně ruské jméno amerického autora je v publikacích autorem důsledně označováno tímto přízvukem). Srov. též *Krysa* (jméno ruského pianisty) na rozdíl od *krýsa* „krysa“.

V některých případech znamená mezijazykový převod vlastního jména i různě podoby grafické. Např. francouzské jméno *Benois* má v ruštině podobu *Benua*. V českém překladu ruského textu ovšem podoba *Benua* přijatelná není. Osobu je třeba identifikovat, a proto by v českém překladu mělo jméno mít podobu *Benois*, *Benoise* apod. Podobně, projde-li ruskou grafikou jméno předního německého lingvisty W. Humboldta, je pak (při referování) citováno jako *Vil'gel'm Gumbol'dt* (název ruské publikace).

Dobové zvyklosti

Vak uvádí Je.A. Kalakucká,³ prošel v ruštině vztah k cizím jménům dosti složitým vývojem: 18.století bylo stoletím rusifikace cizích jmen: *Mašen'ka Leskova* nahrazuje *Manon Lescaut*; začátek a střed 19. století pak lze považovat za období transliterace: *Diderot*, *Fal'konet*, *Bonnet* (podle současné normy *Didro*, *Fal'kone*, *Bonne*, avšak *Marat*). Dodejme k tomu, že už původní francouzská výslovnost u některých jmen kolísá: např. *Jésus Christ* se vyslovuje odlišně podle náboženského vyznání.

V češtině je situace jednoznačná: západoevropská příjmení se přejímají vždy ve výchozí grafické písemné podobě, např. *Diderot*, *Falconet*, *Mitterrand*, *Reagan*, *Bush*. Příjmení ruská se pak v češtině graficky realizují dvojím způsobem, a to v přepisu odborném (v bibliografii), např. *Gorbačev*, *Trubačev*, v beletrii – v přepisu běžném, např. *Pečorin*.

Ještě větší rozdíl mezi dvěma paralelními jmény v různých jazycích je u jmen křesťanů, zvláště u jejich podob domácích, familiárních – h y p o - k o r i s t i k . Zde, jak známo, působí různé tendence; nejvýraznější je krácení začátku, např. *Antonín* ≈ *Toník*, *Jakub* ≈ *Kuba*, *Josef* ≈ *Sep*, z toho *Pep*, *Pepa*; *Alexandr* ≈ *Sandro* (it.), *Sebastián* ≈ *Bastien* (fr.), *Bosćij* (luž. srb.); stejně běžné je i krácení konce jmen, např. *Nadežda* ≈ *Nada*, *František* ≈ *Franta*, *Ronald* ≈ *Rony*, *Michail* ≈ *Miša*. Oba postupy, tj. krácení začátku či konce jména, se mohou ve vývojové řadě střídát, jak to vidíme u některých ruských jmen, např. *Aleksandr* ≈ *Aleksaša* ≈ *Saša* ≈ *Sašura* ≈ *Šura*. Podobně i *Anja* ≈ *Anjura* ≈ *Ňura*. Má-li tedy překladatel najít korelát k ruskému *Ňura*, volí někdy podobu *Anička*; bylo by však možné říci též *Andula*, ev. *Nanyňka* (v obou jazycích pak jde o pojmenování připouštějící i pejorativní interpretaci).

Jak známo, tendence k novým jménům po ruské revoluci byla velmi výrazná, s uplatněním vysokého stupně fantazie. Jména jako *Ninel'* (obrácené čtení jména *Lenin*), *Vilen* nebo *Vilord* (**V.I. Lenin, Organizator Rabočego Dviženija**) občas zaslechne i dnes. Existuje též jméno *Revoljucija* (v domácí podobě *Rjova*). Tato jména se naštěstí neuvádějí jako jména románových hrdinů. Uvádíme je zde pouze jako kuriozitu, pro ruštinu charakteristickou.

Svou překladatelskou problematiku mají vlastní jména i v beletrii.⁴ Narativní charakter románu či povídky je vázán na určité postavy, místo, čas apod. A všechny tyto údaje mohou být pro překladatele relevantní. Je sice pravda, že křesťanská jména mají v celé řadě jazyků své paralely, někdy blízké, jindy odlišné, např. č. *Helena* ≈ r. *Jelena*, č. *Vlasta* ≈ fr. *Patricie* apod. Jde-li o jméno, které se v češtině nevyskytuje, bude převedeno s ev. hláskoslovnou modifikací, např. r. *Igor'* jako *Igor*, *Svetlana* jako *Světlana*. *Ivan* ovšem zůstane *Ivanem*, i když mu v češtině odpovídá jméno *Jan*, *Osip* zůstane *Osipem*, i když mu v češtině odpovídá *Josef* apod. V překladech z angličtiny ponecháme *Johnny*, *Mary*, v překladech ze severských jazyků – *Sven*, *Pelle*, *Stig*, *Asta*, *Gerda* aj. Připomeňme ještě na okraj, že paralelní jména ve slovanských jazycích (např. ruské *Vera* a české *Věra*) tvoří odlišně deminutiva, tj. názvy zdobně (srov. r. *Veročka* a č. *Věruška*).

Vlastní jména, která se často dostávají do názvu díla, se mohou stát signálem cizosti textu a spolu se jmény místními (eventuálně s názvy reálií) tvoří body, jež udržují kontinuitu povědomí cizosti prostředí i literárního díla a průběžně připomínají, že jde o překlad, nikoliv o originál. (Srov. též kap.8.)

Problém vlastních jmen je velmi důležitý: jména hrdinů procházejí celým dílem, takže nevhodný překlad zde může celé dílo i nepřijemně poznamenat.

Současné tendence některých nakladatelských redaktorů, aby se jména ponechávala v původní podobě (i tam, kde v češtině existuje vhodná paralela), nelze považovat za vyhovující. Např. při názvu historické trilogie Marji Kubašec (*Bosćij Serbin*)⁵ jsem volila takové řešení, že jsem vynechala křesťanské jméno *Bosćij* (tj. domácí podobu jména *Sebestián*). Ponechala jsem pouze příjmení *Serbin*, které je pro češtinu únosné, a doplnila označení povolání. Konečná podoba názvu přeloženého díla zní tedy v češtině *Kantor Serbin*. Je blízko názvu originálu, je pouze jeho modifikací: jednak blíže určuje okruh děje, jednak u českého čtenáře evokuje motiv marnosti pedagogického snažení (srov. Bezručův název *Kantor Halfar*).

Patří k oblíbeným způsobům nazývat hrdiny, zvláště v dílech kritických a satirických, jmény charakterizačními (touto problematikou se zabývá tzv. beletristická onomastika). Tento postup, tj. charakterizace postavy jménem (lat. *nomen* – *omen*), patří zejména v ruské literatuře k široce užívaným a oblíbeným (u Saltykova-Ščedrina *Skotinin*, Gogolův *Bašmačkin*, postavy románů Ilfa a Petrova apod.). Např. ruský *Chlestakov* je pro českého (a podobně i slovenského) čtenáře nemotivovaný (r. *chlestat'* ≈ *šlehat*, ale též *chvástat se*, *vytahovat se*). Převéde-li překladatel ruskou podobu příjmení *Chlestakov* do češtiny (či slovenštiny) beze změny, je překlad o tento charakterizační rys ochuzen (vzhledem k frekvenci jména tu jde o značnou ztrátu, komunikační deficit). Ve slovenském překladu se někdy volí (či navrhuje) převod motivovaného pojmenování opět motivovaným, tedy podoba *Chvastakov* (*chvástat'* *sa*). I v češtině by podobné řešení mohlo obstát. – Příklad z lužické srbštiny: *Šewčik-Šwjerčik* je převedeno do češtiny jako *Ševčík-Cvrček* (se ztrátou rýmu).

Samostatným problémem je otázka místních jmen. Převod některých z nich do jiné grafické podoby nepůsobí potíže, např. *Moskva* ≈ *Moskva*, *Novgorod* ≈ *Novgorod*, jindy je hláskoslovná modifikace minimální, např. *Paris* ≈ *Paříž*, *Berlin* ≈ *Berlín*. U řady z nich je zde již historická tradice kulturních i jiných kontaktů, a tak se ustálila adaptovaná podoba jména: *Paříž*, *Petrohrad*, *Londýn*, *Vídeň*, *Lipsko*, *Cáchy*, *Curych*.

Problémem bývají spíše názvy míst, která nejsou tak frekventovaná (např. *Jaroslavl*), dále jména pomístní, traťová, názvy ulic, náměstí apod. V odborných textech není problémem uvádět podoby dvě i více, např. *Tehdy působil Purkyně ve Vratislavi* (pol. *Wrocław*, něm. *Breslau*). Vyskytují-li se v německém textu, který překládáme do češtiny, jména jako *Tetschen*, uvedeme je buď v podobě české – *Děčín*, nebo v obou.

V jazycích blíže příbuzných, jako je čeština a lužická srbština – i v prostředí celkem analogickém – nás názvy ulic utvořené podle řemesel nebo prodávaného zboží, jako *Gerberska hasa*, *Jěrjowa hasa*, svádějí k tomu, abychom užili českých označení typu *V jirchářích*, *Rybná*. Přece jen však – pro věrnost originálu, ale i proto, že se pak část děje odehrává v Praze, volíme nakonec pro označení budyšínských ulic podobu *Jirchářská*, *Slanečková*, *ev. Herinková*.

Pro název hospody jako např. „*Herbska grychta*“ snadno najdeme ekvivalent „Na dědičné rychtě“. Příjemným překvapením pro překladatele je pak konstatování, že se název (z románu z osmnáctého století) udržel i do současnosti: v Šerachowě (Schirgiswalde) najdeme i dnes hostinec „Zum Erbgericht“. Nebo: název krčmy „*Ne grusti, razveselju*“ v povídce Novikova-Priboje *Pevcy* (*Zpěváci*) jsem přeložila „*U potěšení zarmoucených*“.

Při řešení překladové podoby názvů je někdy třeba pracovat i s výkladem etymologickým.⁶ Např. v povídce Jurije Brězana *Krawčicy* se pracuje se srbským příjmením *Krawc*, což znamená v obecném pojmenování *krejčiči*. Jde o rozvětvenou rodinu, podle níž je obec žertovně nazývána *Krawčicy* (tak ostatně místní názvy historicky vznikaly). Překladatel prezentuje příjmení jako *Kravc* a žertovný název obce *Kravčice*. Je to podle našeho názoru přinejmenším diskutní, protože tato jména u českého čtenáře navozují jiné asociace, a to asociace s etymonem *kravka*, *kráva* (obě se, mimochodem, v textu vyskytují), tedy snad něco jako v češtině existující místní jméno *Kravaře*. Jiné řešení (snad i lepší) by bylo ponechat jména v původní grafické podobě, tedy *Krawc*, *Krawčice*, eventuálně využít překladu *Krejčiči* – *Krejčičiře*. Nevyučovali bychom ani takové řešení, kde bychom se opřeli o výslovnost a užili podoby *Krauc*. Ztráta etymologických souvislostí je jistě vždy přijatelnější než navození souvislostí nenáležitých.

Poznámky

¹ Vzorňě je otázka vlastních jmen vyřešena v ruské publikaci: R. Jakobson, *Raboty po poetike* (Moskva 1987), kde jsou všechna jména neruských autorů paralelně podána v náležitém přepisu do latinky.

² N. Fryd, *Císařovna*, Praha 1972, s. 148.

³ L.P. Kalakuckaja, *Sklonenije familij i ličnych imen v ruskom literaturnom jazyke*. Moskva 1984.

⁴ M. Jindra, K problematice vlastních jmen v uměleckém překladu, *Slavica Pragensia* 23, 1980 (1983), s. 175-180.

⁵ Z lužické srbštiny přeložili V. Mudra, V. Straková, L. Šatava. Praha 1986.

⁶ Onomastické problematice jsou věnována *Slavica Pragensia* 19, *AUC Philologica* 4-5, 1976 (Praha 1983). – Srov. též: E. Lotko, Flexivnost spisovné češtiny a přejatá vlastní jména. - In: *Acta UP Olomouc, Philologica* 50, 1984, s. 121-125.

VI. PŘEKLAD A KULTURNÍ DĚDICTVÍ

38 Kulturní hodnoty a překladatelství

Nad několika překlady jednoho literárního díla si nelze neklást otázky, zda a jak spolu ony různé překlady souvisejí, zda jejich chronologický sled vskutku tvoří stoupající kvalitativní křivku, nejde-li právě o tzv. nový generační překlad, přinášející moderní výrazové prostředky, v nichž se zrcadlí nové estetické normy i překladové postupy; také vyvstává otázka, proč ten či onen překlad vlastně vznikl.

Každý překlad literárního díla by měl být úsilím o poznání, pokusem poznat a co nejlépe interpretovat pravdu o originálu, právě tak jako vědecké bádání je úsilím poznat pravdu o různých oblastech objektivní reality. Pro vědce je samozřejmou nutností registrovat vše, co bylo na daném úseku vykonáno, ať už s výsledky práce svých předchůdců souhlasí, navazuje na ně a rozvíjí je, anebo s nimi nesouhlasí, vyvrací je a dává se jinou cestou. Jen po kritickém zhodnocení dosažené úrovně poznání lze jít v badatelské práci dál, usilovat o jeho vyšší stupeň.

Jak je tomu vlastně s uměleckým překladem?

Jakkoli obě sféry lidské intelektuální poznávací činnosti – překládání literárního textu a vědecké bádání – mají společné rysy, nelze je ztotožňovat. Jednak proto, že literární překlad a vědecké dílo jakožto texty mají rozdílné funkce (literární překlad jako každé jiné literární či umělecké dílo plní vedle funkce poznávací i funkci estetickou), jednak proto, že překlad jako proces i jako výsledek je vnějškově mnohem výrazněji poznamenán autorskou (tj. překladatelovou) subjektivitou, která se promítá do individuální interpretace originálního textu. Tato subjektivní stránka literárního překladu má přirozeně své meze: má-li překlad zůstat překladem, musí i individuální interpretace respektovat ideové a estetické hodnoty obsažené v díle. Překladatel sice může v novém překladu přinést na tyto hodnoty jiný pohled, odlišný od pohledu obsaženého v překladu starším, nemůže však do interpretace literárního díla svévolně vkládat své subjektivní ideje.

To znamená, že přes veškerou subjektivitu literárního překladu jako procesu i jako výsledku existují objektivní kritéria, podle nichž lze hodnotit, do jaké míry každý nový literární překlad zprostředkovává měřitelné hodnoty originálu.

Na literární překlad uplatňuje kulturní veřejnost jiná kritéria než na původní domácí literární dílo. Překlad stárne rychleji než původní dílo, originál stárne, překlad zastarává (Ilek 1970), či přesněji, stárnoucí jazyk literárního díla se nejen toleruje, ale i respektuje, stárnoucí jazyk překladu nikoli. Proto se například dodnes může číst Sládkova či Vrchlického původní poezie, ne však jejich básnické překlady. Literární překlad stárne v důsledku jazykových změn, změn ideově estetických norem a dobového povědomí i v důsledku změn komunikační situace.¹

Sotva se v praxi setkáme s literárními překlady tak dokonalými, že by optimálně vyřešily všechna obsahová úskalí a zprostředkovaly všechny estetické kvality originálního textu. Na druhé straně pak je snad jen málokterý překlad tak špatný, že by optimálně nevyřešil ani jeden takový detail.

Při hodnocení vztahů několika překladů jednoho literárního díla jsou podstatné minimálně dva aspekty: aspekt chronologický, tj. zda jde o linii diachronní, či synchronní, a aspekt žánru, tj. zda jde o text prozaický, či básnický.

V diachronní linii, kdy se za jazykově i esteticky zastaralý překlad pořizuje překlad moderní, bývá celkem nesporné, že nový překlad je lepší a čtivější už jen tím, že používá moderní jazykový repertoár, ač nemusí být nutně objevenější v interpretaci díla nebo v řešení problémových obsahových i formálních detailů. Kdybychom měli k dispozici dostatek kritických rozborů průměrné produkce básnických překladů posledních dvaceti let, nepochybně bychom doložili, že průměrná úroveň těchto překladů poezie do češtiny (pomineme-li špičkové jevy) se bohužel kvalitativně nijak zásadně neliší od básnického překladu doby Elišky Krásnohorské, tj. doby zhruba před sto lety. Dnes místy snad až komická tvář tehdejších překladů je zavádějící: komičnost je totiž z valné části dána tehdejším stavem vývoje jazyka, nikoli vždy primitivismem překladatelských postupů. Jestliže tzv. moderní překlady analyzujeme podrobněji, zjistíme, že to, co např. A. Procházka vytýkal v roce 1894 překladům Puškinových básní od Krásnohorské, tj. nepřesnost, rozměňování textu, vatování, deformaci obraznosti apod., lze vytknout i leckterému překladu současnému. Leckterý tzv. moderní překlad se od starého liší právě jen moderním jazykovým arsenálem, jenž je důsledkem objektivního vývoje češtiny, nikoli plodem překladatelovy vynalézavosti. Vedle toho ovšem existuje mnoho nových překladů, prozaických i básnických, které přinášejí novou interpretaci i nová překladová řešení.

Jak si má počínat překladatel literárního díla, jež bylo už jednou nebo několikrát přeloženo?

V naší překladatelské praxi lze sledovat různá stanoviska. Zatímco někteří překladatelé se zdráhají využít pěkná (někdy optimální) řešení svých předchůdců, jiní netrpí v tomto ohledu naprosto žádnými zábranami. V prvním případě je poškozen sám nový překlad, ve druhém autor starší verze.

Dosud bohužel nebyly vytvořeny ani etické, ani ediční normy, jak nakládat s nespornými hodnotami starších překladů, a tak leckterý překladatel usiluje o nezávislý překlad za každou cenu, záměrně ignoruje existující kvality staršího překladu a záměrně hledá jiné varianty i pro taková místa textu, kde se spontánně a nezávisle nabízí stejné řešení. To vše i za cenu průměrnosti, případně nižší úrovně některých detailů překladu nového.

Poněkud jiná je situace při překladu básně. V důsledku těsnější návaznosti obsahu a formy je zde mnohem obtížnější než v próze využívat zdařilých obrazů a úspěšných řešení ze staršího překladu, neboť by to mohlo narušit celou strukturu verše či strofy, případně celého básnického textu.

Nové básnické překlady nevznikají vždy jen proto, že by bylo třeba modernizace textu, nýbrž z přirozené potřeby experimentovat, pokusit se o jiné řešení, než jaká přinášejí existující verze. Obzvláště je to patrné u šestnácti publikovaných českých překladů Poeova *Havrana*: každý další z těchto překladů je jiný, aniž to však znamená, že každý další je ve všech ohledech nutně lepší.

Nicméně je rozumné optimální počiny staršího překladu přejímat, je-li to možné, a je poctivé se k tomu přiznat, i když nelze každou přejatou jednotlivost citovat jako ve vědecké práci.

Ostatně k předchůdcům se sluší zaujmout stanovisko i tehdy, když se vůbec nic nepřejímá, jak napsal L. Kundera na okraj svého nového překladu Schillerova *Dona Carlose*. Sluší se totiž – podobně jako ve vědeckém díle – zhodnotit, co už bylo uděláno a jak to bylo uděláno, jak si počíná pokračovatel ve vztahu ke svému předchůdci a proč si tak počíná, případně v čem na něj navazuje.

V dosavadní překladatelské praxi máme kromě již citovaného i některé další příklady racionálního a zároveň citlivého vztahu k předchůdcům. Patří mezi ně i Přidalova poznámka o Eisnerově překladu starší verze Rostenova románu *Pan Kaplan má třídu rád*, na něhož současný překladatel navázal minimálně v titulu díla *Pan Kaplan má stále třídu rád*. K nejsvětlejším příkladům skutečné úcty k práci předchůdcově a zároveň i respektování kulturních hodnot patří Zábranův výbor z poezie M. Světlou, v němž autor jednu báseň převzal v překladu E. Frynty a vybavil ji komentářem o kvalitách Fryntova překladu.²

Vztah mezi životností a vývojovým významem překladu ostatně nemusí být přímo úměrný, jak konstatoval J. Levý: některé podnes poměrně živé překlady, např. překlady Nebeského, nemusely mít ve své době základní vývojový význam, zatímco mnohé překlady vývojově nesmírně důležité, např. Jungmannovy, zastaraly (Levý 1983, s. 221).

Nad trvalými kulturními hodnotami některých překladů minulosti netřeba stát v rozpacích. Je škoda tyto hodnoty pomíjet, ale zároveň s nimi nelze nakládat jako s vlastními. Stačí zmínka v doslovu, případně v tiráži, bez obav, že autor nového překladu bude pokládán za plagiátora nebo kompilátora. Nikdy nelze zapomínat, že překlad vyrůstá z práce předchůdců, jak se vyjádřil O. Fischer, ať už z oněch předchůdců čerpáme vědomě, nebo nevědomě, a také ať už jsou nám vzorem, nebo spíš odstrašujícím příkladem.

Poznámky

¹ L. Lipka, Redakční úpravy a překlad. - In: *Překlad společenskovedných textov*, Bratislava 1978, s. 177. - I. Vaseva-Kadánková, O neobchodnosti obnovlat' perevody, *Slavica Pragensia* 23, 1980 (1983), s. 187-192.

² J. Zábrana, *Potkat básníka: Eseje a úvahy*, Praha 1989, s. 164-165.

39 Jak se překládají starší literární texty

Staršími literárními texty tu rozumíme středověká díla evropské literatury psaná národními jazyky. Je až překvapující, jak málo pozornosti se v nejnovější teoretické literatuře o otázkách překládání této problematice věnuje, navzdory tomu, že téměř v každém nakladatelském programu zabírají díla dávnější minulosti přece jen určité procento produkce, a navíc jsou podstatnou položkou v poznávání kulturního dědictví národů.

Právě při překládání starších textů se jeví požadavek některých současných teoretiků, aby překlad dosáhl tzv. ekvivalentního či dynamického efektu nebo komunikativní ekvivalence, jako neúměrný a nereálný. Sotva lze dosáhnout toho, aby překlad díla např. ze 14. století působil na dnešního čtenáře stejně nebo obdobně jako na tehdejšího čtenáře originálu, když o tomto působení nevíme skoro nic a stěží zjistíme podrobnější údaje. Zkušenost ostatně ukazuje, že díla přesazená pomocí překladu do jiného kulturního prostředí působí většinou jinak než v kultuře původní, že v něm mají svébytnou existenci. Je více než jisté, že po překladu textu ze staršího období sáhne jen čtenář na této oblasti zainteresovaný, a proto tu je možný a snad i žádoucí filologický přístup k překladu.

I ve středověku ovšem existovala „rekreační“ literatura, z níž lze pořídit – řečeno slovy londýnského teoretika Newmarka – komunikativní překlad, tj. text orientovaný na konzumenta, text hladký, čtivý, víceméně interpretační. Na druhé straně se však setkáváme s díly, která si pro svůj obsah a formu zasluhují překladu, který Newmark nazývá sémantický, respektující v prvé řadě a v plném rozsahu text originálu, pak sémantické a strukturální možnosti cílového jazyka a teprve nakonec čtenáře-konzumenta. Tyto přístupy se přirozeně uplatňují i při překládání moderních děl.

Při překladu starších textů se vždy vynoří otázka, zda a do jaké míry archaizovat. Ruský teoretik Fjodorov zaznamenává v překladech čtyři stylistické tendence: archaizaci, modernizaci, neutralizaci jazyka a kombinování uvedených postupů. Dnes, zdá se, panuje obecná tendence nearchaizovat, spíše než modernizaci lze zaregistrovat neutralizaci, ovšem s velkým nebezpečím nivelizace jazyka. Jde však přece také o to, aby čtenář onu okolnost, že má v ruce text jiné historické epochy, poznal přímo z překladu, nikoli z doslovu či předmluvy. Jistá historizující stylizace není tudíž nemístná. Je jistě velký rozdíl, překládá-li se dílo minulosti do nového jazyka etnicky totožného, nebo do jazyka cizího. V prvním případě může překladatel do jisté míry počítat s čtenářem, který je zakotven v domácí kulturní tradici a má daleko větší předpoklady pro porozumění smyslu díla a pro toleranci výrazových prostředků. V druhém případě tyto předpoklady chybějí. Intralingvální překladatel může zužitkovat všechny jazykové prostředky staršího období, které jsou v současném jazyce živé nebo které se udržují v jazyce třeba i jen literární tradicí, může se však zejména opírat o jazykový cit novodobého čtenáře a o to, co lze nazvat etymologickou hloubkou slov, kdy za ustáleným novodobým významem stále ještě – byť zasuté a nezřetelně – prosvítá význam starší. V němčině může překladatel k archaizaci použít dnes již příznakových morfologických dublet (*ward/wurde, ihr glaubet/glaubi*) a konjunktivních tvarů, které žijí v povědomí německého čtenáře díky klasické literatuře z konce 18. a počátku 19. století. Může v textu ponechat nebo jen mírně pozměnit řadu stylistických figur (např. aliterace) a mnohé syntaktické zvláštnosti, které dnešní čtenář jako takové rozpozná a akceptuje je. Jde-li o dílo rytmizované nebo veršované, může se překladatel opírat o originál. Tak např. nibelunská strofa působí v novoněmeckém překladu eposu daleko přirozeněji než v českém z r. 1974, kdy se neubráníme pocitu násilnosti a místy i komičnosti.

Naznačeným způsobem postupovali v 30. letech filologové Karl Guth i Alois Bernt, když přeložili skladbu *Der Ackermann aus Böhmen* do nové

němčiny; podařilo se jim postihnout obsahovou i formálně stylistickou stránku díla tak, že jejich překlad je i pro současného německého čtenáře plně funkční.

Jiný přístup zvolil na počátku 40. let spisovatel E.Q. Kolbenheyer. Skutečnost, že se v skladbě vyznačující se vysokým rétorickým stylem v náznacích objevují rytmizované kadence obsahově uzavřených celků, povýšil na vůdčí princip svého překladu a přetvořil text na částečně rýmovanou, zčásti nerýmovanou báseň se střídavým metrem. Přitom se v originále (v 2. kapitole) výslovně říká: „*tvá žaloba je bez rýmu a bez nápěvu*“. Verši, resp. rýmu obětoval pak Kolbenheyer precizní dikci originálu, vypomohl si nabubřelými obrazy, porušil mnohde charakteristickou paralelní výstavbu vět a leckde užil výrazu nebo obratu zřetelně hovorového nebo moderního, které ruší celkově exaltovaný ráz překladu. Archaizující je především slovní zásoba, ostatní prostředky (často násilné apokopy a synkopy, neflektované přívlastky, syntax) slouží hlavně rytmizaci a rýmu. Po formálně stylistické stránce přenesl překladatel text na zcela jinou rovinu, než je originál, a vytvořil z něho – proti vlastnímu smyslu díla – jakýsi mýtickopatetický výkřik.

Překladatel starého textu do cizího jazyka nemá přirozeně jazykovou oporu v originále. Navíc si musí položit otázku, zda existuje týž nebo obdobný žánr v jeho vlastní národní literatuře, dále do jaké míry musí respektovat domácí překladatelskou tradici. U rytmizované prózy a veršovaných skladeb musí dbát prozodických vlastností cílového jazyka, které mohou být od jazyka originálu značně odlišné.

Překladatelovo rozhodnutí, jak s konkrétním textem naloží, je podmíněno jednak celkovou kulturně historickou situací dané společností, jednak se tu uplatňuje výrazně i sama překladatelova osobnost. Je známo, že takovou svébytnou osobností byl Pavel Eisner, který r. 1937 pořídil český překlad skladby *Der Ackermann aus Böhmen* pod názvem *Oráč a Smrt*. Eisner v předmluvě říká, že se rozhodl pro archaizaci „jen náznakovou“, a to ve směru k jazyku Komenského, tj. k přelomu 16.-17. století. Dnes se tato archaizace – tehdy označená za náznakovou – jeví natolik silná, že pro reedici nepřicházel překlad prakticky v úvahu.

Jakých prostředků užil Eisner pro archaizaci, kterou zároveň pojímal i jako poetizaci textu? Je to jednak slovní zásoba, v níž se místy vyskytují i výrazy dnešnímu (ale možná i tehdejšímu) čtenáři nesrozumitelné, jednak některé prostředky morfologické (dávno antikvované tvary zájmen, jmenné tvary adjektiv, důsledná koncovka *-ti* v infinitivu aj.). Daleko pronikavěji

však Eisner uplatňuje prostředky syntaktické, z nichž nejvýraznější je naprosto převažující postpozice shodných atributů a koncové postavení určitého slovesa ve větě, tedy nejnápadnější rysy češtiny doby Komenského ovlivněné humanistickou latinou. Oba tyto jevy jak známo existují i v češtině dnešní, ale jsou zatíženy funkčně jinak, než aby mohly sloužit archaizující poetizaci textu.

Dnešní překladatel musí pro tento účel hledat jiné výrazové prostředky. Jednu z možných cest naznačil v předmluvě k svému novočeskému překladu *Starých letopisů českých* (1980) Jaroslav Porák: navozovat starou dobu spíše negativně, tj. vyhýbat se slovní zásobě a skladebným prvkům, které jsou výrazně spjaty s naší moderní dobou.

40 Překlad a aktualizace

Překládání současných autorů, tj. případy, kdy je originál a překlad ve vztahu synchronním, je jen jednou oblastí překladatelské činnosti. Běžně se překládají i autoři starší, takže mezi dobou vzniku originálu a vzniku překladu může být i značné časové rozpětí. Překlad pak slouží nejen prezentaci originálu, nýbrž i jeho aktualizaci. Aktualizačních možností překladu, které jsou nejzřetelnější v rámci téhož jazyka nebo jazyků blízké příbuzných, lze pak i programově využít.

Všimneme si zde příkladů aktualizace české poezie minulého století při překládání do současné slovenštiny. Půjde o tzv. diachronní překlad dvou závažných děl české poezie; je to Máchův *Máj*¹ a *Slávy dcera* Jana Kollára.²

I když jde o díla, která jsou svým vznikem od sebe nepříliš vzdálena (překládaná verze *Slávy dcery* vyšla 1824, Máchův *Máj* – 1836), ukazují srovnání těchto dvou překladů velkou distanci v přístupu, postupech i řešení jednotlivých problémů, což je dáno – pochopitelně – i odlišností originálů. Úprav a změn nesrovnatelně větších bylo třeba u Kollára. To je ovšem věc ne čistě jazyková, nýbrž otázka básnického jazyka jakožto výrazu odlišného básnického naturelu.

Slovenský překlad Máchova *Máje* je ve většině případů vlastně hláskoslovným převodem:

*Byl pozdní večer – první máj –
večerní máj – byl lásky čas
hrdliččin zval ku lásce hlas
kde borový zaváněl háj.*

*Bol pozdný večer – prvý máj –
večerný máj – bol lásky čas.
Hrdličkin zval ku láske hlas
kde bôrový rozváňal háj.*

Srovnáme-li s češtinou, vidíme: *byl/bol, večerní/večerný, hrdliččin/hrdličkin, zaváněll/rozváňal*.

Je pochopitelné, že překladatel vynechal dedikační báseň, která s obsahem díla přímo nesouvisí a jejíž účel byl mimoliterární.

Jen na okraj zde uvedme, že hláskoslovná blízkost obou jazyků (která však ukáže nečekané své meze) je na obou stranách předmětem žertů. Ukazuje to např. báseň Tomáše Janovice *Pri čítaní česko-slovenského slovníka*:

Vonia líka.

Voní louka.

U nás líka.

Co je mouka?

Predsa múka.

Vítr fouká.

Čiže fúka.

*A tak tam, kde voní louka,
tam mne hladí tvoje rouka...*

pardon, ruka.

V čom je rozdiel? V jednej hláske.

Vraťme se však k překladu Máchova *Máje*:

*Vyšlého slunce rudá zář
zločince bledou barví tvář*

*Červené slnko vyšlo z hôr
tvár vážna farbí nachom zôr*

Snad největší volnost v překladu vidíme ve verších:

*tam při jezeru vížka ční
nad stromů noc; její bílý stín
hluboko! stopen v jezera klín;
však hlouběji ještě u vodu vryt
je z mala okénka lampy svít;
tam Vilém myšlenkou se baví,
že příští den jej žítí z baví.*

*tam pri jazere veža čnie
nad stromov noc; a jej biely tieň
vnorený v jazernú priehlbeň;
no ešte hlbšie vrytý v lono vód
svít z toho okienka, kde bliká lampy knôti;
myšlienkou Vilém tam sa mučí,
že zajtra ráno zhytnúť musí.*

Překlad Máchova *Máje* byl bez větších jazykových problémů (některé výrazy, ostatně archaické, přeložil J. Kostra volněji:

níc mimo promyk hvězd nezírá = nič nezrie krem hviezd utopených).

Překlad Kollárovy *Slávy dcery* byl složitější, a to jak v ohledu práce s textem, tak i v ohledu jazykovém. Zajímavá jsou slova překladatele, předního slovenského básníka L. Feldeka: „...naozaj som *Slávy dceru* prekladal

preto, aby som si ju prečítal... aby sa z nej teda stala prečítaná báseň... a aby teda prestala byť aj v origináli nečítanou“.

Vedle vlastního překladu si Feldek kladl ještě další úkol – úkol aktualizace: „...překladatel, který vede a občas i vleče za ruku svojho klasika z minulosti do současnosti, zreteľne pocíti, kde jeho klasik pobehne sám...“ Překladatel zde upozorňuje především na Kollárův slovosled: „Bez normalizácie slovosledu je zosúčasnenie textu nemožné...“ Výrazným svědectvím tohoto přístupu je již název: *Slávy dcera* – slov. *Dcéra Slávy*. Smysl překladu je vystižen v závěru publikace: „Nelúčime sa s českými textami Kollárovy poézie, iba im podávame akoby bratskú pomocnú ruku – slovenské znenie, aby spolu vedno žili ďalej.“ (K. Rosenbaum v doslovu.)

Všimneme si nejprve lexikálních odlišností a shod, totiž kompozit a derivátů.

Ve značné části případů přebírá slovenský překlad i české kompozitum (s eventuální lexikální obměnou některého z komponentů):

*tak mým sladce rozkoš mnohobleská
srdcem přeletěla třesoucím*

*tak mi sladká rozkoš mnohobleská
preletela srdcom ako duch*

nebo:

neseme se v libědchnoucím větrě

nesieme sa v jemnodychom vetre

nebo:

*totižto že Slovan skoupozvuký
nezná jako jiní troubiti
s každou věcí lermo hned a hluky*

*Slovan, majúc dušu skúpozvukú,
každú vec hneď svetú nehľása,
nie je, ako iní, priateľ hluku.*

Slovenský překladatel řeší samostatně případy, kdy je v českém originále poněkud archaicky znějící *d e r i v á t* (odvozenina):

rozvlasená oknem vyhlédne

≈

strapatá sa mihne v záclonách

nebo:

zač jsi, hochu švárný, dobrodružil

≈

zvábiť sa dal Paris dobrodružstvom

nebo:

Uzřev ondy měsíc ptnoskvoucí

≈

Uzrel som raz lunu v plnej žiare

Výjimkou nejsou ani lexikální aktualizace:

Komu přál, teď tomu osud žehře

≈

Berie osud, komu dával dary

nebo:

*Prška ztichla; líbě žvaví ptáci
k procházce nás vyzvou do sadu*

*Je po daždi. Milý štebot vtákov
vyvábil nás prejsť sa cez sady*

Jak už jsme uvedli, výrazné jsou překladatelovy zásahy do slovosle-
du:

*Vy, kdo vyšších ke svým uměleckým
dílům ideálů hledáte,
severu se křivě rouháte,
stranným hovic okem luhům řeckým.*

*Vy, čo stále vyššie ideály
hľadáte pre tvorbu, severu
dávate znať svoju neveru,
robíte si z Grécka predmet chvály.*

nebo:

*Ten by vtípu zradil ochabělost,
já bych dílo začal daremné,
kdyby někdo žádal ode mne,
abych částky líčil, a ne celost.*

*Prezradil by nedostatok vtípu,
keby niekto vytýčil mi cieľ:
nelič celok, ale vždy jen diel.
Nevyhoviem tomu zlému vtípu!*

Tím, že překladatel odstranil inverze (opačný slovosled) a distanční pozici (odtržení) členů slovního spojení, je text výrazně aktualizován a nabývá přirozenější intonační linie.

Závěrem těchto poznámek k překladu Kollárovy *Slávy dcery* do slovenštiny lze říci, že se překladateli díky několika základním operacím, zejm. slovosledným změnám, vypouštění přechodníkových tvarů (*sám se ptaje*), lexikální aktualizaci (např. *básníř* je archaické), a zvláště pak invenčním přístupem k výběru prostředků k přetlumočení veršů, podařilo Kollárovo dílo únosně aktualizovat. Snad jedinými případy, kdy se nám výraz může zdát anachronický, jsou:

*i náš Záboj a ten, který hýbal
vartyem svým hrady královské*

*aj náš Záboj, ktorý spod balkóna
lýrou budil hrady kráľovské*

a pak též:

*nastojte, kdo lidem uvěří,
bohové li budou bez svědomí?*

*ako ľudia ľudom uveria,
keď boh nemá šajnu o svedomí.*

P o z n á m k y

¹ K.H. Mácha, *Máj*. Preložil Ján Kostra. Bratislava 1963.

² J. Kollár, *Dcéra Slávy*. Preložil L. Feldek. Bratislava 1979.

41 Jak zpívá Havran

Nedocenitelný význam pro dějiny překladu (ale i pro jeho teorii a praxi) má souborné kritické vydání všech dostupných překladů (převodů) některého z mistrovských děl světové literatury. Když u nás v r.1985 vyšlo souborné šestnáct významnějších přetlumočení Poeova *Havrana*, patrně málokdo tušil, že záměr vydat podobné dílo vznikl už v r.1947.¹ Snad ale celé to téměř čtyřicetileté zdržení nebylo úplně na škodu: mezitím se objevily další překlady *Havrana* a několik výborů z Poeova díla, vyšlo též cenné

kompedium J. Levého (*České teorie překladu*, Praha 1957), které nám může posloužit jako vynikající pramen k pochopení právě oné etapy českého překládání, kdy k nám byl *Havran* opakovaně uváděn. K dispozici je dále řada studií, věnovaných vývoji českého verše a také překladatelské technice některých osobností, např. J. Vrchlického.² Celkově se fond potřebných filologických znalostí významně obohatil, takže se badatelé v příslušné oblasti mají dnes oč opřít.

Čtenář v knize najde – kromě originálního znění básně a šestnácti českých přebásnění – zasvěcený filologický výklad A. Bejblíka o českých překladech *Havrana*,³ překlad Poeova eseje *Filozofie básnické skladby* (od A. Skoumala) a editorský komentář R. Havla k jednotlivým překladům, v němž jsou mj. popsány též zásady nebo konkrétní postup při překládání *Havrana*, pokud je ten který autor zformuloval a uveřejnil (v jednom případě se zachovaly jen tyto zásady, nikoliv sám překlad).⁴ V knize je dále ediční poznámka k počátečním ohlasům Poeovy tvorby u nás vůbec a konečně příloha, obsahující čtyři aktualizované variace na téma *Havran* (od J. Vrchlického, J. Váchala, V. Vančury a K. Biebla). V kontextu osmdesátých let představovala celá kniha významný ediční čin, jehož přínos zhodnotí náležitě teprve budoucnost.

1 K práci na *Havranovi* přistupoval Poe jako plně vyzrálý umělec, který předtím úspěšně vyzkoušel – ať už z profesionálního zájmu, nebo kvůli holé obživě – celou řadu prozaických literárních žánrů: některé z nich výrazně obohatil, jiné v podstatě sám založil (např. klasický detektivní příběh, nebo horor jako umělecký druh). Ve svých prózách osvědčuje Poe smysl pro napětí, hrůzu, tajuplnost a fantastično, na druhé straně umí iracionální pozadí svých příběhů odlehčit černým humorem; jinde mu smysl pro dedukci napomáhá k logickému rozuzlení (a tedy i „zcivilnění“) záhad všeho druhu.

Havran (*The Raven*), který poprvé vyšel v New Yorku r.1845, byl svého druhu uměleckým manifestem. K jeho plnému pochopení je nezbytné seznámit se zároveň i s Poeovou *Filozofií básnické skladby* (*The Philosophy of Composition*) z r.1846. V tomto eseji autor vykládá, jak (údajně) postupoval při práci na *Havranovi*. Důležité není to, zda tak skutečně důsledně postupoval, ale to, že zde vyjádřil svůj postoj k povaze vzniku básnického, resp. uměleckého díla. Provokativně působilo už tvrzení, že při psaní *Havrana* nevycházel z konkrétního námětu, nýbrž z prostého rozhodnutí napsat báseň ve vytríbeném stylu, která by čtenáři něco sdělila a která by se zároveň dala přečíst na jedno posezení: proto měl rozsah činit zhruba 100 veršů. Za jediný plnoprávný obor poezie považuje autor Krásu; základním tónem básně je mu tón smutku; ústředním hybatelem celého mechanismu básně se stává refrén.

Teprve po volbě zvukově vhodného refrénu (jímž je slovo *nevermore*) a odpovídajícího zvěstovatele (havrana) přemýšlí autor o konkrétním námětu (vzpomínky mladého muže na zesnulou dívku) a o způsobu jeho zpracování.

Na první pohled se zdá, jako by Poe prosazoval formu zcela na úkor obsahu, věc je však trochu složitější. Důraz je kladen na vyčištěnou formu jako nezbytný předpoklad uměleckého díla: forma jako by čekala na adekvátní obsah, který se nutně dostaví. – Poeova proklamace pravého poslání poezie (objevovat Krásu), ztělesněná nadto vynikajícím způsobem v samotné básni, vyvolala v tehdejší kulturní Evropě menší estetickou revoluci. Vydátne se o ni přičinil např. Baudelaire, Poeův překladatel a zanícený propagátor. U nás nové estetické zásady prosazoval zejména Karásek. V Rusku se k americkému básníkovi nadšeně přihlásili symbolisté.⁵

2 A. Bejblík analyzuje ve své studii základní verzologické kvality básně, sleduje ohlas Poeových veršů a jeho poetiky v Evropě a podtrhuje přitom Baudelairovou interpretaci, která znamenala v evropské recepci *Havrana* významný předěl. Po tomto úvodu se věnuje důkladnému rozboru českých převodů.

Zopakujme si nyní ve zkratce, v čem autor vidí základní principy výstavby celé básně. Za určující rys považuje všeprostopupující polaritu protikladů v jednotlivých vrstvách básně a jejich mistrovské skloubení, což právě při překladu působí největší potíže: jakmile narušíme tuto jednotu protikladů v kterémkoliv z plánů (např. v rytmu, ve skladbě atd.), nezůstane to bez odezvy v plánech zbývajících. (K tomu musíme připočítat i přirozené rozdíly mezi angličtinou a češtinou, projevující se výrazně např. v přízvukových poměrech nebo při lexikálním výběru rýmů.)

Jedním z důležitých protikladů v rovině obsahové je sama volba tradiční mýtické fabule (vyvolávání ztracené bytosti ze záhrobí) a její přesazení do soudobého střízlivého civilního kontextu, kde všechno působí na první pohled celkem věrohodně: do hrdinovy pracovny zalétá v noci za špatného počasí ohočený havran, kterého naučili odříkávat nějakou náhodně vybranou průpovídku. Jiný protiklad: řeč básně se přibližuje běžné mluvě v jejím konverzačním alegrovém (zrychleném) rytmu, na druhé straně je však vybudována velmi rafinovaně zejm. po stránce eufonické: obsahuje časté aliterace, opakování slov, „vokální harmonii“ aj. V každé strofě stojí proti sobě rýmy přízvukové a nepřívukové. Proti větám jednoduchým stojí složité periody. Proti pravidelnému rytmu – rytmus přerývaný. Atd. Z toho všeho autor v závěru celé studie mj. dovozuje, že „ani v případě Poeova *Havrana* není a nemůže být hlavním problémem adekvátnosti převodu refrén, nýbrž

nutno zkoumat priority složek celé struktury básně...“ (s.58). S tímto plně oprávněným tvrzením v zásadě nechceme polemizovat, přesto však bychom rádi podtrhli a poněkud rehabilitovali závažnost refrénu pro celé verzologické řešení jak originálu, tak jeho překladů.

3 Zastavme se nyní u některých konkrétních projevů Poeovy básnické techniky v *Havranovi*. Už sama strofa představuje zajímavý útvar: skládá se ze šesti veršů, resp. jedenácti půlveršů, protože poslední verš, fungující jako refrén, je pouze poloviční. Celá báseň o 18 strofách má tak buď 18 x 6 (= 108) veršů, nebo 18 x 11 (= 198) půlveršů, což v mechanickém přepočtu činí 99 celých veršů: autor se tak maximálně přiblížil původně zamýšlenému rozsahu. – Ve strofě se podle určitého schématu střídají trochejské osmistopé verše úplně (zakončené nepřívukovou slabikou) s neúplnými (na konci přízvukovými); refrén představuje čtyřstopý neúplný verš (půlverš). Střídání obojích veršů je využito k náležitému odstínění refrénové klauzule, která je zabudována do několikanásobné ozvěny.

4 Jaký smysl měl sám princip refrénu? Především je na něm do značné míry závislá půlveršová organizace a rýmové schéma strof i celé básně, dále metrický půdorys a rytmus, předznamenáno je jím též využití eufonických prostředků. Souhra všech těchto složek pak významně ovlivňuje i jazykové ztvárnění: výběr slov, syntaktickou výstavbu, slovosled atd. Kromě úlohy ryze strukturální má však refrén i významné postavení obsahové, zejména počínaje osmou strofou, kdy na scénu vstupuje havran. Formálně se refrén štěpí na dvě základní varianty, jež spolu obsahově volně souvisí: v prvních sedmi strofách, které představují poměrně rozsáhlou expozici, se uplatňuje především záporná formule *and nothing more* (*a nic víc*); ve zbývajících 11 strofách je to pak klíčové slovo *nevermore* (*nikdy víc*), jehož závažnost neustále roste: zprvu sice nedává žádný smysl, jakmile však hrdinovy otázky sklouznou k vlastninu já a jsou formulovány stále naléhavěji, začíná být i havranova stereotypní odpověď čím dál smysluplnější. Ze zdánlivě neškodného (resp. neutrálního) zvířete se postupně stává symbol trýznivých vzpomínek, jímž nelze uniknout; hrdina nakonec duševně vyčerpán rezignuje.

5 Základní strukturotvorné a estetické kvality refrénu jsou soustředěny v jeho koncové slabice; tvoří je především barva, délka a přízvuk vokálu. Temné dlouhé zakončení /o:r/ předznamenává celkově melancholické ladění básně; na koncový přízvuk refrénu je vázáno přízvukové zakončení všech veršů, které se s ním rýmují (na vytváření ozvěny se tak podílejí celé dvě třetiny veršů). Kratší refrén podtrhuje mj. i půlveršovou organizací strof (zdůrazněnou v některých verších vnitřními rýmy) a nepřímo podmiňuje

i volbu trocheje jako základního rozměru. (Trocheje využívá Poe zcela sporadicky: kromě *Havrana* je to ještě ve skladbě *The Bells* (*Zvony*), ale i zde se jedná o využití specificky podmíněné.)

Rýmové schéma, které se podřizuje jednak principu ozvěny, jednak střídání úplných (akatalektických) a neúplných (katalektických) veršů, je uspořádáno takto:⁷

1. xxxxxxxA xxxxxxxA'
2. xxxxxxxx xxxxxxB (vzácně též: xxxxxxxA'' xxxxxxB)
3. xxxxxxxC xxxxxxxC'
4. xxxxxxxC'' xxxxxxB'
5. xxxxxxxx xxxxxxB' (občas též: xxxxxxxC'' xxxxxxB')
6. xxxxxxB''

Pro větší názornost srov. pátou strofu v překladu R. Havla:

*Záclony se chvěly jemně, / šelest padal tiše ke mně,
svíral, týral srdce strachem, / jaký nikdo nemoh znát.
Opakoval jsem si stále, / na nic nemysle už dále:
„Noční poutník nenadále / do mé jizby šel by rád,
noční poutník nenadále / do mé jizby šel by rád
jako dřív už kolikrát.“*

Ženské (nepřízvučné) rýmy AA' a CC'C'', sudoslabičné, zakončují jednak celé verše, jednak půlverše (kde tvoří tzv. vnitřní rým). Mužské rýmy BB'B'' (podmíněné katalektickým zakončením trochejského verše) mohou stát jen na konci celých veršů (nikoliv půlveršů) a ovšem také na konci refrénu, který se metricky rovná druhé části katalektického verše. Protože jsou vázány na refrén, mají v celé básni jednotné fonetické vyznění. Vysoká frekvence ozvěnového rýmu B (v 72 verších ze 108) přispívá sice k určité monotónnosti básně, na druhé straně však utvrzuje její základní temné ladění a umožňuje gradaci vnitřního napětí na pozadí „sémantického vývoje“ refrénu.

6 Zmínili jsme se už o tom, že poeovský refrén do značné míry předurčil i volbu trocheje místo jambu, který je jinak v anglosaské poezii daleko obvyklejší. Jamb (kombinovaný ev. s anapestem) má např. pro angličtinu tu výhodu, že se na něm vzestupnost verše může uplatnit zcela přirozeně, tj. v plném souladu s přízvukovým charakterem jazyka; snadná dostupnost jambických začátků verše je v angličtině umožněna vysokým podílem jednoslabičných slov v slovní zásobě. V češtině se proti tomu jamb – díky vysokému počtu sudoslabičných slov – jeví posluchači často spíše jako trochej s předrážkou (srov. např.: *Zrak / vězně / tyto / jiskry / stíhá // a / v srdce / bolný / vodí / cít*) nebo daktylotrochej (*Vyšlého / slunce / rudá / zář // zločince / bledou / barví / tvář...*); má-li verš nabýt skutečně vzestupného

rázu, je třeba volit zpravidla jiné prostředky, než je prosté rozložení přízvuků ve verši.⁸

Dalo by se říci, že Poeovu volbu trocheje v daném případě bezprostředně ovlivnila báseň E. Barrettové *Lady Geraldine's Courtship* z r. 1844, kterou básník vysoko cenil a jejíž rytmický půdorys v *Havranovi* do značné míry napodobil.⁹ To není ovšem celé vysvětlení. Plným právem lze předpokládat, že Poe sáhl po trochejském schématu mj. také proto, že optimálně vyhovovalo oněm strukturním a estetickým požadavkům, které na rytmický spád veršů kladla ozvěnová výstavba strofy, odpovídající dramatickému scénáři celé básně.

Při definitivní volbě metra byly tedy ve hře mj. tyto faktory: (a) požadavek naléhavého vyznění refrénu; (b) snaha zabudovat refrén do několikanásobného echa v rámci strofy; (c) ve shodě s tím úsilí o maximální obsahovou i rytmickou gradaci jednotlivých ozvěnových veršů; (d) snaha docílit při střídání ženských a mužských veršů účinné spádnosti rytmu a vyhnout se přitom banálním strofickým schématům.¹⁰ Ačkoliv by se mohlo na první pohled zdát, že většině vznesených požadavků nejlépe vyhovuje svým vzestupným charakterem právě jamb, ukazuje se nakonec, že požadovanou složitou souhru rytmu s rýmem lze daleko lépe uskutečnit v trocheji: ženské a mužské verše se střídají v takovém sledu, že vzniká dojem postupně se zkracující ozvěny. Její základ je umístěn na konci prvního dvojverší, trojnásobné echo se pak objevuje na konci druhého dvojverší a – po stále kratších intervalech – na konci pátého verše a šestého půlverše:

- | | |
|---------------------|---------------------|
| 1 XxXxXxXx/XxXxXxXx | 2 XxXxXxXx/XxXxXxXx |
| 3 XxXxXxXx/XxXxXxXx | 4 XxXxXxXx/XxXxXxXx |
| | 5 XxXxXxXx/XxXxXxXx |
| | 6 XxXxXxXx |

Každý čtenář se může poměrně jednoduchým experimentem sám přesvědčit, že varianty jambu uvedené kvality splnit nemohou, a to nejen v dvojverších, v nichž jamb neumožňuje rytmicky spádné střídání ženských a mužských veršů, ale dokonce ani v samotném refrénu, kde sedm slabik v Poeově realizaci se osvědčuje jako optimální: jamb by zde mohl být buď třístopý, nebo čtyřstopý, avšak pro vyznění refrénové klauzule by bylo šest slabik (i v angličtině) trochu málo, zatímco osm – trochu moc.

Vidíme, jak rytmus refrénu v *Havranovi* spolu s jeho délkou dokázaly ovlivnit výstavbu celé strofy a v podstatě vyloučily jamb ze hry. Na druhé straně lze ovšem plným právem očekávat, že trochej anglický bude mít své zvláštnosti v porovnání s trochejem českým, orientovaným převážně sudo-

slabičně. V originále se to projevuje tak, že verš má na začátku místo výrazně přízvukné slabiky poměrně často dvě až čtyři slabiky nepřívukné nebo méně důrazné a že se tak rytmické i významové těžiště verše posouvá k jeho středu nebo i za něj. To je ovšem již jiná kapitola. Zde jsme chtěli pouze naznačit, jak důležitá je v celé básni úloha refrénu, a také dosvědčit, že veškerá pozornost věnovaná při překladu právě jemu je plně oprávněná.¹¹

Poznámky

- ¹ Edgar Allan Poe: *Havran. Šestnáct českých překladů*. Odeon, Praha 1985, 227 s. – Přetisk: Praha 1990. – O úmyslu vydat soubor českých přebásnění *Havrana* viz poznámku editora na s.201; v r.1964 se tohoto záměru dovolává A. Skoumal (viz tamtéž, s.198), který k srovnávacímu studiu stávajících překladů *Havrana* vyzýval už v r.1930 (viz *Rozpravy Aventina* 6, 1930/31, s.83).
- ² K vývoji českého verše viz: J. Mukařovský, *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*; in: *Studie z poetiky*, Praha 1982, s. 365-438. Dále viz: M. Červenka & K. Sgallová, *Český verš*; in: *Słownik metryka porównawcza I, Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania*, Wrocław (etc.) 1978, s. 45-93. – Překladatelskou technikou J. Vrchlického se zabývá např. V. Mikeš (1982, s. 82-94) a J. Pechar (1986, s. 59n.).
- ³ K tomu viz též autorovu starší studii (Bejblík 1982), která obsahuje některé zajímavé úvahy a fakta navíc. – A. Bejblík měl své předchůdce: o srovnání čtyř překladů *Havrana* se pokusil jednak T. Vodička, jednak A. Skoumal (blíže viz kap.42).
- ⁴ Jedná se o okultní výklad Lešehradův, který byl do odeonského vydání *Havrana* (na s. 202) přetištěn z Levého (1957, s. 281).
- ⁵ Viz Je.K. Nesterova, *Russkije perevody stichotvorenija E.A. Po „Voron“*. In: *Tetradí perevodčika* [13], Moskva 1976, s. 22-34.
- ⁶ Nezapomínejme na to, že v americké angličtině se koncové /r/ vyslovuje, takže ho lze ve zvukové symbolice havraního zpěvu docela dobře využít. – Fonetický přepis přizpůsobujeme běžnému úzu: dvojtečka za vokálem značí jeho délku.
- ⁷ V českých překladech není přirozeně toto rýmové schéma striktně dodržováno.
- ⁸ K charakteru českého jambu viz přehledně: J. Hrabák, *Úvod do teorie verše*, 6.vyd., Praha 1986, s.99n. – Ze starších prací viz zejm. studie Mukařovského (mj. op.cit. v pozn.2, zejm. s. 414n.). – O vztahu českého trocheje a jambu v 19.století viz: M. Červenka, *K sémantice metrického systému májovců*; in: *Teorie verše I – Theory of verse – Teorija sticha*, Praha 1966, s. 161-170. – Český a anglický veršový systém porovnává Levý (1983, s. 259n.).
- ⁹ Báseň je přetištěna in: Th.O. Mabbot [ed.], *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Vol.1, *Poems*, Cambridge, Mass., 1969, s. 356. – (Barrettová je dívčí jméno proslulé básnířky Elizabeth Browningové, autorky *Portugalských sonetů*.)
- ¹⁰ „...Je až nepochopitelné, jakou měrou se původnost ve stavbě veršů opomíjí. I když připustíme, že pouhý rytmus nelze tuze obměňovat, přece jen je jasné, že metrum a sloka se dají obměňovat do nekonečna...“ (E.A. Poe, *Filozofie básnické skladby*).
- ¹¹ Podobný názor zastává rovněž S. Barańczak (1992, s. 297n.): navrhované řešení pro polský převod klíčového slova *nevermore* zní: „Kres i krach“ „konec a krach“, čemuž by v české „poeovské“ poetice odpovídalo nejlépe něco jako *zánik - zmar*. (Za laskavé upozornění na Barańczakovu knihu děkuji dr. V. Strakové.)

42 Kolik podob má český Havran

1 Každé přetlumočení básnického díla má rysy obecné, společné překladům do nejrůznějších jazyků, a rysy zvláštní, charakteristické pro daný překlad, dané dva jazyky a dané dvě kultury. K obecným rysům patří vliv originálního textu s jeho specifickými vlastnostmi (ať už je při převodu podporujeme, nebo potlačujeme); vliv mateřštiny, který se projevuje především jako percepční schopnost a průchodnost vůči jazykovým zvláštnostem originálu; domácí kulturní kontext a jeho tolerance vůči cizímu textu, projevující se mj. jako schopnost absorbovat, ev. adaptovat cizorodé prvky zobrazovaného kulturního prostředí; překladatelova osobnost a jeho konkrétní přístup (klíč), ve kterém se střetává způsob individuálního a kolektivního přijetí originálu; konečně též stárnutí originálu a způsob, jakým se s touto překážkou překladatel vyrovnává.

V případě *Havrana* byl vliv originálu na překlad znásoben zejm. esejem o vzniku básně (viz předchozí kap.). V českém prostředí se to prakticky projevovalo zvýšenou péčí o formálně strukturní výstavbu díla počínaje refrémem a konče jazykovým ztvárněním.

Ne ovšem každá národní tradice se s *Havranem* vyrovnávala stejně: ukázalo se, že náležitěmu ideově estetickému uchopení básně někdy prospívá právě vědomý únik od striktně vázané formy originálu. Zvláště otrocké zachovávání něčeho, co je cílovému jazyku bytostně cizí, může vést k závažnému poškození estetických hodnot textu. Proto např. Baudelaire ani Mallarmé nepovažovali za možné přeložit *Havrana* básnickým rozměrem, který byl pro francouzský způsob veršování v podstatě nepřijatelný. Volili tedy raději překlad prózou (resp. „verši v próze“) a snažili se zachovat alespoň další kvality básně. Tento čin měl mj. příznivé důsledky pro vznik a upevnění volného verše (podrobněji viz Bejblík 1985; k francouzské verzologii viz zejm. Pechar 1986).

2 Překážky podobného rázu rozhodně nekladla čeština. Už sám trochejský rozměr originálu se na první pohled zdál celé přebásnění usnadňovat, svou roli přitom sehrál i typ češtiny s bohatě rozvinutou flexí, která umožňuje, např. ve srovnání s angličtinou, bohatší výběr rýmů. Také domácí kulturní kontext byl pro příznivé přijetí *Havrana* celkem dobře připraven (snad až na to, že první tři překladatelé – Šembera, Vrchlický a Mužík – nebyli dosud obeznámeni s *Filozofií básnické skladby*): už předtím byly totiž kromě několika Poeových próz přeloženy do češtiny i některé jeho básně, a ne špatně.¹ Mezi pozdějšími překladateli nebylo snad jediného, který by k zása-

dám Poeovy poetiky tak či onak nepřihlížel: nejvíce se to projevilo ve zvýšeném zájmu o refrén a o vzájemnou provázanost všech dalších verzologických kvalit (rytmu, rýmu, zvukosledu aj.). Rovněž důraz na formální stránku básnické skladby, resp. na její rovnoprávnost se stránkou obsahovou byl vcelku přijat se sympatiemi. Při metrických a rýmových možnostech češtiny měli autoři k dispozici širokou škálu výrazových prostředků, a není tedy divu, že jednotlivé překlady se navzájem od sebe dost liší.

Pružná adaptabilita češtiny vůči cizímu útvaru se stala lákavou výzvou pro celou řadu volentérů, aby změřili svoje síly na náročném prestižním úkolu. Je ovšem otázka, zda verzologicky výhodné vlastnosti češtiny (ve srovnání např. se zmíněnou francouzštinou) znamenaly v tomto případě jednoznačnou výhru. Skutečné obtížnosti (resp. nerealizovatelnosti) adekvátního překladu *Havrana* si byl plně vědom např. Otokar Fischer, který odmítl výzvu, aby sám nahradil poněkud zastaralý překlad Vrchlického (blíže viz Havlův komentář k českým překladům *Havrana*, s. 175). Jeho skepse byla do značné míry oprávněná: když se dnes začítáme do jednotlivých českých převodů *Havrana*, máme často pocit, jako by šlo spíše o úspěšně (i když pracně) vyřešený hlavolam než o básnický čin v pravém smyslu slova (v tomto ohledu je třeba dát za pravdu Gončarenkoví, který vedle překladu *filologického* rozlišuje překlad *poetický* a překlad (pouze) *veršovaný*).² Ani ti z překladatelů, kteří zcela vědomě usilovali o určité uvolnění formy, aby jim tolik nesvazovala ruce, se nevyhnuli nepřirozeným obrátům, nepěkným slovosledným inverzím, nepřijemnému rytmickému klopýtnutí, či kakofonickému vyznění tam, kde usilovali o pravý opak. Zásady, které si někteří z nich sami vytyčovali, byly většinou dobře zdůvodněné, ale ne vždy se je podařilo stejně přesvědčivě uplatnit na hotovém díle.

3 Kdo všechno u nás překládal *Havrana*? V chronologickém sledu to byli především tyto autoři (v závorce uvádíme rok prvního otištění): V.K. Šembera (1869), J. Vrchlický (1881), A.E. Mužík (1885), K. Dostál-Lutinov (1918), V. Nezval (1928), O.F. Babler (1930), J. Taufer (1938), E. Stoklas (1939), D. Wagnerová (roz. Eisnerová, 1945), R. Havel (1946), J.B. Čapek (1947), K. Resler (1948), R. Černý (rukopis z r.1952), I. Slavík (rukopis z r. 1953), S. Kadlec (1964) a A. Bejblík (1984). Šest autorů popsalo svůj překladatelský postup. Překladů bylo více, ale některé se dochovaly jen zčásti, jiné vůbec ne (viz např. Lešehradův pokus zmíněný v předchozí kapitole).

Osobitost jednotlivých autorů se projevila nejrozmanitějšími způsoby. Výrazné básnické individuality jako Vrchlický a Nezval zůstaly v podstatě samy sebou: jejich překlady jsou hladší a plynulejší (zejm. v rámci dobového

kontextu), ale současně také dost vzdálené od Poeovy poetiky. Oba překlady představují zároveň významný předěl ve vývoji české překladatelské tradice. Na Vrchlického přebásnění *Havrana* reagoval ostrou kritikou zejm. Jiří Karásek ze Lvovic: bylo to jedno z polemických vystoupení, jimiž se hlásila o slovo nastupující generace České moderny.³ Zápas o novou překladatelskou metodu byl velmi nelitostný, je však příznačné, že od našich dekadentů, ev. symbolistů žádný stylový překlad *Havrana* nemáme (i když se o něj údajně pokoušel sám Karásek), zatímco např. ruští symbolisté jich vytvořili hned několik. Důstojným pokračovatelem Vrchlického se tak stává teprve Vítězslav Nezval, který jako první předkládá čtenářům moderní přebásnění Poeových veršů, v němž se prosazuje nové estetické cítění, moderní, uvolněný jazyk s hovorovou dikcí a zpěvný verš. Ani Nezval ovšem neušel ostré dobové kritice: postihla jej – společně s Vrchlickým – v souborné recenzi T. Vodičky, věnované čtyřem překladům *Havrana*.⁴ Dobově vyhocené soudy na adresu obou básníků uvádí na pravou míru A. Bejblík, jehož objektivní analýze prospěl nejen potřebný časový odstup, ale i možnost širšího porovnání s dalšími překladovými variantami (Bejblík 1985, s. 37-45).

Ostatní autoři překladů *Havrana* se buď nějak vyrovnávali se soudobými slohovými normami, anebo se snažili napodobit některý z individuálních básnických stylů (příčemž docházelo k různým více nebo méně zdařilým synkretizacím). Tak např. v Šemberově překladu je shledávána zřetelná návaznost na erbenovskou baladickou tradici, v Havlově stylu příbuznost s Březinou, zatímco Stoklas a Wagnerová se snažili podtrhnout vnitřní souznění „proklatého“ amerického básníka s Máchou (podrobněji viz v Bejblíkově studii). V novějších překladech usilují někteří z autorů o čtivější prepis básně do moderní češtiny.

Uvedme několik charakteristických ukázek:^{*}

NEZVAL:

*Ach, již při vzpomínce blednu! / Myslím, že to bylo v lednu,
každý uhlík vrhal stín jen / přede mne a dál už ne.*

(7-8)

*...kles jsem s zamyšlenou tváří / do podušky na polštáři,
na níž padá lampa, v záři / matné, mdlé a malátné ...*

(75-76)

* Lomítkem naznačujeme předěl mezi půlverši; v závorce uvádíme číslo verše nebo půlverše.

ŠEMBERA:

*Ležím v noci, o půlnoci, / churavý a bez pomoci
zaháním si v své nemoci / čtením trapně dlouhý čas...*

(1-2)

VRCHLICKÝ:

*Jasně paměť má mi praví:
Prosinec byl mrazný, tmavý,
mroucích úhlů reflex žhavý
odrážel se od dlaždic.*

(12-15)

*V domněnky jsem upad zcela,
duše má se zamlčela,
zřítelnice ptáka zřela
v srdce moje hárajíc...*

(133-136)

WAGNEROVÁ:

*...bez proměny na mne zírám,
ztracen hledím na upíra,
v jeho stínu lampa zmráz,
hasne svít mi v morný mráz.*

*A mou duši z toho stínu,
jenž ji hrouží v morný mráz,
žádný nenavráť čas.*

(192-198)

R. HAVEL:

*A z těch temných očí zhloubí / zírám na mne démon zhouby
a se světletem lamp se snoubí / na podlaze stín a chlad
a má duše se z těch stínů / jdoucích Smrti ze zahrad
nevzchopí – ni jedenkrát.*

(105-109)

4 Nyní si ukážeme, jak se čeští překladatelé vyrovnávali s některými estetickými kvalitami Poeových veršů. Soustředíme se přitom hlavně na volbu refrénu a její dosah pro některé další etapy práce na překladu.

4.1 Volba ekvivalentu pro základní („havraní“) variantu refrénu je obtížná nejen proto, že vyžaduje, aby se v klíčové slově vhodně skloubil obsah beznaděje a nenávratnosti s odpovídající zvukovou kvalitou, ale hlavně proto, že na něm závisí převážná většina rýmových zakončení veršů, a tím i jazykové ztvárnění, strofická výstavba a vyznění celé básně.

Dodejme ještě, že izolovaný, s ničím nerýmovaný refrén uplatnil pouze Mužík a až na drobnou výjimku též Šembera. Víc než jednu invariantní podobu refrénu použili Taufer a Slavík.

Sklobit obsah refrénu s jeho zvukovou stránkou se pokoušeli jednotliví překladatelé takto:

a) Zachovali víceméně přesný obsah slova *nevermore*, nikoli však jeho vyznění; srov. ekvivalenty jako: *nikdy víc* (Šembera, Vrchlický, variantně též Slavík; vzhledem ke kakofonii „tří pištivých i“ byl refrén ostře napaden už

Karáskem⁵ a později také T. Vodičkou); *nikdy již* (Taufer); *nikdá ne* (R. Černý).

b) Jiní autoři se snažili zachovat nebo nějak kompenzovat zvukovou hodnotu refrénu, zatímco obsah ponechali v různé míře přibližný; jako synonyma nenávratnosti zde nejčastěji figurovaly výrazy marnosti, zmaru, ztráty apod. Srov.: *nadarmo* (Mužík); *marný blud* (Babler, který se při volbě ideového klíče inspiroval začátkem starozákonní knihy Kazatel); *marnost - zmar* (Resler); *marno vše* (Bejblík); *(stokrát) ztraceno* (J.B. Čapek). Sem by patřila i řešení ze dvou nepublikovaných rukopisů: *prohráno* (R. Horný 1958); *(vše) marnou hrou* (anonym z padesátých let). Výrazněji se od obsahové stránky Poeova refrénu odchyluje Wagnerová, pro niž se jádrovým slovem stává máchovský věčný čas; význam nenávratnosti přitom autorka vyjadřuje jako marné volání po návratu ztraceného času, obměňující za tímto účelem refrén *vrátit čas* (*vrať mi čas, zvrátit čas*, ale též: *nenavráť čas*).

c) Další překladatelé se pokusili zachovat obě stránky refrénu v přiměřené rovnováze, srov.: *víckrát ne* (Nezval, variantně též Slavík); *nikterak* (Stoklas); *(ni) jedenkrát* (Havel). Sem patří též Kadlecův novotvar *nikdykrát* i těžko přijatelné citátové *nevermore* Dostála-Lutinova. Zajímavé řešení navrhol F. Nevrla (nepublikovaný rukopis z r.1967): obsahově klíčové slovo postavil na začátek verše, kdežto zvukovou kvalitu dosadil do jeho druhé části: „*Nikdy, „havran krákorál.*

Rekordní rozpětí ve výběru refrénu podnítilo vznik celé řady odlišných verzologických paradigmat, a tím i překladových klíčů. Odložíme-li stranou Mužíkův nerýmovaný refrén *nadarmo*, pak ve zbývajících 15 otištěných překladech napočítáme 11 – 12 různých fonetických vyznění. Srov.: */-e/*, ev. */-ne/* (*marno vše; víckrát ne, nikdá ne*); */-no/* (*ztraceno*); */-i/* (*navždycky*);⁶ */-ak/* (*nikterak*); */-as/* (*vrátit čas*); */-ar/* (*marnost - zmar*); */-ór/* (*nevermore*); */-át/* (*ni/ jedenkrát; nikdykrát*); */-ut/* (*marný blud*); */-íc/* (*nikdy víc*) a */-iš/* (*nikdy již*). Právě toto koncové vyznění společně s volbou rýmového slova v klauzuli refrénu spoluvytvářejí charakteristický obrys jednotlivých veršů, strof i celé básně.

4.2 Princip refrénu, konstruovaného jako všeprostopupující echo, způsobuje vysokou frekvenci rýmů B, které se od ostatních rýmů liší především přízvukem, umístěním a konstantním vyzněním: po stránce překladatelské tak představují úkol mnohem náročnější než rýmy skupin A a C.

4.2.1 Při popisu ozvěnového rýmu B budeme vycházet z trojslabičné klauzule, odpovídající rozsahem jádrové části refrénu (proti *nevermore* bude tedy stát *lost Lenore, Nightly shore* apod.). Především zjistíme, jak tento útvar

zasahují mezislovní předěly. Ozvěnová klauzule, již představuje neúplná trochejská dipodie – U –, umožňuje čtyři základní způsoby rozdělení slabik do slov: xx x, x xx, x x x, xxx. Originál využívá všechny tyto formy v následujících prozodických realizacích: Xx X ('chamber door), X xX ('I implore), X x X ('on the floor) a xxX (pouze v refrénu nevermore). Mimoto existují útvary s přesahem slovní hranice nalevo (hranice trojslabičné klauzule zde prochází slovem), viz např.: x/Xx X (for/gotten lore), Xx/x xX ('mystery explore) aj. – V českých převodech jsou s anglickými protějšky prozodicky srovnatelné útvary Xx X (touhy žár) a X x X (zas a zas); typ s přízvukem na druhé slabice (X xX) v češtině realizovat nelze, zato se hojně využívá útvaru Xxx s délkou na konci, která zčásti nahrazuje vedlejší přízvuk (kolikrát; slabiku s hlavním přízvukem označujeme X, slabiku s přízvukem vedlejším – x). Absolutně nedůrazné daktylové vyznění mají podtypy Xxx (zapadne), X xx s předložkou (na dveře) a Xx x s příklonkou (leká mne). Zastoupeny jsou také útvary s přesahem slovní hranice nalevo (srov.: Xx/xx X necíltěný mráz; Xx/x x X vylolžil ten div aj.).

Zajímavé jsou některé kvantitativní údaje. Ve verších s B-rýmem (nepočítáme-li refrén!) se v českých verzích Havrana nejčastěji vyskytují tato dvě zakončení: typ Xxx (který včetně sestupného podtypu Xxx představuje u 16 autorů 336 výskytů) a typ Xx x (celkem 328 výskytů). Zajímá-li nás úhrnný počet všech klauzulí, zakončených jednoslabičným slovem, tedy nejen typ Xx x, ale také typ X x X a odpovídající útvary s přesahem nalevo (jako: nepoznaly jas; Edelnu je říš), pak celá tato skupina se svými 476 výskytu vysoko vede nad klauzulemi reprezentovanými trojslabičným slovem. (Pokud z této statistiky vyjme Šemberu a Mužíka, kteří rým B na refrén nevázali a mohli tudíž paletu jednoslabičných jednotek významně rozšířit, bude vzájemný poměr trojslabičného a jednoslabičného zakončení veršů trochu jiný, viz níže tabulku.)

Zastoupení obou typů ozvěnové klauzule (mimo refrén) je v jednotlivých překladech Havrana překvapivě rozmanité: kvantitativní škála zde má rozpětí od nejvyšších hodnot prakticky k nule. Tak zatímco u J.B. Čapka činí poměr trojslabičného zakončení k jednoslabičnému 52:1, u Reslera a Wagnerové je to právě naopak – 0:54.

Tabulka na s. 199 ukazuje, jak jednotliví překladatelé rozdělili celkový počet 54 B-klauzulí mezi troj-, jedno- a dvojslabičná slova. Autory jsme seřadili podle ubývajícího výskytu trojslabičného zakončení (viz první sloupec). Třetí sloupec zahrnuje kromě dvojslabičných koncových slov též dva případy slov pětslabičných (melancholie; pootvírajíc). – Do čtvrtého sloupce jsme pro zajímavost zapsali celkový počet vzájemně různých slov s rýmem B.

Distribuce klauzulí s ozvěnovým rýmem

	xxx	x	xx aj.	počet B-rýmů
Čapek J.B.	52	1	1	27
Černý R.	44	10	–	38
Nezval	44	10	–	30
Babler	35	17	2	21
Slavík	34	17	3	24
Bejblík	32	10	12	29
Vrchlický	28	20	6	19
Havel R.	23	29	2	30
Šembera	15	39	–	34
Mužík	11	43	–	34
Taufer	10	42	2	33
Kadlec	4	50	–	27
Dostál-Lutinov	3	27	24	18
Stoklas	1	53	–	13
Wagnerová	–	54	–	20
Resler	–	54	–	15
výskytů celkem:	336	476	52 (= 864)	
(bez Š. a M.)	310	394	52 (= 756)	

Poe – 33 21 17

Na pozadí českých protějšků vyniknou výrazněji zejména tyto rysy Poeových ozvěnových rýmů: (a) celkově je jich podstatně méně (17), což souvisí s typem jazyka; tím častěji se ovšem musí doslovně opakovat (obvykle s celou klauzulí), a podtrhují tak ještě markantněji ozvěnový ráz celé básně (tak slovo door se opakuje 14x, spojení chamber door – 10x); v českých verzích má nižší počet rýmových slov pouze Stoklas (13) a Resler (15) a srovnatelně nízký počet – čtyři další autoři; (b) rozdíly prozodické, jak již bylo naznačeno výše, vedou k odlišné distribuci jednotlivých typů zakončení; mimo refrén nevermore se sice v originále na konci veršů jiná trojslabičná slova nevyskytují, přesto však existuje trojslabičný rým, který se realizuje opakováním celých klauzulí typu chamber door, flown before, burden bore aj.; (c) jednotlivé druhy dělení klauzule do slov jsou zastoupeny rovnoměrněji než v českých překladech; (d) v rýmech převažují výrazněji slova obsahově závažná.

4.2.2 Jak se zvolený refrén odrazil ve slovním výběru rýmů, ev. v celkovém jazykovém ztvárnění? Poměrně často dochází k inflačnímu výskytu slov nebo tvarů, která buď narušují výstavbu verše, nebo dodávají nežádoucí zabarvení celému textu básně. Tak např. refrén *traceno* (u J.B. Čapka) podmínil drtivou převahu trojslabičných slovních tvarů zakončených na -eno: především to jsou třídy slov typu *zastřeno* (15 forem ve 30 výskytech), *koleno* (4 slova v 6 výskytech) a *Eleno* (patero oslovení v 15 výskytech). Vrchlický váže na refrén *nikdy víc* větší počet přechodníků typu *zmírajíc* (14 jednotek

ve 28 výskytech); srov. např.: „*Šelma ta, zlo zvěstující, co chce příšerná a šera / šelma ta zlo zvěstující, / kráčající: „Nikdy víc!“*“

Bablerův *marný blud* je spojen s výskytem významově polozástupných, ev. služebných slov jako: *odněkud, odjinud, odtamtud, poněkud, doposud*, která neodpovídají sémantickému zatížení veršové klauzule. Srov.: *Jméno své mi pověz, posle / z jícnu pekel odněkud!; Divil jsem se, nemotoru / že jsem přiměl k rozhovoru, / ač to slovo přece smyslu / mělo málo poněkud...* – Stoklas, který volil refrén *nikterak*, má obdobné problémy se slůvkem *tak*, pak, však, srov.: *...návštěva to v pozdní době / dobývá se ke mně tak...; A on Havran, nehnuj hledí, / stále sedí, stále sedí / na Pallady soše blede / nad mé jizby dveřmi tak...* – Ale ani Nezval se nedokázal vypořádat beze zbytku s klauzulí, pokud do ní dosazoval nepřízvučné zájmeno *mne, mně*, viz např.: *...synu podsvětí, a přece / proroku, pojď hádat mně...; Tak jsem seděl nad dohady, / mlčky, marně, bez nálady / pod ptákem, jenž v hloubi prsou / nepřestával bodat mne...*

Taufeřův refrén *nikdy již*, ev. (*nic*) *více již váže na sebe mj. poetismy 19. století*, jako např. inverze typu *snění říš: ...ruše smutné noci tiš; ...jako zapomnění říš; ...tam, kde Edenu je říš* atd. – Resler uplatňuje rýmová slova typu *cár, spár, svár, žár, car, dar, var, zdar, zmar*, mezi něž zařadil též několik genitivních tvarů, jako: *jar, kar, mar, par* aj. K inverzím typu *ztlumil svého srdce svár; rozničené touhy žár* apod. se řadí nezvyklé obrazy, jako: *v očích tajemný měl var; lidských slov tak bédný cár; umrlčích to úder mar; Popravčích jak rachot kar* aj.

Celkem přirozeně vyšly ozvěnové rýmy R. Havlovi, srov. slovesné útvary jako: *vypátrat, rozeznat, zastírat, umírat, krákorat, vzpomínat, chtěl si hrát* aj. Bohatý výběr neutrálních refrénových klauzulí uplatnil též Bejblík, který si uvolnil ruce hojnými asonancemi, velmi vzdálenými od českého rýmu v běžném smyslu slova, srov. např.: *zaváté - na dveře - to je vše; neznámé - pokoje; laskavé - na dveře; poprvé - co to je; duši vdech - přátelé - naděje - marno vše; na břeh sem - prosím tě* aj. (V protikladu k uvedeným příkladům jsou rýmy A a C plnohodnotné.) Praktickou absenci rýmu B kompenzoval autor v hojném počtu vynalézavými aliteracemi a zvukosledy, srov.: *Jednou, pozdě po půlnoci, / když mě tisk a tísnil pocit, / že snad usnu nad fascikly / vědy věkem zaváté...; Do tunelu tmy jsem zíral, / tiše stál a strach mě svíral...; ...to já vzdych a echo tichem / ztrácelo se k Tereze...; ...zrádný, zlý a zlověstný pták / z doby dávno minulé...; ...pij, ach pij ten nápoj na tvou / lichou lásku k Tereze* aj.

4.3 Uvedli jsme několik ukázek toho, jak volba rýmu a výstavba klauzule může bezprostředně ovlivnit jazykovou stránku veršů. Stavbu verše a jeho rytmus ovlivňuje též situace na začátku verše. V předchozí kapitole jsme upozornili na to, že Poeův trochej se bude zřejmě lišit od běžného trocheje českého, zdá se však, že má své osobité rysy i ve vztahu k ostatním básnickovým veršům. Základní rozdíly mezi anglickým a českým veršovým systémem popsal Levý (1983, s. 259n. a 280n.), když proti českému principu izosylabismu (= stejný počet slabik v rytmičných úsecích) postavil izochronii taktů v anglickém rytmu (každý takt mezi dvěma přízvuky trvá stejnou dobu bez ohledu na počet slabik, takže útvary X, Xx, Xxx, Xxxx si mohou být co do celkové doby trvání zhruba rovny).

Rytmičko-metrický půdorys Poeova *Havrana* má některé zajímavé rysy. Rafinovaná výstavba strofy spolu s pravidelnými ozvěnovými impulzy vede k tomu, že trochejské podloží veršů vystupuje poměrně zřetelně na povrch a zatlačuje izochronický princip poněkud do pozadí (tím jako by se sblížovalo s „metričtější“ systémem českým). Na druhé straně však je v *Havranovi* nápadný poměrně častý nedůrazný („anapestový“) začátek verše, který pomáhá podtrhnout jeho vzestupný charakter: *And the Raven, never flitting...; Only this and nothing more...; Soon again I heard a tapping...* To všechno poněkud zrychluje rytmus začátků a přesouvá obsahové těžiště verše k jeho středu nebo až za něj. – S důraznějšími začátky veršů (spjatými s větší obsahovou naléhavostí) se proti tomu setkáváme především v základní variantě refrénu a v posledních strofách básně, kde se hrdina obrací buď sám k sobě, nebo k havranovi s imperativně formulovanými dotazy či příkazy: *Leave my loneliness unbroken!; Take thy beak from out my heart...* apod.

Jak Poeův, tak český překladový trochej umožňuje celou škálu rytmicko-melodických průběhů verše. Zásadní odlišnost mezi originálem a jeho převody spočívá v rozdílném akcentování a rozvrstvení jednotlivých mluvnických a prozodických prostředků, vytvářejících napětí mezi rytmickou a sémantickou výstavbou verše. Odlišně se např. profiluje vzestupnost veršů, zejm. ozvěnových: zatímco Poe často oslabuje jejich začátky, aby tím více vynikla následná gradace, v českých převodech – pokud se nevhodným slovosledem významově neoslabí zejména klauzule – je možno vzestupnost naznačit aktuálněčlenskou vahou slov.

4.4 U *Havrana* je ovšem obtížné nejen dodržení formální struktury v souladu s obsahovým plánem, ale čím dál tím větším problémem se stává postižení jeho celkové atmosféry, „ideového“ ladění, protože některé dobové rekvizity značně zastaraly, takže dosti účinně zabraňují tomu, aby báseň jako celek vyvolávala v dnešním čtenáři též dojem moderního uchopení romantické látky jako před sto čtyřiceti lety. A tak specifická struktura *Havrana* spolu s jeho postupným stárnutím způsobují, že text má dnes mnoho neural-

gických bodů obsahového charakteru, které se nedaří přetlumočit bez rušivých efektů.

O určitou modernizaci v tomto směru usilovala např. autorka slovenského překladu *Havrana*, Kantorová-Báliková. Vilikovský jí sice vytýká, že příliš ochudila zvukovou instrumentaci básně,⁸ na druhé straně však na jejím překladu oceňuje průzračně čistou a logicky jasnou významovou stavbu veršů, což při vysoké frekvenci rýmů hodnotí jako pozoruhodný výkon. Proti tomu zcivilňující přístup autorčin nepřijímá zcela bez výhrad: postrádá mj. prvky tragiky a romantické hrůzy jako důležitou významovou složku. Je ovšem otázka, jak vůbec některé dobovémi šablonami zatížené pasáže přenést bez větší úhony do dnešního kontextu. (Dodejme v této souvislosti pro zajímavost, že nejnápadnější „zásvětní“ rekvizity odstraňoval už Šembera, autor nejstaršího českého překladu *Havrana*: šlo v první řadě o plutonskou říš ve strofě osmé a o průvod serafů ve strofě čtrnácté.)

5 Naše skromná ukáзка některých stránek slavné Poeovy básně a jejich českých paralel musí někde končit. Máme-li shrnout, čím se vyznačuje česká recepce *Havrana* na pozadí dalších evropských převodů, pak to budou především tyto paradoxně protikladné hodnoty: (a) důraz je kladen na dodržování formálních kvalit básně (viz Bejblíkův výklad); (b) přes pietní vztah k formě se dociluje velké pestrosti variant, podmíněné vysokým počtem různých podob refrénu a vysokou adaptabilitou češtiny; (c) jako důsledek určité „zrádnosti“ češtiny je tato pestrost a zdánlivá snadnost překladového veršování provázena větší či menší artificialností: objevují se neobratnosti nejrůznějšího druhu, dochází k míšení stylů (v rámci jednoho textu), k využívání zastaralých klišé a poetismů a někdy k vytváření násilných obrazů. Připočteme-li k tomu nezadržitelné stárnutí originálu, je pochopitelné, že v podstatě žádný z překladů nepředstavuje stoprocentně jednotlivý umělecký tvar bez kazů.

Šestnáct uveřejněných překladů *Havrana* je svědectvím jedinečného kulturního fenoménu v dějinách našeho překládání. Život se však nezastavuje. Zdá se, že ani ve věci českého *Havrana* nebylo vyčleno poslední slovo. Je pěkné, že vznikl překlad erbenovský, máchovský, parnasistní, březinovský, Nezvalův a další, ale přesto je škoda, že nemáme k dispozici český převod ve volném verši (snad jím mohl být nedochovaný pokus Karáskův), že nenapsal svůj překlad Fischer, Palivec,⁹ ev. Hiršal. Stále ještě chybí adekvátní moderní překlad poeovský s příslušným posunem k současné poetice a s případnou odvažnější náhradou některých dobových klišé. Výzva stará téměř půldruhého století trvá tedy dál...

Poznámky

- ¹ Ukázky z Kaizlova dobového překladu básni *Zante a Ulalume* najde čtenář ve sborníku *Poe aneb Údolí neklidu* (Praha 1972). – Novější přehled českých překladů Poeova básnického díla přináší kniha: E.A. Poe, *Bludná planeta* (Praha, Čs. spisovatel 1991).
- ² S.F. Gončarenko, Informacionnyj aspekt mežjazykovoj poetičeskoj komunikacii, *Tetradj perevodčika* 22, 1987, s. 38–49.
- ³ Celý dobový kontext nám přibližuje Jiří Levý v *Českých teoriích překladu* (Praha 1957, s. 191n.). – Karásek se později od svého hyperkritického vztahu k Vrchlickému distancoval. K tomu viz: J. Karásek ze Lvovic, Psychologické poznámky k poznání literární generace let devadesátých: Volné kapitoly, *Rozpravy Aventina* 6, 1930/31, s. 378 a 464.
- ⁴ T. Vodička, České překlady *Havrana*, *Poesie* 1, Moravská Ostrava 1931, s. 121–131. – Předmětem kritiky byl převod Vrchlického, Dostála-Lutinova, Nezvala a Bablera. Tytéž čtyři autory stručně hodnotí a srovnává i A. Skoumal ve své zprávě o Bablerově překladu (viz *Rozpravy Aventina* 6, 1930/31, s. 83). Oba recenzenti se shodují ve zdrcující kritice Dostála-Lutinova a v pozitivním hodnocení poctivého filologického přístupu Bablerova, Skoumal však na rozdíl od Vodičky umí ocenit i přednosti obou básnických překladů.
- ⁵ Viz: J. Karásek, K otázce, jak překládati; in: J. Levý, *České teorie překladu*, Praha 1957, s. 480–493, s. 821n. (Původně vyšlo r. 1895.)
- ⁶ Tohoto útvaru použil v jediné strofě Slavík.
- ⁷ Základní druhy klauzulí (X xX, Xx X, X x X) jsou u Poea zastoupeny v poměru 19:17:9; pokud k nim připočteme i příslušné případy s přesahem slovní hranice nalevo (typy: *mystery explore, Plutonian shore, upon the floor*), činí vzájemný poměr 21:21:12.
- ⁸ E.A. Poe, *Havran a iné básne*. Bratislava 1979. – K tomu viz: J. Vilikovský, *Havran* v slovenčine, *Slovenské pohľady* 96, 1980, č. 9, s. 63–69.
- ⁹ Myšlenku, že v pravém slova smyslu kongeniálním překladatelem Poeova *Havrana* by býval mohl být Palivec, vyslovil Bejblík (1982).