

III/ ESTETICKÉ PROBLÉMY PŘEKLADU

A/ Tvůrčí reprodukce

1. PŘEKLADATELSTVÍ JAKO TYP UMĚNÍ

Otokar Fischer definoval překlad jako pomeznu činnost na rozhraní vědy a umění; jiní teoretikové zdůrazňují někdy filologický, tj. odborný ráz této činnosti (kupř. překládání z antických a orientálních literatur se pokládá za vědeckou práci), jindy opět její charakter umělecký (Goethův překlad Hasanaginice, Herderovy překlady lidových písní apod. se zařazují do jejich vlastního básnického díla). Podle toho se pak teorie překladu pokládá za disciplínu lingvistickou nebo literárněvědnou. Do kompetence jazykovědy patří srovnávací zkoumání dvou jazykových systémů; znalost jeho výsledků je samozřejmým předpokladem překladatelovy řemeslné výzbroje. Hledání jazykových ekvivalentů sice zabírá největší část překladatelovy práce, ale nevyčerpává ji: do oblasti umění patří právě ty momenty jeho činnosti, které se nedají redukovat na praktickou aplikaci srovnávací gramatiky a stylistiky — kritický odhad, jak budou hodnoty díla působit ve vztahu k životní problematice překladatelova prostředí, volba interpretačního stanoviska, přetransponování uměleckých skutečností v něm zobrazených i jeho stylistických rovin do nového kulturního prostředí a jazyka atd.; právě tímto poměrem dvou různých konkretizací téhož díla, podvojnou strukturou pře-

loženého díla, jeho funkcí v národní kultuře apod. se zabývá literární věda.

Abychom pro rozbor umělecké problematiky překladu získali pevnější teoretické stanovisko, než jaké může dát čistě praktický přístup, bude třeba definovat vztah překladu k jiným typům umění.

Cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které nemělo předchůdce; cíl překladu je reprodukční. Pracovním postupem tohoto umění je náhrada jednoho jazykového materiálu jiným, a tudíž samostatné vytvoření všech uměleckých prostředků vycházejících z jazyka; v jazykové oblasti, v níž se odehrává, je tedy původně tvůrčí. Překlad jako dílo je umělecká reprodukce, překlad jako proces je původní tvoření, překlad jako umělecký druh je pomezny případ na rozhraní mezi uměním reprodukčním a původně tvůrčím. V tom je překladu ze všech umění nejbližší herectví, i když v něm se moment původně tvůrčí uplatňuje silněji než v překladu. Herec vytváří totiž dílo zcela jiné kategorie, převádí literární text, jehož materiálem je jazyk, do útvaru scénického, jehož materiálem je člověk, herec; naproti tomu překladatel převádí dílo jen z jednoho typu jazykového materiálu do jiného typu materiálu téže kategorie.

Podíl tvůrčího a reprodukčního je různý v jednotlivých typech reprodukčního umění. Nebereme-li v úvahu kopie výtvarných děl, je reprodukční složka poměrně nejsilnější v hudebním přednesu, v němž sice vystupuje moment interpretační, ale ne samostatně tvůrčí; hudebník může sice tónovou osnovu interpretovat, ale ne nově tvořit. Ani při recitaci a přednesu se neuplatňuje tvůrčí úloha prostředníka tak jako u překladu: ani zde totiž nejde o změnu materiálu uměleckého díla jako spíše o využití různých stránek téhož materiálu. Psaný text v sobě obsahuje jen nutné složky zvukové realizace (hláskový sklad slov) a ostatní jen potenciálně, ve formě ztvárnitelné: síla hlasu, intonační výky-

vy, interpretace syntaktického členění apod. Zato herec neinterpretuje jen text svým přednesem, ale vytváří si samostatně fyzická jednání, která nejsou libretem určena, a to tak, aby směřovala k reprodukčnímu cíli jeho výkonu. Situace v divadelním umění je o to složitější, že dramatický text je jen libretem, na jehož ztvárnění se podílí ještě celá řada spolupracovníků. Je tedy i v tzv. reprodukčních uměních silný moment tvořivý, a právě ten jim dává charakter umění, na rozdíl od reprodukce mechanické.

Při konfrontaci překladu s jinými druhy umění nejde o to vytvořit nějakou akademickou systematiku druhů umění. Jde spíše o cíle praktické. Při řešení řady problémů totiž může být taková systematika zároveň empirickou oporou, pomocí níž se obdobného problému v jiném reprodukčním umění s vypracovanou metodologií využívá ke srovnání. A zdá se, že naopak zase teorie překladu může být oporou pro některé zatím méně propracované disciplíny. Jeden recenzent prvního vydání této knihy vyslovil v odborném filmovém časopise tento názor: „I když zatím ještě nemáme speciální teorii filmové adaptace, můžeme přece řešit řadu problémů na základě této knihy.“ A na druhé straně upozornil jiný recenzent na to, že mnohá díla jsou primárně určena k reprodukci (např. hudební partitura, dramatický text) a že o reprodukci v plném smyslu se dá mluvit jen u reprodukce technické.

Řekneme-li, že překlad je reprodukce a že překládání je původně tvůrčí proces, vytváříme definici normativní, říkáme, jaký překlad má být. Normativní definici by odpovídal překlad ideální. Čím je slabší, tím je od ní více vzdálen. Jako znehodnocující se cítí ty rysy, které této definici odporují: v procesu překládání rysy netvůrčí, pasívně reprodukční, ve výsledném díle pak rysy, které jsou v rozporu s reprodukčním cílem, tj. s požadavkem věrnosti. Prohřeší-li se překladatel proti poža-

davku původního tvořivého přestylování, poruší zároveň i reprodukční hodnotu díla.

Někdy je reprodukce originálu tím přesnější, čím samostatnější a tvořivější je překladatelovo hledání českého ekvivalentu; O. Fischer říkal svým žákům, že překlad musí být do té míry volný, aby mohl být věrný. Nejpřesvědčivěji to snad lze ukázat na překladu ze slovenštiny, kde tvořivost překladatele je zdánlivě nejméně výrazná. To pochopila J. Kintnerová při překládání Hivezdoslavovy Hájnikovy ženy hned ve třech prvních verších:

„Pozdravujem vás, lesy, hory,
z tej duše pozdravujem vás!
Čo mrcha svet v nás skvára, zmorí . . .

„Uhranuly mě tu hned věci dvě. Jednak termín ‚hora‘, tj. slovensky ‚les rostoucí na hoře‘ nebo ‚hora porostlá lesem‘ — a pak gradace pozdravení v opakovaném slovesu ‚pozdravujem vás‘. Dosti se proto trápím, ale první verze zněla:

Zdravím vás, lesy, podhoří,
z celého srdce zdravím vás!
Co špatný svět v nás umoří

Nehledě k tomu, že nešlo o podhoří, bylo to i rytmicky nesprávné s praošklivým daktylem na konci. Druhá verze, kdy jsem si umanula, že objevím ve své drahé mateřštině slovo pro onen slovenský ‚les na hoře‘, dopadla také tristně:

Mé lesy, zdravím vás, mé chlomy,
z celého srdce zdravím vás!
Co mrzec svět v nás zhubí, zrumí

Přišly tedy další zkoušky, až se objevilo řešení. Nebylo v jiném synonymu lesa, nýbrž v tom, že patos gradace v pozdravu nebylo nutno zachovávat právě v opakování slovesa — a tak vznikla poslední redakce:

Hory mé, lesy, celou duší,
z celého srdce zdravím vás!
Co bídný svět v nás zdeptal, zkrušil . . .³¹

Kintnerová se zde tedy k reprodukčnímu cíli přiblížila tím, že vytvořila samostatné stylistické řešení: opakování slovesa nahradila opakováním adjektiv, rýmy podle originálu (morí — hory) nahradila samostatnou rýmou dvojicí (duší — zkrušil) atd.

Proti samostatnému přestylování díla se prohřešuje překladatel, když např. zvláštnosti něčí výslovnosti nebo pravopisu popisuje tím, že prostě reprodukuje doslovný význam textu. B. Kubertová-Zátková přeložila v Galsworthyho Sáze rodu Forsytů: „Jakpak se máte,“ tážal se svým šviháckým způsobem, vyslovuje ‚h‘ se silným přídechem (toto obtížné písmeno bylo v jeho ústech naprosto bezpečné), ‚jak se máte?“ (pozn. pod čarou: V originále se Swithin táže: ‚How are you‘). Jiný příklad z téhož překladu: „(říkal), že ředitelství neopomene pečovat o zvýšení mravní úrovně svých zaměstnanců, vyslovuje v tomto slově oboje e, což se mu zdálo znít výrazněji a anglosaštěji“ (v originále zaměstnanci — employees). V těchto případech bylo třeba zachovat buď anglické znění otázky, nebo samostatně rekonstruovat tvůrčí postup autorův, tj. vytvořit z českého jazykového materiálu samostatné řešení, které by dalo představu o tom, že jde o kultivovaného až precízního mluvčího; např.: „Má úcta,“ pozdravil švihácky a při tom pečlivě vyslovil a oddělil obě dlouhé samohlásky.“ A v druhém případě snad bylo možno využít přepjaté výslovnosti infinitivu na -ti, který mluvčímu zní „výrazněji a spisovněji“. Otrocký, netvůrčí překlad je zároveň prohrěškem proti reprodukčnímu cíli, protože nereprodukuje autořovu myšlenku.

2. DVOJÍ NORMA V PŘEKLADU

Druhým úkolem estetického rozboru kteréhokoliv umění je stanovit základní hlediska pro hodnocení. Základem estetiky a kritiky překladu — stejně jako u kteréhokoliv jiného umění — je kategorie hodnoty. Hodnota je určována poměrem díla k normě daného umění. Normy je ovšem třeba chápat historicky: v průběhu vývoje se mění jejich přesný obsah i jejich hierarchie.

Ve vývoji reprodukčního umění se uplatňují dvě normy: norma reprodukční (tj. požadavek věrnosti, výstižnosti) a norma „uměleckosti“ (požadavek krásy). Tento základní estetický protiklad se v překladatelství po

stránce technické jeví jako protiklad tzv. překladatelské věrnosti a volnosti. Jako překladatelskou metodu „věrnou“ (či snad lépe doslovnou) označujeme pracovní postup těch překladatelů, kteří za svůj hlavní cíl považují přesnou reprodukci předlohy, jako metodu „volnou“ (či spíše adaptační) tu, které jde především o krásu, tj. estetickou a myšlenkovou blízkost čtenáři, o to, aby překladem vzniklo původní umělecké dílo české. Z dějin překladu je známo, že tzv. věrností rozuměl humanismus především přesné tlumočení významu, romantismus reprodukci národních a individuálních zvláštností, lumírovci reprodukci metrické formy. Stejně se měnila i hierarchie obou norem. Obě kvality jsou nepostradatelné: překlad musí samozřejmě být co možno přesnou reprodukcí původního díla, ale především musí být hodnotným literárním dílem českým, jinak mu nepomůže sebevětší doslovnost. Chceme-li se pokusit o vymezení, jak dnes chápeme obě normy reprodukčního umění, je třeba předeslat, že norma tzv. věrnosti odpovídá normě pravdivosti v umění původním: jde o vztah k předloze (tj. ke skutečnosti v díle původním a k originálu při reprodukci), o poznávací hodnotu díla.

Pravdivost v uměleckém díle neznamená shodu se skutečností, ale vystižení a sdělení skutečnosti. Nejjasněji je to možno ukázat na scénickém výtvarnictví: není třeba, aby scéna, která se má odehrát pod stromem, proběhla pod stromem skutečným: dokonce obyčejně dáme přednost stromu kaširovanému. Skutečný strom, podobně jako nenalíčení herci, by byl bledý a neživotný. Nezáleží tedy na shodě se skutečností, ale na tom, aby umělecký výtvarník na vnímatele působil jako skutečný: ztotožňováním skutečnosti a umění bychom dospěli k naturalismu.

Také požadavek pravdivosti v překladatelství předpokládá nikoliv naturalistickou kopii, ale sdělení všech podstatných kvalit originálu čtenáři: překlad nemůže být stejný jako originál, ale má stejně působit na čtenáře. Překladatel musí, podobně jako scénický výtvarník, počítat s perspektivou: jeho čtenář má jiný fond vědomostí i estetických zkušeností, než měl čtenář originálu, proto by v mechanické kopii mnohemu neporozuměl a mnohé pochopil zkresleně. Překladatel má zachovat nikoliv formální obrysy textu, nýbrž jejich významovou a estetickou hodnotu, a to prostředky, které mohou českému čtenáři tyto hodnoty sdělit. Teorie, která by trvala na mechanické kopii předlohy, by vedla k překladatelskému naturalismu. (V praxi ovšem otrocké překlady vznikají bezmyšlenkovitě, bez jakéhokoliv stanoviska.)

Překladatelská perspektiva je potřebná zvláště při hledání stylistických ekvivalentů. Zachování stylu je požadavek velmi problematický a v plné míře ne zcela uskutečnitelný. Zatím se pracovalo hlavně dvěma metodami: a) zachování formálních prostředků předlohy, b) substituce odpovídajícího domácího stylu za styl cizí. První metoda nepočítá dostatečně s různým formálním citěním a tradicemi jednotlivých literatur, druhá (kterou propracovával Wiřamowitz a Fischerova škola) se opírá o těžce odhadnutelné období. Vychází metodicky z obdobných předpokladů jako náhrada cizí jazykové formy formou domácí. Avšak substituce jazykových forem se může opřít o společného jmenovatele (významovou hodnotu pojmovou nebo stylistickou), kdežto společný jmenovatel stylistických typů je závislý na jedinečných podmínkách a je těžce měřitelný. Cestu k řešení této překladatelské potíže ukazuje zase literatura původní. Píše-li dnešní prozaik román ze 13. století, nebudou jeho posta-

vy mluvit staročesky, ale — pokud vůbec bude archaizovat — vytvoří si svůj historický styl, který nebude naturalistickou kopií jazyka z doby děje románu, navodí historický kolorit prostředky většinou novějšími. Podobně, ka, sotva by mohl psát jazykem Máchovým, spíše vytvoří náznak romantického stylu z jazykových prostředků, kterými disponuje dnešní poezie. Jde o speciální případ uměleckého ztvárnění reality v díle: styl předlohy je objektivní fakt, který si překladatel subjektivně přetváří.

S perspektivou dnešního čtenáře je třeba počítat i tehdy, zastaral-li některý ze stylistických prostředků předlohy. Ch. Dickens užívá s oblibou mnohonásobného opakování téhož syntaktického vzorce nebo téhož důrazného slova. Dnes již takové mechanické opakování pocítujeme jako stylistický primitivismus. U Dickense je však významné i pro emotivní výstavbu díla, protože přehnaná zdůrazňování některého dojmu těsně souvisí s typicky dickensovským patosem a sentimentalitou. Je tedy nutno je zachovat, ale přitom se vyhnout nevkusu. V počátečních odstavcích Malé Dorritky se to nepodařilo staršímu překladateli F. Královi, který mechanicky zachovává opakování, ale podařilo se to E. a E. Tilschovým, kteří zachovali sice základní princip tohoto stylistického prostředku, ale zpracovali jej tvořivě:

Everything in Marseilles, and about Marseilles, had stared at the fervid sky, and been stared at in return, until a staring habit had become universal there. Strangers were stared out of countenance by staring white houses, staring white walls, staring white streets, staring tracts of arid roads, staring hills from which verdure was burnt away . . . Faaway and staring roads, deep in dust, stared from the hillside, stared from the interminable plain.

Všechno v Marseilli i kolem Marseille hledělo strnule na rozžhavené nebe a to opět tento pohled vracelo, až se strnulý ten pohled stal všeobecným zvykem. Cizinci byli zmateni těmi strnule hledícími domy, strnule hledícími bílými zdmi, strnule hledícími bílými ulicemi, strnule hledícími prašnými silnicemi, strnule hledícími pahorky, jejichž zeleň byla sluncem spálena . . .

V dále strnule hledící silnice vysoko pokryté prachem zíraly z úbočí pahorků, zíraly z údolí, zíraly z nekonečné roviny.

(F. Král)

Dojem do bíla rozpáleného poledne v Marseilli, které stále znovu a znovu únavně bodá do očí, se podařilo Tilschovým vystihnout opakováním základní představy bělosti vyjádřené pokaždé jinou slovní formou (běli, běloby, šedobílý); tím se vyhnuli nepříjemnému opakování sousloví „strnule hledícími“, které je v češtině daleko nápadnější a dotěrnější než opakování slova „staring“ v anglickém originálu. V druhém úryvku se stejnému opakování vyhnuli tím, že neodbytný dojem bílých silnic na různém pozadí vyjádřili paralelismem větných členů uváděných pokaždé předložkou „od“.

Druhý z požadavků, které klademe na překlad, a druhé z kritérií, podle nichž jej hodnotíme, je krása, umělecká dokonalost, estetická hodnota překladu jako díla české literatury. To, že tato norma uměleckého mistrovství je společná překladu i původnímu dílu a má v nich zhruba stejný obsah, komplikuje práci překladatele i kritika překladu. Překladatelé mají přirozenou snahu originál opravovat a přikrašlovat. V některých obdobích se to i teoreticky doporučovalo; např. Čelakovský vytý-

Celá Marseille i okolí civělo do rozpálené bane oblohy, která strnulý pohled opět vracela, až ta strnulost zachvátila kdedo a kdekoho. Z bodavé bělosti domů, z pronikavé běli zdí i ulic, z běloby jednotvárných pásů vyprahlých silnic, z šedobílých kopců, jejichž zeleň neodolala slunci, šla cizincům až hlava kolem . . .

Od úbočí kopců, od údolí, od neměrných rovin, od celé té dále se ostře odrážely bělavé prašné cesty.

(E. a E. Tilschovi)

kal Hankovi, že měl v překladu Krakoviaků „kde, myšlenka nebo řeč jest podlejší, ji podnáseti, a zjemňovati“³². To je rada velmi nebezpečná, protože vkus překladatele je často subjektivní; překladatel také bývá zpravidla menší umělec než autor předlohy a zdánlivé nedostatky díla mají velmi často původ spíše v našem nedokonalém pochopení autorových záměrů než v jeho nedůslednosti. Kritik překladu pak zase musí soudit velmi opatrně, aby záměrnou imitaci primitivního slohu předlohy nevytýkal jako neobratnost překladateli, nebo naopak nepřecenil překladatele pro přednosti předlohy.

Dvojí estetická norma v překladatelství bývá příčinou neshod kritiky o hodnotě konkrétních překladů: krása a věrnost bývají často stavěny do protikladu, jako by se vylučovaly. Vylučují se však jen tehdy, rozumí-li se krásou líbivost a pravdivostí doslovnost. Stylistický a citový exhibicionismus, předvádění vlastního jazykového umění a sentimentální zesilování citových efektů nelze pokládat za estetické hodnoty, jsou to příznaky překladatelského kýče. A naopak ani blízkost předloze sama o sobě není měřítkem hodnoty překladu, nýbrž pouze ukazatelem metody. Pro hodnotu překladu, jako každého uměleckého díla, není rozhodující typ metody — ten je namnoze podmíněn materiálem a kulturní situací — ale způsob, jak překladatel svou metodou dovede pracovat: obdobně v původní literatuře by bylo naivní pokládat např. metodu romantiků za jednoznačně lepší, než byla metoda klasicistů, ale v jednotlivých epochách je možno oddělit mistry od epigonů podle toho, jak svou metodou vládnou.

Nejúspěšnější český překlad po druhé světové válce bylo Fikarovo přebásnění Ščipačovových Slok lásky z r. 1952. Je to překlad až nebezpečně krásný, mnohdy líbivější než originál. Srovnat jednu báseň

s originálem je poučnější než dlouhá teoretická úvaha o tom, zda překlad má, může nebo smí být krásnější než originál:

Sady pritichli. Tuča
 Id'ot, tomna, svetla.
 Dvuch putnikov doroga
 Daleko zavela.
 Prochodit mimo jabloň,
 Smorodiny gustoj.
 S poputčicej slučajnoj
 Učitel' molodoj.
 Ně znaja, kto takaja,
 On polputi molčal
 I trostočkoj kljonovoj
 Po jabloňam stučal.
 Potom razgovorilis.
 No, postupiv stěnoj,
 Dožď zašumel po listjam
 I chlynul — prolivnoj.
 Oni pod kljon svernuli,
 Jego listva gusta,
 No padajet skvoz listja
 Ťažolaja voda.
 Nakrylis s golovoju
 Oni odnim plaščom . . .
 I děvuška přižalas
 K jeho grudi plečom.
 Id'ot v rajon mašina.
 Voditel'ju smešno —
 Stojat, nakryvšis dvoje,
 A dožď prošol davno.

Všechny volnosti, které si Fikar dovolil, nejsou z estetického hlediska stejně závažné. Není důležité, že změnil rybíz na angrešt, protože v převodu básně jde o náladu a situaci, nikoliv o botanickou přesnost. Proto je daleko závažnější, že překladatel nenechává své milence mezi zahradami, ale vyvádí je ven z vesnice, za řeku, tam kde již končí sady

Lístek se nehne. Nebe
 je jako z olova.
 Pěšinou podle sebe
 Jdou v polích chodci dva.
 Už přešli říčku, sady
 i keře angreštu.
 On: učitel byl mladý
 a ona: cizí tu.
 Jaké má asi oči?
 Půl cesty mlčeli.
 Jen hůlčičkou svou plašil
 čmeláky v jeteli.
 Vlčí mák hořel v ovse.
 Dali se do řeči.
 Najednou stříbřilo se
 deštíčkem ořeší.
 Pod rozklenutý habr
 se oba stulili.
 A liják je tam zabl
 a kapky studily.
 Pod pláště můj, kdybys chtěla,
 vejdem se já i ty.
 Ramena dívčí měla
 a teplé, sladké rty.
 Jede kol traktorista,
 po dešti voní zem,
 obloha je už čistá
 a ti dva — pod pláštěm.

a jsou jen pole: „Už přešli říčku, sady i keře angreštu.“ V této koncepci pak pokračuje důsledně i v dalších verších: „Jen hůlčičkou svou plašil čmeláky v jeteli,“ „Vlčí mák hořel v ovse“. Fikar tak podtrhuje důvěrnou osamocenost milenců a tím je sblížuje, jako to ostatně učinil hned v prvních verších obrazem dvou osamělých chodců na pěšině: „Pěšinou podle sebe jdou v polích chodci dva.“ To vede ke zlyričtění, zcitování Ščipačovovy lyriky, která je v originálu mužnější, citové vztahy zahalenější. Lyrický živel je posílen i tím, že Ščipačovova popisná konstatování nahrazuje překladatel obrazy (Sady pritichli — lístek se nehne; Ně znaja, kto takaja — Jaké má asi oči; I děvuška přižalas k jeho grudi plečom — Ramena dívčí měla a teplé, sladké rty), obrazy málo výrazné nahrazuje barvitějšími (No, postupiv stěnoj, Dožď zašumel po listjam I chlynul prolivnoj — Najednou stříbřilo se deštíčkem ořeší). I formálně je básně „dokonalejší“: Ščipačov rýmuje jen některé verše, Fikar všechny. V tom je také klíč k většině významových odchylek: překladatel si zkomplikoval rýmové schéma, a aby je zvládl, musel skoro v každé dvojici rýmů přidat do textu význam, který v předloze není. Výsledkem této metody byl překlad pro četbu okouzlující, svůdný. Kritik neznalý historického kontextu bude mít k němu výhrady. Tento překlad však plnil svou kulturní funkci.

3. PODVOJNOST PŘELOŽENÉHO DÍLA

Přeložené dílo je útvar smíšený, hybridní. Překlad není dílo jednolitě, ale prolínání, konglomerát dvou struktur: na jedné straně je významový obsah a formální obrys originálu, na druhé straně celá soustava uměleckých rysů vázaných na jazyk, které dílu dodal překladatel. Obě vrstvy — či spíše kvality, které se v celku díla integrálně prostupují — jsou v napětí, a to se může projevovat rozpory.

Obsah díla je závislý na cizím prostředí, jazyk díla je český. Čtenář si tento rozpor uvědomí teprve tehdy, dojde-li k jasnému konfliktu mezi prostředím děje a specificky českým výrazem. Jsou situace, kdy i sebelepší překladatelské řešení je kompromisem, který nemůže úplně zakrýt rozpornost překladového díla.

Často se to jeví při překládání křestních jmen. Např. v Sáze rod Forsytů máme křestní jména: Nicholas, James, Philip, Irene, Soames Swithin, Jolyon. Zachováme-li jejich anglickou podobu, budou cizí jména rušit atmosféru důvěrnosti v některých situacích a především vzniknou potíže se skloňováním jmen Irene, Philip, Nicholas. Rozhodneme-li se počestit jména, co se Soamesem, Jolyonem a Swithinem, kteří nemají české obdoby? Vznikla by tak směsice křestních jmen českých a cizích. Podobné potíže jsou se jmény místními, tj. se jmény ulic, budov apod. Tady nepomůže žádná paušální teorie, překladatel musí případ od případu hledat nejúnosnější řešení.

Méně je nápadný, ale podstatnější věci se týká rozpor, který plyne z časové odlehlosti staršího díla. Obsah díla i jeho kompozice nesou zcela stopy doby, kdy dílo vznikalo, a při přestylování do dnešního jazyka vyniknou jasněji jejich zastaralé rysy.

Ke konfliktům mezi psychologii dávno minulé epochy a moderním jazykem překladu dojde např. tehdy, převedeme-li do nového jazyka některé citové výlevy Balzakovy: „Ó, šlechtný otče, jak tě milujeme! zvolaly děti a vrhly se na kolena.“ Dojem citové afektovanosti bude působit Goldsmithův Vikář wakefieldský, v němž jsou přímé řeči zpravidla uvozovány slovem „cried“, budou-li české dialogy uvozovány slovem „zvolal“. Je to však součástí citové exaltovanosti celého díla, která se projevuje i v kompozici. Rozpornost překladového díla je také — kromě menší životnosti překladatelova jazyka — jedním z hlavních důvodů, proč překlady obyčejně stárnou rychleji než dílo původní.

Psychologické rozpory jsou zvláště citelné při převodu mezi dvěma etnicky odlišnými kulturami. A nemusí ani jít o příliš odlehlé kulturní oblasti: rezervované anglosaské čtenáře zarazí, že na začátku *Idiota* kníže Myškin ve vlaku Rogožinovi během desetiminutového rozhovoru prozradí nejtěžší tajemství, a zarazí je klid, s nímž Myškin snáší sarkastické poznámky Lebeděvovy. Mnohdy ovšem je takový „rozpor“ právě zdrojem nového poznání: japonská literatura, ideologicky přísně usměrněná konfucianismem, objevila v polovině 19. stol. psychologický román a s ním individualistickou psychologii a lásku v evropském pojetí. Někdy jde jen o dílčí motivy, které bývá lépe v překladech substituovat: symbol srdce se v překladech bible do některých jazyků Asie a Jižní Ameriky nahrazuje jiným fyziologickým symbolem, jako játra, břicho, hrdlo.

Překlad jako celek je tím dokonalejší, čím lépe se podaří překonat jeho rozpornost. Proto překladatelství — kromě požadavků společných překladu i původní literatuře — vyžaduje jednu specifickou schopnost: aby překladatel dovedl smířovat rozpory, které v přeloženém díle nutně vznikají z jeho podvojného charakteru. I malý detail totiž stačí, aby čtenáře upozornil, že čte dílo přesazené na cizí půdu, podobně jako malá neobratnost hercova připomene divákovi, že postavy na jevišti něco předstírají, a vytrhne jej z bezprostředního prožitku hry. To svádí také kritiku překladů ke lpění na detailech a k pozornosti především k negativním rysům překladu.

Jako příklad důsledné a promyšlené překladatelské koncepce možno uvést Fischerova Villona. V doslovu ke svému překladu definuje překladatel hlavní záměr svého přetlumočení slovy, že „chce podati nikoli náhradu za originál, nýbrž — v jeho duchu — ostrou a přítomnostní obdoba“. Tomu je pak podřízeno i přetlumočení stylistických prostředků básníka. Fischer říká, že vynechal „vše, co by bylo opakováním a přetížením, vše, co by se zdálo být . . . básnictvím pouze příležitostným, místním, podmíněným úzce osobně a časově, srozumitelným leda s podrobnými výklady z kulturních dějin . . . Zato bylo překladatelovou snahou vyzvednouti ve Villonově poezii složky obecně lidské a posud naléhavé, dávat do odlehých narážek pointovaný výklad, nahrazovat učené a biblické nápovědi přímými citáty, psát soudobým slovníkem a též jinak přibližovat originál našemu citění.“ Takové překladatelské interpretaci, i když dnes již nesouhlasíme vždy s její volností, nemůžeme upřít uměleckou hodnotu; pracuje někdy metodou, kterou my bychom dnes již nepracovali, ale pracuje jí cílevědomě a s uměleckou důsledností.

V překladatelství je snad více než kde jinde nutná jednotná koncepce, tj. pevný názor na dílo a jednotný základní přístup k němu. V překladech pozorujeme velmi často rozkolísanost i u těch prostředků, které závisí zcela na obratnosti českého tlumočníka. Překladatelé, kteří používali dialektů, často vkládali jedné osobě do úst

totéž slovo v různé podobě; překlad často nese stopy toho, jak překladatel teprve postupně přicházel na lepší řešení některé stále se opakující situace. I v překladatelské metodě pozorujeme někdy kolísání mezi úmyslem přiblížit dílo čtenáři nebo přenést čtenáře do prostředí díla. A především překladatel musí mít jednotný záměr, je-li muž by byla podřízena dílčí řešení.

4. DVOJZNAČNÝ VZTAH K PŮVODNÍ LITERAURE

Zbývá promluvit o funkci překladu v národní kultuře. Přeložené dílo se stává součástí literatury psané českým jazykem a má obdobnou kulturní funkci jako původní dílo české. Nadto však má překlad proti původní literatuře navíc ještě svou specifickou poznávací hodnotu: informuje nás o originálu a o cizí kultuře vůbec. (Obdobnou, i když ne stejnou informativní funkci mají i některé typy původní literatury, např. cestopis nebo historický román; opírají se o zajímavou a našemu čtenáři neznámou realitu.) V některých situacích čtenář chce mít vědomí, že čte překlad, a je třeba mu toto vědomí poskytnout zachováním koloritu: překladovost se může stát jednou z estetických hodnot.

Oba úkoly překladové literatury jsou často v napětí; na jedné straně chceme, aby překlad Rámájanam na nás působil jako původní dílo naší národní literatury, ale na druhé straně nám má také ukázat, jaké jsou charakteristické rysy hinduistické epiky, jak lidé ve staré Indii mysleli a jednali. Důraz na první či druhou funkci překladu je často určujícím činitelem při rozhodování mezi dvěma překladatelskými možnostmi: závisí nejčastěji na poměru dvou kulturních oblastí a na současné kulturní situaci

české. Informativní funkce překladu je zpravidla tím silnější, čím odlehlejší je literatura, kterou překládáme.

Je např. dosti pravděpodobné, že antickému hexametu by někdy rytmicky odpovídalo lépe některé jiné metrické schéma, ať již blankvers či alexandrín, a že některým řeckým lyrickým strofám by v češtině odpovídal verš rýmovaný. Toho využila Julie Nováková: přeložila lyrickou báseň Musaiovu rýmovaným veršem a Hesioda čtyřstopým trochejem, tj. starobylým epickým veršem slovanským. Ale na druhé straně je správná i praxe školy Královy a Stiebitzovy, které jde o zachování specifických antických meter. Nelze vyloučit žádnou z obou metod, protože obě mají své oprávnění podle toho, jaké jsou cíle překladu.

Hierarchie obou kulturních úkolů překladu je závislá nejen na překládané literatuře, ale také na domácím čtenáři. Úplnější či méně úplné zachování národních zvláštností díla si překladatel může dovolit podle toho, jakou informovanost o cizí kultuře může u svého čtenáře předpokládat; zároveň však má možnost si čtenáře vychovávat k lepšímu pochopení cizí literatury. Překlad pro nás nezvyklých a přitom vysoce konvenčních forem orientální poezie (např. perských kassid) bude při prvním seznámení na českého čtenáře působit dojmem formy nové, originální, tedy čtenář při první sbírce nepochopí její objektivní umělecké hodnoty. Když však bude číst pátý či desátý svazek psaný touto formou, bude již její konvenčnost pocítovat. Možnost překladu je závislá nejen na vyspělosti překladatelské metody, ale i na vyspělosti čtenáře. Dokonalý překlad by si vyžadoval nejen ideálního překladatele, ale i ideálního čtenáře. Na rozšiřování znalostí našeho čtenáře o cizí kultuře může působit právě překladatel a může tím ulehčovat cestu dalším tlumočnickům téže kultury, kteří již budou moci počítat s lépe informovaným čtenářem. Překladatel může dokonce podle potřeb historické situace záměrně působit

na sblížení nebo oddalování dvou kultur. Tak ruská literatura byla exotizována počátkem tohoto století v edicích, jako byla Ottova Ruská knihovna (podobně i v překladech polských a maďarských); dnes se naopak klade důraz především na společné problémy; podobným vývojem prošel vztah k literatuře čínské.

V době našeho národního obrození bylo třeba již názvem díla přitáhnout co nejširší vrstvy k české četbě a na česká představení. Proto se razily názvy co nejkřiklavější a ovšem málo vkusné, jako např. „Chňap, Lap, Šňura“, „Honza prasátko anebo oběšenec se lepší i se svou ženou“ apod. Když tento první úkol divadelních představení ustoupil do pozadí, bylo možno zvyšovat uměleckou náročnost překladatelských řešení, a tak již Tyl vystoupil proti takovému nadbíhání divákovi. Nesouhlasil např. s tím, že v Sadské překlátil jeho překlad Bayardova Nalezence na Pražského uličníka. Změnila se vyspělost diváka, a proto se změnily také nároky na překlad.

Možnostmi recepce byla podmíněna i citovaná interpretace Fischera Villona. Villon vstupoval ve 20. letech do českého kulturního kontextu jako jeden z „prokletých básníků“. Tento dobový literární typ odpovídal různým tendencím naší tehdejší kultury: pro levou avantgardu byl ztělesněním společenského protestu, typem revolučním, pro exkluzivní intelektuály zase vyjádřením společenské nezávanosti umění. Všem skupinám vyhovovalo „drsné“ přetlumočení francouzského středověkého básníka, o něž se programově snažil Fischer, proto životnost tohoto překladu byla taková, že se mohl stát východiskem pro hru Voskovce a Wericha Balada z hadrů. U některých národů byla v té době politická i kulturní diference tak ostrá, že si vyžádala několikrát současné přetlumočení Villona. Tak např. v Maďarsku Villona „revolučně“ přeložil a také ve své vlastní tvorbě využil Attila József, celá řada méně významných překladatelů se opíjela melancholií jeho „loňských sněhů“, György Faludy dokonce podvrhl některé své vlastní básně jako překlady z Villona — tentokrát z Villona vyzývavého a smyslného.

Překlad tedy vstupuje do složitých vztahů k literatuře původní, a to jako celý umělecký druh i jako jednotlivá díla. Může nahrazovat a posilovat písemnictví původní (obrozené překladařství), případně ty jeho oblasti,

kde domácí produkce je nedostatečná (drama, např. anglické překlady dramát v druhé pol. 18. stol.), anebo může naopak konkurovat (již J. Arbes a později K. Čapek si stěžovali, že divadla a nakladatelé dávají přednost druhořadým cizím dílům a domácí autoři pak nemají dosti možnosti se uplatnit). Překlad může objevovat nové vývojové možnosti české literatury, zvláště po stránce jazykové (Čapkova Francouzská poezie, Taufrův Majakovskij), nebo naopak zanašet do ní prostředky neústrojené (cizí slova v literatuře 90. let, galicismy v próze V. Hladíka). Překladovost může být hodnotou negativní nebo irelevantní, a pak dochází k tomu, že překlad je vydáván za dílo původní (Puchmajerovy básně), nebo může být hodnotou kladnou, a pak se i díla původní někdy vydávají za překlady (detektivky a kovbojky českých autorů za první republiky). P. Merimée, jak známo, vydal jeden svazek básní La Guzla aneb výbor z ilyrské poezie, sehnané v Dalmácii, Bosně, Charvatsku a Hercegovině, a Puškin jej pak přeložil s názvem *Pesni zapadnych slavjan*.

Překladatelská metoda vyrůstá z kulturních potřeb doby a je jimi podmiňována, a to nejen v celkovém poměru k cizímu dílu a v jeho interpretaci, ale často i v technických jednotlivostech. S tím je třeba počítat i při hodnocení překladu: překlady Jungmannovy, Vrchlického, Sládkovy nebo Fischerovy byly pracovány metodami zcela různými, z nichž každá plnila některou aktuální kulturní funkci.

Francouzský teoretik G. Mounin dovozuje, že „již nejméně od dob Amyotových, když překladatel opouští doslovnou věrnost, je to vždy z důvodů, za nimiž stojí váha celé jeho civilizace“. A obdobně z historických důvodů vysvětluje, proč Leconte de Lisle v překladu Ho-

mérovy Iliady, po mnoha adaptačních překladech předchozích století, zase objevil historický svéráz předlohy: „Tato revoluce přirozeně nebyla jen revolucí čistě esteticou — má společenské příčiny: věčného člověka teologické a monarchické společnosti vystřídal historický člověk společnosti buržoazní. Mladé buržoazní myšlení, opojené objevem historie, zbraně, která mu sloužila proti buržoazní třídě, místo aby shlazovalo, zastíralo a potlačovalo rozdíly mezi Achillem a námi, konečně si těchto rozdílů všimlo a stále více je zdůrazňovalo.“³³ Tato historická perspektiva ovšem nesmí vést k relativismu, neopravňuje metodickou libovůli u překladatele dnešního: mnohé z prostředků, které vyhovovaly za jiné kulturní situace, nevyhovují dnes (doslovnost, časomíra, důsledná substituce dialektu, zvýrazňování vedoucí k vulgarizaci a kýči).

B/ Překladatel jako literární a jazykový tvůrce

V souvislosti s problematikou původnosti či reprodukčnosti překladu se vynořují hned další tři otázky:

1. možnost tzv. klasického, normativního překladu;
2. problém samostatnosti překladatele ve vztahu k předchozímu vývoji českého překladatelství;
3. otázka samostatnosti překladatele ve vztahu k národnímu jazyku.

1. „KLASICKÝ“ PŘEKLAD

Zařazení překladu do řady reprodukčních umění není jen věcí teoretické úvahy, ale má i své praktické důsledky, kupř. pro často diskutovanou otázku, zda je možné tzv. ideální a aspoň pro jednu generaci normativní

překlad, případně má-li oprávnění několik současných překladů téhož díla. Tato otázka se v různých reprodukčních uměních jeví různě a zhruba možno říci, že čím větší je tvůrčí podíl interpretujícího umělce, tím menší oprávnění by měla kanonizace jednoho podání. O „klasické“, „standardní“ interpretaci je možno nejspíše mluvit u hudby, kde podíl interpreta je poměrně nejmenší. Ale rozhodně již nelze něco podobného tvrdit o divadelním představení: je tolik Revizorů, kolik divadel a představitelů titulní role, jiný je Hamlet v interpretaci divadla Old Vic, jiný v Shakespeare Memorial Theatre ve Stratfordu, jiný v Bolšom tatre v Moskvě nebo v Comédie française. Sporná je oprávněnost několika různých současných interpretací téhož díla v překladatelství, které je v systematické reprodukčního umění mezi těmito krajnostmi. Zase možno říci, že o překladu „dobovém“, „klasickém“ apod. možno mluvit spíše u prózy, kde tvůrčí podíl tlumočnicka je menší, zatímco u poezie je každý překlad svébytné básnické dílo a nelze upřít oprávnění dvěma souběžným překladům, jde-li ovšem o dvě samostatné a umělecky soudržné inspirace.

Obdobně jako nebudeme upírat oprávnění Hamletovi Olivierovu vedle Hamleta Močalovova a Hamletovi Kohoutovu po Hamletovi Vojanovu, nelze a priori odmítat Hamleta Štěpánkova vedle Sládkova, Hamleta Saudkova po Sládkovu a jiných překladatelů vedle Saudkova. Tak jako neexistuje definitivní a jednou provždy platné herecké pojetí Hamleta, není definitivní ani pojetí překladatelské. Každá nová interpretace znovu reaguje na dílo a skrze dílo vyjadřuje i překladatelův vztah k soudobému kulturně politickému dění vlastního národa. Hodnotu jeho interpretačního stanoviska pak posuzujeme podle toho, jak se mu podařilo pochopit objektivní

mérovy Iliady, po mnoha adaptačních překladech předchozích století, zase objevil historický svéráz předlohy. „Tato revoluce přirozeně nebyla jen revolucí čistě estetickou — má společenské příčiny: věčného člověka teologické a monarchické společnosti vystřídal historický člověk společnosti buržoazní. Mladé buržoazní myšlení, opojené objevem historie, zbraně, která mu sloužila proti buržoazní třídě, místo aby shlazovalo, zastíralo a potlačovalo rozdíly mezi Achillem a námi, konečně si těchto rozdílů všimlo a stále více je zdůrazňovalo.“³³ Tato historická perspektiva ovšem nesmí vést k relativismu, neopravňuje metodickou libovůli u překladatele dnešního: mnohé z prostředků, které vyhovovaly za jiné kulturní situace, nevyhovují dnes (doslovnost, časomíra, důsledná substituce dialektu, zvýrazňování vedoucí k vulgarizaci a kýči).

B/ Překladatel jako literární a jazykový tvůrce

V souvislosti s problematikou původnosti či reproduktivnosti překladu se vynořují hned další tři otázky:

1. možnost tzv. klasického, normativního překladu;
2. problém samostatnosti překladatele ve vztahu k předchozímu vývoji českého překladatelství;
3. otázka samostatnosti překladatele ve vztahu k národnímu jazyku.

1. „KLASICKÝ“ PŘEKLAD

Zařazení překladu do řady reprodukčních umění není jen věcí teoretické úvahy, ale má i své praktické důsledky, kupř. pro často diskutovanou otázku, zda je možný tzv. ideální a aspoň pro jednu generaci normativní

překlad, případně má-li oprávnění několik současných překladů téhož díla. Tato otázka se v různých reprodukčních uměních jeví různě a zhruba možno říci, že čím větší je tvůrčí podíl interpretujícího umělce, tím menší oprávnění by měla kanonizace jednoho podání. O „klasické“, „standardní“ interpretaci je možno nejspíše mluvit u hudby, kde podíl interpreta je poměrně nejmenší. Ale rozhodně již nelze něco podobného tvrdit o divadelním představení: je tolik Revizorů, kolik divadel a představitelů titulní role, jiný je Hamlet v interpretaci divadla Old Vic, jiný v Shakespeare Memorial Theatre ve Stratfordu, jiný v Bolšom tatre v Moskvě nebo v Comédie française. Sporná je oprávněnost několika různých současných interpretací téhož díla v překladatelství, které je v systematice reprodukčního umění mezi těmito krajnostmi. Zase možno říci, že o překladu „dobovém“, „klasickém“ apod. možno mluvit spíše u prózy, kde tvůrčivý podíl tlumočnicka je menší, zatímco u poezie je každý překlad svébytné básnické dílo a nelze upřít oprávnění dvěma souběžným překladům, jde-li ovšem o dvě samostatné a umělecky soudržné inspirace.

Obdobně jako nebudeme upírat oprávnění Hamletovi Olivierovu vedle Hamleta Močalovova a Hamletovi Kohoutovu po Hamletovi Vojanovu, nelze a priori odmítat Hamleta Štěpánkova vedle Sládkova, Hamleta Saudkova po Sládkovu a jiných překladatelů vedle Saudkova. Tak jako neexistuje definitivní a jednou provždy platné herecké pojetí Hamleta, není definitivní ani pojetí překladatelské. Každá nová interpretace znovu reaguje na dílo a skrze dílo vyjadřuje i překladatelův vztah k soudobému kulturně politickému dění vlastního národa. Hodnotu jeho interpretačního stanoviska pak posuzujeme podle toho, jak se mu podařilo pochopit objektivní

hodnoty díla a jaké kulturně politické stanovisko jeho názor vyjadřuje.

Překladatel své ideologické stanovisko prosazuje více nebo méně jasně v každém překladu, ale zvláště účinně u textů, jejichž interpretace je sporná. Názorný příklad, který v polském sborníku *O sztuce tłumaczenia* uvedl W. Jabłoński, komentuje B. Ilek takto: „Uvedu malou ukázkou, jak anglický sinolog překládá úvahu starého čínského spisovatele o moudrém člověku: ‚Věda, čím je Bůh, ví, že on sám pochází od Boha. Věda, čím je člověk, setrvává na svém poznání, očekáváje poznání nepoznaného. Vyčerpát určený čas sobě vyměřený a nezahynout na půl cestě — to je plnost vědění.‘ Současný polský sinolog Jabłoński přeložil tento úsek jinak: ‚Kdo zná působení přírody, ten žije s ní ve shodě: kdo zná činnost člověka, poznává, co je poznatelné, a udržuje se při životě díky tomu, co je vědomému poznání nedostupné, jako dýchání, trávení a tomu podobné. Tím způsobem dovrší míru svého života a neumře předčasně na půl cestě. A to je plnost vědění.‘ Oč tu jde? Jde o to, že slovo *tchien* má v češtině v závislosti na kontextu a době různé významy: nebe, prozíratelnost, božský; příroda, přirozený. Anglický sinolog si vybral to první, protože mu šlo o to přesvědčit čtenáře o monoteistickém a personalistickém významu slova *tchien* v příbězích, kdy zcela jasně označuje přírodu.“³⁴

Velmi často se jeden z několika překladatelů zahraničního klasika stává pro danou generaci dominantním, tedy *cum grano salis* klasickým. Zvláště výrazná je tato tendence u překladatelů divadelních, protože tu se výběr tříbí opakovanými inscenacemi a kontinuou divadelní praxe. Přitom šanci stát se klasickým má nejen překlad nejlepší, nýbrž také nejvšestrannější, neboť příliš vyhraněná koncepce omezuje použitelnost překladu pouze na inscenaci jednoho typu.

Také klasický překlad si uchovává svou platnost jen v jedné jazykové a kulturně jednotné epoše, pokud totiž je této době jazykově a interpretačně přiměřený. Čím rychleji se národní jazyk vyvíjí, tím rychleji překlady zastarávají (velmi pomalu probíhal v posledních stoletích vývoj francouzštiny a angličtiny, velmi rychle naproti to-

mu v některých jazycích slovanských). A samozřejmě došlo také na přelomu dvou výrazně rozdílných epoch, jako např. od klasicismu k romantice, ke změně klasických překladů Shakespeara, Molièra aj.

2. PŘEKLADATELSKÁ TRADICE

Na rozdíl od tvůrčího činu původního umělce je reprodukce činnost opakovaná, proto se u větších děl, která se překládají častěji, vytvoří interpretační tradice. Podobně jako v herectví i v překladatelství každý další interpret navazuje na dílo interpretů předchozích, poučuje se na jejich zkušenostech, případně podléhá jejich omylům.

Pro poměr moderního překladatele ke starší české verzi je velmi poučná předmluva posledního překladatele Coleridgeovy *Písně o starém námořníku* o poměru jeho díla ke staršímu převodu Sládkovu: „Při své práci jsem měl po ruce souborné vydání *The Poems of Samuel Taylor Coleridge* . . . a k tomu francouzský překlad . . . teprve potom jsem sáhl k překladu Sládkovu . . . Někdy se naše překlady shodují náhodně; to tam, kde optimální řešení se podává samo. Tak např. ve sloce sedmého zpěvu, kde ‚sová houka na vlka‘. Je to doslovný překlad angl. verše ‚and the owlet whoops to the wolf below‘. Tu si konečná stopa takřka bez zásahu překladatelova zavolá na jiný možný rým ‚umlká‘ a sama určí nebo i znásilní úpravu verše sdruženého. Podobně je tomu v poslední sloce zpěvu šestého, kde albatrosova krev rozhodne o skladbě celé sloky. Atd. Při pročišťování svého překladu jsem naproti tomu upravil podle Sládkova sedmou sloku třetího zpěvu, přenesadno řešitelnou, a krom toho převzal z jeho osobitého slovníku dvě tři slova, například sklítí se.“ Tedy shody mezi oběma texty jsou náhodné tam, kde není v češtině možnost jiného řešení; bylo by omylem se takovým shodám vyhýbat, mohou být naopak znamením, že oba překladatelé dosáhli buď jediného, nebo optimálního řešení.

Je zajímavé, že právě v rýmu se často oba překlady nezávisle na sobě shodují — patrně proto, že možnost rýmových kombinací mezi významy danými předlohou je omezenější než možnost stylistických variací. Jako další svědectví uvedeme zkušenost Jarmily Loukotkové

při překládání Villona: „Na mnoha místech se mi stalo, když jsem přeloženou pasáž srovnala s Fischerem, že výrazy, vazby a rýmy byly shodné s Fischerem, jak nás k nim oba neodvisle dovedlo znění originálu. Někdy jsem ponechala převod v oné verzi, jinde, kde byla podobnost příliš nápadná, jsem verše přeložila jinak, abych nebyla podezírána z plagiátu . . .

Fischer:

Z těch živých jedni, bohudíky,
jsou páni nebo v ouřadu,
druzí se stali hadrníky
a znají chléb jen z výkladů,
a třetí šli zas do řádů,
však leckterý ten celestýn
nedělá církvi parádu.
Tak rozhodil nás Hospodin.

Původní můj překlad:

Z těch druhých díkybohu jsou
už páni velkých úradů;
a jiní po žebrotě jdou
a chléb znají jen z výkladů;
a další vstoupili do řádů,
ten františkán, ten celestýn je,
cpou břich a honí parádu.
Jak všechněm jiný osud kyne!

Druhý překlad:

Ti druzí hrají, díkybohu,
kdes na úřadech velkou roli;
zří jiní lačně za výlohu,
neb nazí s žebráckou jdou holí.
A další vstoupil do řeholí,
ten františkán, ten celestýn je,
je hlad ní zima nezabolí.
Jak všechněm jiný osud kyne!¹³³

Znehodnocující je závislost na práci předchůdců teprve tehdy, přebírá-li překladatel starší řešení z pohodlnosti a v míře, která ohrožuje původní charakter jeho díla. Tak je např. Štěpánek závislý na Sládkově překladu Shakespeara, F. X. Částka na Jungmannově a Purkyňově překladu Schillera, slovenský překladatel Matzenauer na Jungmannově překladu Hermanna a Dorothey. Otázka vztahu k českým překladům bude dosti významná pro slovenské překladatelství, protože české překlady klasiků, které byly zpravidla pořizovány dříve než slovenské, byly mnohdy slovenskému překladateli nejdůležitější pomůckou a nahrazovaly mu u některých autorů domácí překladatelskou tradici. Obecně lze říci, že má-li nová reprodukce být uměleckým činem, musí být překlad jako celek dílem nového překladatele, nikoli plagiátem z verzí předchozích.

Plagiát je v překladatelství daleko častější a nesnadněji zjištělný než v literatuře původní. Dá se zjistit tím lépe, čím větší je rozpětí překladatelských možností; nejspíše se rozpozná v překladu básnickém nebo takovém, kde silná jazyková a historická podmíněnost textu nutí k objevování původních překladatelských řešení. Nemůže být např. pochyby o tom, jak vznikl překlad Lermontovovy básně Parus od L. Brože (Obrazy života 1875, č. 12), srovnáme-li jej s překladem J. Prokeše o několik měsíců starším (Album Slovanských listů 1875, č. 1):

Lod'ka

Bělá se lod'ka v oceáně
jak holubinka bázlivá;
proč dala výhost rodné straně
a v místa pílí truchlivá?

Slyš vody ruch a větru vání
—

a stožár v kraj se schyluje
—

ach! s plavcem není požehnaní,
on v Eden lásky nevpluje.

Pod ním se lazur vábně klene
a nad ním slunka záře plá,
než on se v náruč bouře žene —
však bouře nejspíš mír mu dá.

(J. Prokeš)

Plachta

Bělá se plachta v oceáně,
kde mlha dříme modravá.
Proč dala výhost rodné straně
a v místa pílí sychravá?

Slyš vody ruch! a větrů vání,
a stožár téměř schyluje!
Ach, s plavcem není požehnaní —
onť v Eden lásky nevpluje.

Pod ním se lazur vábně klene
a nad ním slunka záře plá,
leč on se v náruč bouří žene —
snad bouře nejspíš mír mu dá.

(L. Brož)

Průkazná jsou zvláště překladatelská řešení prostředků nejobtížnějších — rýmů.

Překladatelé se někdy sami vzdávají tvůrčího podílu na konečné podobě cizího jazyka. Před časem bylo nakladatelství SNKLHU předloženo nové zčeštění Longfellowovy Písně o Hiawathovi, v němž se překladatel programově přiznával: „Je to překlad možno říci souborný, neboť jsem vědomě a přiznaně použil všech čtyř předchozích překladů.“ Např. první sloka 10. zpěvu zní jako celek dobře:

Tím, čím tětíva je pro luk,
tím je muži hodná žena;
ač jí vládne, poslouchá ho,
ač jej táhne, přec jde za ním,
každý zvlášť je marnost sama.

Srovnáme-li však toho znění se staršími překlady, zjistíme, že je to mazačka zkomponovaná z cizích verzí: 1.—2. verš je doslova podle Prachaře, 3. verš a polovina 4. verše ze Sládka, druhá podle Prachaře, 3. verš a polovina 4. verše ze Sládka, druhá polovina 4. verše z Prachaře, polovina 5. verše z Eisnera a jen slova „je marnost sama“ jsou původní. To je ovšem diletantská hříčka, stejně jako např. divadelní představení Hamleta nebo Ideálního manžela, které by do detailu kopírovalo film.

Tlak překladatelské tradice se nejsilněji uplatňuje a je do značné míry závazný v těch případech, kde překladatelské řešení dřívějších generací se již stalo součástí českého kulturního povědomí, jako např. u okřídlených rčení a pojmů, u knižních titulů apod. Pokud starší řešení vyhovuje a nové znění není výrazně lepší, je v těchto případech zbytečné a škodlivé se od něho odchylovat, protože se tím rozkolísávají tato vžitá kulturní fakta; někdy je ostatně síla tradice taková, že je překladatel proti ní bezmocný.

Např. termíny „nadčlověk“, „vůle k moci“, „věčný návrat všech věcí“ jsou dílem hned prvních českých interpretů Nietzsche a F. Scher je již hotové převzal; naproti tomu však změnil Krejčího překlad „Das Selbst“ jako „osobnost“, příp. Procházkovu „soběstačnost“ na „prapodstatu“. Názvy Shakespearových her se tradují bez podstatných změn již od prvního úplného českého vydání; ujal se nový Saudkův název Veselé windsorské paničky za Veselé ženy windsorské, ale dosud o svou existenci zápasí Jak zkrotit saň proti staršímu Zkrocení zlé ženy. Nové vydání Makarenka se po zbytečně volném názvu jako Začínáme žít správně vrátilo k autorskému znění Pedagogická poéma. Proti názvu Stendhalova románu Červený a černý prosadil ve vydání z r. 1952 editor souboru název Červená a černá, vycházející celkem správně z názoru, že jde o označení barev a že u českých barevných titulů je vžitě femininum (Červená a bílá, Modrá a zlatá atd.). Staré znění, ustálené J. Vodákem, O. Levým i K. Růžičkovou, se však udrželo a bylo ještě dále zpolarizováno filmovou verzí, takže jsme se v dalších vydáních k němu vrátili.

3. JAZYKOVÁ TVOŘIVOST

Tvořivost překladatele je omezena na oblast jazykovou; nejen tím, že nové výrazy vytváří (neologismy), ale i tím, že cizí výrazy ve svém prostředí zdomáčňuje (exotismy). Přejímání jazykových prostředků nebo vytváření českých ekvivalentů se ovšem neomezují na lexikální jednotky, zahrnuje i hodnoty stylistické (blankvers, sonet, gazel, haiku, blues).

S jakou intenzitou vnikají do mateřského jazyka cizí slova meziem překladů a odborné literatury informující o cizím životním stylu a o cizích jazycích (to jsou hlavní zdroje „exotismu“), vysvítá např. z údajů G. Mounina³⁶ o odborných textech: mezi cca 190 000 slovy v díle Léviho-Strausse Smutné tropy je přibližně 300 cizích slov; část z nich byla už dříve Francouzům srozumitelná a v textu nepotřebovala zvláštní vysvětlení; mezi cca 60 000 slovy v překladu knihy Uriela Weinreicha Languages in Contact bylo ponecháno 27 cizích slov atd. Texty této odborné roviny obsahují obyčejně asi 5 procent cizích slov, která obohacují mateřský jazyk, do něhož se překládá.

Právě proto, že jeho tvůrčí činnost je omezena na jazykové přestylizování, snaží se někdy překladatel aspoň v této oblasti ukázat svou

samostatnost a tvůrčí schopnost a upadá pak snadno do samoučelné virtuozity, vytváří nová slova, kde jich není zapotřebí, anebo bezdůvodně přetváří slova stará. Tak užíval P. Eisner v neuvěřitelném překladu Byronova Dona Juana z r. 1952 slova jako „mátlivý“, „bystr“, „ráce“, „hlat“, „utkvívavost“, „píseň chvělá“. V těchto případech materiál, který má být co nejméně nápadný, strhuje na sebe čtenářovu pozornost, je samoučelně zformalizován, překladatel „zušlechťuje“ materiál, nikoli aby sloužil autorovi, ale aby strhl pozornost na sebe. K takovému zneužití uměleckého materiálu tihne i herectví. Špatný herec se dá snadno od svého reprodukčního úkolu svést k tomu, aby uplatňoval vlastní půvaby. Stanislavskij mladé herečce řekl: „Zlé je to, že jste nehrála Kateřinu, ale koketovala s hledištěm. Vždyt Shakespeare nenapsal Zkrocení zlé ženy, aby žákyně Veljaminová ukazovala divákům svou nožku ze scény a koketovala se svými obdivovateli.“³⁷ Také překladatel, který si takto pohrává s jazykem, „ukazuje nožky“, aby se čtenáři zalíbil. Překladatel je tím lepší, čím nenápadnější je jeho účasť na díle.

Překladatel může a je povinen plně rozvinout svou jazykovou tvořivost tehdy, má-li do češtiny převádět stylistické hodnoty, pro které se ještě ve vývoji naší národní literatury neobjevily vyjadřovací prostředky. V počátcích našeho divadelního překladatelství koncem 18. století měla čeština vyhovující prostředky pro převod dialogů lyrických, drastických a domáckých, ale neměla dosti propracován styl patetický. Není proto divu, že právě takové repliky dělaly překladatelům potíže, že při překládání Schillera musel Thám napínat možnosti češtiny až k jejím mezím a ještě nedostihl předlohy. Překladatelé museli vytvářet mnohé hodnoty, o které byla přerušným vývoje ochuzena naše původní literatura nebo které vznikly na cizí půdě z odlišných jazykových i historických podmínek. Právě doplňování těchto mezer byl jeden z úkolů našeho překladatelství 19. století; uplatňovalo se zvláště intenzivně jako protiváha rustikálních poloh části naší poobrozenské literatury.

Tento vývoj není ukončen; nejsvícelnější práci, ale

zároveň i největší možnost tvůrčího přínosu má překladatel při převádění děl, pro něž v českém literárním vývoji chybí protějšek. Jak překládat klasickou prózu — zvláště její složitější rozpracovaná souvětí — když čeština nemá vypracován klasicistický sloh vhodný pro převádění vybroušených esejů nebo realistického románu 18. století? Obdobné potíže jsou také se sentimentální literaturou z konce 18. století a částečně i s literaturou renesanční; a to již nemluvíme o takových výjimečných případech, jako je např. styl starošpanělské Písně o Cidovi apod. Zde si musí překladatel z prostředků, které mu dává čeština, skutečně tvůrčím způsobem rekonstruovat styl, který by moderními prostředky českými zachovával stylistické principy těchto děl. Ostatně nutnost vytvářet si pro potřeby překladatelské nové výrazové možnosti se netýká jen staré literatury. Některé jazyky mají např. možnost daleko bohatěji jazykem odstínit sociální rozvrstvení postav, protože jejich hovorový jazyk má daleko širší škálu stylistických hodnot. Český překladatel jen stěží může být práv Shawovu Pygmaliónu, protože i nejvulgárnější čeština je příliš slabá na to, aby motivovala nutnost úplné převýchovy Lízy. Obdobně nemá původní česká literatura prostředky, které by odpovídaly precióznímu způsobu vyjadřování absolventů anglických soukromých škol. Ostatně i při překládání ze slovenštiny se český překladatel bude muset vyrovnávat s bohatějším jazykem předlohy při převodech z prostředí loveckého, pasteveckého, horského či vinařského.

Při jazykovém novotvoření musí být překladatelé ještě opatrnější než autoři původní, protože jsou v nevýhodnější situaci. Ze sedmnácti stránek Čelakovského překladů Martialových epigramů uvádí O. Jiráni³⁸ celou řadu neobvyklých výrazů jako „žídlo“, „lakví“, „bezpřemné“ aby sloužil autorovi, ale aby strhl pozornost na sebe. K takovému zneužití jsou součástí koloritu — téměř nenajdeme. Příčiny jsou několikeré.

I vynikající překlad má zpravidla menší vývojovou platnost pro národní literaturu, méně se vžije než dílo původní, proto jazykové novotvoření v překladu má menší naději na úspěch než v původní knize. Kromě toho předloha často nutí k tvoreni násilnějších neologismů, a někdy také překladatel bývá méně výrazově pohotový a hůře dovede odhadnout, co je pro češtinu únosné.

C) Reprodukční věrnost

1. PŘEKLADATELOVY PRACOVNÍ POSTUPY

Stěžejním problémem překladatelské teorie i praxe je otázka reprodukční přesnosti překladu. Boj mezi dvěma protichůdnými stanovisky, která v historii v nejčistší podobě představuje klasicistická teorie adaptačního překladu a romantická teorie doslovného překladu, táhne se celým vývojem překladatelských metod a je hybnou silou jejich postupného třibení. Tento rozpor trvá dodnes; vzniká namnoze z toho, že je sice programově hlášána překladatelská věrnost, ale tento požadavek není blíže definován a analyzován, takže v praxi dochází k protichůdným výkladům.

Abychom si objasnili otázku reprodukční přesnosti, pokusíme se ukázat, na které složky díla se soustřeďuje a které naopak opomíjí překladatel „věrný“ a překladatel „volný“, a to na příkladu, kde překladatelské řešení může být i dnes sporné:

Zítřka je svatý Valentin,
je ještě noc a stín;
já, dívka pod tvým okénkem,
chci být tvůj Valentin.

On rychle vstal a plášt si vzal
a závoru jen smet;
vzal pannu v chýž a pannou již
ji nenechal jít zpět.
(B. Štěpánek)

Zítřka je Jana Křtitele,
a raničko, hned zrána —
Jeničku, spíš? — já přišla již,
tvá souzená ti Jana.

On s lůžka hup, do šatů šup
a už ji vedl vrátky,
panenku svou již panenkou,
ach, nepropustil zpátky.
(E. A. Saudek)

„Věrný“ překladatel Štěpánek (a stejně Sládek a Malý) zachoval v Oféliině popěvku ze IV. jednání Hamleta původní, s jazykem originálu spjatou podobu jménem Valentin a určitý, specificky anglický svátek sv. Valentina (14. února — den opředeny milostnými tradicemi); tedy zachoval prvky zvláštní, směřující k jedinečnému. „Volný“ překladatel Sauděk vyšel z hodnot obecných: hra na mužskou a ženskou podobu téhož jména (Jan-Jana) a den památný nějakou lidovou tradicí (český svátek sv. Jana Křtitele — 24. června; ovšem ke svatojánské noci se její asociace spíše kouzelné než erotické). V Saudkově překladu se sice ztrácejí tyto typicky anglické asociace a tím se trhá i spojitost s prostředím originálu, ale jeho řešení je lepší již také proto, že žádný z „věrných“ překladatelů nevyužil ani české možnosti přechylování (Valentin-Valentinka) a mechanicky připisují dívce výrok „chci být tvůj Valentin“.

Z hlediska překladatelské problematiky vystupuje v díle do popředí dialektika obecného a jedinečného. Proti obecnému významu (pojmovému i emotivnímu) a proti obecné formě (v našem případě hra s dvojím tvarem jména) stojí oblast zvláštního: jazykový materiál a historicky, tj. národně a dobově podmíněné obsahy a formy. Věrný překlad se upíná na momenty zvláštní. Proto připouští jen výměnu jazykového materiálu a ostatní prvky směřující k jedinečnosti zachovává jako součást koloritu, často na úkor srozumitelnosti, tj. na úkor obecného významu. Volný překlad klade důraz na obecné. Zachovává obecný obsah a formu a zavádí substituci do celé oblasti zvláštního: za národní a dobovou specifickou originálu dosazuje národní a dobovou specifickou oblasti, do níž se překlad uvádí, proto ve svém extrému vede k lokalizaci a k aktualizaci.

Protože literární dílo neobsahuje přímo realitu, ale jen její odraz a zobecnění, nejde v něm zpravidla o významy jedinečné, nýbrž o významy zvláštní; termínu „zvláštní“ užíváme v jeho filozofickém významu, tj. jako běžného označení pro celou skupinu jednotlivin, u níž již nelze mluvit o jedinečnosti, ale také ještě ne o obecnosti.³⁹ Proto

budeme mluvit o dialektice obecného a jedinečného a o směřování k jedinečnosti, ale v konkrétních případech bude mít obyčejně protiklad menší rozsah, bude se pohybovat mezi zvláštním a obecným. Že se překladatelská problematika soustřeďuje v oblasti zvláštního, vyplývá logicky již z toho, že rozsah zvláštního je užší než rozsah obecného; proto obecné kvality jsou společné i několika společenským prostředím nebo jazykům, kdežto kvality zvláštní jsou omezeny na užší oblast, která se může, ale nemusí krýt s národem. Proto se také v literárním díle v plném rozsahu nekryje oblast zvláštního a národní specifická, i když se do značné míry překrývají. Podobně se nekryje oblast obecného s pojmovým významem.

Překladatelské adaptace postihují nejvíce právě jedinečné a zvláštní momenty v díle: místní a dobové narážky, vlastní jména a ty umělecké prostředky, jejichž formování je podmíněno společenskou situací, která se v oblasti umění jeví jako „vkus“. Když francouzský klasicista v 18. století překládal Sterna, nahrazoval anglický humor originálu humorem francouzským. Český klasicista Ant. Marek lokalizoval Stolbergovu baladu tím, že místo „Hört, ihr lieben deutschen Frauen“ začíná „Slyšte, mladé dívky české“, nahrazuje knížete navarrského králem polským apod., jeho současník Puchmajer nahrazoval ve Vergiliově 7. ekloge Jupitera Perunem a Meliboea Líbějem.

Naopak „věrní“ překladatelé romantismu lpěli na jedinečném do té míry, že se nechtěli zříci ani jazyka originálu, doslovnými překlady se ho drželi aspoň syntakticky a extrémní teorie Schleiermacherova žádala, aby se překladatel podřídil jazyku originálu, neboť jinak „jak může překladatel dát čtenáři pocit, že to, co čte, není zcela běžné, ale že je třeba, aby mu to znělo jako něco úplně cizího.“⁴⁰ Nešlo jim ale jen o jazykové exotizování, nýbrž i o to, že jazyk odráží, a do značné míry sám vytváří, formy i obsahy myšlení typické pro cizí národ: „Každá řeč v každém svém stadiu vytváří celý světový názor tím, že obsahuje výraz pro všechny představy, které si národ činí o světě, a pro všechny pocity, které v něm svět vyvolává.“⁴¹ V současné době propracována souvislosti mezi jazykem a obsahem myšlení, zvláště méně vyvinutých národů, lingvistická škola Whorffova.

V uměleckém prostředku se oba momenty nerozlučně prolínají. Čím těsnější je jejich spojení, tím těžší je překladatelská problematika, a čím silněji se uplatňují momenty zvláštní, tím větší je v daném případě rozestup

mezi překladem věrným a volným. Podle tohoto základního vztahu se nám zcela zákonně rozvrství tři překladatelské pracovní postupy a vymezí jejich použitelnost.

O překladu v pravém slova smyslu možno mluvit jen v oblasti obecného, tj. u čistě pojmového významu (např. odborná terminologie) a u formy, při níž se přímo nejví závislost na jazyku a na historickém kontextu (např. kompozice větších celků); jen v těchto řídkých případech možno mluvit o jednoznačném ekvivalentu. V oblasti zvláštního, tj. při těsné závislosti na jazykovém materiálu a dobovém nebo národním prostředí, dochází buď k substituci, nebo k transkripci, volný a věrný překlad se ostře diferencují. Substitute, tj. náhrada domácí analogií, je na místě tam, kde se zároveň silně uplatňuje obecný význam, transkripce, přepis, je nutná tam, kde význam, tedy činitel obecný, úplně mizí.

Ukážeme použití těchto pracovních postupů v průřezu překladatelskou problematikou jediného uměleckého prvku. Vlastní jméno možno přeložit, pokud má hodnotu jen významovou; takový výjimečný případ jsou pojmová jména ve středověkých alegoriích, ve fabliau nebo v domedii dell'arte: Misericordia — Milosrdenství, Frater — Mnich, Dottore — Doktor. Jakmile přistoupí charakter jména, tj. závislost na národní formě (každý národ má svůj rejstřík tvarů pro jména), je možná jen substitute nebo transkripce. To je případ charakterizačních, typizačních jmen běžných v komediích a v satirickém románu: Sheridanova Mrs. Malaprop, Sir Peter Teazle, Charles Surface. Bez substitute se překlad obejde při převodu mezi příbuznými jazyky, např. češtinou a ruštinou, kde význam slovních kmenů je pochopitelný: Fonvizinův Prostakov, Gogolův Chlestakov, Uchovertov. Jinde se substitute: za Shakespearovu dvojici Mr. Ford a Mr. Page máme na význam zaměřenou Sládkovu substituci Brodský-Pacholík a na formu obvyklých českých jmen zaměřenou substituci Saudkovu Vodička-Hošek. O substituci by bylo možno uvažovat také u Harpagonových sluhů La Flèche, Brindavoine a La Merluche, které Svat. Kadlec v Lakomci ponechává v původním znění. Když se význam ztratí úplně, pak je možný jen přepis, tj. zachování jména v cizím znění: Klim Samgin,

Artamonov, Rudin, Riccault. Při překladu jde přirozeně jen o význam, jenž má platnost v celku díla, nikoli o významovost absolutní: nebudou se překládat jména, která sama o sobě mají sice sémantický obsah (König, Pokorný), ale takový, který není součástí významové výstavby díla. Překladu se budou vzpírat obecně známá jména, která mají i v českém kulturním prostředí svou tradici, např. Pantalone; Peškovův charakterizační pseudonym M. Gorkij nebude možno překládat ani v životopisném díle, kde by se uplatnil jeho význam „hořký“. Není bez významu ani povaha celého díla a úloha, kterou v něm má jméno; dosazovat za anglické jméno zcela jiné jméno české v Ofeliině popěvku je umožněno také tím, že nejde o jméno dramatické postavy, ale o izolovanou náražku v rozpustilém, národně nelokalizovaném popěvku. Při řešení překladatelských problémů bude proto muset překladatel přihlížet ke všem činitelům, které se v konkrétní situaci uplatňují. Je dáno povahou a rozsahem této studie, že zde je nutno jednotlivé činitele zkoumat odděleně, i když se pak v praxi budou často prolínat a křížit.

Jako překladatelský postup je však možno uzнат jen přepis, nikoli opis. Oba postupy se kryjí jen tehdy, převádí-li se mezi jazyky, které mají společné písmo. Je zřejmé, že např. pro přepis ruských jmen se překladatel bude řídit pravidly běžné transkripce. O opis ale nemůže jít tam, kde slovo v originále je již samo fonetickým přepisem z cizího grafického systému: proto se anglická forma bengálského jména Tagore přepisuje českým Thákur, jméno Bishnu Dey českým Bišnu Dej. Neznalost původní podoby jména působí často potíže při překládání jmen transkribovaných do azbuky.

O rozhodování mezi přepisem a opisem jde vlastně také u ústřední otázky básnického překladu, u otázky, má-li se překládat rozměrem originálu. Básnický rytmus je zcela vybudován na fonetických možnostech jazykového materiálu a jeho významovost nemá ráz pojmový; cílem překladu je přepsat zvukové hodnoty verše do jiného jazyka, nikoli opsat jeho metrické schéma. Jsou-li si prozodické systémy originálu a překladu blízké, mohou

se oba postupy krýt, ale jsou-li mezi prozodickými systémy větší rozdíly, může mít totéž metrum v obou jazycích jinou zvukovou a estetickou hodnotu a pak je přednější zachytit, přepsat tuto zvukovou hodnotu, než mechanicky „opsat“ metrum.

Užití tří základních postupů — překlad, substituce, transkripce — je skutečně zákonně určeno poměrem jedinečného a obecného v uměleckém prvku. Není správné substituovat tam, kde významová složka chybí. Když J. Hauková a J. Chalupický v pochybeném překladu Eliotovy *Pusté země* mění *Wialala leia* na *Olala lalala*, pak nejen bezdůvodně ruší eufonické a rytmické hodnoty zvukové řady originálu, ale nadto dosazují sled zvuků, který — aspoň u čtenáře znalého francouzštiny — může připomenout francouzský výraz pro údiv; do básně se tím může vsunout nežádoucí významový prvek. Naopak, jakmile přistoupí význam, není možno se spokojit transkripcí, je nutno substituovat. V téměř překladu nesprávně zůstala nepřeložena řada onomatopoí *drop drip drop*; v originálu navozuje představu odkapávání vody, a proto bylo nutno nahradit ji českou řadou stejné hodnoty, např. *kap krap kap krap*. Překlad je možný, nabyli-li onomatopoický sled zvuků hodnoty pojmové a povahy slovní, jako je tomu u výrazů pro „řeč“ domácích zvířat a pro nejběžnější přírodní zvuky. Není však možné překládat ani nahrazovat zvukomalebné sledy, u nichž jde o jedinečnou, ad hoc vytvořenou nápodobu přírodního zvuku; zde je možný jen fonetický přepis. Jakmile se uplatní zároveň obecný význam a závislost na jazykovém materiálu, stává se situace řešitelná jen substitucí: mateřský jazyk komolený cizincem nebo osobou trpící nějakou vadou řeči se stává nositelem obecného, pojmového významu (Francouz v ruském prostředí nebo šišlán), a proto je nutno nahradit jej obdobně zkomolenou češtinou, v níž budou ovšem podle téhož obecného principu komoleny často jiné zvuky a slova.

Je-li významově nebo formálně zvláštní umělecký prvek nositelem obecného významu, není možno jej zachovat, ale je možno jej (tj. jeho význam) sdělit; dochází tak k substituci. Naopak jedinečný umělecký prostředek, který není nositelem obecného významu, je možno zachovat, ale ne sdělit; tak dochází k přepisu. Umělecký

prvek obecný je možno zachovat i sdělit; jen zde lze mluvit o překladu v pravém slova smyslu. A konečně ani sdělit, ani zachovat nelze momenty, které z hlediska díla jsou nepodstatné, irelevantní (bezvýznamné zvláštnosti jazykového materiálu, tiskové chyby apod.)

Sporný je způsob a rozsah užívání substituce. Bez tohoto pracovního postupu se překladatel úplně neobejde nikdy, ale jeho zneužívání vede k adaptaci a aktualizaci. Hodnoty obecné i zvláštní jsou nedílnou součástí uměleckého díla, a proto plnohodnotná je substituce jen tehdy, podaří-li se zachytit oba momenty. Není-li to možné, pak méně poruší dílo ztráta zvláštního než ztráta obecného, již proto, že obecné je těsněji spjato s významem a překladatelova práce je vázána na sdělitelnost.

Substituce je východisko z nouze, k němuž se překladatel uchyluje, když není možný překlad pro těsnou závislost uměleckého prvku na jazyku nebo na cizích historických skutečnostech. Většinou se při ní ztrácí buď hodnota obecná, nebo zvláštní, jak jsme to viděli u Ofeliina popěvku. Ideálem je dosáhnout srozumitelnosti významové a přitom zároveň navodit představu cizího prostředí; u jmen se to pro shodu slovních kmenů poměrně snadno daří při překládání ze slovanských jazyků (Militrisa, Babaricha, Kuchařice v Caru Saltanovi), u jazyků jiných jen vyjimečně (pojmenování Goldoniho sluhy dvou pánů Truffaldino z Nemağnizzi; Hořejšího překlad v Sedlákovi svým pánem: „Nakonec jsem zbyl tu já, Filletto neb Filuta“).

2. NÁRODNÍ A DOBOVÁ SPECIFIČNOST

Příkladem z Goldoniho jsme se dostali k druhé stránce překladatelské problematiky místně a dobově za-
barvených složek díla: jde o to zachovat nejen jejich vý-
znam, ale i jejich hodnotu koloritní. Současná překlada-
telská teorie stále více zdůrazňuje zachování národní
a historické specifičnosti originálu. I když národní speci-
fičnost je sama o sobě jev historický, nemusí být vždy rys
dobový zároveň součástí národní specifičnosti; jsou to
historické jevy v podstatě mezinárodní, např. rytířská
kultura feudální, která bude od překladatele vyžadovat
řešení dobových reálií (oděv, výzbroj) i společenských
konvencí a psychických rysů. Překladatelské potíže u ná-
rodní a dobové specifičnosti vyplývají již z toho, že nejde
o uchopitelnou, vydělitelnou složku, ale o kvalitu, která
v různé míře prostupuje všechny složky literárního díla:
jazykový materiál, formu i obsah.

První otázka je, co do národní a dobové specifično-
sti patří a co z toho je účelné zachovávat. Vyjdeme z de-
finice překladu: přeložit dílo znamená vyjádřit je — v je-
ho jednotě obsahu a formy — jiným jazykovým materiá-
lem. Avšak jazyk sám o sobě je jakožto systém dorozu-
mívacích prostředků národní společnosti pro daný národ
specifický. Tato část specifičnosti se při překladu nutně
ztrácí. Pokud je jazyk jen materiálem pro obsah a formu
díla, není možné vystihnout jeho národní a dobové kva-
lity, protože by přestal být materiálem a stal by se sám
formou, resp. významem. Příklad: Cervantesův *Don*
Quijote byl napsán jazykem neutrálním, pro současného
čtenáře dobově i národně bezpříznakovým, tedy nikoli
archaickým: je logické jej překládat zase bezpříznako-
vým jazykem domácím. Kdybychom jej překládali ar-

chaickou češtinou, přestala by být pouhým materiálem,
vystoupila by do popředí nezvyklá forma, a ta by se stala
nositelem jistých hodnot významových.

Jen tam, kde je lexikální jednotka nositelem vý-
znamu typického pro historické prostředí originálu, je ji
někdy možno ponechat v původním znění: to je případ
„bytových“ slov jako rikša, častuška, tomahavk, kindžál.
Takové slovo je nositelem významu, který nebylo možno
vyjádřit prostředky domácího jazyka, proto může češtinu
trvale obohatit; proti čistotě jazyka se však prohřešuje
překlad, který užívá cizích slov samoučelně, bez vý-
znamové nutnosti, jen pro kolorit, pro zajímavost, jako
to dělali dekadenti.

Při těsné souvislosti jazyka s myšlením odráží jazyk v některých
svých vyjadřovacích prostředcích přímo i psychické založení národa, ji-
nými prostředky zase, aspoň v cizinci, představu jistých psychických
rysů vyvolává. Dojem charakteristického způsobu myšlení vzbuzují
ruské zdobněliny (holoubkové, dušičky, miláčkové) a úryvkovitý, zá-
mlkový styl ruských dialogů: např. replika Akuliny z Gorkého *Měštá-
ků*: „Drahoušku, vzdýt je . . . Drahoušku! Copak já něco říkám! Já
i v koutku . . . Jen si nenadávejte! Nehádejte se! Miláčkové!“ Teoretic-
ky probíjované je dnes již nahrazování anglických zdrženlivých, osla-
bených výrazů (understatement) českým výrazem plným, silnějším —
i když v praxi se dělá ještě mnoho chyb: „I am afraid I cannot“ se ne-
překládá „obávám se, že nemohu“, ale „bohužel nemohu“, angl. „ra-
ther“ častěji „hodně“ než „poněkud“. Obtíže zatím působí románská
impulsivnost, precitlivělost, která s sebou nese výrazy exaltované, su-
perlativní, v českém textu dosti nepřirozené: „po roce nadzemského
štěstí a nevyčerpatelné vášně“ (Maupassant), „trpím přespříliš“ (tam-
též); precitlivěle „je souffre“ je vůbec ve francouzské próze běžné. Ještě
vzdálenější je nám v některých situacích španělský patos.

Literární dílo je fakt historicky podmíněný, a tedy
neopakovatelný, mezi originálem a překladatelem nemů-
že být vztah totožnosti (dva duplikáty anebo duplikát
a kopie), proto nelze zachovat specifičnost do všech dů-