

**ČTYŘI STUDIE
O ČESKÉM PŘEKLADU**

PRAHA 1977

Čtyři studie o českém překladu

P r a h a 1 9 7 7

Zdeňku U r b á n k o v i

k 60. narozeninám s přáním všeho nejlepšího

kolegové překladatelé

18. 10. 1977

Bohuslav Ilek

Pojem substituce v teorii uměleckého překladu

Překládání je jedna z nejstarších činností člověka. S vývojem kultury se překlad stal přirozenou složkou styku lidí v praktickém i kulturním životě a dnes si nedovedeme bez překladu žít ani představit. Překlad se stal něčím samozřejmým a dnešní člověk si běžně ani neuvědomuje, že by tu byly nějaké problémy. Za samozřejmé považujeme i ty stránky překladu, které by měly být pro nás velmi paradoxní. Našeho čtenáře českého překladu nijak neudivuje, že čínský rolník mluví česky, a stejně tak gaučo v jihoamerických pampách a eskymácký lovec tuleňů. Také nás nepřekvapuje, s ohledem na časovou dimenzi, že Homérovi hrdinové mluví spolu češtinou dvacátého století našeho letopočtu (že Odysseus oslo-
vuje Nausikau řecky, to se nám připomíná jen v Čapkově Krakati-
tu). A zcela samozřejmá je pro nás i vytríbená čeština nadpozemských i podzemních bytostí, ať je to anděl nebo čert, a samozřejmě také racionální čeština obyvatel dálného kosmu.

Že je tu něco paradoxního, to nás napadne, teprve když narazíme na nějakou nesrovnalost, která nás upozorní na původní jazykový substrát, tj. když se vlastně ocitneme v oblasti metajazyka. Tak např. v českém překladu z angličtiny je naší replika usvědčována z příměsí skotských prvků, nebo v angličtině nějakého lorda reprodukované česky máme postřehnout příznaky výchovy z Oxfordu. Poněkud nás šokuje, když se dovidáme v překladě ruské povídky, že mluvčího charakterizovala typická severská výslovnost s čia-
tým o, ačkoliv pronesl větu "Stěží jsem hýbal ztuhlými údý", kde není žádná příležitost k jakékoli výslovnosti "o".

Tyto rozpaky čtenáře nad kuriozitami v přeložených textech nejsou ničím ve srovnání s trampotami překladatele, který při své překladatelské práci má co dělat nejen s jednotlivými překlada-

telskými oříšky, ale naráží na základní problémy, vyplývající z rozdílnosti struktur, z rozdílného stylistického rozvrstvení jazyků a z odlišnosti slovní zásoby, zejména když je lexikon odrazem podstatné odlišnosti kultur. V jistých případech se vlivem základních jazykových odlišností může stát, že se ocitáme na samých hranicích přeložitelnosti. Otázkou nepřeložitelnosti se tu však nebudeme zabývat a obrátíme se k případům sice komplikovaným, ale řešitelným.

Puškin se r. 1826 ozval svou básní Prorok na osudový zlom v dějinách Ruska. Námět je obrazný: básník trápený duchovní žízňí v pustém ponurém kraji potká serafa; anděl mocí svých doteků zázračně změní básníkův organismus:

Své prsty lehké jako sen
k mým očím vztáh, tím dotekem
zapláal mi zrak, tak jako pláne
zrak orlí matky polekané.
Pak dotekl se uší mých,
a plno zvuků znělo v nich,
i pojal jsem let cherubínů
i hřímající nebesvod
i hnutí potvor v hloubi vod
i hlízy hlodající hlínu.
I nachýlil se k ústům mým
a hříšný jazyk varval jím
a rukou, již si zakrvavil,
za podlý jazyk lži a lsti
žahadlo hadí moudrosti
de uštrnulých úst mi vpravil.
I roztal mečem hrud mou vpúl
a vynal srdce rozechvělé
a žhonce uhel zasunul
hluboko do rány v mém těle... (Přel. E. Frynta)

Básník se probírá ze mdlob a slyší hlas zhůry: "Vstaň proroku, viz a slyš, naplň se mou vůlí, a obcházej moře a zem-, sloven rozněcuj srdce lidí."

Puškinovi bylo 27 let, když vytvořil tuto alegorii pod dojmem otřesných zpráv o potrestání děkabristů a popravě jejich vůdců. Alegoricky tu vyjadřuje, jak si uvědomil pravé poslání básníka a jeho odpovědnost před národem a lidstvem. K básnickému ztvárnění těchto vznešených představ v rozhodujícím okamžiku svého ži-

vota zvolil Puškin prostředky slavnostního stylu ruštiny, který se v návaznosti na tradice 18. století vyznačoval vysokým podílem církevněslovanských prvků (slavonismů). Jsou to především prvky fonologické a morfologické: glas (místo golos); mudryja (m.mudroj) zmei atd. Ale i prvky lexikální: desnica, perst, usta (m.pravaja ruka, palec, rot). Vrstva slavonismů dává básni velebný ráz, a přitom tyto prastaré prostředky nezněly Puškinovým současníkům nijak násilně, patřily k tradičním dobovým poetismům.

V tomto využití systému slavonismů je překladatelský problém. Pro jednotlivosti by se snad dala najít paralela v jiných jazycích, např.pro češtinu v biblických archaismech pro lexikální rovinu. Naproti tomu ve franštině nic podobného v rovině lexikální není, v úvahu tu přichází jedině využití syntaktických prostředků klasicistních, které by mohly funkčně odpovídat archaickým poetismům ruského originálu na všech třech uvedených rovinách. Frynta ve svém překladu nesáhá k lexikálním archaismům a užívá některých běžných básnických prostředků (inverse slovosledu, aliterace, kompositum). Zeela odpadají prostředky fonologické a morfologické archaičnosti. Dochází tedy v překladu k jistému posunu, neboť namísto prvků z oblasti fonologie, morfologie a lexika nastupují převážně prostředky syntaktické a některé jiné prostředky tradiční poetiky.

K značnému posunu jazykových prostředků může sáhnout překladatel při překladu prvků územního dialektu. Použije často prvků vrstevního dialektu nebo jiných periferních prvků jazykových, aby se vyhnul rusivému uplatnění lokalizační funkce územního nářečí. Připomeňme si diskusi u nás kolem českého překladu Hrozni hněvu a slovenského Tichého Donu. Dávno už byla u nás probírána substituce sylabotonického systému metrického za časoměrný. Pro takové případy je termín "substituce" velmi vhodný.

V naší době však často vidíme, že se výrazu "substituce, substituovat" užívá pro všechny případy v překladovém textu, které nelze označit jako přímý slovníkový ekvivalent. Tato praxe vede i k zplanění tohoto užitečného termínu a rušivě zasahuje do terminologické soustavy vědy o překladu. Soudím, že bude užitečné, když termín substituce vyhradíme pro označení systémových posunů, ať už v oblasti jazyka v užším smyslu nebo v oblasti stylu a poetiky. Svou představu o pojmu substituce vysvětlíme si na příkladech z Schillerova překladu *Faidry*, Jasienského autotranslace románu *Pálm Paříž*, Bendlova překladu *Evžena Oněgina* a překladu *Tvarovského Země Muravije* od Z. Berákové.

Svým překladem Racinovy Faidry usiloval Schiller o to zbavit jazyk této tragédie od nánosu manýrismu a rétoričnosti francouzského klasicismu.

Je tu především rozdíl zdánlivě čistě formální, ale velmi důležitý: místo alexandrinu - blankvers. Metrická přestavba dala hře kompaktnější a úspornější ráz. Avšak úspornost výrazu nikde nemá nahodilý ráz, záměrně zahrnuje určitý okruh jevů, jednotných ve svém souhrnu. Antický kolorit potřeboval v představě Schillerově i Goethově prostotu. Proto Schiller odstraňuje některé prvky francouzského dvorního stylu: ruší oslovení Madame a zavádí Königin, Fürstin, Gemahlin; místo vykání - tykání.

Avšak hlavním stylistickým principem Schillerovým byla záměna perifráze (opisné konvenční formule) přímým vyjádřením:

fr. ...učinit zadost vašim oprávněným obavám

něm. ... uklidnit tě

Je patrná verbalizace textu. Substantivum je vytlačeno slovesem:

mlčení Faidry — Faidra mlčela; moje přání — já si přeji.

Místo stavu se objevuje děj; silné sloveso místo vyhýbavé perifráze:

fr.: uvaž, že ho barbarka nosila ve svém lůně

něm: ... že ho porodila Skyťanka

Boj proti otřelé šabloně: vzdechy... planutí... oheň je prostě: Láska. Druhý zásadní moment Schillerova překladu je záměna metonymických výrazů konkrétnějším přímým pojmenováním: tato ru-ka - já má srůce - já, má duše - já. Je to zásadně jiná perspekti-va výpovědi, posun od objektivního pozorovatele (3.os.) k při-mému účastníku (1. os.). Ruší se moment zesobnění, který je při- značným rysem poetického stylu Racinova. Schiller ruší standart-ní epiteta, zejména v oslovení: cher, charmante, jeune atd. Škrť-nutí epitet narušuje plynulou pлавnost klasicistického alexandri-nu, ale přináší větší dynamičnost a napětí dramatické intonace, např. odpadají slučovací spojky, vzniká dojem emocionálního na-huštění: Du warst der Freund, der Gührer meiner Jugend. - Mach meinem Zweifel, meiner Angst ein Ende.

Quel est l'étrange accueil qu'on fait à votre père? / Mon fils?

Wie? Welch ein seltsamer Empfang? Mein Sohn?

Souhrnem tedy: koncentrace a zaostření dramatické expresivity slova nebo věty. Odmítnutí čistě služebních prvků věty ve pro-spěch plnovýznamových, Záměna konvenčních jazykových šablon in-dividuálními způsoby výrazu.

/Obširný rozbor Schillerova překladu podala N.A.Šigalová,
Schiller a Racine. Ve sb. Překlad literárního díla, Praha 1970./

Bruno Jasienski, známý u nás svým románem Člověk není kůži, žil v druhé polovině dvacátých let ve Francii a otiskl v L'Humanité 1929 román Pálm Paříž, jako protějšek protikomunistického pamfletu, který vydal Paul Morand pod titulem Je brule Moscou. Ve své původní podobě je Pálm Paříž futuristicko-symbolický ro-mán. Hlavní postavou je vyšinutý a desorientovaný revolucionář, který se rozhodne zničit svět kolem sebe, pro něho nepochopitel-

ný. Otráví morovými bacily vodu v pařížské vodárně. Dojde k hromadnému vymírání. Náhodou se zachrání skupina politických vězňů. Ti vytvoří v Paříži komunistickou republiku. Ohystají se k boji s Francií a Evropou. Nejsou však s to postavit se nepřátelům vojensky, a proto se rozhodnou pro ideologický boj rozhlasem, podle futuristické these, že ideová informace je silnější než hmotná síla. (Ostrý obraz rozpadu kapitalistické společnosti dal podnět k vypovězení Jasieňského z Francie.)

Román byl přeložen do mnoha jazyků (i do ruštiny), ale přes své zaměření proti antikomunismu byl napaden právě v komunistickém tisku jako ideologicky vadný. Jasieňsku, který žil od r. 1929 v SSSR, přihlédl k této kritice, a když r. 1934 sám přeložil své dílo do ruštiny, podrobil je rozsáhlé úpravě. Došlo přitom k posunu ještě závažnějšímu než v případě Schillerovy *Faidry*: dílo, vytvořené podle programových hesel futuristické avantgardy předělal autor podle norem socialistického realismu. Ve smyslu marxistického výkladu dějinných zlomů vyloučil moment náhody a představil vytvoření komunistické republiky jako výsledek třídního boje a ozbrojeného povstání. Prohlubuje humanistické momenty syžetu. Zásada ideové funkčnosti je uplatněna do důsledku i ve všech epizodách a pobočných liniích. V původní verzi např. revolucionářka umírající sebevraždou píše ve svém posledním listě: "Je tak hrozné umřít". V přepracovaném znění: "Jak je to těžké umřít člověku, když nevidí naše vítězství. Ono však přijde brzo, jsem si jistá. Vše bude lepší." /Podrobnější výklad přináší E. Balserzan:

La traduction, art d'interpréter, ve sb. *The Nature of Translation*, Mouton. The Hague-Paris-Bratislava 1970/

Jako příklad posunu v zásadní tonalitě díla si připomeňme Bendlova Evžena Oněgina. V. Š. Benčil se zabýval překládáním Puškina přibližně před 120 lety. Jeho záměr nebyl malý; chtěl sezná-

mit českého čtenáře s Puškinovými poémami, s jeho Evženem Oněginem a s jeho lyrikou. První svazek, Alexandra Puškina básně výpravné, vyšel v Písku r. 1859. O rok později vyšel také "Evžen Oněgin". Třetí svazek, lyrika a balady, nebyl vydán. Bendl byl nadaný překladatel vysoké básnické potence, a nebýt předčasné smrti (zemřel 1870 v sedmatřiceti letech) byl by se jistě významně zapsal nejen do dějin našeho básnického překladatelství, ale i do české originální poezie.

Puškinovy básně rozpravné, především tzv. "jižní poémy", přeložil Bendl na svou dobu zdařile. Odpovídaly jeho romantickému patosu a zaměření na romantickou baladičnost. Avšak při překládání Evžena Oněgina si neuvědomil, že od světa jižních poém přechází do světa zcela jiného, a setrval při překladatelských postupech, vypracovaných dříve. Nepostřehl žánrovou odlišnost Puškinova eposu a neuvědomil si, že má před sebou zcela jiné postavy. Osobnost Evžena Oněgina posunuje příliš blízko Alekovi z Čákanů a jiným rozháraným postavám jižních poém. Proto nedovede Bendl vystihnout charakteristiku Evžena Oněgina a zamlžuje jeho obraz sentimentálními a romantickými poetismy od samého začátku: Tirádou Eugenu přikvapila doba plná vln, / čas nadějí a přesladkého nyti /1,4/ rozmělnuje Puškinovo prosté doba bouřlivého mládí. V dalším vývoji vyvedá v Oněginově povaze sentimentální rysy: Oněgin, minuv lásky slast a žaly, přec mnohdy o ní mluvil s vroucností, a z prsou se mu lilo tiché lkání... /2,17/. Zcela zakreslena je Oněginova postava ve vztahu k Taťaně; Bendl v něm nadmazuje demoické rysy v duchu bouřlivého romantismu: On jak by plameny měl v žhavém zraku a podoben byl strašnému mraku a hrůsnu stínu /3,4/

Když se Oněgin po letech bloudění cizinou setká s Taťanou jako dámou vysoké společnosti byl tak omámen, že ještě dlouho

po jejím odchodu jako socha sám tu stál. Po návratu domů pak sladce blouzní /8,21/. Při své první návštěvě u Tatány matně sří /8,22/ v něm zuří láska jará /8,32/. Ale Tatána jako by nic nechtěla zřít, proto Eugenu bledne tvář v tom žalů lůně... sám touží v hrob se uvrhnout /8,32/. Zoufaký píše Tatán své vyznání, jež Bendl rozmělnuje sentimentální emocionalitou: Nač odkrývám tu propast srdce svého Vám... jak zavraždil jsem vlastní život svůj... znám dobře osudu ty děsné rány, vím, jak mě k hrobu vleče každý den... /srdce/ žhavou plamennou se láskou viní... ňadra jsou těsně zúžena... tužba vře vylít své srdce se vším citem žhavým /8, On. dopis Tať./. Nevyslyšen Oněgin ponenáhlu v divnou propast padá myšlenek, citův, děsných útvarů /8,37/. Nakonec se rozhodne přece ještě zajet k Tatáně, v saních edí ještě jako stín, zraky vyhaslé a tváře bledé, a když ji přistihne zamyšlenou s jeho dopisem v ruce tu v nevýslovném citu hžří a v srdci krev mu kolotem se víří /8,41/.

Je jasné, že postava takto Bendlem prezentovaná byla diametrálně vzdálená Puškinovu zámyslu a nemohla u našeho čtenáře vzbudit tu pravou citovou odezvu, ani živý intelektuální zájem. (Podrobněji viz: B.Ilek, Bendlův překlad Evžena Oněgina. Bull.Ústavu rus.jaz. a lit. V, 1961).

Země Muravie, přeložená Zorou Berákovou a vydaná v Praze 1956 je vhodným předmětem pro naše zkoumání. Je to poema nepřilís rozsáhlá a příznačná pro styl Tvardovského. Přitom český překlad má dobrou profesionální úroveň. Námět poémy vzal básník z rolnického života, z počátků kolektivizace. Ve fabuli - je to příběh kolísajícího malého rolníka - se ozývá známý pohádkový námět putování za kouzelnou zemí. Hlavní hrdina je krajně typizován a stejně tak i příroda a prostředí. Tvardovskij nechce překvapovat nezvyklými hledisky a postřehy, spíš čtenáři vybavuje věci důvěrně známé a

připomíná je v jistém perspektivním zaměření. Děj je epicky klidný a ani v konečném rozhodnutí Nikity Morgunka není nic převratného: vítězství kolektivizace je i pro Morgunka naprosto nepochybné, nový řád jde vpřed bezpečným krokem. Vše je prosté a neproblematické.

Prostá skutečnost nalézá svůj výraz v prosté stavbě vyprávění převážně jednoduchými větami nebo souřadným souvětím. Základní tón vyprávění vyvěrá z lidové tradice. Autorská řeč i řeč osob se sytí z lidových pramenů. Hovorový tón je vystižen i syntaxí i slovní zásobou vcelku i příznačnými slovy jako mol, deskat/. že. Rytmico-sémantickou funkci má časté dělení verše na výrazné paralelní syntaktické úseky: ni skryši celoj, ni izby; chočeš' zdes'ty, chočeš'tam; korotok deň, a puť dalek. To se dále promítá v rytmicko-syntaktickém paralelismu veršů.

Tradiční lidové prostředky nahromadí Tvardovskij stylizátorsky, ale užívá jich hospodárně. Avšak velmi dbá toho, aby do jeho veršů nepronikaly prvky výrazně knižní. Tato negativní charakteristika je rysem zvláště důležitým při srovnání s českým překladem.

Tvardovskij virtuosně ovládá specifické prostředky ruštiny, např. vidové odstíny, nominální věty, typické souslovní dvojice (děň děňskoj), v syntaxi asyndeton a polysyndeton. Dobře zapadájí do textu jádrná lidová přirovnání, přísloví a pořekadla. Souhrne lze říci, že lidovost je dominantním rysem jazyka Tvardovského a že jeho styl je těsně spjat s ruským jazykem, je idiomatický a tudíž těžko přeložitelný v jednoduchostech. Základním přístupem překladatele bude tedy substituce básnických prostředků výrazových. Přitom však nelze stírat národní specifickou díla, která jasně vystupuje v náznakovém líčení života. Při své sdánlivé prostotě a průhlednosti je Země Muravie překladatelským problémem.

Překlad Zory Berákové je poctivá překladatelská práce, opřená o pečlivé pročtení textu. Nikde nenarážíme na nepochopení smyslu. Je tu mnoho trefných nápadů a svěžích obrátů. Problémy jazykového převtělení jsou místy řešeny s podivuhodnou vynalézavostí. Překlad není otrocký, a i na místech, kde je značně volný, přece se přimyká těsně k náladě a smyslu originálu. Je řada míst, která oceníme s uspokojením i po srovnání s originálem.

Lidovost výrazu Tvardovského poémě si překladatelka nejen uvědomila, ale vynaložila i mnoho úsilí a invence, aby zachovala tuto stylovou úroveň v českém znění. Tam, kde nevycházelo přímé řešení, uchýlila se ke vhodné kompenzaci na jiném místě nebo k vkusnému opisu. Některá z jejích řešení zůstanou trvalým přínosem našemu překládání krásné literatury z ruštiny.

Přesto však jako celek nás překlad Země Muravie nemůže uspokojit. Nemáme tu na mysli jednotlivosti, jde o to ukázat, kde a jak do překladu pronikly vady, které narušily celkový dojem.

Při pročítání překladu je zřejmé, že pramen lidovosti hledá překladatelka především v slovní zásobě. Nemáme tu na mysli jen ohlasy lidové slovesnosti, jako je ptáček jarabáček, travíčka zelená, klenové stoly, javorový stůl, leť, vlastovičko atd., ale celou řadu výrazů, které nám vybavují lidovou mluvu v její tradiční podobě. Morgunok jede jako na buchty k příbuzným; klopil zlatáky; klopil stříbrné; s bohatstvím je to jak by smet; jo, brachu, tak to chodívá; kůň je ten tam; jak z udělání; jak když vochluje se konopí; práce je až-až; všechno není kvač; spí teď jako dudek, atd. Volí tedy Beráková jinou cestu, než po jaké se dal Mathesius, který se - aspoň v reprodukci dialogu - opírá v Rozrušené zemi spíš o hovor pražského lidu. Záměr Z. Berákové je nepochybně správný, protože i originál se opírá o tra-

diční reprodukci lidové řeči. Avšak překladatelka zůstala s tímto svým záměrem jen na půl cesty, neuvědomila si, že styl lidové řeči musí být celistvý, nejen v lexikálních prvcích a frazeologii, ale i v morfologii a zejména v syntaxi, a že musí být homogenní, bez knižních prvků.

Nejzřetelněji se projevuje polovičitost řešení ve spojovacích prostředcích. V lidovém stylu působí rušivě, ač, leč (smysl však kdyby v práci byl) zde, neboť, přec, či (světec, mniš či asketa), tedy (sbohem tedy) jenž, kol (a kol jen les je němý) předl. v s akusativem (v nejvzdálenější kout).

Nehovorový je často i pořádek slov: to nemožné je...; hej, kde cikáni jsou tady?; pěvec zavřený má oči; o tom teď mluvit nechce se mně... aj.

Rušivě působí i některé knižní skladebné prostředky, jako instrumentál doplňkový, genitiv záporový (nedal bych pokoje) jmenné adjektivní tvary (byl bezmocen). Nestylový je tu infinitiv na -tí (tráva růstí začíná).

Avšak ani ve výběru slov nezachováá Beráková důsledně míru lidového tónu a připouští příliš mnoho výrazů zřejmě spisovných a knižních. Jsou to obraty a slova z odborných stylů, jimiž Tvardovskij neplýtvá, jako: pluhy jsou v provozu; poslední lekci jsi mi dal; hvězdy hasnou v zenitu, aj. Hlavně však do textu proniklo mnoho zřejmě knižních poetismů, vzatých ještě ze zásoby májovců a lumírovců: spánek prchl do trávy...; slunce laská zápraží...; sněhové pěny jasná běl třpytí se u křoví...; a pestré duhy jasný třpyt klene se nad vozem...; a mladé břízky za dva dni oblékly jarní sat...; den v mlze rozkvétá...; Norgunkovi se zalil srak po davu bloudící...; o čem to právě zapěli se slzou na tváři?...; svůj krok zaměřil na mlat...; /kůň/ sličný jako to ráno... srst jak královský je plášť oslnivě září. Do živého lidového sty-

lu nepatří ani slovo kmet, ani jinoch, ani svak, ani příliš oblibené vdál. Všechny tyto a jiné poetismy jsou brilianty na vestě oráče. A přitom na druhé straně je v překladu nemálo míst, kde se opravdu podařilo vystihnout živou řeč lidu. Škoda, že došlo k té nevyváženosti.

K uvedeným nedostatkům ještě přistupuje zanedbávání konkrétních postřehů a jejich převádění na zobecnělé výrazy. Morgunbiv ideál vyjadřuje Tvardovskij velmi prostě: Zemlja v dlinu i širinu /krugom svoja./ Poseješ' bubočku odnu, /i ta tvoje. - Český překlad: A půda kolem vlastní je, / je soukromá. Co si kdo do ní zaseje, /to potom má. Místo prastarých prostých slov svůj, tvůj tu máme ekonomicko-právní výrazy "vlastní", "soukromá". Druhá část čtyřverší nesměřuje k poučujícímu (byť i moudrému) "jak zaseješ, tak sklidiš", nýbrž rozvíjí dál na konkrétním případě myšlenku prvních dvou veršů: na tvém láně ti patří všechno do posledního zrníčka /bubočka/.

Tvardovskij nijak nehýrá zvláštními detaily, spokojuje se spíš běžnými rysy, ale pečlivě vyváženými z pozorování života lidu. Tím vzrůstá specifická váha uvážlivě rozhozených konkrétních náznaků. Žena zladjačelého individuálního rolníka si stěžuje: Vot chožu s grudmi pustymi. Jsem celá zničená, zobecňuje překlad. - U Tvardovského Morgunok po výmělatu pověsí rozehřátý cep, česky jen obecně: když byl s prací hotov. V originále zavane vůně listí a jablek, v překladu ze zahrad vůně povědomá do ulic zabloudí. - Pozdě večer se hoch před brankou loučí s děvčetem: Nu proščaj, stučis' domoj, české rozloučení vyznívá obecně a zcela knižně: sbohem, je čas k návratu.

Poněkud složitější je věc se slovy označujícími jevy a předměty příznačné pro život ruského lidu. Zmizela v překladu raspisma-ja duga /89/144/, i tjurka /12/16/, Nikita odjíždí pouze vykou-pán /9, unytyj v baně 8/ arajak sukonnyj vidíme jen jako ka-

bát /74/126/, nakidka jsou jen šaty /67/108/, baba s sunduškou
je babka s kufrem /7/7/, /je to truhlička, nejspíš malovaná/;
na svatbě se ztratily pirogi podovyje, svežaja baranina, anto-
novki. - Není tu na místě diskutovat o tom, do jaké míry národ-
ní a místní zabarvení mohl o být v překladu vystiženo, jisté však
je, že spolu s ostatními vytčenými nedostatky přispělo vypuště-
ní těchto reálií k znevýraznění překladu. Souhrnem můžeme říci,
že překlad Zory Berákové, přes celkovou vysokou úroveň, nedospěl
k plnému vyřešení jednoty stylu. (K tomu podrobněji B. Ilek, Sub-
stituce stylů, Bulletin ÚRJL 8, 1964).

^{systémové}
K naší thésí o substituci jsme uvedli pět příkladů. Schille-
rův překlad Faidry je záměrná a důsledně provedená substituce sty-
lu francouzského klasicismu stylovým systémem klasicismu výmar-
ského. Syžet zůstal tímto posunem nadotčen. - Autotranslace B. Ja-
sienského je programová substituce metody futuristicko-symbolic-
ké metodou socialistického realismu, což se kromě zásahů do jazy-
ka projevuje radikální přestavbou syžetu. - V Bendlově Eugenu Oně-
ginovi nejde o záměrnou substituci, nýbrž o bezděčný posun, vy-
plývající z nepochopení díla. Namísto Puškinova mnohohrstevného
stylu, který je výsledkem prudkého vývoje ruské literatury koncem
18. a v prvních třech desetiletích 19. století substituuje Bendl
jednostranný soubor pseudoromantických znaků. V naší charakteris-
tice jsme se omezili jen na postupy, které vedly ke zkreslení po-
stavy hlavního hrdiny, překlad je však neadekvátní po všech strán-
kách, počítaje v to i záměnu čtyřstopého jambu pětistopým. - V pře-
kladu Z. Berákové nalézáme záměrnou funkční substituci tradičních
českých prostředků především lexikálních, charakteristických pro
zobrazení lidového selského prostředí, za odpovídající prostředky
ruské. Překladatelský záměr nebyl proveden důsledně a došlo k na-
rušení homogenity stylu.

Nakonec je tu zvláštní případ Puškinova Protoka. Ucelený ruský systém poetických slavenismů nemá v češtině žádný protějšek. Proto nebylo možno realizovat překlad systémovou substitucí. Překladaťelovo řešení spočívá v tom, že v souhlase s originálem užil některých tradičních prvků vyššího stylu /je to především mnohonásobná anafora, a inverze slovosledu/ a sáhl ke kompenzaci využitím aliterace /hlízy hlodající hlínu/, navazující na čtyři počáteční h- v předcházejících třech verších.

Soudím, že propracování pojmu substituce v naznačeném směru by bylo obohacením pojmové soustavy vědy o překladu.

(Předneseno v Kruhu přátel českého jazyka 6.11. 1975.)

Aloys Skoumal

Srovnání čtyř slovanských překladů Joyceova Odyssea (Ulysses)

Složení Joyceova Odyssea zhruba odpovídá trojdílnosti Homérovy Odysseje s třemi hlavními postavami: Telemachem-Štěpánem, Odysseem-Bloomem, Penelopou-Polly, a s trojím dějem. První tři epizody románu odpovídají původní homérské Telemachii. Dvanáct dalších epizod podle Odysseje pak rozvíjí ústřední příběh až po bakchanále u Belly Ochnové... Epizody neáledují vždy homérské pořadí, homérské předloze celkem odpovídá Telemachovo hledání otce.

Umělecká forma Joyceova Odyssea (podle autora není v něm ani minulost ani budoucnost, všechno plyne ve věčné přítomnosti) bývá charakterizována jako kronika, román, drama, epos, satira, parodie, summa. Jeden z prvních amerických kritiků zjišťoval v Odysseovi trojí složku: symbolické vyprávění Odysseje, duchovní plány Božské komedie, posléze Hamletův psychologický problem.

Často bývá zdůrazňována literární souvislost Joyceova s Flaubertem, objevitelem vědnosti jakožto protikladu romantična. Od Flauberta vede přímá cesta k Joyceovi: z vědnosti jako kladné hodnoty vytváří Joyce epos: je to patrné už na struktuře Odyssea: děj je omezen na jediný den, libovolný den v životě libovolného člověka, den, kdy se Bloomovi přihodí, co se může přihodit komukoliv. K tomu pak jako dějová armatura přistupuje - podobně jako u Marcela Prousta - pokus o plánované vyprávění, jehož techniku v jádře předjal Dostojevský.

Na Joyceovo drastické mísení jazykových stylů i samotných jazyků, které ústí v zrelativnění výrazové funkce slova, ba v parodii, upozornili už první badatele: podle nich Joyceův vědomě synkretický styl neslouží pojmenování známé skutečnosti, od aktuálního míří k archetypickému a mýtickému. Nejde už o podstatu pohybu, formy, zvuku a rytmu, nýbrž o intenzivní znázornění jevů.

Tato práce navazuje v slovesných příkladech zmíněného díla zhruba na studii Fritze Senna: *Seven against Ulysses* (James Joyce quarterly, Vol.4, No 3, Spring 1967) a na její přepracované německé znění: "Ulysses" in der Uebersetzung (Sprache in technischen Zeitalter, H.26-28, 1968). Proti šesti resp. sedmi překladům zkoumaným Sennem (německému, francouzskému, italskému, dánskému, španělskému, švédskému, zřejmě chorvátskému), omezují se při srovnání na dosavadní čtyři knižně vydané slovesné překlady Ulyssa, a to český^{1/} z r. 1930, chorvátský^{2/} z r. 1957, slovinský^{3/} z r. 1967, polský^{4/} z r. 1969. K jiným překladům přihlíží výjimečně tam, kde lze při interpretaci předlohy předpokládat závislost na starším překladu.

Z dostupných recenzí a kritik těchto překladů jsem přihlídl k stručnému přehledu nejnápadnějších nedostatků českého textu od René Wellka^{5/}, ke Gorjanovu^{6/} výkladu o práci na překladu, k Hergešicovu doslovu ke Gorjanovu překladu, k recenzi Ivo Vidana^{7/} a k článku Svetozara Koljevice^{8/}. U slovinského jsem zůstal odkázán na překladatelův podrobný komentář, zato k polskému překladu jsem měl k dispozici poměrně hojné časopisecké texty nestejně ceny z pera Z.Lewického^{9/}, Grzegorze Ślanko^{10/}, Anny Tatarkiewicz^{11/}, Jerzy Paszka^{12/}, Eżbiety Muskat-Tabakowské^{13/} a k tomu zvláštní číslo měsíčníku Literatura na świecie z r. 1973.

První z mnoha problémů, s nimiž se překladatel Ulyssa při práci setká hned na první stránce, je překlad resp.nápodobu mluvicích jmen. Věčný posměváček Mulligan vymyslel mladému hrdinovi románu Stephenovi přízvisko Kinch; používá tohoto jména hojně i dále, ky jednak v původním angl. významu dítě, děcko, jednak ve významu gaelském, tj.ostří nože (knife-blade) s narážkou na Stephenovu rozumovou břítkost, jak je ostatně v originále^{14/} řečeno: Kinch, the knife-blade/4/. Překladatelé sice na tomto místě druhý význam

překládají, ale přízvisko samo ponechávají v původním znění, takže jeho střídavý smysl zůstává čtenáři utajen. To platí ostatně také o jménu Stephenova synického přítele Mulligana: Buck. Buck ponechávají překladatelé po vzoru franc.^{16/} a něm.^{17/} předchůdců v původním ang. znění. Vysvětleno je jenom v Gradisnikově slovin-ském komentáři: Samec, Kozel/II,465/. Čtenáři všech čtyř verzí zůstanou tak záhadou vlastní Mulliganova slova o přízvisku Buck: Tripping and sunny like the buck itself /4/; čes.: skotačivé a slzné jako opravdický jelen /I,12/; charv.: Skakutavo i razdragano poput pravog pravcatog ovna /10/; slovin.: Foskakujoče in vedro kakor pravi kozel /I,8/; pol.: Zwinne i sloneczne jak sam jelen /8/. Německá verze, o níž se všechny čtyři opírají; hüpfend und lustig wie ein echter Bock /8/, má své oprávnění v podobnosti společného germánského kořene slova Bock - Buck; slovní hříčka pozbývá smyslu už ve franc.: Sauteillant et soleilleux comme le cabri lui-même /6/. Lépe pochodil v překladech animální milenec paní Bloomové, Blases Boylan; čes.: Setsa (od Setsakra)Boylan; charv.: Vragolan Boylan; slovin.: Vročí Boylan; se zachováním původní aliterace nejlíp polsky: Bajny Boylan. Z poměrně jednoduchých řešení aluvicích jmen uvedu groteskní jméno misionáře, překládajícího proslov černošského potentáta k manchesterským továrníkům, the reverend Ananias Praisegod Barebones /320/; čes.: reverendem Anaciasem Chvalbohem Kostlivým /I,156/; charv.: velečasni Ananias Hvaliboga-Mravko /409/; slovin.: častiti Anania Bogoslav Trlica /I,395/; pol.: Wielebnego Ananiasza Boguchwala Golognata /357/. Obscenní náznak ve jméně jiného misionáře MacTriggera, snědého li-dožrouty, všechny překlady setřely: There was a right royal old nigger. Who ate or something of the reverend Mr. MacTrigger /163/; čes.: Žil jeden velekrálovský starý négr. Jenž snědl jisté cosi, co měl páter MacTrigger /I,232/; charv.: Bio nekoč stari kralj triggera, a pojeo sve do najtvrde žile velečasnog gospodina Mac

Triggera /209/; slovin.: Živel je črn kralj Abu Meta, ki poje-
dal je ali kar že tiste reči častitego očeta /I,204/; pol.: Król
murzyński raz w dowód swej chwały Wielebnego Mac Triggera zjadł
... cały /184/. Různě se překladatelé vypořádali s překladem
mluvicího jména Keyes (resp.Keys); Tři jméno překládají, čes.:
Klíč, charv.: Clootch (tj.Kluč psáno anglicky); pol.: Klaucz
(resp.Kl/a/ucz/; slovin.: ponechává Keyes (s výkladem v komentá-
ři). Kromě českého překladatele, který si nevěděl rady s dvojitým
významem slova Throwaway (leták a jméno úspěšného koně) a při-
držel se původního znění, zvolili ostatní tři poměrně vhodné ře-
šení: charv. a slovin.: Letak; pol.: Uletak. Naproti tomu všich-
ni opomenuli překlad jména jiného závodního koně Sceptre, což je
podle polského kritika Lewického zřetelný falický symbol. Ve
všech verzích zůstalo nepřeloženo Helyho přízvisko Wisdom. Nastej-
ně pochodil se svým přízviskem Nosey Flynn; čes. a pol. nepřelo-
ženo, charv.: Nosko, slovin.: Nosan. Pro změnu zůstalo zas v charv.
a slovin. nepřeloženo přízvisko Pisser Burke; čes.: Poscaný Bur-
ke; pol.: Szczył Burke. Nedůsledně snějí v překladech také dickens-
sovští majitelé advokátní kanceláře: Messrs Pick and Pocket have
power of attorney /277/; čes.: pánové Pick a Pocket žijí z plné
moci /II,99/; charv.: Gg.Pick i Pocket žive od pismenih punomoči
/355/; slovin.: Pisarna Žepar in Slepar ima pravna pooblastila
/I,343/; pol.: Panowie Złoty i Raczka, uprawnieni pełnomocnicy sa-
dowi /310/.

Vedle mluvčích jmen mají v Ulyssovi svou funkci hojné pa-
ronomie, calemboury, zkomoleniny, přefeknutí, patvary, jazyko-
vé nehoráznosti. K nejtvrdějším překladatelským oříškům patří Le-
nehanova hádanka z Eolovy epizody: What opera is like a railway
line? ... The Rose of Castille. See the wheeze? Rows of cast
steel. /129/. V českém překladu ponechávaný původní název je pod

čarou přeložen a vysvětlen fonetickým přepisem: Růže Kastillská. Řady lité oceli; vysloví se obojí rouz ov kastíl /I,186/. Charv. překlad nahrazuje původní operu jinou operní skladbou a jinou shodou vlastností: Koja je opera nalik na zvekir?... Halka; vidíte li u čemu je vic? /165/. O hláskovanou obměnu přeloženého názvu opery se pokusil slovin.překladatel: Katera opera spominja na grad?... (Which opera reminds you of a castle?) Kastiljska roža. Ali nevidite? Kastelská loža. (Don't you see? A castle's loggia.) /I,160/. Svérázně postupoval polský překladatel: Jaka opera przypomina eunucha? ... Róża Kast/r/ylii? Rozumiecie? Kastr-ylii./145/. V dalším toto řešení, které se Paszkovi zdá lepší než německé, dánské, švédské, francouzské, španělské, portugalské (zato Muskat-Pabakowská se jeví jako an attempt at translating the idea of the pun rather than the pun itself), překladatel opouští: róža Kastylii... Kastyliia /274/, Ostatnia róža Kastylii /275/, o róžo! Kastyliia /307/m, róży Kastylii /318/, Jaka opera by lubił? Róża Kastylii Rusza Kastr /459/, znovu se pak k němu nesměle vrací: Zna pan ten stary dowcip. Róża Kastylii. Kastrylii /488/. Metempsychosis paní Molly Bloomovou zkomolená na met him pike hoses /147,174/, napodobuje čes.: metem psy choóza /I,209,248/, charv.: metem psi koza /187,222/, slovin.: medtem psi koze /I,182-183, 217/, pol.: mnie tam psi chodzila /165,196/. Nepřeložena zůstala Stephenova litanie jmen v Eumalově episdě: Cicero, Podmore, Napoleon, Mr Goodbody, Jesus, Mr Doyle /582/, ač výklad tohoto "nuzzy but deliberate name-puzzle" citoval ve své knize z r. 1968 Weldon Thornton^{16/} ze studie H.M.Adamse Surface and Symbol i The Consistoney of James Joyce z r. 1962. Jeho duchaplný výklad nemohli ovšem znát překladatelé čeští ani překladatel charvátský a slovinský, nepovšiml si ho však ani Słomczyński. Nemohu si odepřít, abych aspoň toto místo neuvedl v novém, zatím netištěném českém překladu: Ci-

cero, Cizra, Napoleon, pan Dobrotisko, Ježíš, pan Pomajzl /rkp.650/. Těžko řešitelný převod slovní hříčky složené ze samých samohlásek, vyjadřující, že Stephen dluží básníku G.Russet-
lovi /neboli A.E., jak se podpisoval/ peníze, I.O.U., zní čes.:
A.É.í.ó.ú./I,259/, charv.: A.E.J.V.D. /Ja vam dugujem./ /232/,
slovin.: A.E.I.O.U. /226/, pol.: A.E.J.C.W. (Jam ci winien.) /203/.
Úřední zákaz reklamy na dublinském piscoáru, předělaný na rekla-
mu fušerského venerologa: POST NO BILLS POST 110 PILLS /146/;
čes.: Lepení plakátů zakázáno. Lupení akátů zavázáno /I,209/;
charv.: ZABRANJENO LIJEPITI PLAKATE. UZMITE 110 PILULA /186/;
slovin.: NE LEPI LEPAKOV! POŠLJI 110 PILUL /182/ - poslední dva
překlady, snad napodobují něm. znění: NICHT ANKLEBEN, 110 PILLER
NEHMEN /175/; pol.: WYLEPIANIE WZERONIONE SADOWNIE. WYCZEKANIE
WYLECZONE CUDOWNIE /165/. Hříčka s vlastním jménem slečny Dube-
dat v epis. Laistrygoni vsichni čtyři překladatelé - snadavede-
ni snadností manipulace se slovesem dát, dati, dać /to give/ -
řešili pohodlně tak, že (na rozdíl od franc., ital., paň.) po-
drželi původní jméno: May I tempt you to a little more filleted
lemon sole, miss Dubedat? Yes, do bedad. And she did bedad /187/.
Čes.: Dala byste si říci a vzala si ještě trochu platýzavého fi-
let s citronem, slečno Dubedat? Prosím, račte mi trochu dát, A
věru si dala dát. /I,239/; charv.: Smijem li vam ponuditi još ma-
lo files od tabinjana s limunom, gospodica Dubedat? Da, možete mi
dati. Morao sam joj doista još dati /213/; slovin.: Ali se boste
dali zapeljati, da boste vzeli že malo fileja morskega lista,
gospodična Dubedat? Da morete mi ga dati. Hotela ga je v zobe
dati /208/; pol.: Czy nie skusi sie pani na sole w filetach, z
cytryna, panno Dubedat? Tak dube dać. I dube dala /188/. V pos-
ledním překladu bije do očí jistá chtená syrovost, ke které pol-
ský překladatel silně inklinuje, jak je ostatně patrné z dalšího

příkladu. Jde o frázi, kterou podle Joyceova vysvětlení něm. překladateli Goyertovi "the police sergeant asks drunkards to re repeat in order to test their state of sobriety": The Leith police dismisseth us /405/; čes.: Policie ať nás nechá na pokoji. Ta blbá policie /II,280/; charv.: Policajci. Colipajci /524/ - snad podle něm.: Die Pipapolizei. Die Zizapolizei /488/; slovin.: Policija v Leithu bi nas izpustila. Poleticija v Ceithu /II,55/; pol.: Policja v Lueth przepuści nas. Polucja v Leith /461/. Do třetice ještě jeden příklad chtěné syrovosti, která bije do očí jenom v polském překladu: Spit in your own eye, boss /404/; čes.: zametejte před svým prahem, pane /II,277/; charv.: sam čas sebi pljunuti u lice, krčmaru /521/; slovin.: Kar sebi pljuni v oko mojster /II,52/; pol.: Nasraj se w gacie, szefie /459/ - pro srovnání fr.: Crachez en l'air ce vaus retombe, patron /413/. - Na přebytečném i v rychle načmárané odpovědi Marthy Cliffordové Leopoldu Bloomovi: word - world ztroskotávají snahem překladatelé, nejen slovanští. I do not like that other world. ~~xxxx~~ Please tell me what is the real meaning of that other world /74/; čes.: to druhé slovo se mi nelíbí. Prosím tě, pověz mi, jaký význam to slovo doopravdy má /I,110/ - dále pak: protože se mi nelíbí to druhé slovo. Nelíbí se mi ten druhý svět /I,217/; charv.: jer ne trpim ona drugu riječ. Molim te, reci mi, što je pravo značenje one riječi /98/, dále pak: Ne volim onaj drugi svijet /143/; slovin.: ne maram tistega drugega izreza. Prosim, povej mi, kaj je pravi pomen tistega izraza /I, 92/, stejně pak dále /I,137/; pol.: nie lubie tego innego swiata. Proszę, powiedz mi, jakie jest prawdziwe znaczenie tego słowa /85/, stejně pak dále /126/. Kromě slovinského na trojí převod žertovné obměny dublinského deníku působil, zdá se, příklad francouzského překladu - ten jako by vůbec pro mnohé překladatele nejen slovanské často hrál úlohu obdobnou úloze Vulgaty. The pink edition, extra spor-

ting of the Telegraph, tell a graphic lie /605/; čes.: růžové vydání Telegraphu, zvláštní sportovní, grafické lázi, a mrdí se /III,268/; charv.: Telegraph, posljednji rezultati s kon-skich trka, ružičasto izdanje, papir ne umije da se zarumeni /773/; slovin.: rožnata, posebna sportna izdaja Telegrapha, tu-li grofa /II, 29/; pol.: Różowe wydanie, najzwyczajny dodatek z sportowy Telegrafu, papier nie umie sie rumienić /675/; - pro srovnání fr.: Le Télégramme, dernier résultat des courses, édition rose, le papier ne sait pas rougir /570/. Žemivá francouz-ský text s Vulgátou společnou nespolehlivost, dalo by se ukázat na leckterém jiném místě; uvedu jeden zvlášť nápadný z téže Sumai-ovy episydy: it being quarter tense or, if not, ember days or something like that /580/; čes.: byl totiž kvatembr, popelečný den či cosi podobného /III,230/; charv.: je to bilo baš u kva-temberske dane, ukoliko nije bila Popelnica ili šta slično /740/; slovin.: bil je kvatrni petek ali, če ne to, popelnicna sreda ali kaj podobnega /II,198/; pol.: to był właśnie suchy dzień, a jeżeli nie, to może Popielec czy coś podobnego /641/; všechny tato chybné překlady vycházejí z neporozumění franc.překladate-le: car c'était quatre-Temps, à moins que ce ne fut le mercredi des Cendres ou quelque chose d'approchant /543/. Podobnou mož-nost substituce jména jako u sl.Dubedat nabízí apostrofa v epis. Oxen of the Sun, kde je řeč o a devoted married old couple z bás-ně H.Woodfalla: Dost envy Darby Dullman there with his Joan? /403/; čes.: Závídíš Filemonu a Baucidě? /II,275/; charv.: zar-ti da zavidiš Filemonu i njegovoj Baukidi /518/; slovin.: ali tišta zavidiš tistemu topglavemu Darbyju in njegovi Joan? /II,50/ - jména vysvětlena v komentáři; pol.: Czy zazrściesz Jasiowi Głup-tasiovi i jego Joasi? /456/. Přijatelnou náhradu málo známé ang. dvojice antickou dvojicí převzali čes. a charv.překladatel z fr. předlohy, vynechali však charakteristiku manžela Philémon Duranda,

což odpovídá pův. Darby Dullman.

Nad jiné výrazný příklad rytmických, hudebních, stylistických obtíží, jaké jazyk U.-a skýtá překladateli, uvádí Fritz Senn z epis. *Sirény*, výrazný také rozpětím překladatelských možností; při srovnání několika odstavců pouhého odstavce, ba pouhých dvou vět z něho, čtenáři appear to have very little in common. Z téže episy si všimněme jiného odstavce básnivého vytržení: It soared, a bird, it held its flight, a swift pure cry, soar silver orb it leaped serene, speeding, sustained, to come, don't spin it out too long long breath he breath long life, soaring high, high resplendent, aflame, crowned, high in the effulgence symbolistic, high, of the ethereal bosom, high, of the high vast irradiation everywhere all soaring all around about the all, the endlessnessnessness... /264/; čes.: Vznášel se pták, letěl dál, prudký čistý výkřik, vznášel se stříbrný kruh, vesele skotačil, spěchal, zarázil se, vracel se, neprotahuj jej příliš dlouho, dlouhý dech dýchá dlouhý život, vznáší se vysoko, vysoko se skví, plane korunován vysoko symbolickou září; vysoko, v etherické hrudi, vysoko, ve vysokých ohromných paprscích, vznáší se všude, kolem dokola všeho, nekonečnekonecnekonečno /II,81/;

Z hojných onomatopojí uveďme nejprve Sennem citovaný příklad z epis. *Nausikay*. A monkey puzzle rocket burst, spluttering in darting crackles /355/; čes.: Jedna raketa vybuchla a rozstříkla se s praskotem v tisíc jisker /II,206/; charv.: Prsnu raketa-prskavica, sunu uvis uz praskanje i pucketanje /456/; slovin.: Raketa skropilnica se je razletela in rozpršila prasketajoco strelice /I,439/; pol.: Rozgaleziona jak drzewo rakiet wyexplo-dowała rozlatujas sie w rozrgane okruchy /399/. Všimněme si, že všechny čtyři příklady neobratně opsaly nebo prostě vynesly monkey-puzzle rocket t.j. raketu v podobě araukárie; nezdá se mi,

že by wyexplodowała znělo v polštině onomatopoicky. K sedmi Sennem citovaných překladům aliterací, onomatopojí i rýmem přesyceného zahřmění v epis. Oxen of the Sun, připojím další: A black crack of noise in the street here, alack, bawled back. Loud on left Thor thundered: in anger awful the hammerhurler /376/; čes.: Temný praskot, hluk na ulici, běda, zahřměl a utichl. Vlevo silně zahřměl Thor: strašlivý v hněvu hromobijce /II,237/; charv.: Črn prasak na ulici prasne, jeka se zatalasne pa se zgasne. S lijeve Zor tutnji: bog bāta bijesno bātom barata /484/; slovin.: Črn tresk hrupa na ulici je tedaj, ojoj, zatulil v odgovor. Glasno je gori Thor zagrmel: v strašnem ardu lučavec kladiva /II,18/; pol.: Cienny, tajemny trzask hałas w ulicy, echo gromu odbite od domu. Po lewej poteżnie Thor grzotnał: w gniewie mocarny, młotem miotajacy /424/. Hojnými aliteracemi oplývá ukázka staroanglické prózy na začátku téže epizody; v překladech jsou jen skrovně napodobeny ne-li pozínuty. Refore born babe bliss had. Within womb won he worship /367/; čes.: Dítě bylo oslavováno už před narození. Bylo zbožňováno už v mateřském lůnu /II,244/; charv.: Diato još nerodeno osječalo je radovanje. Oboždvano još kao plod u majčinoj utrobi /475/; slovin.: Že dete nerojeno bilo je blagoslovjeno. V materinem telesu spoznano in blagrovano /II,7/; pol.: Miał narodzon, wielce wesół był. W żywocie żyw bardzo był błogosławion /413/. Podobně v téže epis. v závěru parodované ukázky stylu De Quinceyho: all their moaning moaning multitude, murderers of the sun /394/; čes.: v ohromném řvoucím a zmitajícím se stádu, vrahové slunce /II,262/; charv.: grdna krda, što promiču mučuci, klači sunca /507/; slovin.: vsa ujihova se ječeca množice, morilci sonca /II,59/; pol.: maszerujący, muszacy motloch, mordercy słońca /446/. Aliterace nejsou sice slovanským stylistikám prostředek cizí, třebaže běžnější v poetickém textu než v próze, kde působí poněkud stroje-

ně. Že se však dají v překladu snadno napodobit, o tom svědčí příklad z Kumaiovy epis. *The brain and the brawn* /603/; čes.: dělníci ducha i rukou /III,265/; charv.: mozak i mišica /i.e.brain and muscle/ /770/; slovin.: možgani in moč /i.e.brain and force/ /II,227/; pol.: mózg i ziesnie /i.e.brain and muscle/ /669/. Je ovšem otázka, zdali by se některé stylistické prostředky charakteristické pro angličtinu nedaly nahradit prostředky slovanským jazykům přirozenějšími, např.zdrobnělinami. Namátkou volím příklad nového titulku z Holovy epis.: *Dear dirty Dublin* /139/ by se dal v čes.hladce vyjádřit /i s citovým zaujetím, které je v pův.spojení/: miloučký špánavoučký Dublin. Vůbec málo využité bývají v slovanských překladech, a to nejen v překladech ulyssa, nepřeborné možnosti vidu i participálních tvarů zejména ve spojení s paronomasiemi. Poměrně vzácně se najdou takové příklady šťastných řešení jako je tento z epis. *Oxen of the Sun: No longer is Leopold... ruminating, chewing the cud of reminiscence* /393/; čes.: Leopold... už nepřezvykuje, nepřetřásá v mysli své vzpomínky /II,261/; charv.: Leopold... prevrče i oretura po svojim uspomenama /505.506/; slovin.: Leopold... prewyšlja, prežvekuje svoje spomine /II,38/; pol.: Leopold, który zasiada tu przezywajac, przesuwajac raz jeszcze swe wspomnienia /444/. Obkudné jméno velitele záchranného vojska po zemětřesení na konci epis.Kyklops, H.R.H. rear admiral the right honourable sir Hercules Hannibal Habeas Corpus Anderson, je podle E.Kreutzera^{19/} doplněno neněně obludnou litanií zkratek osmnácti skutečných hodností a jedné posměšné přezdívky slangovní /S.O.D. tj.sodomita/: K.G.,K.P.,K.T.,P.C.,K.C.B.,M.P.,J.P.,M.B.,D.S.O., S.O.D.,M.F.H.,M.R.I.A.,B.L.,Mus.Doc.,P.L.G.,F.T.C.D.,F.R.U.I., F.R.C.P.I.,F.R.C.S.I. Jedině český překladatel je nepřeložil, a tím jím zachoval zamýšlený komický účinek; soudím, že jejich překlad má své místo v poznámkách; charv.překladatel S.O.D. vynechal; slo-

vinský sáhl k vtipné obměně písmen D.S.O. a S.O.D.: dikovanaga z redom za posebne zasluge /tj.rytíře řádu za zvláštní zásluhy/, a viteza s posebnimi nagojeni /tj.rytíře se zvláštními sklony/; poněkud kavalírsky se s touto obměnou vypořádal polský překlad: Kawalera Orderu Zasłużonych, Orderu zasłużonych Kawalera.

Ulysses se hemží leckdy autorem vědomě zkomolenými citáty biblickými, liturgickými, teosofickými, operními i operetními ariemi, písněmi, odrhovačkami, úryvky z Shakespeara, Milтона, Swifta, Blaka, Shellyho, Moora, Swinburna, Wilda, Yeatse i méně známých básníků. Sledovat jejich vystižení v překladech je téměř nemožné; v biblických lze mít za to, že prostřednictvím konkordancí vycházejí z historických textů národních, u obou novějších verzí, slovin. a polské, nadto konrolovaných podle důkladných /místy až příliš důkladných/Thorntonových Allusions in Ulysses. Pomíjeny nebo nově, většinou chybně jsou překládány biblické citáty v české verzi, totéž platí o církevní terminologii; namátkou jsem v Kyklopo-vě epis./324/ zjistil tučet hrubých chyb na jediné stránce /II, 162/: boatbearers: nosiči arch (místo kadidlových lodiček); blahoslavené procesí opatů v mitrách (místo posvátné procesí infulovaných opatů); guardians: vikářů (místo kvardiánů); from mount Carmel... calced and other: mírné a přísné řehole (místo karmelitáni obutí a bosí); all saints... and confessors: všichni svatí ... a zpovědníci (místo vyznavači); S.Denis: Sv.Denis (místo Sv.Divis); S.Ives of Brittany: Sv.Ives z Britannie (místo Sv.Ivo Bre-taňský); S.Marion Calpensis: Sv.Marion Calpensins (místo: Sv. Ma-rion Kalpská neboli Gibraltarská); the celbrant: světící biskup (místo celebrant, tj.kněz sloužící mši); censed the mullioned windows: posvětil kadidelnicí žebrovitá okna (místo okouřil křížová okna). Podobné nepřesnosti se najdou v polském překladu. Sínko vytýká Słomczyńskému zarážející neznalost běžných náboženských termínů a liturgických textů (tak např.nezná polský text kostel-

ní písně *Omni die dic Mariae...*)

Nepostřehnutými shakespearskými citáty se zabývá René Wellek v citované kritice; v českém překladě Vymětalové, zvláště pak v partiích přeložených Fastrovou, konstatuje "velkou řadu zřejmých chyb, které buď vyplývají z nedostatečné znalosti živé angličtiny, shakespearské citáty v charv.překladech nemohu sám posoudit, ani v charv.kritikách se o nich nemluví; proti Gradišnikovi i Slomczyńskému byl Gorjan v nevýhodě; Schutteova základní práce^{20/} vyšla v témže roce jako charv.překlad, takže ji překladatel sotva mohl použít. Jinou nevýhodou trpěl slovinský překladatel: jak v komentáři uvádí, leckde nemohl pro nevýstižnost použít standartního Župančičova překladu Shakespeara. Naproti tomu vytýkají polští kritikové Slomczyńskému nahrazování standartních polských překladů improvizovanými překlady vlastními. Velmi za to chválí jeho převody resp.substituce písní, které mají v Ulyssovi úlohu leitmotivů; z epis.Sirény uvádí Paszek: "meet me, meet me in the evening, //While the bloom is in the rye" - šťastně nahrazený polskou lidovou písní: *Uciekła mi przepióreczka w prosa*.

Nedopatření lexikálního i vážnějšího rázu se vyskytují ve všech čtyřech překladech, dokonce i v polském narazí čtenář na takové elementární pochybení, jako je *my cousin german* /581/: *Mój niemiecki kuzyn* /430/. Maléry číhají na překladatele v odborné terminologii lékařské resp. gynecologické; -odivné je, že potkají nejen charv.překladatele /503/, ale i čes.překladatelku: *menopause* /391/; -ba překládají jako *menstruace* /II,258/. Jak upozorňuje Wellek, chybami se v české verzi hemží prostřední část, tj. epis. 10-14, dílo Fastrové; Vymětal je proti ní překladatel svědomitější a houževnatější: překlad by podle něho "získal důkladnou revizi a korekturou chyb". Soudím, že totéž platí také o dalším slovanském překladu, charvatském, z pera Zlatka Gorjana, vy-

daném sedmadvacet let po českém. Jeho nedostatky vyplývají bezpochyby z neuvěřitelně krátké doby, v jaké Gorjan překlad zvládl: osm měsíců nepřetržité horečné práce. V citovaném článku o ní Gorjan říká: "To translate U. meant for me to dream, to experience and live through Joyce's nightmarish and yet pellucidly clear, real, and realistic dream, visions and dream thoughts..." S upřímností poněkud prostoduchou (candid) přiznává: "I was often forced to concentrate primarily on the spirit of the work as a whole, pushing the precise meaning of a specific passage into second place..." Tím si zčásti vysvětlíme přešlapané výrazy přibližných nebo chybných stejně jako vynechávek, Mistry mu vypadly celé řádky, tak např. s. 144 a 290. Autor doslovu k jeho překladu, Ivo Hergešić, oceňuje Gorjanův "use of archaisms and Latino-Croatian syntax", stejně jako jeho "colloquialisms and neologisms". Jiný citovaný kritik, Ivo Vidan, snad poněkud zveličuje obtíže převodu některých "aspects of neo-celtic movement", zejména v Kykloповě epis. Jako by se nenabízely nápadné analogie v jiných národních hnutích slovanských. Podobně skepticky se o hodnotě a síle Joyceova výrazu v překladu vyjadřuje další kritik Svetozar Koljević.

Poněkud zaráží svornost, s jakou kritické posledních tří překladů předem vylučují možnost jazykově zvládnout epis *Oxen of the Sun*, v stylových imitacích i parodiích „názorující vývoj angličtiny. Ivo Vidan to svaluje na "a lack of properly developed tradition of our literature". Stejně soudí o epizodě parodií ve svém komentáři slovinský překladatel Gradisnik, že "in the nature of things it is not possible to render corresponding parallels".

Shovívavě posuzuje možnosti překladu epis. *Oxen of the Sun* Sinko v svém jinak přísném referátu o polské verzi Glomezyňského. Ochotně bych přiznal, že všechny parodie této epizody by v překladu nevyšly stejně zřetelně. Proč by se však neměl polský

překladatel pokusit třeba o nápodobu Mandevilla, v Polsku po staletí čteného, neb o proč by měl předem vyloučit nápodobu staroanglických textů obměněnou církevní slovanštinou nebo staropolsštinou reprezentovanou "Bogurodzicou", když se nerozpakoval čerpat ze staroslověnštiny a latinské charvátštiny jeho charvátský kolega. Že by to - jak říká Sinko - byla pouhá hříčka pro slavisty a čtenáři by z toho nic neměli, je možné. Autor Ulyssa si kupodivu takovou starost nepřipouštěl a nijak mu nevadilo, že budou úvodní odstavce Oxen of the Sun čtenáři vnímat jako pouhou hříčku pro anglisty. Silně pochybuji, že by v polské próze, která má v slovanských literaturách svou dlouhou tradici tak čestné místo, překladatel stylistických parodií, zahrnujících několik staletí, až po 19.století, nezbyla než "evokace dojmu nespřezovanek archaiczności" (of an unspecified archaism). Chtít po překladateli, aby se "u Goldsmitha, Lamba, De Quinceyho, Landora, Waltera Patera, Ruskina ba dokonce Carlyla vynasnažil o plné zachování subtilností pastise, vyžadovalo by - podle Sinka - účelí specificky tvůrčího". Jistěže, nic víc a nic méně. Ale což je překlad něco jiného než právě to! I tak přivítali polští kritičkové snad s jedinou výjimkou Anny Tatarkiewiczové (která ve svém článku vychází ze starší teze G.R.Hocke v jeho knize Das europäische Tagebuch, 1963, a předpokládané labyrintské schéma Ulyssa ilustruje polskými variantami ikarovského mýtu) jako literární událost prvního řádu a překlad Słomczyńskiego označili za obdivuhodný (Lewicki), rovnocenný německému, jen o něco horší než francouzský (Sinko), svědčící jak o překladatelově básnickém talentu, tak o jeho filologické akribii (Paszek), vědomě lingvistickém rozboru dvanáctileté práce Słomczyńskiego na překladu se zjišťuje, že "such shortcomings of his translation as might be due to ignorance or carelessness are extremely scarce" (E.Muskat.Tabakowska).

Po důkladném srovnání soudím, že jak umělecky, tak lingvistic-

ky jsou nejnovější dva překlady Ulyssa, polský a slovinský, na stejné vysoké úrovni. Gradišnikův komentář svědčí o znalosti Joyceovské resp. ulysssovské literatury jak knižní, tak časopisecké. Proti slovinskému je polský překladatel odvážnější a svévětější; někdy má jeho překlad blízko k "surtraduction". Na Gorjanově průbojném překladu utkvěly stopy chvatu. Český překlad posléze trpí všemi nevýhodami data vzniku: vznikl v době, kdy ještě nebyly napsány komentáře, exegeze, klíče, rukověti k narážkám a citátům, neřku-li konkordance, jako je Hanleyho Word Index. V řadě čtyř slovanských překladů (které, mimochodem nebyly jednotlivým překladatelům i jejich kritikům známy - podle recení Slavice *non leguntur*) stojí český překlad Vymětalův a Fastrové kvalitou na samém konci: proti Slomczyňského "surtraduction" bylo by jej možno (aspoň tu část, přeloženou od Jarmily Fastrové), charakterizovat jako "Vorbeübersetzen".

Při čtení chorvatských a polských kritik překladů Ulyssa (slovinské mi, bohužel, zůstaly nedostupné) mě zaujaly dva shodné postřehy, týkající se dějiště i prostředí Ulyssa. Že Joyce obdařil některé postavy svého románu, zejména Leopolda Blooma a Molly Bloomovou, rysy skutečných osob z Dublina i z Terstu, je známo z životopisných prací počínajíc B. Ellmanem^{21/} a končíc studií Stelia Crise^{22/}. Na obdobně dvojznačný ráz prostředí, smíšený z příbuzných prvků irských i rakousko-uherských, narazil už Joyceův tertský přítel Italo Svevo^{23/}; podle něho byl Terst Joyceovi "some un pezzo d'irlanda maturato al sole" - kousek Irska uvařený na slunci (cit. Nina Rocco-Bergera: *Due saggi su James Joyce*, Trieste 1971). Svevovu myšlenku mrvádí Sinko: podle něho mohl Bloomův otec pocházet stejně ze Szombathely jako z Rzeszowa, intelektuální aura diskusí v dublinských redakcích i knihovnářských připomene pamětníkům blazeované i cynické ovzduší krakovské z prvního desetiletí. Ještě dál jde v zevšeobecnění

společných rysů irsko-rakousko-uherských, jež nachází ve výjevech Ulyssa, Ivo Vidan: "Epizoda Kyklopa v Kiernanově hospodě připomíná čtenáři ony nekonečné ávejkovské splechty v obdobných putykách habsburské střední Evropy."

(Předneseno v Kruhu přátel českého jazyka 25.3.1975)

-
- 1/ James Joyce: *Odyseus (Ulysses)*, sv.1,3 překl.Ladislava Vymětal, sv.2 překl.Jarmily Fastrové. V Praze, V.Petr 1930.
 - 2/ James Joyce: *Uliks*. Prevedo Zlatko Gorjan. Ivo Hergeslč: James Joyce i njegov Uliks.Rijeka, "Otokar Keršovani" 1957.
 - 3/ James Joyce: *Ulikses*, I,II. Poslovenil Janez Gradisnik.Pisatelj in njegovo delo. Komentar k romanu Ulikses. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1967.
 - 4/ James Joyce: *Ulikses*. Przełożył Maciej Słoczyński. Od tłumacza. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1969.
 - 5/ René Wellek: Český překlad Joyceova *Odyseea*. In: Dnešek, 1,9-11, 1930-1931.
 - 6/ Zlatko Gorjan: On Translating Joyce's *Ulysses*. In: Anton Popovič and J.S.Holmes /Eds./: *Nature of Translation*. Bratislava, Slovak Academy of Sciences and the Hague, outon 1970.
 - 7/ Ivo Vidan: "Uliks" pred našim čitaocem. In: Izraz 1957.
 - 8/ Svetozar Koljevič: Igra svesti i postojanja u Džojsovom "Ulisu". In: Izraz, Maj 1966.
 - 9/ Zbigniew Lewicki: Jak czytać "Uliksesa". Zamiast klucza. In: *Współczesność*, IV,5.
 - 10/ Grzegorz Sinko: "Ulikses" jakim go mamy. In: Miesięcznik Literacki 47,7, 1970.
 - 11/ Anna Tatarkiewicz: Wokół "Uliksesa". In: *Współczesność*, IV.
 - 12/ Jerzy Paszek: Aluzje literackie w przekładzie "Uliksesa". In: Texty, 5,11, 1973.

- 13/ Elżbieta Muskat-Tabakowska: The Polish Translation of James Joyce's "Ulysses" and Some Underlying Problems. In: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Nr.293, 1972.
- 14/ Literatura na świecie, Nr.5/25, 1973, containing a fragment of the Calypso episode translated in 1938 by Józef Czechowicz /Henryk Zaslowski/.
- 15/ James Joyce: Ulysses. 8th Printing. Paris, Shakespeare and Company 1926.
- 16/ James Joyce: Ulysse. Traduction intégrale par Auguste Morel, assisté de Stuart Gilbert, entièrement revue par Valéry Larbaud et l'auteur. Paris, Gallimard 1967. (Le livre de poche.)
- 17/ James Joyce: Ulysses, I,II, Vom Verfasser autorisierte Uebersetzung von Georg Goyert. Mit einer Einführung von C.Giedion-Welcker. München, DTV 1966.
- 18/ Weldon Thornton: Allusions in Ulysses. An Annotated List. The University of North Carolina 1968.
- 19/ Eberhardt Kreutzer: Sprache und Spiel in "Ulysses" von James Joyce. Bonn, Bonnier 1969.
- 20/ William M.Schutte: Joyce and Shakespeare: A Study in the Meaning of Ulysses. Yale U.P. 1957.
- 21/ Richard Ellmann: James Joyce. New York, Oxford U.P.1959.
- 22/ Stelio Crise: Epiphanies. Phadographie, Joyce e Trieste. Milano 1967.
- 23/ Italo Svevo: Epistolario a cura di Bruno Maier. Milano 1959.

Jiří P e c h a r

Kulturní tradice a jazykový styl

V přednášce profesora Ilka vyslechli jsme minulého roku stručné rezensé studie analyzující způsob, jakým bylo do němčiny přetlumočeno jedno Racinovo drama Friedrichem Schillerem. Nemýlím-li se, bylo jedním z rysů, které tato studie na zmíněném překladu vystihla, nahrazování abstraktního vyjadřování vyjádřením konkrétním. Nuže, tento posun výrazových prostředků při překladu z francouzštiny do němčiny by měl vlastně vyvolat náš údiv: jsme přece tolik zvyklí slyšet, že němčina je jazyk libující si v abstraktním vyjadřování a boj proti nadužívání jmenných vazeb, které jsou právě nejtypičtějším výrazovým prostředkem jazyka inklinujícího k abstrakci, byl přece součástí houževnatého a bojovného usilování našich jazykových puristů, bránících čistotu českého jazyka proti německým vlivům.

Náš údiv ještě vzroste, vezmeme-li do ruky třeba takovou studii Malblancovu, pokoušející se položit základy srovnávací stylistice francouzsko-německé. Dovíme se tu, že němčina má tendenci pohybovat se v "rovině reality", kdežto francouzština vyjadřuje často tytéž věci v "rovině rozumového poznání", tj. abstraktně. Němčině je tudíž oproti francouzštině přisuzována podobná větší konkrétnost, jakou strážci čistoty českého jazyka přisuzují češtině oproti němčině. Jde snad tedy mezi těmito třemi jazyky o jakýsi stupňovitý rozdíl, přičemž francouzština by představovala maximum abstraktnosti, němčina přece jen větší míru konkrétnosti, a češtině posléze konkrétnost zcela bezvýhradnou? A čím to, že rozdíly mezi němčinou a češtinou byly českými jazykovědci tak často zdůrazňovány, kdežto rozdíly mezi francouzštinou a češtinou, třebaže jsou podle všeho ještě výraznější a třebaže kontakty s francouzskou kulturou hrají v posledním století ve vývo-

ji české, literatury tak velkou roli, prošly snad úplně bez povšimnutí? A konečně: jaká je příčina těchto rozdílů, svědčí snad o jakýchkoli rozdílných psychologických sklonech Francouzů, Němců a Čechů, máme tu snad před sebou svědectví o jakési bytostné rozdílnosti "národních povah"? Naše dnešní přednáška má být pokusem o odpověď na všechny tyto tři otázky.

Muže tedy, podíváme se napřed na první z nich. Do jaké míry a v čem je francouzština ve svém vyjadřování abstraktnější než němčina, a jaký je tedy v tomto směru vztah obou těchto jazyků k češtině?

Vezměte do ruky nějaké francouzské filosofické dílo, od Descartesa nebo Pascala přes Augusta Comta až třeba k Henri Bergsonovi: nikde nenajdete tu obrovskou míru abstraktnosti vyjadřování, která na první pohled vyznačuje třeba knihy Kantovy nebo Hegelovy a které působí, že pro laika zní věty těchto filosofů často jako bizarní hatmatilka-. A pozor: v takovémto případě nejde o vyjadřování vyhrazené jen přesně vymezenému oboru, odlišnému od mluvy ostatních smrtelníků ostrou hranicí. Styl filosofického jazyka proniká zcela samozřejmě i do jazyka literární kritiky, do úvahových statí určených širšímu obecnstvu a jeho poslední ozvuky bychom jistě našli i v stylu konverzace vzdělaných vrstev, pokud se téma jakkoli přiblíží aféře ovlivňované filosofií, a to není případ nijak vzácný. Anebo se podívejte na text nějakého francouzského úředního sdělení: sotva tu najdeme ty chuchvalce podstatných jmen slovesných vázaných na sebe přivlastkovým vztahem, které dodávají německému úřednímu jazyku ráz pro nás tak odpudivý, neboť z nich přímo číší vědomí, že subjekt nějaké úřední manipulace se stává okamžitě abstraktní anonymní jednotkou, která nemá právo na žádné individuální ohledy, ba že dokonce jakýkoli takt a jakákoli zdvořilost - postoje respektující právě individualitu - se stávají v tomto abstraktním světě zákonů a předpisů čímsi nemyslitel-

ným, bezesmyslným a zcela nemožným.

Všude tady je tedy převaha abstrakce na straně němčiny. Ale sáhněte nyní po příručce francouzského stylisty: dovíte se, že tam, kde Němec užije věty Die grosse Gefahr entmutigte ihn nicht, tedy Veliké nebezpečí ho nezastrašovalo, dá Francouz přednost jakožto vyjádření elegantnějšímu větě La grandeur du danger ne le décourageait pas, tj. Velikost nebezpečí ho nezastrašovala. Což znamená, že vlastnost, která je v němčině vyjádřena adjektivem figurujícím ve funkci přívlastku – die grosse Gefahr, veliké nebezpečí – se ve francouzské větě vyjádřila substantivem a stává se tak podmětem celé věty.

Tento posun pojmenování vlastnosti do funkce větného podmětu nebo vůbec do funkce, která vyžaduje substantivní tvar, je něčím velice typickým pro styl francouzské prózy druhé půle minulého století – a tím se dostáváme k vlastní problematice, na kterou se obrací náš zájem, soustředěný na překládání slovesných děl. Uvedme pár takových příkladů z díla spisovatele, u něhož by bylo možno předpokládat, že slovesný výraz je zcela podřízen věcnému popisu reality, z díla Emila Zoly:

le pavé fumait..., dégageant un redoublement d'odeur,
tedy doslova:

z podlahy se kouřilo... a vycházelo z ní znásobení pachu.
Překladatel samozřejmě tlumočí: Z podlahy... se kouřilo a šířil se odtud ještě silnější zápach.

Nebo:

/la voix/ s'embarrassait dans la rudesse barbare de la phrase – doslova: hlas se zaplétal v barbarské drsnosti věty. Český překladatel řekne ovšem raději, že se "zaplétal při takové hrubé a neuhlazené větě".

Větu: ses genoux tendus dessinaient, sous la mince étoffe, la rondeur de la cuisse – bychom sice mohli v češtině formulovat

doslovně: napjatá kolena rýsovala pod tenkou látkou oblost stehna, - ale překladatel dá přednost formulaci: rýsovala oblé stehno.

Někdy nahradí překladatel takové abstraktní substantivum dokonce i slovesnou vazbou. Místo: le petit bras se perdait au fond d'un étranglement de constructions basses, tj. menší rameno se ztrácelo v hloubi zúžené nízkých budov, což je formulace, která by v češtině zněla svou abstraktností přímo hrůzné, napíše, že menší rameno se úžilo. až zmizelo mezi nízkými budovami.

O tom, do jaké míry se takovýto způsob vyjadřování stal ve francouzské próze druhé poloviny minulého století přímo módou, máme zajímavý doklad u Maupassanta. V úvodu ke svému románu Petr a Jan se tento romanopisec tíhnoucí ke klasičnosti výrazu od této módy distancuje. "Ti, kdo dnes tvoří obrazy našetrice abstraktními výrazy, ti, kdo nechávají dopadat kroupy nebo déšť na čistotu okenních skel, mohou také házet kamenem po prostotě svých kolegů. Kolegy, kteří mají tělo, možná zasáhnou, ale nezasáhnou rozhodně prostotu, která je nemá." A jistěže módní nadužívání abstraktních vazeb tohoto typu souvisí s impresionistickým přesunem důrazu z věci na její vnímané vlastnosti, ale o tom, že tento výrazivý postup je zakotven ve stylu francouzského jazyka hlouběji a trvaleji, svědčí nejvýrazněji fakt, že lingvista sledující výskyt nominálních vazeb v moderní francouzštině, vylovil i z Maupassantova díla řadu dokladů pro tentýž slohový prostředek, který ironicky zamítá.

Ale zainilili jsme se doposud pouze o jednom typu vyjádření založeného na preferenci nominální, jmenné vazby. Ve francouzské umělecké próze jich však můžeme vysledovat celou řadu, a některé jsou přímo podmíněny možnostmi, které dává francouzština, takže jsou v češtině nenapodobitelné.

Afektivní projevy a citové hnutí se velmi často vyjadřují ve

francouzštině tím způsobem, že se děj označí abstraktním substantivem a slovesná funkce případně významově prázdnému slovesu "avoir" - "míti". Místo: "nuceně se zasmál" napíše francouzský spisovatel: "il eut un rire contraint", doslova tedy: "Měl nucený úsměv". Místo "brada se mu křečovitě pokubávala" řekne: " /il/ avait de petits mouvements convulsifs du menton", tedy doslova: "Měl drobné křečovitě pohyby brady".

Zajímavé je, že tato vazba, která se nám zdá pro francouzský prozaický styl tak typická, se podle lingvisty Lombarda, který provedl podrobnou analýzu jmenných vazeb ve francouzské próze, téměř nevyskytuje před polovinou minulého století. To je fakt, který budeme mít na paměti, když se budeme zamýšlet nad příčinami takovýchto stylistických rozdílů mezi různými jazyky.

Snad příliš neunavím vaši pozornost, když provedu stručnou probírku takovýchto vazebných typů vyskytujících se ve francouzské próze, přičemž budu své příklady vybírat z díla Zolova, neboť jsem kdysi v studii publikované v časopise Philologica Pragensia shromáždil dost obsáhlou sbírku dokladů v souvislosti s českými překlady jeho děl. Doklady byly samozřejmě kvůli průkaznosti voleny pouze z překladů cizích.

Přímo k příkladům, které jsme právě citovali a kde děj je vyjádřen abstraktním substantivem spojeným se slovesem "avoir", se řadí případy, kdy s tímž slovesem je spojeno abstraktní kvalitativní, vyjadřující tedy vlastnost. Také zde český překladatel nahrazuje často významově prázdné sloveso slovesem významově plnějším a mění abstraktní substantivum v adjektivum.

Místo "il avait une gaieté à lui", doslova "měl svoji vlastní veselost", řekne tedy: "Uměl být veselý svým osobitým způsobem."

Jindy nahradí francouzské substantivum české sloveso:

"Elle n'avait pas la vengeance puerile", doslova: "Neměla dě-

tínskou aktivost", znění český překlad ve větě: "Neuměla se nalicherně estít."

Dějové abstrakce se ve francouzské próze minulého století často spojují i se slovesem "etre", "být", a takováto vazba vyjadřuje zpravidla nějaký všeobecný duševní stav, neurčité myšlenky a globální pocity, zejména kolektivní. Například:

"Ce fut un accès de fou rire dans la voiture", doslova: "V kočáře to byl výbuch šíleného smíchu", což ovšem Čech vyjádří větou: "V kočáře všichni vypukli v smích."

Něco: "O'étaient des signes d'appel, des froissements d'étoffe, un défilé de jupes et de coiffures", doslova: "Bylo to přivolávání, šustění látky, defilé sukní a účesů". A v českém překladu budeme číst: "Známí na sebe volali a mávali, látky šustily, sukně a účesy defilovaly."

I v tomto případě si zapamatujeme, že vazba značlivě tak typická pro francouzštinu se nicméně ve větší míře vyskytuje teprve ve druhé půli minulého století. Lombard uvádí, že v celém ob-
jeaném Hugové románu Notre-Dame de Paris našel pro ni pouze jediný doklad.

Zcela podobné jsou vazby, kde místo slovesa "etre" je vazba "il y a", která má podobný význam a funkci. Například:

"Il y eut une lamentation générale." Překladatel někdy abstraktní substantivum ponechá, ale sloveso nahradí slovesem významově plnějším. Tedy místo doslovného překladu: "Bylo tu všeobecné bédování", napíše: "Nastalo všeobecné bédování". Tyto případy tvoří už přechod k jednočlenné větě nominální, která je v moderní francouzštině velice častá, ale protože je stejně častá i v moderní próze české, rozdíl mezi stylistickými prostředky obou jazyků se tu postupně stírá.

Jestliže Francouz nahradí sloveso "avoir", "mít" slovesy jako "prendre", "reprendre", "garder", "mettre", tj. "vzít", "zno-

vu vzít", "uchovat", "vložit", může slovesně jmennou vazbou vyjádřit skutečnost, že podmět určité vlastnosti nabývá, znovu nabývá, že ji uchovává, že je mu propůjčována. Také zde se v češtině významové těžiště přesouvá zpravidla do slovesného tvaru nebo do adjektiva. Například:

"Elle prenait une humilité tendre", doslova: "Brala na sebe něžnou pokornost", v českém překladu: "Tvářila se něžně, pokorně".

Nebo: "Elle gardait se froideur hautaine", tj. "Uchovávala si pyšný chlad" - v českém překladu: "Zůstávala chladná a povýšená".

Se slovesem "mettre", "klásti", dokáže francouzský romanopisec vytvářet věty, které jako by evokovaly malířskou techniku impresionismu. Překlad bývá v takovýchto případech nutně velice volný:

"Des ombrelles voyantes, tendues comme des miroirs, mettaient des rondeurs d'astre, au milieu du bariolage des jupes et des paletots." Doslova: "Křiklavé slunečníky, vypjaté jako zrcadlo, vnášely doprostřed pestrosti sukni a svrchníků hvězdné okrouhlosti". V českém překladu: "Pestré slunečníky, vypjaté a hladké jako zrcadla, se uprostřed křiklavé směsice sukni a svrchníků vyjímaly jako kulaté měsíce."

Mnohé z příkladů, které jsme uvedli, jsou do češtiny doslovně prakticky nepřeložitelné, takže stylistika tu vlastně studuje ^{zachycovaných} jovy lišící se od vazeb slovní jen tím, že jejich slovní prvky připouštějí neomezené variace. Všimněme si příkladů méně nápadných, ale o to typičtějších pro odlišnost stylistických tendencí obou jazyků. Mnohem častěji než čeština užívá francouzština jmenných vazeb místo vedlejších vět ke zkracování výrazu. Takové vazby bývají často výslovně doporučovány praktickými příručkami a nevyhýbá se jim ani umělecký jazyk. V češtině bývají naproti

tomu zpravidla pocítovány jako málo živé, a proto v uměleckém stylu nepřilíš žádoucí. J.V. Bečka ve svém Úvodu do české stylistiky, kde je označuje termínem "těsné vazby", prohlašuje například: "K vazbám těsným sahají spisovatelé umělci jen z nutnosti, neboť právě nedůvěřují jejich příliš rozumovému rázu." Probíráme-li se českými překlady z francouzštiny, snadno zjistíme, že překladatel dává téměř pravidelně přednost rozvedení takové vazby. Několik příkladů:

"...le mari reprochait à son jeune collègue la rareté de ses visites." Doslova: "Manžel vytýkal svému mladému kolegovi vzácnost jeho návštěv." V překladu: "Vytýkal..., že k nim tak zřídka chodí na návštěvu."

"...il passait ses journées à se promener... avec des baillements formidables." Doslova: "Celé dlouhé dny se procházel se strašlivým zíváním." V překladu: "Celé dlouhé dny se procházel a strašlivě zíval."

"Les hommes se redressaient, dans le secret chatouillement de vanité de cette marche triomphale." Doslova: "Pánové se napřimovali v skrytém polichocení marnivosti z tohoto triumfálního pochodu." V českém překladu: "Pánové... se zas napřimovali a tajně se oddávali radosti z takového triumfálního pochodu."

Jakožto jev veskrze stylistické povahy, nijak nepodmíněný syntaktickými nebo lexikálními vlastnostmi jazyka, se toto preferování prosazuje v případech, kdy se abstraktní substantivum stává díky jakési personifikaci podmetem vazby. Několik příkladů:

"Un ennui respectueux faisait étouffer sous les mouchoirs de légers baillements." Doslova: "Uctivá nuda dusila v kapesníčích lehká zívnutí." V českém překladu: "V uctivé nudě tu a tam hosté přikrývali kapesníky lehké zívnutí."

Nebo: "Des révérences, sur son passage, étalaient de larges

frissonnements de jupes." Doslova: "Při jejím průchodu úklony rozkládaly široké sešestění sukni." V českém překladu: "Dámy se před ní ukláněly a do šíře rozkládaly šustiví sukne."

A ještě třetí příklad: "A certains vers un peu vifs, une friandise retroussait son nez. Doslova: "Při některých trochu energičtějších verších labužnictví vyhrnovalo její nos." V českém překladu: "Při jistých trochu směлых verších mlsně krčila kosem."

Lombard konstatuje, že takovéto personifikace abstrakt jsou v moderní době mnohem častější než dříve. Malblanc hovoří v této souvislosti o "animismu, který přisuzuje... věcem a abstraktům vlastnosti živých bytostí a činí z nich vlastní činitele dění, jejichž aktivita je přitom často jen metaforou nebo fikcí."

Poslední příklady jsou obzvláště nápadné: českému čtenáři zní doslovný překlad takových vět, kde se personifikované abstraktum stává podmětem, naprosto krkolápně. Ale pozor! Zamyslíme-li se nad tímto svým dojmem hlouběji, musíme si uvědomit, že krkolápná nepřirozenost se k těmto výrazovým prostředkům váže pro nás především proto, že je jich užito v prozaickém stylu. Ve stylu básnickém by podobné vyjádření ztratilo značnou část své "nečeskosti". V Evropě Svatopluka Čecha čteme verše, v nichž básník líčí prales neposkvrněný dosud lidskou nohou, prales, "kde nezatřepal křídel azurem / pták sněžný doposud nad šípou mukou". D když odstraníme nápadnou inverzi, má celá tato věta pro nás ráz nápadného poetismu: "Kde sněžný pták dosud nezatřepal azurem křídel nad mukou šípu". Ale vždyť přece právě tohle je typ abstraktního vyjádření úplně totožný s těmi, která jsme vyzdvihli v próze Emila Zoly. Přeložíme-li tuto větu do francouzštiny, ztratí hodně ze své nezvyklosti a neudivila by nás ani v kontextu prozaickém: où l'oiseau neigeux n'a jamais agité, au-dessus du déchirement de la flèche, l'azur de ses ailes.

Ale tady se vlastně dostáváme k odpovědi na první z oněch otázek, které jsme si položili na počátku naší úvahy. V souvislosti s tvrzením o větší abstraktnosti francouzského vyjadřování oproti němčině jsme se ptali, jaký vlastně je po této stránce rozdíl mezi těmito jazyky a češtinou, jestli snad čeština tvoří poslední článek řady, stupňovitě nahrazující abstraktnost stále větší konkrétností. Nyní však vidíme, že otázka takto formulovaná už sama o sobě skutečnost poněkud skresluje. Nelze se ptát po větší nebo menší abstraktnosti určitého jazyka obecně, bez úřihlédnutí k jeho vnitřní diferenciaci, nýbrž je nezbytné sledovat projevy těchto tendencí odděleně v různých oblastech jazykových projevů, v různých "funkčních stylech", abychom použili termínu české jazykovědy. Ukazuje se nám pak, že němčina je abstraktnější, tj. preferuje nominální vyjadřování, ve stylu filosofickém, odborném i úředním, což samozřejmě má důsledky i v jiných oblastech, ale francouzština je nejen oproti češtině, ale i oproti němčině výrazně abstraktnější ve stylu umělecké prózy, kde dává jmennému vyjádření nápadnou přednost. A tento rozdíl mezi češtinou a francouzštinou se ovšem spirá, přejdeme-li ke stylu básnickému. Určité výrazové postupy, kterých užívá francouzská próza druhé půle minulého století, mají obdobu v české poezii, ale v české próze kterékoli doby by působily jako nehorázné krkolomnosti.

A odpověď na naši první otázku umožňuje nám odpovědět i na otázku třetí. Jaká je příčina těchto stylistických rozdílů mezi různými jazyky? Svědčí snad o rozdílných psychologických sklonech, které by byly v podstatě jakousi přírodní daností? Nuže, právě to, že tyto stylistické rozdíly spočívají v podstatě v odlišné diferenciaci jazykových prostředků v jednotlivých funkčních stylech, netýkají se jazyka v jeho povšechné obecnosti, ukazuje nám dost zřetelně, že příčiny těchto rozdílností jsou zjevně povahy kultur-

ně historické, neboť samo rozrůznění jazyka podle funkčních stylů je dáno kulturně historickými podmínkami: aby existoval samostatný styl vědecký, musí se přece konstituovat věda jako samostatná a dostatečně odlišená oblast lidské aktivity, aby existoval styl novinářský, musí existovat tisk jako zcela specifická forma masové informace, míra vzájemného odlišení mezi stylem uměleckým a hovorovým, mezi stylem prózy a stylem poezie je závislá na tom, jakou funkci má literatura v životě společnosti. Víděli jsme už, že některé typy nominálního vyjádření, které nám připadají typické pro francouzské vyjadřování, jako třeba vazba slovesa "avoir" s dějovým abstraktem, se těší výraznější preferenci teprve od poloviny minulého století. Preference nominálních vazeb vůbec souvisí s impresionistickou estetikou, jak jsme rovněž měli už příležitost upozornit. A na druhé straně jsou tu ovšem i kořeny hlubší, a rovněž kulturně historické povahy: preciozita 17. století, která měla výrazný vliv na francouzský společenský život, na povahu salónní konverzace, jež se vyznačuje zálibou v opisném, metonymickém pojmenování a výraz vzdaluje maximálně bezprostřední konkrétnosti. Právě tyto hlubší kořeny určité tendence k abstraktnosti vyjádření v elegantní konverzaci a v literatuře nejen básnické, ale i prozaické skýtaly předpoklady pro to, aby se vliv různých činitelů typických pro druhou polovinu devatenáctého století ve francouzské próze tak výrazně uplatnil. Vždyť přece impresionistická estetika zasáhla svým vlivem celý evropský kulturní život: proč právě jen ve Francii má tak nápadný jazykově stylistický důsledek ve výskytu určitých typů nominálních vazeb v románové próze?

Dodejme, že pro srovnávací stylistiku právě francouzština představuje fenomén nasmájrně zajímavý. Ony tendence k abstraktnosti výrazu, na které jsme poukázali a které se projevují pře-

devším preferencí jmenných vazeb, jsou totiž v této míře jejím specifikem. Najdeme je v takovéto intenzitě pravděpodobně v žádném jiném románském jazyce a nejspíš ani v žádném jiném jazyce evropském. Bezpečně mohu tuto skutečnost potvrdit zejména v případě sousední panelatiny, která je přece francouzštině tak blízká jako polština češtině a která je jazykem národa s Francouzi bezprostředně sousedícího. Najdeme tu společné slovní kořeny a obdobné prostředky syntaktické, ale po stránce stylové je španělština rozhodně bližší češtině než francouzštině. Domnívám se, že příčiny této stylové odlišnosti francouzštiny tkví především ve způsobu, jakým se formoval francouzský společenský život v sedmáctém století.

Zbývá nám však nyní odpovědět ještě na poslední otázku, kterou jsme si položili na počátku naší úvahy: Čím to, že rozdíly mezi němčinou a češtinou byly českými jazykovědci tak často zdůrazňovány, kdežto rozdíly mezi francouzštinou a češtinou, třebaže jsou podle všeho ještě výraznější a třebaže kontakty s francouzskou kulturou hrají v posledním století ve vývoji české literatury tak velkou roli, prošly snad úplně bez povšimnutí? I zde je odpověď nasnadě a souvisí opět s kulturně historickými podmínkami. Vliv německých jazykově stylistických tendencí byl podporován shodnými společenskými podmínkami a společnými institucemi v rakousko-uherské monarchii, které skutečně mohly vést k shodné diferenciaci jazykových prostředků v jednotlivých funkčních stylech, a tedy k ztrátě osobitosti českého jazykového stylu, která byla přitom jen odrazem osobitosti českého společenského života v nejširším slova smyslu. Odtud potřeba a prospěšnost puristického snažení, které ostatně polevuje a je podrobováno odborné kritice, když zřízení samostatného státu toto nebezpečí ztráty stylové osobitosti pro český jazyk zaniká. Pokud jde o francouzštinu, takovéto nebezpečí však nikdy neexistovalo. A vezměte do ruky české překlady francouzské beletrie z let devadesátých: jak krkolomné deformace tu zpravidla český jazykový

styl prodělával jak vřácně se tu projeví podvědomí s odlišností českého a francouzského jazykového stylu. Ale toto deformování nikoho nezaráželo, nevzbudilo ostražitost žádných jazykových odborníků, a to plným právem, neboť zůstávalo omezeno jen na oblast překladové literatury a tato překladová literatura byla vnímána jako obraz společenského života podstatně odlišného a nenapodobitelného; eventuální pokusy o imitaci zůstávaly vždy jen v rovině trochu komického a v jádře neskladného snobismu. A tak také procesem zcela přirozeným a ~~zcela~~^{lidským} samovolným se technika překladů z francouzštiny v průběhu dalších desetiletí zdokonaluje, překladatelé zcela spontánně tíhnou stále více k zachování českého stylu vyjadřování, a tento proces nepotřebuje téměř žádné jazykové kontroly: ba není dokonce ani provázen jasným teoretickým vědomím o výrazné odlišnosti francouzského a českého jazykového stylu - ta je překladateli respektována téměř podvědomě. Dodejme ještě, že velká teoretická pozornost, která byla po druhé světové válce věnována stylovým odlišnostem mezi češtinou a ruštinou, náš výklad rovněž potvrzuje: v tomto případě opět podobné společenské instituce vytvářely podmínky pro to, aby svéráznost českého jazykového stylu byla stírána tím, že bude docházet k obdobné diferenciaci jazykových prostředků mezi různými funkčními styly.

Vraťme se nyní ještě na okamžik k onomu Schillerovu překladu Racinova dramatu, o němž byla řeč na počátku. V době, kdy Schiller Racina překládá, bylo francouzské klasické drama ve svém úhrnu ostře zkritizováno Lessingem v jeho Hamburské dramaturgii; básníci Sturm a Drang jsou naplněni sebevědomím nové kulturní epochy, pro kterou jsou konvence francouzského klasicismu čímsi překonaným. Není tedy divu, že Schiller bez jakéhokoli za-

váhání přizpůsobuje Racinův styl stylu soudobého dramatu německého. Český překladatel naší doby bude ve zcela jiné situaci a bude asi trýzněn daleko většími skrupulemi. Bude si plně vědom toho, že tendence k opisnému vyjadřování, k větší abstraktnosti výrazu a samozřejmě i způsob, jakým se Racinovy postavy navzájem oslovují, patří ke konvencím, které jsou od francouzského klasického dramatu neodmyslitelné a které tu mají i funkci významovou: tyto antičtí hrdinové a hrdinky jsou přece daleko více než Řeky a Římany uhlazenými králi, královnami, princeznami, princí a dvořany francouzského dvora 17. století a jedině v tomto prostředí má jejich citění a myšlení svoji psychologickou logiku. Nepružitelnost jistých konvencí společenských je nezbytným předpokladem pro to, aby láska, která rozbíjí jejich životy, nabývala těch podob, v jakých ji Racine zachycuje: tomu, kdo nebude vnímat projevy jejich citů na pozadí těchto neúprosných konvencí, budou dokonce i tyto city samy připadat někdy mdlé a strojené, a unikne mu jejich vášnivá výbušnost, o to větší, čím je tlumenější. Český překladatel naší doby bude tedy nutně stát před úkolem uchovat aspoň zčásti zvláštnosti klasického stylu, včetně jeho opisné abstraktnosti a metonymií více méně lexikalizovaných, jako třeba "ardeur", "žár", ve významu "láska", nebo "votre race", "vaše plémě" ve významu "váš syn". Jenomže zde se pak ocitá před druhým úskalím. Konvenční poetismy, které v překladu uchová, dostávají v českém kulturním kontextu smysl podstatně odlišný: budou připomínat konvenční poetismy charakteristické pro jazyk lumírovců. Nuže, tento básnický styl lumírovské generace se vyznačuje velikým odstupem od jazyka prozaického a hovorového. U básnického stylu Racinova a jeho konvenčními metonymiemi a opisnou abstraktností je tomu právě naopak: mezi tímto stylem a stylem soudobé prózy, korespondence, ba i salónní konverzace jsou zcela plynulé přechody. A tato souvis-

lost básnického jazyka s jazykem soudobé společnosti je ovšem rovněž významově funkční a její porušení znamená opět narušení estetického účinku díla. Překladatel se tak nutně ocitne mezi Scyllou a Charybdou. Nevím, podaří-li se kdy a jakými prostředky tento úkol vyřešit. Mým úmyslem bylo jen dokázat na tomto příkladě, jak překladatelská práce na své nejvyšší úrovni zcela přirozeně vyúsťuje v uvažování o problematice kulturně historické. Otázky překladatelské techniky nejsou zdaleka otázkami jen technickými, nýbrž velmi často otázkami po smyslu a závažnosti kulturně historických souvislostí.

Naše dosavadní úvahy se týkaly děl prozaických a dramatických: nyní zabojíme na chvíli i na pole lyrické poezie, které je doménou nejnápadnější výrazové deformace v tom smyslu, jaký dával tomuto slovu ruský formalismus a český strukturalismus. Ukážeme si, že i zde, v oblasti maximální stylové volnosti, lze pomorovat kulturně historicky, dobově podmíněné rozdíly v užívání této volnosti.

Jan Mukařovský se pokusil kdysi charakterizovat způsob, jakým Mácha v básni zachází se slovesem, a uvádí příklady zastřenosti slovního významu v jeho verších. Vmíněme si několika z nich.

Příznačné je podle Mukařovského u Máchy například jakési personifikující užití slovesa: sloveso obsahující významný znak lidské činnosti se spojuje s podmětem znamenajícím věc neživou, jako třeba ve verši "břeh je objímal kol a kol". Jiným častým rysem Máchova slovesa je hyperboličnost, spočívající v tom, že sloveso vyvolává představu větší dějové intenzity, než kontext vyžaduje, např. ve verších "vře plnou v čas lásky láskou každý tvor". Konečně třetím znakem Máchova zacházení se slovesem bývá vytváření jistého významového nesouzvuku mezi podmětem a

přísudkem, jako třeba ve verši Lkde jezero se v hory kloní", v němž představa sklánění je v určitém rozporu s představou vodorovné hladiny jezera.

Pokud jde o vazby přívlastkové, k zastřenosti slovního významu přispívá podle Mukařovského například užívání vazeb, v nichž se jádro významu přesouvá do genitivního přívlastku a vlastní řídicí podstatné jméno nemá plnou významovou pregnanťnost, takže ve sdělovací řeči by mohlo být vypuštěno: třeba ve spojení "stopen v jezera klín" místo pouhého "v jezero", "nocí stín" místo "nác", "kobky klín" místo "kobka" apod. Znakem typickým pro Máchův jazyk má být i vazba substantiva a genitivním přívlastkem, v níž poměr přívlastku a řídicího substantivu je ve srovnání se zvyklostmi sdělovací řeči převrácen, např. "šero hor" místo "šeré hory", tedy onen případ přesouvání kvalitativního označení do funkce řídicího substantiva, který jsme analyzovali ve francouzské próze.

Mukařovského rozboru způsobu, jakým určitý básník zachází s významem slov, trpívají však tím, že toto zacházení se slovením sledováno na pozadí celkového vývoje, kterým prochází sémantika českého básnického jazyka. Tak i v daném případě všechny zmíněné způsoby zacházení se slovesem nebo s přívlastkovými vazbami jsou typické i pro sloh Vrchlického, třebaže ten Mukařovský charakterizuje jako styl Máchovu právě protikladný. Můžeme to demonstrovat na dokladech z Vrchlického překladů Hugovy poezie, které nám pak poslouží i k dalšímu závěru:

Posunutí substantiva, v němž je jádro významu, do funkce genitivního přívlastku: "supů sbor" místo "supy", jak má originál, "bez radosti snu" místo "bez radostí", "ňader úběl" místo "ňadra". Nesouzvuk slovesa se substantivem nebo jeho hyperbolické či personifikující užití: proud "duje", kadidla "se taví",

zrak "se trhá v slzách", vavřín "vstává". Originál nedává pro takového užití slov v uvedených případech žádný podklad.

Domnívám se, že většina rysů, kterými Mukařovský charakterizuje zamlžování slovního významu u Máchy a v kterých vidí uvolňování vazby obrazně užitého slova s kontextem, představuje jev obecnější a že v podstatě charakterizují celou českou poezii až po lumírovskou generaci včetně. Nad to souvisí s tím, že v této době i v jiných oblastech spisovného užití jazyka nebývá význam slov tak ostře vyhraněný, což vede básníky právě k estetickému zužitkování této nevyhraněnosti. A na druhé straně ovšem český básník tohoto období pocituje především potřebu odlišit výrazně básnický styl od stylu prozaického a hovorového: jejich odlišnost zdůrazňují nejen tvorbou nových slov, ale i značnou volností v posouvání slov sdělovacího jazyka, a takovéto posuny jsou přitom na hranici mezi obrazným a přímým užitím slova.

Jde zkrátka o jakési znejasnění kontur slovního významu, které odlišuje básnické slovo od slova prozaického, nikoli o takové obrazné užití slova, pro něž tvoří pozadí zřetelně vnímaný význam vlastní. Nuže, pouze tento druhý případ umožňuje vytváření složitějších obrazů, v nichž se obrazný i vlastní význam slov navzájem kombinuje, a takovéto obrazy jsou typické právě pro Huga. Věimně si například veršů:

dans leur azur de larmes orageux passe le vif éclair
de la joie et des jeux,

tedy: v blankytu očí schmuřeném slzami přeběhne živý blask radosti a her. Zde hned tři výrazy patří svým vlastním významem téže obrazové sféře atmosférických jevů: blankyt, schmuřený, blask. Ve Vrchlického překladu se tento souzvuk vlastních významů obrazně užitých slov oslabuje: "by z něho radosti zas živý paprsek šleh, by ustal nářek tvůj a ztišil se tvůj vzdech".

Nebo jiný příklad: Hugo hovoří o tribunech čelících "sádrovou chartou" "žulovým zlořádům". Protiklad slov "sádrový" - "žulový" je tu protikladem čehosi chatrného proti něčemu pevně odolnému, a oba obrazy jsou vzaty ze stejné obrazové sféry, ze sféry stavebního materiálu. Vrchlický tento souzvuk zcela ruší. Hovoří o vzdorných řečníštích, "které svůj zákon hravý naproti zlozvykům tesaným v skálu staví".

Schromáždil jsem kdysi takovýchto dokladů v studiích o Vrchlického překladech z Victora Huga celou řadu. Rozbor těchto překladů ukazuje, že u Vrchlického při překladu složitějších obrazových celků dochází zpravidla k narušení jasně vyvážené sémantické výstupy, zato se tu však setkáváme běžně s křiklavými katachrézemi, tj. s nápadnými rozpory mezi obrazně užitým slovem a významem slov v jeho okolí, což je jev Hugovu slovu zcela cizí.

Stejnou měrou, jak později v české poezii pozbývá na významnosti hra s pouhou zamíčeností slovního významu, hrají v ní stále větší roli vzájemné kombinace obrazně užitých slov. Uvedu pouze jeden velice nápadný příklad. Jako postup zhrančivý pro moderní poezii, zejména pro Wolкера, označuje K.Hauseblas užití obrazného výrazu, který je významově spjat se sousedním přirovnáním. Ve Francii však tento postup nacházíme běžně i v poezii minulého století, zejména právě v poezii V.Huga. Například ve verších:

comme une pesu de tigre, au couchant s'allongesit
le Nil jaune tacheté d'îles,

tedy: jako tygří kůže se na západě rozestíral žlutý Nil se skvrnami ostrovů. Obraz "skvrny ostrovů" souvisí s přirovnáním s tygří kůží, a toto přirovnání by bez něho ztratilo dokonce značnou část své výraznosti. K tomu právě dochází v překladu Vrchlického: "jak kůže tygřice na západě blysá tokem pln ostrovů svých žlutý

Nil".

Nebo jiný příklad:

l'érgueil, la joie et l'extase, comme un vin pur d'un
riche vese, débordaient de mes dix-sept ans,

řiká Hugo. Tedy: Pýcha, radost a nadšení kypěly z mých sedmnácti let jak čisté víno z drahé nádoby. Výraz "kypěly", který sám není součástí přirovnání, s ním nicméně významově souvisí a pomáhá je motivovat. Vrchlický tuto shodu zcela pomíjí: "radost v nadšení a pýše jak víno čisté z drahé číše můj dvacátý rok zjasnila".

Když otevřeme Úvod do české stylistiky J.V.Bečky, dočteme se o jiném jevu, který autor charakterizuje jako "příznačný pro moderní slůh". Jde o to, že bývá "souřadně spjat s pojmem konkrétním pojem abstraktní a sloveso, které oba pojmy sdružuje, má zároveň význam vlastní a význam obrazný". Například v Neumannových verších:

A staré louže v ulicích a stará bída v ulicích
otravovaly město,

kde je slovesem "otravovaly" spjat abstraktní pojem "stará bída" a konkrétní pojem "staré louže". Sloveso "otravovat" znamená v jednom případě "šířit otravné látky", ve druhém případě obrazně "šířit nákazu mravní".

Muže, tento postup, který je v české literatuře podle J.V.Bečky charakteristický teprve pro poezii a prózu novější, je u Huga dosti běžný.

V Legendě věků je Booz charakterizován větou: vetu de probité candide et de lin blanc. Tedy: šatem mu byla nevinná počestnost a bílý len. Zde sloveso "vetu", "přiloděný", použité jednou ve vlastním a podruhé v přeneseném významu, přisuzuje jednak věc zcela konkrétní, a jednak abstraktní vlastnost. Vrchlick-

ký obraz v tomto případě uchovává, i když narušuje paralelismus vypuštěním jednoho a zdvojením druhého adjektivního přívlastku: "byl oděn bodrostí a bílým, dlouhým šatem".

V Hugových verších:

dans les hauteurs du ciel et dans le coeur des hommes
les ténèbres partou se melent aux lueurs,

tj. "ve výšinách nebe i v srdci lidí se všude spolu mísí temnoty a záblesky záře", jde o případ obdobný. Zde oba výrazy "Temnoty" a "záblesky záře" dostávají i se svým přísudkem jednou význam obrazný a podruhé přenesený, podle toho, jsou-li vztažena k příslovečnému určení "ve výšinách nebe" anebo k příslovečnému určení "v srdci lidí", jež jsou navzájem souřadně spojena.

Vrchlický zde prostě rozkládá větu ve věty tři: "kde nebe v temnotách, kde srdce lidské v bludu, kde klamný světla tápyt tma hrobu zabání.

Můžeme tedy říci, že pro český básnický jazyk až do devadesátých let je charakteristické jisté zamízení slovního významu, rozplývání jeho kontur, které stírá zároveň hranici mezi významem vlastním a obrazným, a že tím je ovšem znemožňována ona hra mezi vlastními a obraznými významy slov v složitějších komponovaných obrazných celcích, která je například pro Huga charakteristická. Počínaje devadesátými lety dochází v české poezii k zostřování kontur slovního významu a tím i ke kombinaci vlastních a obrazných významů ve viceslovných obrazových celcích.

Ve Francii je tomu v jistém směru právě naopak. Paralelismus a antitézy vlastních významů slov v obrazových celcích nejsou tu naprosto jevem charakterizujícím moderní dobu, patří naopak k rétorickým efektům romantické poezie. Zato na pozadí uměleckého jazyka, který pracuje se slovy dostatečně přesných významových kontur, objevuje právě symbolismus estetické možnosti lehkého posouvání slovního významu, jehož melodické efekty zná čes-

ký čtenář z poezie Máchovy. Vzpomeňme jen rady Verlainovy, která doporučuje, aby básnické pojmenování bylo "voleno s jistým myšlením".

Vidíme zde tedy opět, jak tytéž stylistické postupy dostávají v různých jazycích odlišný smysl v souvislosti s rozdíly kulturně historického vývoje. A vracíme se tak opět k myšlence už nadhozené, že totiž překlad není jen konfrontací překladatele s autorem, ale zároveň i konfrontací dvou kultur s odlišným členěním jejich funkčních sfér, s odlišnými podmínkami společenskými a historickými. Jestliže je takováto konfrontace uvědomělá, může znamenat i výrazný zásah do vývoje domácí literární a jazykové kultury v nejbližším slova smyslu. Jistěže jen málokdy z překladů můžeme označit za překladatelský čin v tomto významu slova: mnoho překladů zužitkovává pochopitelné objevy už učiněné, kolonizují území už dobyté. Ale už sám fakt, že překladatelská aktivita může ve svých vrcholcích čas od času zasáhnout hluboce do kulturního vývoje, dává tomu, kdo se na ní podílí, byť i jen skromně, vědomí kulturní odpovědnosti, které má v sobě i určitý patos mravní.

(Předneseno v Kruhu přátel českého jazyka 14. října 1976)

Břetislav H o d e k :

Vyznání jednoho českého požívače Shakespeara.

Jak si lze domyslet ze slova vyznání, půjde nejspíše o prostou lásku, nebo hříchy. Výraz požívač jistě vyvolá představu omanného prostředku. A Shakespeare je právě ona láska, onen omanný prostředek, na který jsem si od mládí zvykl: tohoto návyku se nyní nemohu a zejména nechci zbavit. Zbývá mi ještě komentovat dva výrazy - jeden a český. Jeden znamená, že jde o individuální přístup a nebylo by tedy správné přičítat má provinění ostatním českým požívačům Shakespeara, a výraz český - tak to přiznávám, že to není tak zcela pravda - správně by adjektivum mělo znít česko/anglický. Což bude zjevno při výčtu hříchů.

V klasické formuli vyznání hříchů se penitent přiznává, že peccavi nimis: cogitatione, verbo, opere et omissione, Geneze mých hříchů je podobná: začaly teorití a pokračují skutkem slov, tj.překlady. Pokud jde o vynechávky, o těch se zmíním až úplně nakonec a teď je uvádím pouze pro úplnost. Těžkých hříchů nebo et opere jsem zatím spáchal osm - myslím tím překlady kompletních shakespeareových her; lehkých hříchů - překladů sonetů a kratších či delších úryvků dramát - jsem se dopustil víckrát a nevím jejich přesný počet. Na svou omluvu uvádím, že všechny hříchy verbo et opere jsem spáchal na přímou objednávku.

Ale za začátek jsem zcela odpovědný sám. Snad abych vysvětlil: od studentských let jsem byl požívačem Shakespeara - přesněji řečeno od tercié, od onoho památného odpoledne ve Vinohradském divadle, kdy jsem poprvé viděl, jak Otomar Korbelář krotí Jiřinu Štěpničkovou v novém Saudkové překladu; potom jsem si koupil u Topičů tauchnitzovské vydání Taming of The Shrew; zakousl jsem se do něj a málem jsem si vylámal všechny zuby. Ale jak vidíte, nevzdal jsem se.

Pokračování bylo už normální: snaha všechno přečíst, všechno vidět, opatřit si kompletního Shakespeara v originále, první pokusy o vytvoření shakespeareovského slovníku. Shakespeare mě zaujal natolik, že jsem vlastně kvůli němu zbehl na čas z anglistiky; zdálo se mi, že se jím na fakultě málo zabýváme. Uvádím toto vše jako doklad, že jsem byl mnohem dříve poživáčem Shakespeara než jeho překladatelem česky mluvící veřejnosti, a že jsem tedy mnohem dříve hřešil cogitatione, než opere. Protože však toto cogitatio je stále ještě rozhodující a činitelem při mém překládání, musí činit nutně součást mého vyznání.

Nebudu uvádět citace z autorů, podle nichž jsem si své názory buď tvořil, nebo naopak si je tříbil tím, že jsem s nimi nesushlasil a v rukopise polemizoval. Znamená to, že zde neuslyšíte mnoho nového - snad jen uspořádání některých skutečností, eventuálně jejich implikace. Citace by byly jistě zajímavé - ale to bychom tu seděli ještě zítra.

Základní přesvědčení, ke kterému jsem ne snadno a ne rychle dospěl, je to, že drama je samostatný umělecký tvar a rozhodující pro na je konečné znění, konečná verze - prostě to, co vidíme večer na jevišti - a že geneze dramatu není pro jeho ro zbor podstatná. Abych upřesnil - ne pouze to, co vidíme večer na jevišti, ale naprosto konkrétně: tolikátého a tolikátého tam a tam. Drama je záležitostí živých lidí, na jevišti i v hledišti. Proto tolik proměnlivosti, proto nemůže být nikdy drama vytlačeno jakýmkoli mechanickým zápisem či záznamem, ani kdyby šlo o tak zvanou divadelní konzervu. (Snad jím teď citovat Olivierova Shella). Pro nás je v této souvislosti zajímavé jedno - a to, že jedna ze složek dramatu, jedna z jeho zvukových složek, se dá zachytit písemem. To je text dramatu: jako dramatická složka je především hodnocen z hlediska dramatického a jeho čistě literární a básnické kvality jsou dramatickému hodnocení podřízeny. Jistě, z hledis-

ka geneze je text dramatu většinou první a ve většině případů zůstává velice důležitý. Měli bychom už nyní správně rozlišovat text mluvený od textu psaného či tištěného: pokud na tento rozdíl zvlášť neupozorním, prosím pokládejte - ač to není zcela přesné - tento text za jednotný. Neboť ~~vy~~ pomineme - pokud to půjde - všechny ostatní složky dramatu a budeme se zabývat pouze textem. Domnívám se, že moje dedukce má širší platnost, ale protože jsem při nich vycházel vždy ze shakespearovských materiálů, týkají se našeho tématu velice úzce.

Abych zopakoval: pro mé úvahy je tedy text dramatu - či konkrétně, dochovaný Shakespearův text - neživým a ne vždycky jednoznačným záznamem toho, co se před bezmála čtyřmi sty léty odehrávalo v Londýně. Nebudeme se zde blíže zabývat problémy, spojenými se zachováním tohoto textu: shakespearovská textová kritika je velice podrobně propracovaný obor a pro shakespearovce velice napínavý. Připomeňme, že vedle souborného vydání Shakespearových her z r. 1625, jemuž vděčíme za to, že se nám zachoval např.mj. Večer tříkrálový, Macbeth, ale i Zkrocení zlé ženy, máme u řady her dochována jednotlivá vydání, podle formátu zvaná kvartová, takže pro texty některých her máme několik ne vždy totožných předloh. Vydavatelé potom vytvářejí z těchto předloh svůj vlastní text, který je hypotetickou rekonstrukcí toho, co Shakespeare napsal. Pochopitelně, vydání od vydání se dosti liší - já to sám nepočítal, ale četl jsem, že např. Richard III. ve vydání Petera Alexandra se liší od vydání J.D.Wilsona ve dvou tisíci detailech. Překladatel, který nic neví o textové kritice, má značně ulehčenou práci...

Nám však nejde o textovou dvojznačnost či mnohoznačnost tohoto druhu. Tištěný, jak já říkám neživý, tedy nemluvený text, to jediné, co ze Shakespeara známe, je sám o sobe ne zcela jednoznačný - a to i obsahově. Opět nemám na mysli různá nejasná či poru-

šená místa - i tam, kde textový kritik, lexikograf nebo překladatel nevidí v textu žádný problém, zásadní dramatický problém existuje. A je-li to problém dramatický, musí jej překladatel nějak vyřešit. - Tedy vždycky uvádívám příklad nejednoznačnosti textu: What's Hecuba to him or he to Hecuba, That he should weep for her - /Teď to přečti jako Gielguo a pak jako Okunes/. Jak je vidět, slova, text zůstal naprosto identický, ale význam se naprosto změnil. My už teď nevíme, jak si Shakespeare představoval interpretaci tohoto verše - nejen herce a režiséra, ale i překladatele však by to jistě zajímalo. Samozřejmě, i on může přeložit verš tak, aby snesl obojí výklad, ale obávám se, že tím možná něco zůstane Shakespeareovi dlužen... Nejednoznačnost textu může být také dána tím, že jdeme pouze po jeho povrchu a že nerozumíme jeho dramatickému smyslu. Uveďme příklad: když v první scéně prvního jednání Romea a Julie volá starý Capulet, aby mu podalí sarsoun, potom podle Holmese vtíp spočívá v tom, že chtěl zbraň v té době už zastaralou a celá jeho replika působila komicky (o čemž ostatně svědčí i následující slova lady Capuletové). Zde není žádný problém lexikologický ani překladatelský: za to však notný problém dramatický - znamená to, že - má-li Holmes pravdu - na tomto místě počítal Shakespeare se smíchem obecnostva. A pak tedy se naskytá otázka, má-li překladatel k tomu přihlídnout nebo ne? Bude-li jeho překlad dramaticky plastický nebo "neutrální".

Jiným příkladem může být slavné "mobled queen" z Hamleta. Přesný význam adjektiva není jasný a sám fakt, že je slovo v textu Hamleta tak vypíchnuto, svědčí o tom, že je na ně položen dramatický důraz. Jenomže jaký? Podle jedné teorie je celá pasáž prvního herce parodií na rétorický sloh a měla působit komicky - a záhadné "mobled queen", kterému nerozumí ani Hamlet, je naopak jasné - tedy pro veřejnost jasné - pouze Poloniovi. Snad, možná. Co však má dělat ubohý překladatel Hamleta, aby byl skutečně práv

autorovi? I tento problém bychom měli vyřešený, kdyby místo mrtvého textu se nám zachoval magnetofonový pásek. Ten se zatím nenasel - ale i bez něho, srovnáváme-li třeba některé moderní nahrávky Hamleta, slyšíme, že Poloniova odpověď: That's good: nobled queen is good, znamená: "Pamatujte si, že ode dneška je výraz "nobled queen" pokládán za správný a přijatelný". Žádný překladatel by si pochopitelně tuto repliku netroufal takto přeložit, a proto český divák sotva tento Poloniův názor kdy uslyší, ačkoli jest zapsán v Shakespearovi.

Ostatná na Hamletovi se dá dobře demonstrovat skutečnost, že mrtvý text nám leckdy svá tajemství nevyjeví. Co myslí Polonius, když říká "Take this from this?" Těch dvanáct, šestnáct veršů, které Hamlet připsuje do Zavraždění Gonzagova - které to jsou? A jak přesně vypadal souboj Hamleta s Laertem teď také nevíme, a jeho interpretace bývá nechána na vůli režisérově - a přece je velice důležitým momentem pro celkový výklad Hamletova charakteru.

Když mluvíme o charakteru: otec Capulet spílá Julii, že se nechce provdat za Parise, a lady Capuletová... - co lady Capuletová? Ta někoho okřikne: "Fie, fie! what, are you mad?" Koho kritizuje? Manžela, nebo dceru? Nevíme. Český překladatel to však musí vědět, má-li jeho verze mít stejnou údernost jako originál.

Někdy je naopak dána dvojnásobnost Shakespearova textu pro překladatele tím, že anglický výraz může mít celou řadu monotematickou českých ekvivalentů. Když vrátný v Macbethovi zaslechne bušení na vrata, komentuje je ve svém monologu - český překladatel má možnost využít celé téměř synonymické řady ekvivalentů. Proto jsme také slyšeli, jak rozespalý vrátný reaguje na bušení na vrata slovy: "Ně- kdo tlučí..." Vůbec není vyloučeno, že v Shakespearově textu je zašifrováno více humoru, než se na první pohled zdá: není to pouze skutečnost, že v Hamletovi Gertruda asi opravuje Claudia, který si nepamatuje, jak se který Hamletův kolega jmenuje. V Kupci benátském

potvrzuje aragonský princ Portii, že ví, co musí odpřisáhnout, neuhodne-li správnou skřínku: mimo jiné říká i to, že - a tady nám pomůže otrocky doslovný překlad - "už nikdy si nebudu namlouvat žádnou dívku - s úmyslem se oženit."

Domnívám se, že nejen při teoretickém uvažování, ale zejména při překladu je nutné si neustále uvědomovat rozdíl mezi textem zapsaným a skutečně živým zvukem. Ostatně všichni ze zkušenosti víme, - a je to zároveň i zkušenost Angličanů - že z jeviště je Shakespeare mnohem srozumitelnější než při tichém čtení. A to zatím neuvažujeme vůbec zvukovou stránku textu.

Podívejme se nyní stručně na to, jaký úkol či jaké funkce tento text v shakespearovském dramatu má. Jeden aspekt nám dobře definuje E. J. Bentley ve svém rozboru ibsenovské věty: vypovídá o postavě, která mluví; vypovídá o postavě, ke které mluví, a konečně, sděluje obecnstvu jiný význam, než který sděluje ostatním postavám dramatu. Shakespeareův text nám navíc ještě podává určité informace, např. prosté sdělení nebo jednoduchou otázku - třeba když se na začátku Hamleta ptá stráž "Kdo je tam?" Alžbětinske texty nám ještě dále udávají místo děje, a to pochopitelně pouze tam, kde je to důležité, jinak popřávají volné pole imaginaci, přesněji řečeno, nezatěžují diváka žádnou dramaticky nedůležitou zbytečností. Shakespeare psal básnické drama, a proto v další funkci textu, totiž vytváření atmosféry, má důležité místo použití básnických prostředků, zejména metafor. Samozřejmě metafory najdeme u Shakespeara téměř všude - i na místech, kde si je žádný překladatel netroufá přeložit. V mnoha případech totiž metafora pro nás již ztratila svůj původní význam básnický a metaforický a stala se pro nás bezmála ustáleným rčením - jenže v sytém básnickém kontextu hry jen velice neradi opouštíme přesný překlad této metafory a raději bychom snesli výtku, že překladatel nepochopil význam originálu, než abychom z básnického obrazu udělali pouhou výpověď. Mám na mysli třeba ono místo,

kée Marcus Antonius vyzývá přátele, Římany a rodáky, aby mu půjčili své uši, neb o když se ptá Banquo, jak kráčí noc. Vždyť i Claudius oznamuje, že vzpomínka na drahého bratra Hamleta je dosud zelená, a že by se celé království mělo sraštit do jednoho čela zarmutku. V mnoha případech ovšem se metafora se sdělením prolíná: vévoda z Gloucesteru oznamuje skončení bratrovražedné války slovy: "Teď tedy zimu našich rozbrojů / změnilo slunce z Yorku v krásné léto." Ostatně básnické drama je vždy plné podobné výzbroje: asi tak, jako opera je vždy plná hudby. To si ovšem někteří shakepearovští exegeti neuvědomují a potom opěvují básnickost či lyričnost některé postavy - asi jako bycho byli přesvědčeni, že Don Giovanni měl příjemný baryton a na Zerlině obdivoval zejména její svěží soprán.

Tim se dostáváme k další důležité funkci textu: pomáhá vytvářet dramatickou postavu. Říkám pomáhá vytvářet, protože text není jedinou a dokonce ani není nejdůležitější složkou postavy. Chceme-li doklady ze Shakespeara, stačí si vzpomenout třeba na sluhu Petra z Romea a Julie - tam je hlavní rys dán jeho společenským postavením, funkcí na scéně, event. tradicí, anebo si stačí připomenout Shakespearova Caesara; kdyby se nebylo lze opřít o historii, byla by to postava velice matná. Velikou roli zde hraje jevištní tradice i tradice interpretační, která určuje základní model při vytváření dramatické postavy. Nemusí jít vždy jen o vnějšek. Myslím, že nikdo z nás dosud neviděl Hamleta oblečeného tak, jak jej líčí Ofélie - s rozepnutým kabátcem, punčochy špinavé, bez podvazků, shrnuté kolem kotníků jako okovy. Na druhé straně jej vždycky vidáme - naprosto samozřejmě - v místnosti bez klobouku, což ovšem zase bylo podivné Ofélii. Tradice však bývá ještě silnější při interpretaci: Uvedu příklad z Othella - nejen pro zajímavost, ale také proto, že jsem se dostal do potíží s vedením divadla: ředitelství vycháze-

lo z tradic, ja jsem v překladu těchto tradic nedbal a výsledkem byly rozhořčené dopisy návštěvníků divadla i stížnosti šatnářkám, že Othello užívá nevhodných výrazů. Pečlivé studium Shakespearova jazyka i alžbětinského společenského výraziva mi nebylo nic platné: vyhrálo to obecné povědomí, že se "velkému humanistovi zlíbilo vytěžit z přisluhávky "méněcenné rasy" jednu z nejspanilejších, jednu z najslechtejších postav, jakou kdy stvořil člověk." Ani odvolání na zdravý rozum - že totiž žádný spanilý a ušlechtilý člověk nevraždí svou manželku proto, že mu to jeho podřízený poradí - nebylo nic platné. V tomto případě se tedy domnívám, že jako hlavní moment při vytváření dramatické postavy byla postulována tradice, opírající se o luzírovsky zušlechtený český překlad.

Jestliže si rozložíme text Shakespearova dramatu na jednotlivé repliky, a analyzujeme-li každou repliku zvlášť, můžeme z metafor vyčíst - jak se aspoň někteří badatelé domnívají - také zajímavé informace o dramatické postavě. Tak z rozboru metafor se může dojít k názoru, že Othello je velice harmonická postava, zatímco Jago byl pravděpodobně kdysi námořník. A tak či onak, má za sebou pobyt v Anglii a pozoroval, jak se opíjejí Dánové, Němci i Holanďané." Aby John Holloway ukázal, kam až tato hra na metaforu může zajít, upozorňuje (s přesnými citacemi textu), že to by tedy Desdemona měla být místo jiné podezřívána z exhibitionismu, se sklonem k sadismu a nekrofilii. - Při podobném zacházení s textem musí překladatel dvojnásob vážit každé slovíčko.

Vzpomínám si v této souvislosti na případ, kdy před lety překladatel a herec vycházeli při své interpretaci postavy každý z jiného textu: šlo tenkrát dokonce jen o zamítnutí či přijetí textové emendace, je-li správný výraz deny (z prvního kvartového vydání) - to jest "odmítnat", nebo je lepší emendované defy (z druhého vydání) - tj. "vzdorovat". A tak základní atmosféru ovlivnilo jed-

Jiný mój zážitek byl teoreticky ještě komplikovanější. Herec měl o své postavě pevnou představu - která samozřejmě byla Shakespearovým textem dosti ovlivněna, a v jedné scéně, kdy už se hra blížila svému vyvrcholení, měl základní pocit, který formuloval takto: "Mně by se líbilo, kdyby teď hrdina řekl: "Doufám pane, že se mnou ještě povečeříte" - což, nemusím snad zdůrazňovat, nebyla přesně věta předepsaná autorem.

Zatím jsme mluvili o textu bez bližšího určení: ještě důležitější je text mluvený. Zvláštnost výslovnosti - někdy u Shakespeara zachycená, někdy zřejmě mlčky předpokládaná - vrací mrtvému textu život a dává mu další rozměr. Klasickým příkladem je Hugh Evans z Veselých žen windsorských a zejména scéna čtyř kapitánů z Jindřicha Patého, jejíž překladatelské řešení mi způsobilo mnoho starostí. Patří sem samozřejmě i Edgar při rozhovoru s Oswaldem - možná že však už i dříve, byť trochu jinak, - ale též vrátný v Macbethovi, hrobníci v Hamletovi, vrahové v Richardu III. Rovněž v Richardu II a Jindřichu IV regionální přízvuk - bez textových snění - pomáhá rozlišovat postavy. Moderní režiséři této skutečnosti používají a využívají: když se ve Zkrocení zlé ženy Tranio převlékne za Lucentia, odloží sice své křesťanské sluhy - nebo v našem případě svou šoférskou uniformu - ale mluví cockney pořád dál. Totéž platí o Malvoliovi ve Večeru tříkrálovém, který občas sklouzne do - jak bychom to řekli - nevzdělané výslovnosti, a tím připomene divákovi, že ve společnosti Olivie a pana Tobiáše Říh la vlastně není ve svém prostředí. - Snad by se mohlo zdát, že už takovéto úvahy, event. zkušenosti nemusí překladatele zajímat. Dovolte, abych trochu předběhl a uvedl dva příklady. První nebude ze Shakespeara - uvádím jej proto, že je ještě typičtější než shakespearovská exempla. Ve svém překladu anonymní alžbětínské tragédie Arden z Favershamu jsem nechal mluvit dvě postavy, najaté vrahy Černého Billa a Vrahouka, důsledně velice hovorovým jazykem. Při-

znám se, že samotnému mi bylo trochu podivné a málem jsem si připadal jako zrádce naší krásné, čisté a svaté řeči mateřské, když jsem psal koncovky -ej- místo -ý a ý- místo -é. Na papíru to vypadalo velice nepěkně a téměř vulgárně. O to nic - ale i tyto dvě postavy mluví ve hře blankversem, a já jsem tedy sezazoval blankvers dechromady z hovorové češtiny, využívaje pokud to šlo kontrakcí a šnolování. Výsledek byl zároveň skličující i potěšující. Skličující bylo to, že si toho vůbec nikdo nevšiml, že dvě postavy nemluví hochböhmsch, jak říkal pan aktuár Roubínek, ale divadelní publikum to bralo jako naprostou samozřejmost. Potěšující pak byla právě skutečnost, že to všichni přijali jako samozřejmost, že se nikdo nepodivil, nikdo nevzepřel - a tím mi vlastně potvrdili mou zamilovanou teorii, že rozhodující je slovo mluvené, nikoli psané.

Druhý příklad je ze Shakespeara, a já jej zaznamenal jen jako divák. Týká se právě neortoepické výslovnosti Malvoliovy. Herec, který hrál Malvolia, mluvil normální spisovný text. Jedno místo přeložil překladatel dosti volně - totiž volně, jestliže zastávám názor, že má překladatel překládat nejen smysl, ale zejména jednotlivá slova - překladatel tedy předepsal Malvoliovi slova "to je jako houska na krámě". Příslušný herec, veden neomylným čichem, dokázal tato slova říci způsobem, že každému byla okamžitě jasná jeho minulost i přítomnost. V tomto případě šlo tedy vyloženě o překladatelskou záležitost.

Živý text je vůbec mnohem dramatičtější než psaný záznam. Nejde vždy jen o libovolnou interpretaci některých vět, jako např. když Klubko začíná vyprávět svůj sen, kdy se můžeme nyní domnívat, že Klubko vzpomíná buď na svou oslí hlavu nebo na líbeznou a nezapomenutelnou chvíli s Titánií. Jsou markantnější příklady celých scén, kdy mluvený text by nám prozradil více o autorových záměrech. Vzpomeneme na soudní scénu z Kupce benátského. Čteme-li ji teď více než

třistapadesát let po napsání, připomíná nám chování Fortie k Shylokově hru kočky s myši - a Shylok je tedy ubohá oběť legální kličky a nuance. Víme však určitě, že je toto naše tvrzení správné?

Není pravděpodobnější - a při rozboru textu pro to lze nalézt důvody - že Fortie celou dobu zoufale hledá - a nenalézá - obranu proti jasně formulované smlouvě a tím tedy i Shylokově neotřesitelnému postavení a právnímu nároku? Škoda, magnetofonový páske chybí... Měli bychom po problému.

Ještě jedné věci bychom si měli všimnout, hovoříme-li o replikách jednotlivých postav. Promluví-li postava na jevišti, je její výpověď trojího druhu. Buď říká pravdu, nebo - a to je druhá možnost - ona sama je sice převědčena, že mluví pravdu, ale pravda to není, a za třetí - vědomě pravdu nemluví. První dvě kategorie jsou jasné a překladatelsky nelineární - zato kategorie třetí může být pro překladatele oříškem: sem totiž také patří ironie, s níž se u Shakespeara také setkáváme a kterou ovšem nutno v překladu příslušně formulovat.

Než se rozkoučíme s teoretizováním, rád bych připomněl jednu věc. Zachovaný Shakespearův text nám mimo jiné odráží i celou alžbětinskou skutečnost. Není to jenom řada objevených časových narážek, kterých je v textu dost a dost; není to jenom společenský řád a světový názor alžbětinců, jejich obraz o světě, je to zároveň spousta detailů, spousta reálií, které v textu her jsou a s nimiž musí exeget i překladatel pracovat. Některé jsou známé a pomohou nám příslušnou shakespearovskou pasáž pochopit; sem třeba patří Kleopatřin živůtek a klobouky Římanů - ale dost možná - že je doopravdy nosily - a kulečník a navíc co ještě. Školní vydání Shakespeara jsou těchto pomůcek plná. Teoreticky zajímavější jsou jiné postřehy, např. že píseň o Jívě v Othellovi byl v té době známý slágr. Jestliže to je pravda, a jestliže jej Shakespeare jako slágru užil, jak

má tedy vypadat atmosféra slavné scény v Othellovi? Zmiňujeme-li se o Othellovi, potom dostaneme naprosto rozdílné výsledky, hodnotíme-li chování Desdemony podle měřítek alžbětinských nebo našich. Myslím, že William Shakespeare, otec dvou dcer, by neměl pro naši moderní interpretaci valné pochopení.

Pravděpodobně mnohem zajímavější než to, co víme, je to, co nevíme. Jsem přesvědčen, že v textu Shakespearových her je zapracována řada narážek na skutečnosti nám dnes už neznámé, na pověsti, které v té době kolovaly, na módní slovní obraty, které nemáme jinde zachycené, a proto že nerozumíme řadě míst, nechápeme, že jde o narážku či vtip, místa, která jsou nyní dramaticky téměř prázdná - kdy božský Shakespeare dřímal, jak bychom řekli shovívavě - nemusela vždycky taková být. Nechci tvrdit, že je to absolutně pravda, usuzuji tak jen per analogiam. Vezmu-li dnes do ruky moderní anglické drama - tedy drama našich současníků! - v řadě míst mu nerozumím: ptám-li se svých britských přátel, vysvětlují, že jde o narážku na televizní reklamu, na větu z projevu ministerského předsedy a podobně. A což teprve když se snažím vylustit vtipy z Funche! Větnému smyslu rozumím . ale nic víc. Domnívám se, a jsem upřímně přesvědčen, že i takových míst je v Shakespearovi hodně, že celá alžbětinská skutečnost nám ve svých detailech už unikla. A tak musím litovat, že nejen že nemáme magnetofonový pásek se záznamem Shakespearovského představení v divadle Zeměkoule, ale že mezi námi už není jeden Shakespearův kolega, aby nám některá místa textu vysvětlil.

Do této chvíle jsme se venovali pouze textu hry a nevěnovali jsme si jednoho aspektu dramatu jakožto celku. Co je vlastně drama? Co je jeho nejpodstatnější rys? Domnívám se, že je to zpřítomnění nějakého děje: nechme stranou ostatní komplikované vztahy mezi jevištěm a hledištěm, a upozorníme pouze na to, že toto zpří-

tomnění děje musí být divákovi srozumitelné. Tato srozumitelnost je samozřejmě dána mj. i jazykem, v něm je drama hráno. Tím se však dostáváme už do jiného uměleckého prostředku, který není pochopitelně vyhrazen pouze dramatu - a to je konvence. Tato konvence je - podle M. Bradbrookové - "dohoda mezi spisovatelem a čtenáři - v našem případě mezi jevištěm a hledištěm - podle níž je umělci dovoleno omezit a zjednodušit svou látku proto, aby uvážným rozložením důrazu docílil koncentrovanějšího účinku". Konvence může být natolik vžitá a nenápadná, že si ji divák ani neuvedomí, může však být autorem divákovi vnucena a míra pochopení uměleckého díla pak je přímo úměrná ochotě diváka na tuto konvenci přistoupit.

Jedna z nejobvyklejších konvencí dramatu, jak jsme si již řekli, je srozumitelnost jazyka. A proto nám nevadí, když slyšíme Gaia Julia Caesara mluvit česky, a to dokonce v blankversu, nevadí nám ani monology, které jsou určeny pouze pro diváka, a které ostatní postavy na jevišti "neslyší". - Tato konvence má však své podivné hranice. Když Hamlet vidí modlícího se Claudia a spustí monolog, nikomu to nevadí. Když však v šestnáctém verši zasune svůj meč zpátky do pochvy a kov cinkne o kov, obecenstvo sebou trhne: "Tohle by přece musel ten král slyšet!" Nicméně je to podobná konvence, která umožní divákovi, aby se nadivil, že ve Večeru tříkrálovém jsou v Olivině suitě dva Angličané, z nichž jeden je dokonce Oliviným strýcem - Sir Toby Belch a Sir Adrew Aguescheek - anebo dva Češi - pan Tobiáš Říhal a pan Ondřej - buď Zamzlik nebo Trasořítka.

Ze zkušenosti víme, že drama - a umělecké dílo vůbec - je tím sdílnější, čím je jeho dopad větší, čím je zřetelnější a srozumitelnější - a tedy i naléhavější, čím více je styčných bodů mezi jevištěm a hledištěm. Nejvyšším společným dělitelem těchto dvou světů

je obyčejná skutečnost, realita každodenního života, totožnost zájmů a starostí, palčivost stejných problémů - prostě to, co někdy vyjadřujeme slovem současnost. Toho jsou si již tisíc let vědomi výtvarníci - stačí se podívat na gotické obrazy či sochy, kde v oblečení jednotlivých postav je začasť zdůrazněn současný a proto lehce srozumitelný a zařaditelný kostým (např. sv. Máří Magdalena je oblečena jako měšťka apod.). Rovněž kostýměři v shakespearovských inscenacích těchto momentů hojně využívají. Nejsou to pouze extrémní případy inscenací v současném moderním kostýmu - jsou to leckdy details, s jakými se můžeme setkat i na našich jevištích, např. má-li rytíř Ondřej Trásořitka na krku dětskou hračku zastupující módní transistorové rádio. Příklady by byla celá řada, (některé jsou dokonce zachyceny v dokumentárním filmu). Nejsm si jist, ale možná že do stejné kategorie patří i skutečnost, že při shakespearovských inscenacích zdůrazňujeme naši, současnou myšlenku, náš současný problém.

Tak to snad by byl výčet hlavních hříchů, zpáchaných myšlením. Přejděte nyní k prohřeškům verbo et opere.

Nikdy mě nenapadlo, že bych i já mohl překládat Shakespeara. Proto jsem se také jako kritický dorostenec vesele pouštěl do zkušených překladatelů, protože jsem byl přesvědčen, že Shakespeareovi svými překlady ubližují, což asi byla, je a vždycky bude pravda. Ani když jsem se pustil do překladů prózy, neuvažoval jsem o tom, že bych mohl kdy také překládat Shakespeara. Nejvýš - ato přiznám, že s tímto nápadem jsem koketoval dost dlouho - snad že bych udělal doslovný, otrocký překlad a někdo jiný by jej přebásnil. Spíše mě zajímala teorie shakespearovského dramatu a jeho inscenace, než problémy, spojené s překládáním. Nakonec se však přihodilo, že vyhlédnutý spolupracovník, pro kterého jsem už kdysi přeložil Večer tříkrálový - dnes bychom tomu řekli "jazyková spolupráce" - tedy

tento spolupracovník dal pochopitelně přednost své původní tvorbě a i můj druhý rukopis skončil kdesi v jeho pozůstalosti. Ředitelství divadla mi tehdy řeklo, abych se pokusil o celý překlad sám.

Tak vznikl můj první hřích, komedie Konec vše napraví, tak jsem se dostal k tomu, že jsem musil prakticky řešit problémy, které mě buď do té doby nezajímaly, anebo, které jsem měl vyřešeny pouze teoreticky. Začnu s tím posledním. Srovnáváním překladů Shakespeara s originálem jsem zjistil, že překladatelé - aby vyjádřili vše, co v Shakespearovi vyčetli - buď zvětšili počet veršů, nebo rozšířili rozměr - buď mlčky a nepravidelně, nebo důsledně (to ovšem nikoliv u dramatu), či vynechávkami nebo zhuštěním textu dodrželi rozměr i počet veršů. Vždycky jsem byl přesvědčen, že tedy největší překážkou pro adekvátní překlad Shakespeara bez vynechávek, natahování a krkolémostí je zachování blankversu a proto že má být Shakespeare překládán rytmičkou prózou či vlným veršem. Ostatně, Francouzi tak Shakespeara také překládají, říkal jsem si, tak proč by ne? Ovšem, když jsem byl postaven sám před problém překládat, říkal jsem si: "Jsi mladý, a když nebudeš překládat blankversem, nikdo se nebude ohlížet na tvou teorii, naopak, všichni budou přesvědčeni, že nepřekládáš blankversem prostě proto, že to nedovedeš." A tak jsem začal také překládat blankvers blankversem. Už jsem si na to zvykl a svou teorii jsem zapomněl. Stále však dávám přednost tomu občas přidat k blankversu šestou stopu nebo jeden verš originálu přeložit dvěma verši českými, než vynechávat, nebo zkracovat - prostě komolit Shakespeara.

Věděl jsem také, že každý překlad je do značné míry výkladem textu. Může být dokonce takovým výkladem, že připouští jen určité výrazové možnosti. Jako experiment jsem si jednou kontroloval větší část překladů Romea a Julie a Macbetha nikoliv podle knihy, ale

podle nahrávek divadelních představení zachycených na gramofonových deskách. Bylo to poučné: zjistil jsem, že děj na desce a v českém textu je totožný - a tím většina podobností skončila. Měl jsem dojem, že jde o dvě úplně jiné hry, s jinými postavami, s jinou motivací atd. Mám dojem, že s tímto problémem se také musí potýkat autoři titulků k shakespearovským filmům, pokud užívají už existujícího překladu. Je velice těžko se vyhnout tomu, aby překlad nebyl zároveň výkladem - je to zejména slovosled české věty, který určuje základní interpretaci - ale domnívám se přesto, že pochopitelně při zachování dramatickosti repliky by měl překladatel zachovat co možná nejširší interpretační prostor. V opačném případě se totiž přihodí - a není to řídký případ - že režisér s hercem pokládají za nutné vypíchnout některá slova, která překladatel zdůraznit nechtěl, a potom replika působí násilně a nepřírozeně. Ideální případ je úzká spolupráce režiséra s překladatelem při přípravě konkrétní inscenace: i tento případ už v české praxi nastal.

Jaké další trampoty musí překonat překladatel Shakespeara? Především ty, s nimiž se musí potýkat každý moderní překladatel dramatického textu. Překlad musí budit dojem mluvené řeči, byť jakkoli stylizované, překladatel musí bedlivě vážit únosnost či dramatickou funkci dlouhé periody v originále a vyjádřit ji českými prostředky. Když už pro nic jiného, domnívám se že právě pro tento aspekt je překlad dramatického textu překladem sui generis.

Překladatel také musí brát v úvahu navratnost textu - jeho překlad musí být jasný a srozumitelný při jednom jediném poslechu. Drama nelze zastavit a zopakovat komplikovaná místa, herec se nemůže uprostřed hry obrátit do obecnostva a říci: "Tady je v originále veselá a vtipná, leč nepřeložitelná slovní hříčka." Nesrozumitelná místa při představení přešumí a my vnímáme jen zvuk

a hluk, nikoliv smysl. Pokud se vyskytnou těžko dešifrovatelná místa v originále - v Shakespearovi je řada takových pasáží, zřejmě vinou skomoleného zápisu, nikoliv vinou Shakespearovou - musí je překladatel nějak dešifrovat. - Říkal jsem jasný a srozumitelný: čteme-li si heslová slova třeba jen v Slovníku spisovného jazyka českého, ne všechna jsou jasná a srozumitelná. I košatost jazyka překladu má svá úskalí...

Když jsem si připravoval toto vyznání, zamyslel jsem se nad tím, dodrží-li při svém překládání nějaké zásady. Přisnávám, že jednou zásadou se řídím - a ostatní jsou vlastně jen její odvozeniny. Moje hlavní zásada - kterou se skutečně snažím dodržet - je, aby současný divák měl při poslechu textu pokud možno stejný dojem a stejné pocity jako divák alžbětinský. Říkám divák a ne čtenář, protože Shakespeare psal dramata pro diváka, ne pro čtenáře.

Vy si jistě promítnete mé předchozí teoretizování do této, řekl bych, praktičtější části, proto nebudu na vzájemné souvislosti upozorňovat.

Základním prostředkem k dosažení co možno největší identity zážitku je současný jazyk. Není to žádný objev, zejména v komediích se toto prostředku užívá odedávna. Navolte, abych vám citoval některé své příklady z Richarda III.

Mám striktní příkaz Jeho Výsosti...

Nediskutujte s ní, vždyť je to blázen...

režim je dosud zelený, nesedí pevně...

Málem si nemůžete podebatovat...

Jen Richard žije, černý špión pekla,

agent, jenž zatím nekupuje duše...

Rád bych upozornil, že nejde o žádný volný překlad - nýbrž o překlad doslovný.

Nebo: zbytečná atrapa mé vznešenosti.

Názorná snad by byla i v ta ze Zkrocení zlé ženy: Já s vámi sto-

procentně souhlasím.

Do této kategorie snad také patří řešení zvukové stránky verše, která je u Shakespeara velice důležitá a umožňuje - aspoň posloucháme-li jej v originále - prožít přímo opojení z Shakespeara. Pro srovnání ocituji originál: jde o začátek prologu ke čtvrtému jednání Jindřicha Pátého:

Now entertain conjecture of a time
When creeping murmur and the poring dark
Fills the wide vessel of the universe.

A teď si v duchu vyvolejte čas,
kdy líné mumlání a slepá tma
dál plní rozlehkou kád nekonečna

Jedovatost vévody z Gloucesteru, pozdějšího Richarda III., je rovněž u Shakespeara vyjádřena sugestivním zvukem. Uslyšíte část repliky, ve které je zachycen ještě jiný problém, o němž jsem se zmínil. Úryvek totiž začíná ironickou výpovědí.

I must be held a rancorous enemy.
Cannot a plain man live and think no harm,
But thus his simple truth must be abused
By slyken, sly, insinuating Jacks?

Tak já jsem podle vás zavilý nepřítel?
Nemůže obyčejný člověk žít
a nic špatného přitom nemyslet?
Musí hned takhle překrucovat prostou pravdu
pár lstivých, sprostých sametových dacanů?

Přiznám se ovšem, že zejména ze začátku, se mi takové věci dařily bezděčně a ke škodě věci, takže dodnes se za ně stydím, např. ve hře Konec vše napraví: Vždyť laňka, která se chce

snoubit s lvem, svou láskou umírá. Sem pochopitelně patří i samozřejmé věci jako je "into the tumbling billows of the main" - "do převalujících se mořských vln", ale i problém, který si překladatel bezmála vymyslí: slavný výkřik Richarda III. v bitvě na Bosworthském poli by nedělal potíže ani úplnému začátečníkovi: i v malém kapesním slovníčku objeví že horse je kůň, a kingdom že je království. Jenomže jak do toho dostat onu zoufalost posledního výkřiku? Shakespeare zde mistrovsky pracuje s dlouhým vokálem: a horse... Kdyby Richard Třetí sháněl auto, bylo by to bez problémů, ale takhle? A dále: u tak slavného citátu se nelze odchýlit od textu. Nakonec jsem se pokusil také využít samohlásek: "Dejte mi koně! Koně! Království za koně!"

Říkal jsem, že si překladatel musí uvědomit dramatický význam repliky a ten se snažit vystihnout co nejlépe i když se přitom odchýlí od doslovného překladu. V Richardu III. najdeme dva charakteristické příklady. První je v rozhovoru Richarda s bratrem, odváděným do vězení: We are not safe, Clarence, we are not safe - Jdou po nás po všech, Clarenci, jdou po nás po všech." Druhý je těsně před bitevní scénou:

Jockey of Norfolk, be not too bold
For Dickon thy master is bought and sold."

Hele, ty Honzo / ty se moc nehoň ráno / on ten tvůj Říša/
už to má spočítáno.

Někdy je naopak nutno držet se originálu téměř slovo za slovem, chceme-li v českém textu zachytit proměnnou plasticnost originálu: He cannot live, hope - To nepřezíje, doufám, nebo Stay, you that bear the corse, and set it down. - Stát, vy s tou mrtvolou. A postavte ji na zem.

Zmínil jsem se již o ironické výpovědi. I tu lze v překladu

vystihnout. Příklad je opět z Richarda III. První větu říká Richardova matka

Duch. I will be mild and gentle in my speech.

Rich. And brief, good mother, for I am in haste.

Já budu mluvit přátelsky a vlídně.

A stručně, matinko, já totiž pospíchám.

Nejen ironii, i ostatní nuance intonace se snažím vystihnout překladem

Why, Madam, have I offer d'love for this,

To be so flouted in this royal presence?

Heleďte, paní, nabízím vám lásku proto,

abych vám sloužil za terč úsměšků?

Moderní drama - a moderní překlady - si dosti potrpí na individualizaci postav jejich jazykem. Říká se někdy, že je tomu tak i u Shakespeara. Ne však vždycky a ne všude. Některé postavy v jeho dramatech mají svá charakteristická rčení, jinde můžeme vysledovat jakousi převahu metafor určitého druhu a podobně. Samozřejmě že Hamlet mluví jinak než hrobníci, ale Viola užívá podobných obrátů jako Olivia, a jazykově není ani velký rozdíl mezi Rosalindou a Beatricí. Zjistíme, že Shakespeare důsledně odlišuje sociální rovinu: nesmíme však vždy očekávat příliš markantní rozdíly. Přesto vás jistě nepřekvapí, že se překladatel snaží tyto rozdíly vystihnout a určité repliky prekládá ve shodě s moderní praxí. Proto říká malý synek vévody z Clarence:

A když to strýček vyprávěl, tak plakal

a litoval mě, pusoval mi tvář.

O vrazech z Richarda III. jsem se již zmínil. Sir James Tyrrel reprodukuje, jak mu vrazi Dighton a Forrest popisovali svůj hrozný čin:

I Dighton a Forrestem, jež jsem si najal,
aby tu tvrdou řezničinu provedli -
a jsou to lotři, otrlí, krvaví psi -
roztáli něžností a soucitem
a brečeli jako dva malí kluci,
když mi popisovali jejich smrt.
Dighton řekl: "Děcká vám ležely takhle."
"Takhle," povídá Forrest, "vobjímaly se
nevinejma packama z alabastru,
pusinky jak dvě růže na štopce
a hubinkovaly se v tý svý letní kráse.

Mezi individualizací postav jazykem patří u Shakespeara i použití zvláštností ve výslovnosti. Hugh Evans z Veselých žen Windsorských a kapitán Llewellyn z Jindřicha Pátého jsou oba z Walesu. Ve svém překladu Veselých žen E.A.Saudek vyřešil tento případ tím, že nechává svého pana Davida Velebu mluvit se silným německým přízvukem - ve svých poznámkách ke knižnímu vydání hry si libuje, jaké má překladatel štěstí, protože Evans je v hře nazýván "mountain foreigner", což lze krásně do češtiny přeložit výrazem "skopšák". Když jsem překládal Jindřicha Pátého, přidržel jsem se Saudkova řešení i pro kapitána Llewelyna. Ti kapitáni jsou však v této historii čtyři, a jen jeden z nich mluví "normální" angličtinou.

V takových případech si už pomalu musí překladatel vymýšlet - a nejen v těchto. Stává se, že narazí na výrazy, pro které je zapotřebí najít český ekvivalent ^{on} emocionální nebo dramatický - lexikální ekvivalent mu není nic platný. Muž, který má na starosti bezpečnost v Messině, se u Shakespeara jmenuje Dogberry: dogberry je název rostliny, která se u nás jmenuje svida krvavá. Já jsem nazval Mochnou, u Šlávka najdu jméno Kalina. Neužil jsem stejného jména nikoliv snad proto, že bych chtěl být za každou cenu originální, ale bylo to sou-

část toho, co jsem sám pro sebe nazval odsuštěním hry mnoho
použku pro nás, kde jedna jako Blatens, Senek - Kalina na, oně aně
přili připomínala mě zamilované Smetanovy opery, a málo Messina
pod vládou Španělů. Proto je u nás Beatrice, Benedetto - Mochna.

Jiný případ použití ekvivalentu dramatického, nikoliv lexikálního, je v Othellovi, kde v mém překladu nadávka thick-lips -
tlustopyskáč - je opět přeložena současným označením: černá huba.

Tím se dostáváme k tomu, co jsem i ve své, teoretické vý-
čtu uvedl na poslední místě: že totiž nejvyšším společným děli-
telem dvou světů - jeviště i hlediště - je obyčejná realita ka-
ždenního života, současnost. Má-li toto překladatel na paměti,
potom dává někdy přednost tomu, aby složitý, nikoliv na první po-
slech srozumitelný obraz z alibetinského života nahradil dramatic-
ky stejně platným obrazem pro českého diváka snadněji pochopitel-
ným. Říkám tomu nepřesně "překládání reálií". Má-li starost pro-
log k Jindřichu Pátému, že herci nemohou vtěsnat všechno do alibe-
tinského divadla, které nazývá "this wooden O" - toto dřevěné O -
v Národním divadle prolog říkal - "sem do této kapličky". V Richardu
III., ve vypjaté scéně mezi Richardem a Buckinghamem, používá
Shakespeare představy hodin, do jejíž zvuku v celé hodiny figu-
ra tlouče kladivem a tak udává čas. Domnívám se, že tato skutečnost
je pro našeho diváka už méně běžná a zachování této metafory by
tedy působilo dosti retardančně. Navíc tvoří součást slovní hráč-
ky navztekaného Richarda. Proto jsem se snažil vyřešit toto místo
a přiblížit k naší realitě. Buckingham, jehož si Richard osten-
tativně nevšímá, se neustále připomíná.

Výsosti?

Aha. Kolik je hodin?

Milosti, dovoluji si vám připomenout,
že jste mi slíbil.

Dobře, kolik je však hodin?

Bude tlouct deset.

Ach, kéž by už odbilo.

A proč, Výsosti?

Protože bys konečně taky sklapl zobák
a přestal kokrhat jak kohout na orloji
své žebrotiny do mých meditací.

Ze stejných důvodů jsem také nahradil ve Zkrocení zlé ženy - v komedii se ostatně takové věci vždycky lépe snášejí - dlouhý výčet koňských nemocí, které jsou dnes známe pouze odborníkům, kdežto před čtyřmi sty léty byly součástí každodenního života, chorobami, které trápí - nebo by mohly - trápit - nás. Z textu lze vyčíst, že na tomto místě Shakespeare počítal s velkou legací. Obávám se, že seznam různých stupňů ozhrbky dnes nevyvolá ani jeden úsměv na tváři. Využil jsem však naopak česky nezvykle znějícího ekvivalentu pro součást koňského postroje: Proto Blondello říká: Dětřichův

kůň je chromý invalida se sedlem prožraným od moli, třmeny jsou každý pes jiná ves, a krom toho má tento kůň sklerózu, trombozu, artrózu, tuberkulózu, paradentózu, avitaminózu, králičí nemoc, papouščí nemoc, cukrovku, hemeroidy, progresivní paralýzu, čmelíky a mšice. Udídló má uražené, ohlávku síce z kozinky, jenom - protože ji musí mít v jednom kuse utaženou, aby nezakop a neprásk sebou - tak ji má popraskanou, ale čerstvě zflikovanou: podbřišní má na šesti místech sestupovaný - zato v ak podocasník, podocasník má dámský, sametový, na něm jsou její iniciálky, umně vybité ze stříbrných cvočků, a jen tu a tam krumplovaný špagátem.

A tak se nakonec dostáváme k tomu, co je vždycky v překladu problem - k překladu různých slovních hříček. Shakespeare jimi nešetří a užívá jich nejen k účelům komickým. Slavná je první Hamletova replika a little more than kin and less than kind, v níž kaoby se koncentrovaly problémy shakespearovského překladu a shakespearovských inscenací. Uvedme však několik příkladů z Richarda III.

Já už nic neříkám. Svět je tak zkažený,
že vrahci kořistí, kde orel nesmí lovit.
Každý "hej nebo pokej" je teď slechticem,
a proto si smí každý na slechtice houknout.

Některý kalambur je rozložený do více veršů: Richard se vztekle obrací na svoji švagrovou, ale místo ní odpovídá její bratr, lord Rivers.

Můžete popřít, že jste nebyla
příčinou uvěznění lorda Hastingsse?
To tedy může, jelikož -
To tedy může, lorde Riversi?
Jako bychom to neznali. Ta může
víc, mnohem víc, než jenom popřít tohle.
Ta může pomoci ke krásné kariéře,
pak svou pomocnou ruku zcela zapřít
a svádět vše na vaše zásluhy.
Ta může dostat všechno. Dokonce i může -
Co dokonce i může?

Dokonce i muže,
svobodného, nezkušeného krále.

Já vím, že vaše babička se vdala hůř.

Ne všechny slovní hříčky u Shakespeara jsou slušné. Myslím, že není správné je při překladu omravňovat: je na režisérovi, aby je škrtl, jsou-li neúnosné. V Jindřichu Pátém dokonce tvoří obsah celé jedné scény a kdyby překladatel zjevnil pointu až nehorázně jednosmyslnou, nebyl by vůbec důvod scénu ve hře ponechat - ale tím by se role dvou hereček zkrátila více než o polovinu. Takže i praktické důvody vedly k tomu, že se scéna při inscenaci ponechala. Obscenstvo se náramně bavilo - podobně jako při podobných slovních hříčkách, které nebyly vyškrtнутy v mém překladu *Measure for Measure*. Ostatně obscenní slovní hříčka tvoří i pointu velké scény v jedné z nejpopulárnějších Shakespearových komedií u nás: naše obscenstvo ji pokud vím, ještě nikdy neslyšelo a proto se při této scéně usmívá pouze zdvořile. Od zdvořilého úsměvu je jen krůček

k nezdvořilému zívání - jedno ani druhé si Shakespeare nezaslou-
ží. Ale překládat tyto slovní hříčky je nebezpečné pro vlastní
pověst: já jsem se například o sobě dovedl, že "ten pan doktor
je ale pěkné prasátko". Ani v tomto případě - podobně jako při
jiných výtkách, mě nebylo nic platné, že jsem upozorňoval: "To já
že, to Shakespeare."

Takže vidíte, že jsem vlastně shrnul cogitatione, verbo,
opere - neque omissione. Ale nezdoufám si: vždycky mi zbývá mož-
nost nekomplikovat si život a řídit se cizínymem: vzít dva tři
překlady už existující, arknout při tom občas do originálu nebo
do německého překladu, řídit se vlastním citem - a nový překlad
Shakespearovy hry může spatřit světlo světa za čtrnáct dní -
kdybych ovládal těsnopis, pravděpodobně ještě dříve. A za to by
mi možná někdo dokonce uznale poklepal na rameno.

(Předneseno v Klubu přátel českého jazyka, 4. listopadu 1976)

O B S A H

Bohuslav Ileš:

Pojem substituce v teorii uměleckého překladu str.

Aloys Skoumal:

Srovnání čtyř slovanských překladů Joyceova

Odyssea (Ulysses) str.

Jiří Pechar:

Kulturní tradice a jazykový styl str.

Břetislav Hodek:

Vyznání jednoho českého poživace Shakespeara str.

711

3

17

35

56

