

## VE STOPÁCH JIŘÍHO LEVÉHO

JIŘÍ PECHAR

Když jsem se probíral druhým dílem deníku Jana Zábrany, vydaného pod názvem *Celý život*, narazil jsem v zápisech od února do března 1981 i na pasáž, kde zmiňuje svoji návštěvu na mé přednášce v Kruhu přátel českého jazyka, ve kterém svého času profesor Šmilauer umožnil překladatelům, aby využívali přednášky konané pravidelně na Filozofické fakultě a přístupné veřejnosti i k probírání překladatelské problematiky, pro niž tehdy jinde nebylo místo. „Dnes [11. března] jsem byl na Pecharově přednášce o problémech básnického překladu,“ zapisuje si Zábrana a dodává: „Moc se mi tam nechtělo, poněvadž jsem umíral hrůzou, že bych se tam mohl v padesáti letech dovědět něco, co jsem do padesáti nevěděl, a co pak?“ (Zábrana 1992: 869)

Zábranovy obavy byly tehdy určitě neodůvodněné, protože mé úvahy o překladu byly vždy založeny jen na analýze dobrých existujících překladů, k nimž zajisté překlady Zábranovy patřily. Právě v tomto směru mi mohl být příkladem Jiří Levý, který dokázal čelit tendencím k naivně normativnímu pojetí teorie překladu, jak je tehdy reprezentovaly vlivné práce A. V. Fjodorova. Ty byly sice posléze podrobeny i ostré kritice translatologů sovětských, především V. N. Komissarova, jehož kniha *Lingvistika perevoda* vyšla ovšem až v roce 1980, tedy téměř 15 let po Levého časné smrti. Podle této kritiky byly hodnotící termíny „adekvátnosti“ nebo „plnohodnotnosti“ překladu formulovány takovým způsobem, že byly při konkrétní analýze překladu nepoužitelné. Jediný ústupek, který Levý udělal této tendenci k používání obsahově prázdných normativních pojmů, se omezil na výskyt pojmu „realistický překlad“. Když Levý říká, že za realistické je třeba pokládat vše, co přispívá ke správnější a umělecky hodnotnější interpretaci předlohy, je ovšem zřejmé, že protikladem „realistického překladu“ je prostě jen překlad špatný. Tento problematický pojem, vyskytující se v knize *Umění překladu* vydané v roce 1963, zmizel ostatně už v její německé verzi z roku 1969, podle níž pak editor K. Hausenblas upravil a doplnil v roce 1983 i reedici českého textu.

Špatné překlady samozřejmě existují a k jejich rozpoznání není třeba žádné teorie. Většinou jde u nich o nedostatky vyplývající z nedostatečné znalosti jazyka, z něhož se překládá, jak to ukazují rozborů překladových textů, které si vysloužily pravidelně udílenou anticenu Skřípec. Mohu je doplnit ukázkami z jedné práce, která vysledovávala francouzské předlohy některých Zeyerových knih.<sup>1</sup> Byla mezi nimi i francouzská práce

<sup>1</sup> Jde o dizertaci Riedlbauchová, Tereza (2007) *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře*, Praha: FF UK; obě následující citace pocházejí ze s. 79. (pozn. red.)

o carevně Kateřině Veliké. Věta, v níž Kateřina říká prostě, že byla těhotná – *J'étais naturellement enceinte [...] –*, byla v poznámce pod čarou kuriózně přeložena slovy „Byla jsem přirozeně svolná [...]“. A jiná věta, v níž se říká prostě, že Kateřina by byla potřebovala manžela, který by měl na rozdíl od pomateného Petra „zdravý rozum“ (*qui eût le sens commun*), byla umně interpretována slovy, že by byla potřebovala manžela, který by měl „stejný úmysl“.

O normě překladu lze ovšem hovořit i v jiném smyslu: v určitém kulturním prostředí byly překlady upravovány tak, aby se neodchylovaly od dobových estetických zvyklostí: stačí připomenout třeba způsob, jakým byly ve Francii v určité době upravovány překlady Shakespeara, aby neobsahovaly to, co bylo v nápadném rozporu s vkusem formovaným francouzskou klasickou estetikou. A ještě koncem devatenáctého století byly ve Francii kráceny a všelijak opravovány romány Dostojevského, aby byly přijatelné pro tehdejšího francouzského čtenáře. Sem patří nakonec i některé rozdíly v respektování formálních vlastností originálu. Poeova báseň *Havran* byla přeložena do francouzštiny Baudelairem a později Mallarméem a v obou případech formou básně v próze: oba překladatelé soudili, že hudebnost anglického textu lze vystihnout jinými prostředky, než je rytmus a rým. A je známo také, že francouzská praxe užívat formu básně v próze i při překladu básní, u nichž rytmus a rým má významnou roli, byla podrobena kritice zejména ze strany těch, kdo byli přesvědčeni, že ruská poezie tak ztrácí podstatnou složku své estetické struktury.

Protože je dobová překladová norma v takovýchto případech založena na určité teorii, lze hovořit o různých „teoriích překladu“: slovo teorie je v tomto případě používáno v plurálu. Tak je tomu právě i v Levého práci *České teorie překladu*, jejímž tématem byl „vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře“. Ta vyšla roku 1957, ale dalšího vydání se dočkala až v roce 1996.

Bez ohledu na tyto dobově podmíněné překladové normy a teorie je ovšem třeba zdůraznit, že překlad uměleckého textu připouští vždy různé varianty, a to i v případě uměleckého textu prozaického. Proto také bývají mimořádně přínosné srovnávací studie, v nichž jsou analyzovány rozdíly překladatelské metody v případě dvou překladů téhož uměleckého díla. V české translatologické literatuře máme klasický příklad takové komparativní studie v práci, kterou V. Jiráč vydal v roce 1930 pod názvem *Dva překlady Fausta* a v níž podrobil detailnímu rozboru rozdíly mezi překladem Jaroslava Vrchlického a překladem Fischerovým.

V případě překladů jednoznačně špatných jsou jejich nedostatky patrné, jak jsme viděli, už u ekvivalentů, které měly odpovídat slovům originálu. Při dobré znalosti jazyka, z něhož se překládá, nevystávají žádné velké problémy z toho, že mezi slovy, kterými různé jazyky disponují pro označení příbuzných věcí, jsou rozdíly často jinak odstíněné: jestliže českému slovu řeka odpovídá zpravidla francouzské slovo *rivière*, když bude řeč třeba o Nilu, užije Francouz spíše označení *fleuve*; a jestliže francouzskému označení *torrent* odpovídá často české slovo *bystřina*, tohoto českého slova užijeme nicméně i tam, kde by Francouz slova *torrent* neužil. Při translatologické analýze těchto rozdílů by mohl prokazovat dobré služby de Saussurův pojem *valeur*, nebýt toho, že byl do češtiny přeložen nepřiliš šťastně slovem „hodnota“. Způsob, jakým slova při označování významů fungují, srovnává de Saussure s fungováním peněz, ale peníze právě nemají hodnotu, tu má pouze zboží, které za ně kupujeme: peníze mají jednak určitou kupní sílu, spočívající v tom, kolik toho kterého zboží za ně koupíme, a jednak směnný kurz, spočívající v tom,

že třeba za dolar zaplatíme tolik a tolik našich korun. Myslím, že oba tyto významy by se daly vyjádřit slovem „platnost“ a u slov by jejich „významová platnost“ spočívala podobně v tom, které objekty lze daným slovem označit, a v tom, které slovo cizího nebo i téhož jazyka by je mohlo nahradit. Zároveň ovšem na tomto příkladu vidíme, že problémy při volbě vhodného slovního ekvivalentu vznikají nejčastěji u slov abstraktnější povahy, jejichž význam je dán souvislostmi, do nichž se v daném textu vřazují. Jiný příklad, kterým by to bylo možno ilustrovat, představuje třeba francouzské slovo „écriture“, které u různých autorů dostává hodně odlišné významy. A když třeba v knížce Rolanda Barthesa<sup>2</sup> bylo přeloženo výrazem rukopis, čtenář sotva pochopí, co má být oním „nulovým stupněm rukopisu“, o němž mluví už název této práce. Rukopis je totiž něčím, co se vymyká naší kontrole, a něco takového Barthes v souvislosti s psaným textem označuje výrazem styl. Écriture je pro něj naproti tomu způsob, jakým autor dává vědomě najevo svoje pojetí toho, čím se literární text odlišuje od běžné řeči. Přeložíme-li tedy titul knížky jako Nulový způsob literárnosti, stane se pochopitelným, že tímto nulovým stupněm Barthes označuje literární díla, u nichž se – jako třeba u Queneaua – rozdíl mezi literaturou a mluvenou řečí vytrácí.

To, co je ve všech podobných případech rozhodující, je překladatelův smysl pro vnitrotextové souvislosti, který je právě rozhodující součástí překladatelského talentu.

Mezi jazyky existují ovšem i rozdíly v preferování některého typu větných konstrukcí. Víme, jakou roli hrálo třeba v určitém období u nás zdůrazňování faktu, že čeština na rozdíl od němčiny preferuje konkrétní formulace oproti formulacím abstraktním. Unikalo přitom pozornosti, že třeba francouzská beletrie si libovala v druhé polovině devatenáctého století v abstraktních formulacích, které by při doslovném překladu působily v češtině hodně bizarně. Tak když je třeba v Zolově románu líčen vstup císařovny do slavnostního sálu, čteme tu větu, která by v doslovném překladu zněla asi takto: „Při jejím průchodu úklony rozkládaly široká chvění sukni“. (Des révérences, sur son passage, étalaient des larges frissonnements des jupes). Český čtenář se ovšem s podobnými větami u Zoly nesetká, protože překladatel zcela samozřejmě nahradí tuto abstraktní formulaci větou, v níž podmětem nejsou sukně, nýbrž uklánějící se dámy: „Dámy se před ní ukláněly a do šíře rozkládaly šustící sukně [...]“.<sup>3</sup>

To, že se podobné abstraktní formulace v druhé půli devatenáctého století staly ve francouzské beletrii módou, dokládá i Maupassantova ironická invektiva v úvodu k románu *Petr a Jan*: „Ti, kdo dnes tvoří obrazy nešetříce 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.“ O vlivu této stylistické módy svědčí nicméně to, že doklady na kritizovaný způsob vyjadřování lze najít i v tomto Maupassantově románu. Uchování podobných abstraktních formulací v překladu se projevilo jen v okruhu Moderní revue, třeba u Huysmansova románu *Naruby* v překladu Arnošta Procházky.

Zvlášť přínosná byla v Levého *Umění překladu* část věnovaná problematice, která je při překladu poezie spjata s úkolem vytvořit analogii se zvukovou organizací originálu. Jde

<sup>2</sup> Barthes, Roland (1967) *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*, přel. Josef Čermák a Josef Dubský, Praha: Československý spisovatel. (pozn. red.)

<sup>3</sup> Zola, Émile (1960) *Jeho Excellence Evžen Rougon*, přel. Luděk Kárl, in Émile Zola, *Hřích abbého Moureta. Jeho Excellence Evžen Rougon*, Praha: SNKLHU, 473. (pozn. red.)

především o organizaci rytmickou, ale i o otázky týkající se rýmového zakončení veršů. Pokud jde o problematiku básnického rytmu, ta se právě stala už v období meziválečném předmětem úvah, v nichž byla podrobena kritice praxe lumírovské generace, pro niž právě shoda s formálními rysy originálu byla pro překladatele základním požadavkem. Šlo přitom ovšem o shodu pouze domnělou, jak ukazuje už poznámka Viléma Mathesia z roku 1913<sup>4</sup>, že samo tvrzení, že báseň je přeložena „rozměrem originálu“ by mělo čtenáře „naladit skepticky“. Toto tvrzení vyplývá totiž nejen z mylného ztotožnění rytmické organizace originálu s metrickým půdorysem, jak bylo charakteristické pro básníky a překladatele lumírovské generace, ale pomíjí také podstatné rozdíly mezi prozódii různých jazyků. Ty zdůraznil v případě francouzské poezie už v roce 1921 Karel Čapek, když ve stati „Český jevištní alexandrín“ zdůvodňoval zásahy, které pro jevištní provedení pokládal za žádoucí u Fischerova překladu Molièrovy komedie *Sganarelle*. Upozornil v ní na skutečnost, že na rozdíl od prozodie sylabotónické, charakteristické pro novodobou poezii českou, v jejímž verši hraje vedle počtu slabik roli i rozložení přízvuků, v prozódii čistě sylabické, kterou se řídí francouzský verš, je rozhodující pouze počet slabik, kdežto rozložení přízvuků se neřídí žádným předem daným pravidlem. Pravidelný francouzský alexandrín má tudíž dvanáct slabik a je rozdělen uprostřed cézúrou, ale začíná-li nepřizvuknou slabikou, je to pouze důsledek toho, že ve francouzštině je přízvuk na konci slova. Překládat tedy tento alexandrín pravidelným jambickým veršem představuje proto konvenci ničím nezdůvodněnou, která vede jen k tomu, že se verše začínají, jak říká Čapek, všelijakými zbytečnými štěrkujícími slovíčky, spoustou všelijakých „tak“, „pak“, „hned“, „tu“, „přec“. Tomu se lze právě vyhnout tím, že na počátku verše připustíme i slovo tříslabičné: jambické verše se tak budou střídat s verši daktylotrochejskými, podobně, jako tomu je třeba v Máchově *Máji*.

Povaha rozložení přízvuků v tom kterém jazyce vede i k tomu, že stejné metrické schéma může v různých jazycích působit odlišným dojmem: tak bylo třeba konstatováno, že v ruštině, která nemá jako čeština pravidelný přízvuk na první slabice, je jambický verš něčím podobně bezpříznakovým jako v češtině verš trochejský. A jestliže schůdkovité členění verše u Majakovského bylo jen grafickým zdůrazněním veršového členění typického pro poezii lidovou, v českém překladu tento charakter ztrácí a působí jen jako znak modernistické odlišnosti od klasické veršové podoby. Už tyto příklady ovšem naznačují, že translátologická analýza nepovede ke stanovení nějakých jednoznačných pravidel pro překládání poezie, ale spíše k jasnému uvědomění různých postupů, mezi nimiž překladatel může volit.

Levý se ovšem neomezuje ve své analýze translátologické problematiky spojené s požadavkem podat při překladu poezie určitou zvukovou analogii originálu pouze na otázky týkající se rytmu, ale ukazuje, že rozdílnost jazyků vede i k tomu, že odlišným způsobem může být vnímán i rým. Nejde jen o to, že odlišná struktura jazyků má za následek, že rýmující slovo se nachází snadněji nebo obtížněji. Odlišně je někdy vnímán v různých jazycích i určitý typ rýmu. Nápadným příkladem je především takzvaný bohatý rým, tedy rým, v němž ke shodujícímu se zakončení slov patří i takzvaná opěrná souhláska, jakou je třeba souhláska „ř“ v rýmujících se slovech zřela – mřela. Ve francouzštině byl tento typ rýmu s oblibou užíván zejména v poezii Hugově. V německé a anglické poezii působí

<sup>4</sup> Srov. Levý, Jiří (1996) *České teorie překladu*, Praha: Ivo Železný, 211. (pozn. red.)

naproti tomu tento typ rýmu jako estetický kaz, což Levý dokládá i konkrétním příkladem: právě výskyt tohoto typu rýmu působil, že anglický překlad Tomanovy básně, pořízený českým překladatelem, byl pro anglické čtenáře nepříjemný. Kritizován byl někdy výskyt takzvaného „useknutého rýmu“, v němž se v jednom z rýmujících se slov vyskytuje na konci určitá souhláska navíc: tak třeba souhláska „l“ ve slově „vesel“, které takovýto „useknutý rým“ spojuje se slovem „nese“. Kritikové viděli ve výskytu useknutého rýmu v české poezii právě vliv překladů z ruštiny, kde bývá tento typ rýmu běžný. Najdeme jej ovšem vedle jiných typů nepřesných rýmů už v Čapkově antologii *Francouzská poezie nové doby*. Pro překladatele ze španělštiny představuje jistý problém odlišná vnímavost pro asonanci, kterou může být ve španělštině spojena dlouhá řada veršů, ale kterou český čtenář nepostřehne, pokud na ni není upozorněn aspoň občasným výskytem některého typu nedokonalých rýmů. Znalost pravidel týkajících se rytmu a rýmu v tom kterém jazyce je ovšem pro překladatele poezie stejně důležitá jako znalost samotného jazyka, z něhož překládá.

Jak bylo už řečeno, každý text připouští nejrůznější varianty překladu a prozkoumávání vztahů mezi originálem a konkrétními překlady je právě i úkolem translologie. Z translologické analýzy nevyplývají ovšem nějaká pravidla, jimiž by se měl překladatel řídit: translologie může zpravidla jen upozornit na různé varianty možných řešení, ale volba mezi nimi je věcí překladatelského osobního pojetí. Tím se dostáváme opět k onomu výchozímu bodu naší úvahy, kterým byla Zábranova obava, že by teoretická úvaha o překladu mohla zpochybnit jeho způsob překládání. A můžeme ovšem položit i otázku, v čem tedy spočívá praktická funkce translologického zkoumání – necháme-li stranou jeho zajímavost z hlediska lingvistického a literárněvědného. Ten, kdo by chtěl k překladatelskému úkolu přistupovat tak, že začne teoretickými úvahami, by měl asi stejnou naději na úspěšný výsledek jako sportovec, který by chtěl začít úvahami o způsobu, jakým fungují jeho svaly při běhu či odrazu. Znalost tohoto fungování může nicméně být důležitá pro jeho trenéra, kterému umožní, aby svému svěřenci dal případně určitou konkrétní praktickou radu. A podobně praktickou funkci může translologie plnit i u pedagoga, který má za úkol začínajícího překladatele vést v jeho práci. A i zkušený překladatel bývá někdy rád, když si může dodatečně uvědomit, jaké prostředky intuitivně volil při řešení svého úkolu: umožní mu to případně užívat jich s větší jistotou a přesností.

---

#### BIBLIOGRAFIE

Zábrana, Jan (1992) *Celý život /2/,* Praha: Torst.