

JOSEF HRABÁK

TŘI ÚVAHY O PŘEKLADATELSTVÍ

I

Jednou z nejdůležitějších otázek, v nichž se rozcházejí teoretikové překladu, je problém adekvátnosti překladu ve vztahu k originálnímu textu. Někteří teoretikové, jako např. Jiří Levý, stojí na stanovisku tzv. realistického překladu,¹ ale jiní se k němu zase stavějí kriticky, například Karel Horálek.² Jádrem problému je v tom, zda může překlad plnit v novém literárním kontextu stejnou (nebo aspoň obdobnou) funkci, jakou měl v původním literárním kontextu originál.

Při řešení naší otázky je pramenem nedorozumění i omylů hlavně to, že se problém ekvivalence nechápe vždycky v dostatečně širokém kontextu. Problém významové ekvivalence se redukuje víceméně na logicky chápané „významové rovnice“. Tím se však zužuje rozsah možností, mezi nimiž má překladatel při své práci volbu. Konkrétně řečeno — nebere se dosti v úvahu specifická významová výstavba uměleckého literárního díla ve srovnání s jinými jazykovými projevy, např. s prostým hovorovým sdělením nebo s dílem odborným.

V posledních letech se i v překladatelské teorii výrazně uplatnila teorie informace. Při její aplikaci se však podle mého názoru nedoceňovala vždycky dostatečně ta skutečnost, že význam literárního díla je více než mechanický součet obsahů jeho vět, jak je tomu u díla odborného, ale že se nad takto chápaným obsahem (souhrnem motivů) vrší ještě druhý význam. Abych byl přesný: teoreticky se „druhý“ význam uznává, ale nedělají se z něho pro teorii překladu potřebné konsekvence.

V čem spočívá „druhý význam“ literárního díla? Někdy se vidí prostě v tom, že proti „věcné“ informaci podává dílo ještě „estetickou“ informaci; na tu se pak soustřeďuje teorie překladatelství i překladatelská praxe (např. při hledání funkčních ekvivalentů překládaného verše). „Druhý význam“ má však plnější obsah, který je ovšem různými teoretiky chápán různě. Např. Ad. Stender-Petersen, vycházející z ruské formální školy, vidí „druhý význam“ v emocionalitě.³ U nás mělo v posled-

¹ Srov. zejména jeho spis *Umění překladu*, Praha 1963.

² Srov. *K. Horálek*, *Príspevky k teorii překladu* (skripta), Praha 1966, str. 3: „Sám zastávám názor, že překlad zpravidla plní jinou funkci než originál a že tedy princip funkční ekvivalence má v teorii překladu jen omezenou platnost. U překladu ze starých literatur je to evidentní, u překladů z exotických literatur tomu není v podstatě jinak. V otázce reprodukce stylistických kvalit překladu zastávám názor, že překladová literatura má disponovat i prostředky, kterých se v původní literatuře neuzivá.“

³ Zur Möglichkeit einer Wortkunst-Theorie (in: *Théories et problèmes*, Copenhague 1958, str. 136–152). Pro čistě sdělovací jazykové projevy zde uvádí schéma

ních letech značný ohlas a došlo rozšíření pojetí „druhého významu“ formulované Rolandem Barthesem. Tento badatel — opíraje se o L. Hjelmsleva — vykládá literaturu jako dvojitý systém označování, v němž se systém označení stává prvkem druhého systému, který je vůči němu širší, extenzivní: jde tedy o dva systémy označování zasunuté jeden do druhého. Z tohoto hlediska je literární dílo typickým příkladem konotovaného systému.⁴

Při překladu vědeckého sdělení jde o pouhé transponování věcné informace. Při překladu uměleckého sdělení (literárního díla) jde však vedle transponování věcné informace též o vystižení druhého významového systému. To je ovšem velmi těžké především proto, že se v překladu dostává dílo do jiného kontextu, než do jakého bylo původně začleněno, a tím se nutně posouvá jeho význam.

Nesmíme totiž zapomínat na to, že se každé literární dílo včleňuje do kontextu dané literatury jako celku a je tedy součástí složité literární struktury. Jednotlivá literární díla určité literatury jsou přitom navzájem propojena celou řadou asociací. Všimla si toho už ruská formální škola, která pro tento fakt vytvořila termín „literární pozadí“.

Není snad třeba podrobně rozvádět, že literární pozadí původní literatury je nutně odlišné od literárního pozadí oné literatury, do níž je dílo v překladu uvedeno (a do jejíž struktury je tím včleňováno). Domnívám se, že by proto nemělo smysl usilovat o to, aby přeložené dílo dostalo naprosto stejný „význam“, jaký mělo dílo originální. Není to prostě možné. Na přeložené dílo bychom se měli vždycky dívat očima cizince, tj. měli bychom počítat s tím, že překlad bude vždycky vzbuzovat jiné asociace, než jaké vyvolával v původní literatuře originál, a že bude vždycky viděno jaksi zvnějšku cizí literatury, a nikoli zevnitř.

Poněkud jinak je tomu u literatur mrtvých. Ty se již nevyvíjejí, a proto si vytvořily kontext již hotový a neměnný. To platí například pro díla řeckého a římského starověku: zde se vytvořila určitá poměrně stabilní struktura, která objektivně existuje v povědomí milovníků antiky a není nutně vázána na jejich domácí literaturu.

Platí to ovšem jen pro dnešní čtenáře, kteří se dívají na antické literatury jako na díla tvořící uzavřený systém. Kdybychom se chtěli podívat například na Sofokla „zevnitř“, museli bychom předpokládat znalost literárního pozadí jeho současníků. Nebylo by sice nemožné je přibližně rekonstruovat (aspoň v teorii), ale taková rekonstrukce literárního pozadí by měla důležitost jen pro literárního historika; pro překladatelskou praxi není důležitá. Překladatelská praxe se bude

Sprache

Ausdruck Inhalt

a pro jazykové projevy umělecké uvádí schéma

Sprache

Ausdruck Inhalt [tj. emocionální obsah, J. H.]

Ausdruck Inhalt

⁴ Srov. Nulový stupeň rukopisu. — Základy semiologie (český překlad), Praha 1967, str. 123: „Můžeme tedy říci, že konotovaný systém je systémem, jehož plán výrazu je sám tvořen systémem označování; běžné příklady konotace budou ovšem tvořeny komplexními systémy a artikulovaná řeč tu tvoří první systém (to je např. případ literatury).“ — Problém významu literárního díla z tohoto zorného úhlu posledně zkoumal M. Jankovič ve studii Dílo jako dění smyslu. (V tisku.)

v takových případech vždycky obracet k dnešnímu čtenáři, a proto bude (ať už vědomky nebo nevědomky) zasazovat překládané dílo do dnešního literárního kontextu, tj. bude je stavět před dnešní literární pozadí.

II

Pro teorii překladatelství je dále důležitá ta skutečnost, že se kontext, do něhož vstupují literární díla živých literatur, stále mění. To je věc tak samozřejmá, že bychom ji nemuseli uvádět. Je však nutno si uvědomit, že se u překladové literatury mění současně dva kontexty: kontext literatury původní a kontext literatury, do níž se dílo v překladu uvádí. Tak vzniká při překládání dvojí vývojové napětí.

Obtížnost překladatelské práce nespočívá tedy jen v tom, že je nutno hledat ekvivalent věcné informace, kterou dílo podává, ale spočívá především v tom, že musíme pracovat současně s dvojím kontextem, a to jednak s kontextem literatury, do které se překládá, a jednak s kontextem literatury, ze které se překládá. A nejen to. Oba tyto kontexty jsou dynamické povahy, tj. jsou v stálém pohybu. I když není možné vytvořit při překládání funkční ekvivalent, je proto nutné hledat takové prostředky, aby překlad nevybočoval z kontextu původní literatury (např. při užívání archaismů, poetismů a vulgarismů), a aby se zároveň co možná hladce včlenil do kontextu literatury, do které se překládá (např. v naší literatuře na konci minulého století byl jiný vztah k dialektismům a k vulgarismům, než jaký je dnes: dialektismy se připouštěly a vulgarismy nikoli; dnes je tomu naopak). Překladatelé si pohříchu často uvědomují pouze jeden z těchto kontextů, a to ještě staticky, a z toho pak vyplývají rozličné nedostatky.

Vysvětlím blíže, co si představuji pod dvojím dynamickým kontextem. Obecně řečeno, jde o to, že se stále mění začlenění díla ve strukturu literárních projevů, a takový dynamický kontext existuje stejně v literatuře domácí, jako v literatuře, do které se překládá. Například postoj k vulgarismům se vývojově může vyvíjet jinak v obou literaturách a to je třeba jistým způsobem respektovat, aby se na jedné straně dílo nezvulgarizovalo do neúnosné míry (a tím se nezkreslil jeho význam) a na druhé straně aby se z něho vulgární prvky zcela nevytratily.

Zdálo by se, že se uvedená problematika netýká tak řečených nadčasových literárních hodnot. To by však byl názor mylný. I tak zvané „věčné“ literární hodnoty jsou vnímány v časovém průběhu různými očima. Vezměme si jako příklad Shakespeara! Jeho dílo má sice v kontextu anglické (i světové) literatury nesporné místo, ale přitom se poloha tohoto místa v historickém průběhu mění; jiné postavení měl například v literatuře své doby, jiné v literárním kontextu za preromantismu a za romantismu, jiné zase okolo r. 1900 a jiné má dnes. Každá doba vidí těžiško jeho díla jinde, každá má k němu jiný postoj (často přímo protikladný, srov. klasicisty a romantiky) a každá také jinak chápe jeho umělecký výraz. Jiným příkladem může být Molière; stačí jen připomenout odlišné chápání jeho Misanthropa v období klasicistickém a za romantismu. Dále se však nebudu zabývat problémem literárního typu, protože ten patří vlastně do oblasti věcné informace, nehledě k tomu, že se při jazykovém převodu sotva může změnit — nejde-li ovšem o literární parafrázi, což je však jev jiné kategorie než překladatelství. Dále mi půjde zejména o výrazové prostředky.

Změna chápání literárního typu je ovšem také faktem literárním. Jestliže jde o literárního typu o odraz určité životní reality a při jeho čtenářském hodnocení o určitý postoj společnosti k literatuře, je to stejně fakt společenský jako literární. Určitý literární typ — například Hamlet

nebo Alceste – vzniká sice jako odraz skutečnosti, ale jakmile je literárně ztvárněn, stává se faktem literárním a dostává se do literárního kontextu: je vnímán na pozadí jiných literárních typů, a proto musí být studován také jako literární fakt, tj. v literárním kontextu.

Různá funkčnost téhož výrazového prostředku v historickém vývoji, stejně jako různé začleňování celého literárního díla do různých dobových kontextů, vyplývá především z neustálého narůstání kulturního dědictví. Tímto narůstáním se dostávají ve čtenářském povědomí do sousedství literární zjevy různých dob, různé umělecké struktury stojí tedy vedle sebe. Například v naší literatuře dialekt dnes působí zcela jinak, než jak působil v realistické próze okolo r. 1900. Pokud jsme si toho vědomi, necítíme jako rušivé užívání dialektu v dialozích u T. Novákové, tj. hodnotíme je čtenářsky jinak, než jak bychom je hodnotili u autora současného. Obdobně je tomu i s literárními typy, kompozičními postupy a konečkonců se „smyslem“ celého literárního díla. Když však zapomeneme na původní dobový kontext a starší dílo vnímáme jen „dnešními očima“, některé prostředky přestáváme chápat, ztrácejí svou funkčnost, mění se jejich významová potence i smysl.

V literárním vývoji se stále mění začlenění jednotlivých děl do celku literatury podle toho, jak vznikají díla nová. Každá doba se přitom dívá na klasické dílo jednak na pozadí starší tvorby, pokud je ještě v oběhu (a stále narůstá) a jednak je poměřuje soudobým literárním snažením. Proto se nedá říci, že by některý z „dobových“ pohledů byl lepší nebo správnější než některý pohled jiný. Jistě je možno se přit o správnost výkladu Shakespeara v kontextu jeho doby, ale to je otázka povýšce literárněhistorická; nelze však říci, že jeho dnešní chápání je lepší nebo horší, než jaké bylo před nějakými dvaceti léty; jde o to, co dává Shakespeare dnešnímu publiku, a proto můžeme diskutovat nanejvýše o tom, zda se dnešní chápání blíží k chápání současníků, nebo zda se od něho vzdaluje. To je však otázka jen teoretické povahy, bez významu pro praktický literární život.

Stejně se mění i začlenění vícekrát překládaného díla v literatuře, do níž je překládáno. Shakespeare znamenal jistě pro českého člověka okolo r. 1800 něco jiného, než když se v padesátých letech minulého století přistoupilo k vydávání souboru jeho dramát, jinak se jevil době lumirovské, kdy ho znovu překládal Sládek, a jinak se jeví zase dnešku. Je možno hodnotit starší překlady z toho hlediska, do jaké míry byli překladatelé přesní a do jaké míry se dopouštěli věcných chyb, tj. jak přesně transponovali do češtiny věcnou informaci, ale těžší je hodnocení z hlediska informace estetické (např. z hlediska stylu a z hlediska veršové formy) a ze zorného úhlu „druhého významu“. Zde je nejvíce potřebné počítat s měnícím se kontextem, s měnícími se požadavky na překlad vůbec, se stavem domácího básnického jazyka, s dobovým přístupem k literárnímu dílu vůbec atd.

Tuto skutečnost je nutno si uvědomit, když se zamýšlíme nad problémem, zda je možno vytvořit jeden „klasický“ překlad, který by neměnně vrostl do literatury a zaujal v ní obdobné místo, jaké mělo překládané dílo v literatuře originální, nebo zda je nutno se vyrovnávat s velikými literárními zjevy minulosti znova a znova. Sám se domnívám, že je nutné neustálé vyrovnávání, právě proto, že se stále mění začlenění díla ve dvou kontextech, jednak v kontextu literatury originální a jednak v kontextu literatury, do které se překládá. Z toho důvodu soudím, že se veliká díla minulosti budou muset překládat znova a znova. Pokud se překlad pevně začlenil do vývoje literatury, je do ní začleněn právě jako překlad a jen a jen jako překlad. Abych uvedl konkrétní příklad: Jungmannovy překlady Miltonova Ztraceného ráje a Chateaubriandovy Ataly žijí v české literatuře jako práce Jungmannovy a nikoliv jako adekváty Miltonova a Chateaubriandova díla; jestliže mají tato díla světové

literatury plnit v našem kulturním prostředí čtenářskou funkci, musí být přeložena nově.

Byl bych nerad, kdyby snad tyto moje vývody vyzněly jako nihilistický postoj k překladatelské práci. Je tomu právě naopak. Ukáží to z druhé strany. — Jak známo, v české literatuře probíhal na začátku minulého století prudký boj mezi přívrženci prozodie časoměrné a prozodie přízvuchné. V této situaci měl například časoměrný Kollárův Předzpěv k Slávy deři jiné postavení v mezích veršovaných skladeb, než jaké má dnes. Bylo tomu tak už z toho důvodu, že se v časovém průběhu podstatně změnil vztahy mezi literárními formami. Časomíra se již v druhé polovině 19. století stala záležitostí víceméně antikvářskou, v Kollárově době však byla kvantitativní prozodie vysoce aktuální. Jakkmile se ovšem časomíra dostala z ústředního postavení úplně mimo čtenářský zájem, změnilo se i začlenění Kollárova Předzpěvu do souboru veršovaných textů: časomíra se asociovala s jiným kontextem, než tomu bylo v Kollárově době. Obdobně je tomu v historickém vývoji i s volným veršem: co bylo ve své době pocítováno jako novátorské, stává se dnes formou běžnou a nejednou otřelou. Forma zůstává, ale její funkce se v novém rozložení veršových tvarů mění. To se nutně projevuje i v překladatelství. Vezměme například překlady z antiky! Pokud byla v živém povědomí časomíra, vyžadovaly se překlady časoměrné, jakmile se však časomíra začla ze čtenářského povědomí ztrácet, objevoval se současně požadavek přízvuchného napodobování antických meter.⁵

III

Jaké z toho vyplývá poučení pro překladatelskou praxi? Především je to postulát, aby se překladatel snažil podat čtenáři dílo v takové podobě, v jaké je včleněno do dnešního literárního povědomí. Jinak by bylo třeba respektovat například jazykové archaismy v daleko větší míře, než jak se tomu děje v dnešní praxi; jazyk Chaucerův by musel být reflektován starší češtinou (a nikoli jazykem dnešním), a obdobně překlad Villona, abych uvedl jen dva příklady: jde o autory, kteří v originálním čtenářském povědomí existují asi v obdobné jazykové podobě, v jaké u nás existuje Podkoní a žák z doby okolo r. 1400. Prakticky vzato, byl by ovšem překlad Chaucera nebo Villona do staročeštiny z hlediska čtenářské obce absurdní. Teoretické vytyčení této cesty k vyjádření jazykové adekvátnosti překladu však dosvědčuje — právě pro svou absurdnost — alespoň tolik, že se v překladatelské praxi musíme vzdát snahy vystihnout některé kvality originálu právě se zřetelem ke kontextu, do kterého chceme překlad včlenit.

Situace se ještě komplikuje tím, že se určitá díla stala faktem literatury světové; pak se při překladatelské práci musí počítat vlastně i s povědomím autora jako světového literárního faktu a musí se respektovat i jeho místo v tomto světovém kontextu. Konkrétně to znamená, že se musí při překladu v tomto případě zdůraznit některé obecné rysy na újmu rysů specificky národních.

Z toho, co jsem uvedl, je vidět, že se překladatelská problematika určitého díla nedá řešit jednou provždy a že nelze řadu sukcesivních překladů tého díla me-

⁵ Později se hledal ekvivalent časoměrného verše i ve verši čistě tónickém, srov. drama O. Theera Faëthon. Podrobněji o tom píše ve studii Otokar Theer and the Beginnings of Czech Accentual Verse (in: *To Honor Roman Jakobson. The Hague—Paris 1967*, str. 945—957). Česká verze v souboru *O charakter českého verše*, Praha 1970.

chanicky hodnotit jako řadu stále dokonalejších (nebo různě dokonalých) pokusů.

Rád bych však upozornil ještě na jednu věc. Otázka překladu a jeho adekvátnosti se nedá řešit beze zřetele k souvztažné dvojici originálu a *konkrétní* literatury, do níž překlad vstupuje, protože se jinak utváří překlad z literatury malého národa do literatury velkého národa, a naopak. Vede k tomu už samo literární prostředí, protože literatura velkého národa má často poněkud jiné postavení ve vztahu k literatuře malého národa a naopak, a to se nutně projevuje i ve způsobu, jakým se překládá.

Nejlépe je to vidět při překládání veršů z ruštiny do češtiny. Zde je volba na jedné straně mezi rytmickým echem originálu (přesnou zvukovou nápodobou ruského verše) a na druhé straně mezi jeho funkčním ekvivalentem. Překládá-li Čech z ruštiny, bude zpravidla usilovat o to, aby vytvořil rytmické echo své předlohy. Vyplývá to z určité znalosti ruštiny v českém prostředí, s níž souvisí i znalost některých charakteristických rysů ruského verše u českého čtenáře. Kultivovaný český čtenář hledá proto v překladě rytmus originálu, jehož jakýsi model existuje už v jeho povědomí. Proto se v překladatelské praxi nehledá funkční ekvivalent, ale zachovává se původní rytmická struktura verše. (Kdyby se hledal funkční ekvivalent, překládal by se patrně ruský jamb trochejem.)

Tento problém se dá dobře sledovat v českém prostředí též na vztahu k antickým literaturám. Pokud byla latina a řečtina povinným předmětem na středních školách, znal skoro každý vzdělanější čtenář zvláštnosti časoměrné metriky a při překladech z antické literatury se musela proto přísně dodržovat veršová forma originálu. S tím souviselo užívání časomíry v překladech z antiky a co možná nejpresnější napodobování rytmické struktury originálního verše v překladech přízvukných (kde hlavní slovní přízvuk nahrazoval metrickou délku časoměrného verše). Jakmile se však znalost klasických jazyků začala zmenšovat, vystoupily do popředí pokusy hledat funkční ekvivalenty antického verše a objevovaly se například místo hexametru stropy.⁶

Obdobně je tomu v české literatuře ve vztahu k literaturám románským, především k literatuře francouzské. I zde se ustálil nikoliv funkční ekvivalent, nýbrž ekvivalent zvukový, který spočíval v aplikaci jambu pro vystižení vzestupného spádu románského sylabického verše.⁷ Zde jistě působila napřed tradice překladatelské školy Vrchlického, ale pak i znalost francouzštiny u valné části absolventů středních škol.

Jinak je tomu v literaturách velkých národů, kde nejsou přímé asociace s veršovou formou „menší“ literatury, z níž se překládá. Jestliže se překládá například z češtiny do angličtiny, není třeba počítat s předpokladem, že by šlo o překlad z jazyka známého části čtenářů. Otázka funkčního ekvivalentu na jedné straně a zvukové nápodoby na straně druhé jeví se tedy jinak, než při překladech z ruštiny do češtiny apod. Otázka zvukového echa a použití ohlasové techniky nebo funkčního ekvivalentu se zde dostává do nové roviny a ztrácí svou naléhavost. Překladatel má více volnosti, je méně vázán asociacemi svého publika k určité veršové formě.

⁶ Srov. *Jos. Hrabák, Úvod do teorie verše, 4. vyd., Praha 19... , str. ... (V tisku).*

⁷ K tomu dodávám, že pokládám klasický český trochej a jamb (obyčejně nazývaný veršem sylabotónickým) za verš svou podstatou sylabický. Podrobněji jsem o tom psal ve studii O charakter českého a ruského trocheje a jambu, *Česká literatura 15, 1967, str. 181–191*.
Přepřacováno v knižním souboru O charakter českého verše. Praha 19... , str. ... (v tisku).

TROIS RÉFLEXIONS SUR L'ART DE TRADUIRE

L'auteur présente trois études dont les deux premières sont d'un caractère théorique, la troisième est consacrée aux conséquences pour la pratique. L'auteur insiste tout d'abord sur l'idée que la traduction d'une oeuvre littéraire, absolument équivalente à l'original, doit être fondée non seulement sur une transposition logique de son contenu, mais, en même temps, de son *second sens* (qui fut signalé p. ex. par R. Barthes). Ensuite, l'auteur explique que l'oeuvre littéraire traduite entre dans le sens d'un contexte nouveau qui a, de la même manière que le contexte original, une nature *dynamique*. En conséquence, on ne peut jamais créer une traduction d'une oeuvre littéraire d'art qui soit tout équivalente à l'original. Il en résulte alors qu'on doit, de temps en temps, retraduire les traductions des chefs-d'oeuvre littéraires.

