

POETIKA UMĚLECKÉHO PŘEKLADU

Danuše Kšicová (Brno)

Abstrakt

Dosavadní výzkum specifčnosti uměleckého textu (Lubomír Doležel, Zdeněk Mathauser), překladu, zvláště básnického (Jorge Luis Borges) dokazuje, že podstatu umělecké výpovědi může vyjádřit výstižněji překlad volný. Autorka dokládá tuto tezi příklady z vlastní překladatelské praxe.

Klíčová slova: poetika; umělecký překlad; překlad poezie; umělecká výpověď; volný překlad

Abstract

The previous research on the specificity of artistic text (Lubomír Doležel, Zdeněk Mathauser) and its translation, especially that of poetry (Jorge Luis Borges) shows that the substance of artistic text can be expressed more faithfully by free translation. The author illustrates this argument using examples from her own translation of poetry.

Key words: artistic translation; translation of the poetry; substance; statement; free translation

Pro českého badatele je nepochybně potěšitelné, když zjistí, že hlavní redaktor nedávno vydaného Slovníku aktuálních termínů a pojmů *Poetika* N. D. Tamarčenko uvozuje stejnojmenné heslo slovy Jana Mukařovského, charakterizujícího poetiku (poietike tehne) jako: „estetiku a teorii básnického umění“. ¹ Následuje pak deskripce jednotlivých složek poetiky, kterou o necelou generaci mladší český badatel Lubomír Doležel, jenž v Torontu založil slavistiku a bohemistiku, shrnuje slovy: „Literatura je umění jazyka, vytvářené tvůrčí činností, poesí; poetika je kognitivní činnost řízená obecnými požadavky vědeckého bádání.“ ² Poetiku pak člení na teoretickou (aplikovanou, univerzalistickou), partikularistickou, exemplifikační (analytickou, normativní), deskriptivní, synchronní (historická) srovnávací, rétorickou (lingvistická) a sémiotickou. ³

¹ Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponjatij. Glavnyj naučnyj redaktor N. D. Tamarčenko. Moskva 2008, s. 182.

² DOLEŽEL, L.: Kapitoly z dějin strukturální poetiky. Brno 2000.

³ Tamtéž, s. 15.

Významnou kategorií, k níž se neustále vracejí badatelé tak či onak spjatí s hermeneutikou a fenomenologií, je řecký termín *eidos*, jehož chápání se výrazně proměňuje v historickém sledu od Platonova výkladu jako idey, přes Aristotelovo sepětí s tvarem neboli morfé, chápaných jako protiklad látky, až po Husserlovo pojetí podstaty věci nahlížené ve fenoménu očištěném eidetickou redukcí. V této souvislosti nelze opomenout někdejší významovou transformaci Franka Wollmana, jenž již r. 1929 razil termíny eidografie – sledování vývoje literatury z hlediska genologického – a eidologie – analyzování jednotlivých vrstev struktury literárního díla. Itenzívním zájmem o tvarovost nebyl Wollman příliš vzdálen pražskému strukturalismu. Svým aspirantům, mezi nimiž byl v 50. letech i budoucí představitel sémiotické translologie Anton Popovič, vštěpoval nezbytnost propojování jednotlivých složek uměleckého díla, pro něž využíval výrazné grafické znázornění: středem protínajících se kruhů, představujících předmětnost, význam, emocionálnost a jazyk, byla základní, neboli strukturální idea jakožto sublimace všeho.⁴ Je zajímavé porovnat tento obrazec s grafickými schémata, jimiž provází svůj fenomenologický výklad struktury uměleckého tvaru Zdeněk Mathauser v knize *Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě* (UK, Praha 2005). Kruhy jsou zde zaměněny rovnoramennými trojúhelníky, nazvanými trojúhelník reference, geneze, ontologie a morfologie. Na hranách takto vzniklého čtverce označují písmena Z – dílo jakožto znak, R – referent, M – materiál, V – dílo jako věc. V jejich středu se pak ocitá S jako subjekt – reference, myšlenka, význam (s. 36). Na dalším grafu pak Mathauser nabízí komunikativně prohloubené vyjádření pomocí dvou do sebe vložených čtverců, jejichž rohy jsou spjaty ovály, spojujícími dílo jakožto znak s estetickým objektem, referenta s portrétovaným předmětem, materiál s kulturním materiálem a dílo jako věc s artefaktem (s. 39). Ze srovnání všech těchto grafů je názorně vidět obrovský posun estetického myšlení, v němž je vzájemné propojování jednotlivých složek uměleckého tvaru obohacováno výzkumem kulturologickým i komunikativním.

Všechny tyto aspekty moderního chápání poetiky se přirozeně projevují i v oblasti uměleckého překladu. České překladatelství má za sebou neocenitelnou zkušenost takových kritických osobností jako byl F. X. Šalda, jenž zdůrazňoval, že překlad nemá cizí literaturu přibližovat, ale přenášet k nám její charakteristické dobové a národní rysy a že národní specifická povaha psychické. Proto vyžadoval, aby byl zachován individuální styl autora. Překlady veršů prózou odmítal. Jiří Karásek ze Lvovic, který takto verše překládal, podobně jak

⁴ WOLLMAN, F.: Nové směry literární vědy a eidografická metoda. In: I. sjezd slovanských filologů v Praze 1929. These a poznámky k diskusi. Sekce č. 1. Praha 1929, č. 9. O pedagogickém uplatňování této metody viz vzpomínky D. Kšicové, Setkávání. In: Slavista Frank Wollman v kontexte literatury a folklóru. I–II. Ed. Hana Hlôšková – Anna Zelenková, Bratislava–Brno 2006, s. 37–53.

to upřednostňují dodnes Francouzi, razil požadavek překladatelské kongeniálnosti, čímž rozuměl duševní sprísnění s autorem předlohy. Kladl důraz na tzv. vnitřní formu, tj. individuální stylistické rysy, jež je nutno v překladu zachovávat.⁵ Na dobové polemiky české moderny navázala svou tvůrčí praxí meziválečná překladatelská generace, jež v mnohém předurčila dodnes převažující funkční metodu, v níž se jazykový jev zkoumá z hlediska jeho hodnoty pro vnímatele a jeho platnosti v jazykovém systému. Vilém Mathesius to vyjádřil již r. 1913 svým požadavkem *přebásňovat* místo dosavadního hesla *překládat rozměrem originálu*, charakteristického zejména pro překladatelskou generaci Jaroslava Vrchlického. V praxi to vedlo k uplatňování tzv. zásady volného překladu a k požadavkům přirozenosti, prostoty a lidovosti, stejně jako k úsilí o hovorovost a mluvnost, důležitých zvláště v překladech dramát.

O aktuálních problémech poetiky původní literatury i překladu se ve své poetické esejistice výstižně vyjadřuje brazilský spisovatel Jorge Luis Borges (1899–1986), profesor anglické literatury v Buenos Aires, jenž r. 1967 přednášel na Harvardu. Jádrem jeho tvorby tvoří eseje (např. *Diskuse, Dějiny věčnosti, Další pátrání, Devět dantovských esejů, Hádanka poezie*, 1967) blízké umělecké próze. Když oslepl, vrátil se znovu k básnictví, protože verše mohl psát z paměti.

Borges je přesvědčen o tom, že život je tvořen poezií. Knihy jsou příležitostí pro poezii, kterou musí objevit čtenář. Jazyk není jen dorozumívací prostředek, může to být i vášeň. Poezii tvoří zážitek z poezie. „Umění se děje pokaždé, když čteme báseň.“⁶ Kniha není nesmrtelný předmět, který se má uctívat, ale příležitost pro krásu. Z četby se stává znovu objevování. Každé slovo je skrytá metafora. Pokud slova používáme abstraktně, ztrácejí svůj metaforický význam. V kapitole *Vyprávění příběhu* ukazuje na příkladu Iliady, že autorský záměr není to podstatné. Sám děj není příliš přitažlivý, ale zpracování eposu má vnitřní krásu: hrdina dobývá město, o němž ví, že ho nikdy nedobude, dělá tak přesto, že ví, že padne, lidé brání město, které je již v plamenech. Vše lze číst různým způsobem. Týká se to i čtyř evangelií, vyprávějících příběh Boha, který se kaje za hříchy světa, avšak i člověka, který si myslel, že je Bůh, ale zjistil, že je obyčejný člověk a že ho jeho Bůh opustil. Rozdíl mezi eposem a románem vidí v tom, že v eposu je hrdina, kdežto v románu jde o zhroucení člověka, o úpadek osobnosti, není to tedy hrdina k napodobení, ale k zamyšlení.

V kapitole jeho knihy *Ars Poetica Hudba slov a překlad* se Borges zabývá překladem poezie, včetně úskalí doslovných překladů, které nerespektují zákonitosti jednotlivých jazyků. Je zajímavé, že přesto některé doslovné překlady Borges pokládá za básnický neobyčejně působivé. Jako příklad uvádí vynikající

⁵ KŠICOVÁ, D.: Ruská poezie v interpretaci Františka Táborského. Brno 1979, s. 32.

⁶ BORGES, J. L.: *Ars poetica*. Přel. Mariana Housková. Praha 2005, s. 11.

tlumočení do té doby neznámého literáta Edwarda Fitzgeralda (1809–1883) arabského básníka Omara Chajáma (1048–1122) *Rubiyát*. Mnohé z toho, co si překladatel dovolil (např. smyčka světla nebo sultánova věž) by mu neprošlo, kdyby šlo o jeho originální báseň. Ve středověku lidé přijímali překlad jako variaci na dané téma, jako cosi přetvořeného; dnes se překládá příliš doslovně. Borges se domnívá, že původ doslovných překladů souvisí s překlady bible, kterou údajně vytvořil Duch svatý, kdežto Homér byl jenom člověk. Zásah do textu se proto pokládal v překladech bible za nepřipustný. Vznikly tak nádherné biblické texty. Domnívá se, že nastane doba, kdy budou překlady chápány jako něco zcela samostatného. Sám se přesvědčil o tom, že i jeho odvážné metafory byly přijímány lépe, když je označil za překlad nějakého Peršana či Skandinávce. Překlad se nikdy neposuzuje na základě slov. V současné době převládá historické vnímání, protože máme historickou mentalitu. V budoucnu se však bude vnímat snad právě krása. V Indii např. nemají historické vnímání, veškerou filozofii chápou jako současnou, nikoli v chronologickém sledu. Zajímá je hádanka vesmíru.

V kapitole *Myšlenka a poezie* Borges cituje Waltera Patera, který napsal, že všechno umění se snaží dosáhnout stavu hudby, což souvisí s tím, že v hudbě nelze oddělit obsah a formu, že je to soustava tónů a pomlk odvíjející se v čase, je to nepřeložitelný jazyk. U poezie se usuzuje, že je tomu právě naopak, protože ji můžeme převyprávět. Je to však to, co přivádí jazyk k jeho původnímu zdroji. Jazyk nevzešel z knihoven, ale z polí, z moře, z řek, z nocí, z úsvitu (s. 61). Židům připadalo přirozené, že slova mají moc. První věta tóry zní: „Bůh řekl: budiž světlo, a bylo světlo!“, což byl dostatečný důvod k počátku světa a života. Krásu poezie cítíme ještě dříve, než o ní začneme přemýšlet“ (s. 63). Význam je něco, co je k verši přidané, krása přesahuje to, co vyjadřujeme, protože je vždy jen jeden z významů, který jinak intuitivně cítíme jako celek. Krásu mohou vyvolávat i verše, kterým vůbec nerozumíme. O poezii může říci totéž, co řekl Hanslick o hudbě: „mohu si ji vybavit, mohu jí pochopit, ale nemohu ji přeložit. Na příkladu metafory „lyra trojité noci“ ukazuje, že výklad je zbytečný, poezie potřebuje tajemství. Je dvojitý způsob užití poezie – učinit obvyklá slova neobvyklými nebo vytvářet neobvyklá slova a vkládat je do básně. Slova byla zpočátku magická a prostřednictvím poezie se ke své původní magii vrací (s. 69). Vzpomíná, jak ho v dětství zasáhla slova básně, které nerozuměl, ale která byla krásná. V životě jsou důležité okamžiky, kdy si člověk uvědomí, kým je. Je důležité číst knihy v určitém věku. Např. Poe a Baudelaire jsou blízcí mladým lidem, v pozdějším věku už tak nepůsobí. Polemizuje s představou, že volný verš je snazší než vázaný, je to naopak, schéma verše je nápomocné, u prózy, k níž člověk přichází později, je mnohem obtížnější dosáhnout téhož účinku, má to mnohem složitější schéma. Důležité je to, co je za verši. Jakákoli vyumělkovanost je omyl. Povědomí o dějinách literatury pokládá za jakousi formu skepse, protože nás to odvádí

od podstaty. Přiznává, že když něco píše, nesnaží se tomu rozumět (s. 87). Musí zapomenout sám na sebe. Snaží se jen vyjádřit svůj sen.

V návaznosti na tato moudrá slova pokládám za zcela logické zjištění, že nejlepší překlady poezie vznikají tehdy, kdy se překladatel zdánlivě velmi vzdálí originálu, aby mohl vyjádřit jeho podstatu. Stalo se mi to při překladu jedné ze Chagallovych básní, jejíž originál mi nebyl dostupný. Za banálními obrazy textu, který jsem měla k dispozici, bylo třeba hledat napětí, které básník pociťoval při tvorbě veršů věnované dávno zesnulé, hluboce milované matce. Tak vznikl závěr diktovaný pouze intuicí:

*Kde jsi má matko
v prsti pod kamenem
zmizelá krásno
modlím se tvým jménem.
Duši bych prodal
stokrát zlíbal trávu
Tak vzlyká kámen.
Tu drahou hlavu.
Královno matko,
Vymodlenko,
Amen.*

Za velmi důležité pokládám hledat analogická vyjádření v domácím kulturním kontextu. Tak postupoval při překladu Poeova Havrana Vítězslav Nezval, navazující na českou lidovou baladu. Pro překlad verše z 15. sloky:

Poe: „*Prophet!*“ said I, „*thing of evil!* – *prophet still, if bird or devil!*“
Nezval: „*Proroku*“, *dím*, „*mene tekel, ať jsi pták anebo z pekel!*“

užil metaznaků, spjatých s lidovou magií: mluví o uhranutí, havrana ztotožňuje výhradně s čertem či ďáblem. K české kulturní tradici se hlásí užitím starozákonního výhružného varování „mete tekel“, které není ani v originále, tím méně pak v ruských verzích překladu, prostě proto, že v ruštině se tohoto rčení z Prorocství Danielova (kap. 5, v. 25–28) neužívá.⁷ Moravské lidové tradice jsem se snažila využít i já při tlumočení Blokova *Luňáka* pro zajímavý ženevský projekt, kdy jsem verše originálu:

*А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней,–*

tlumočila se vzpomínkou na slova moravské lidové písně:

⁷ KŠICOVÁ, D.: Básnický překlad jako předmět mezidisciplinárního studia (Bürgerova Lenora a Poeův Havran. Antologie teorie uměleckého překladu (Výběr z prací českých a slovenských autorů). Ed. M. Hrdlička, E. Gromová. Ostrava 2004, s. 215–220.

*Jsi to však stále ty, moje rodná zem,
má smutná galánka starodávná.⁸*

Se zcela specifickým problémem se však překladatel setká, vydá-li se proti proudu času a zabrousí-li do problematiky historicky ani teoreticky dosud téměř nezpracované. Narazila jsem na to při interpretaci a nezbytném překladu či parafrázi u nás zcela neznámého ruského cestopisu moskevského kněze z řad staroobřadců Ioanna Lukjanova.⁹ Svou cestu do Egypta a Palestiny uskutečnil podle posledních výzkumů za panování Petra I. v letech 1701–1703. Lukjanovovy cestovní zápisky byly zpracovány po návratu poutníků do centra staroobřadců ve Větce v letech 1703–05.¹⁰ Jedná se o velmi kultivovanou barokní prózu, zjevně navazující na styl proslulého, krví napsaného životopisu protopopa Avvakuma (*Žitíje protopopa Avvakuma, im samim napisannoje*, 1672–73). Uvedu jen jeden příklad textu, jehož překlad je možný jen se znalostí dobových církevních reálií. Líčí se v něm, jak poutníci přijeli do Orla 6. ledna v den Kristova zjevení¹¹, právě v době, „kak vyšli so kresty na vodu!“ O textu zdánlivě neřešitelném bychom mohli použít známého ruského úsloví „larčik prosto otkryvalsja“. Jde totiž o obřad velmi populární i v současném Rusku. Koná se však v souladu s novým kalendářem 19. ledna v den Kristova pokřtění v řece Jordánu. Kněz nejdříve do prubně ponoří kříž, čímž vodu posvětit. Věřící se pak do tohoto otvoru třikrát ponoří i s hlavou, podobně jak to dodnes dělají baptisté při křtu v řece Jordánu. Překlad či parafráze bude tedy znít takto: „přijeli do Orla právě v době, kdy šlo procesí s křížem světit vodu k posvátné koupeli.“ Podobných příkladů by bylo možné uvést více. Šlo jen o naznačení skrytých zásludností, s nimiž se může setkat jak překladatel, tak badatel.

Závěrem lze konstatovat, že překlad uměleckého textu je veliké dobrodružství, do něhož se lze pouštět jen s velkou dávkou optimismu a osobního vztahu ke zvolenému tématu či autorovi.

⁸ BLOK, A.: Luňák, přel. D. Kšicová. In: Le milan. Hommage multilingue et multiculturel à A. Blok. El. Dragón de Gales, Genève 2007, s. 94.

⁹ Choždenije v Svjatuju Zemlju Ioanna Luk'janova. Putěšestvije v Svjatuju Zemlju staroobřadca, Moskovskogo svjaščennika Ioanna Lukjanova v carstovanije Petra Velikogo, Moskva 1864.

¹⁰ TRIBUNSKAJA, K. V.: „Choždenije v Svjatuju Zemlju“ Ioanna Luk'janova. Avtoreferat dissertacii na soiskanije učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk. Moskva 2008.

¹¹ „Javlenije Christa“