

III.

PŘEKLADATELSKÉ NÁZORY FRANTIŠKA TÁBORSKÉHO

Dlouholetý zájem Táborského o ruský jazyk, literaturu i kulturu našel své tvůrčí uplatnění počátkem devadesátých let, kdy básník přistoupil k otiskování svých prvních překladů z ruské poezie. Obzvláštní pozornost tehdy věnoval *Lermontovovi*. Po překladu poémy *Izmail bej* (Zlatá Praha 1891) následovaly dva knižní sborníky *Lermontovových Básní* (1892, 1895). K stému výročí Puškinova narození v r. 1899 uveřejnil ve Slovanském přehledu své první překlady *Puškinovy reflexivní lyriky*. V tomtéž ročníku vyšlo i jeho básnické tlumočení poezie *J. P. Polonského*.¹ Zájem Táborského o překladatelství se projevil i v jeho *kritikách*, jimiž sledoval v téže době současnou překladatelskou produkci. Chceme-li vysledovat a zhodnotit přínos Táborského do českého překladatelství ruské poezie, musíme mít na zřeteli především celkovou situaci v našem překladatelství v té době.

Jiří Levý označuje ve svém úvodu k antologii *České teorie překladu*² konec století za počátek třetí periody našeho překladatelství, které Otokar Fischer nazval *obdobím revize*. Charakteristickým rysem této doby byl především kritický přístup k dosavadnímu stavu v našem překladatelství, určovanému po dvacet let estetikou Jaroslava Vrchlického a jeho školy. Bleskosvodem se stal gigantický zjev Jaroslava Vrchlického a jeho teorie, že báseň je nutno překládat *rozměrem originálu*, jež vedla v praxi k zásadě tzv. *celostního překladu* — podřízení detailu celku — přičemž za celek byla považována sloka nebo verš. Primární byla tedy forma, obsah bylo možno překládat značně volně. Dalším příznačným rysem překladatelské techniky Vrchlického byla adaptace překládaného díla na jeho vlastní styl — to mu umožňovalo onu neobyčejnou univerzálnost, jež ostatně měla své historické opodstatnění — pomohla zpřístupnit nejvýznačnější díla světové literatury. Důsledkem byl eklektismus a nevyrovnanost překladů, což mu vytýkala kritika 90. let.

Jiným překladatelským typem byl druhý lumírovec Josef Václav Sládek, jenž byl svou teorií *věrného překladu* blízký *ruchovcům*. Protože pře-

¹ O všech citovaných překladech viz podrobněji v příslušných kapitolách a v bibliografické příloze.

² Jiří Levý, *České teorie překladu*, SNKLHU, Praha 1957, 191 aj.

kládaná díla nepřizpůsoboval svému stylu, byl jeho výběr omezen na básníky, kteří mu byli blízcí svým laděním. Proto Sládek překládal méně, jeho tlumočení však nebylo natolik dobově podmíněno, jak tomu bylo u Vrchlického.

Na tradici Sládkova překladatelství a na ruchovce navazují v podstatě literární skupiny let *devadesátých* svou teorií *věrného překladu*, čímž rozumějí zachování *přesného významu* i *stylistické individuality* originálu. Situace byla ovšem značně komplikována tím, že skupina zahrnovala jevy tak různorodé, jako byla *Česká moderna* v čele s F. X. Šaldou, *dekadenti a symbolisté* i *realisté* kolem T. G. M a s a r y k a. Stejnou překladatelskou estetiku sdílela i tzv. *Katolická moderna*, vystupující v moravských časopisech Hlídků literární, *Nový život* a částečně v Literárních listech. Mluvčími této generace se stali T. G. M a s a r y k, F. X. Š a l d a a Jiří K a r á s e k z e L v o v i c. Spojoval je odpor proti překladatelské estetice Vrchlického. Ve svém pojetí věrného překladu se však lišili. T. G. M a s a r y k vycházel ze zásad tzv. historického realismu, požadoval, aby byl překladatel věrný autorovým básnickým obrazům, aby vystihoval přesně detaily. Otázky formy nepřehlížel; zdůrazňoval, že neexistuje pouze *vnější forma* (počet slabik ve verši apod.), ale i *forma vnitřní* (výraznost, obraznost slov a obrátů). Doslovné věrnosti, kterou s sebou přinášela, byl dokonce ochoten obětovat veršovou formu. K tomuto extrému pak v praxi došlo v překladatelství dekadentů.

Filozofickou bázi překladatelské estetiky *České moderny* vytvořil F. X. Š a l d a svými názory, že překlad nemá cizí literaturu přibližovat, ale *přenášet* k nám její charakteristické *dobové a národní rysy* a že národní specifčnost je povahy psychické. Proto Šalda vyžaduje, aby byl zachován individuální styl autora. Byl však proti překladům veršů prózou.

Jiří K a r á s e k z e L v o v i c razil požadavek *překladatelské kongeniálnosti*, čímž rozuměl duševní spříznění s autorem předlohy. I on kladl důraz na tzv. *vnitřní formu*, tj. individuální stylistické rysy, jež je nutno v překladu zachovávat.

Celá tato situace se odrazila i na překladatelské estetice T á b o r s k é h o, kterou nejlépe poznáme z jeho posudků soudobých překladů. O tom, že se Táborský zabýval překladatelskými problémy i z historického hlediska, svědčí jeho kritika překladu *Byronovy Childe Haroldovy pouti* od E. K r á s n o h o r s k é,³ kde se v historickém úvodu dotýká nejvýznamnějších zjevů našeho překladatelství od Viktorina Kornela ze Všehrd, který r. 1495 vydal překlad *Knihy o napravení padlého* od sv. Jana Zlatoustého. Poté vzpomíná i jiných vynikajících překladů staročeské literatury: Bible Kralické, Konáčova překladu kroniky *Sylviovy*, kterou zdokonalil Daniel Adam z Veleslavína, je nadšen žalmý, přebásněnými Komenským. V době obrození vyzvedá především přínos Jungmannův, nesouhlasí však s tím, že nedodržel formu originálu, jak tomu bylo v případě jeho překladu *Ztra-*

³ T ý, *Z nových překladů*, NL 27. 12. 1980. Příloha NL k č. 355.

ceného ráje, kde zaměnil blankvers pětistopým trochejem, protože nevěřil, že by se čeština kdy poddala jambickému rytmu. Táborský je přesvědčen, že tomu tak není beze zbytku ani téměř po sto letech, i když díky úsilí mnoha českých básníků a překladatelů, z nichž vyzvedá především Vrchlického a Krásnohorskou, stal se jamb plnoprávným rozměrem. Při posuzování samého překladu Childe Haroldovy pouti hodnotí u Krásnohorské především její smysl pro hudebnost verše, jeho rytmus i krásu jazyka. Zvláštní důraz klade na rytmickou stránku jejího překladu:

„Ona nejvíce se stará, aby český verš jambický nebyl vlastně veršem trochejským s jednoslabičnou předzáškou, nýbrž aby uprostřed veršů byly přestávky, by vstoupavý rytmus jambický neztrácel své hudebnosti, k čemuž je třeba velké zásoby slov jednoslabičných a trojslabičných.“

Vadí mu pouze způsob, jak Vrchlický překládá verše stylizované folklórně; podle jeho názoru v tomto případě jakýkoli patos vadí. V teorii je Táborský i proti neurčitosti básnických obrazů, i proti zbytečnému užívání citoslovců, ovšem ve vlastních pokusech o překlad kritizovaných pasáží, jimiž svou kritiku provází, dopouští se v podstatě těchže prohřešků.

Vrchlický :

Tak jsem, ach, filozofii
a lékařství a práva říš
a žel i teologii
ve žhnoucí snaze probádal již.

Táborský :

Tak jsem, ach, filozofii,
medicínu a přísné jus
a, žel i teologii
probádal — horké práce to kus.

Svým požadavkem, aby překlad zachovával dobový, národní i jazykový kolorit originálu blížil se Táborský již programu F. X. Šaldy a současně i nastupujících překladatelských generací. Dalšímu básnickému vývoji bylo blízké i jeho zdůrazňování *prostoty* a *jasnosti překladu*. V tom se zásadně lišil od představitelů *České moderny*, kteří kladli naopak důraz na *jazykovou exkluzivnost*. Svoje názory na překlad formuloval Táborský takto:

„Tím těsným přilnutím k originálu rozumíme, že překladatel neubere myšlenku ani jasnoty, ani hloubky, ani smělosti, že výrazu neujme síly ni jádrnosti ni libozvuku; že vše vynasnaží se vysloviti touž vykrystalizovanou mluvou, vždy přirozenou, prostou, jasnou a volnou jako Goethe.“

Zásadu, aby překlad byl prostý a jasný Táborský uplatňoval především tam, kde měl být zachován charakter lidové poezie. To bylo jádro jeho výtek, jež měl proti překladům Ladislava Quise, kterému se vždy nepodařilo vystihnout ráz Kolcovy lyriky, inspirované ruským folklórem. Táborskému vadilo, že Quis nezachovává palilogie, často uplatňované v originálu, vytýkal mu časté užívání interjekce „ó“, v písňových útvarech násilné, apod.⁴

⁴ T., Robert Burns, Výbor z písní a balad, přel. Jos. V. Sládek; A. V. Kolcov, Básně, přel. Lad. Quis, NL 31. 12. 1892. Příloha NL k č. 361.

Táborský byl tedy pro *překlad přesný*, který by vyjádřil plně *myšlenku* a který by zachoval i *formální hodnoty* originálu. Za hlavní příčinu, proč byl např. *Evžen Oněgin* u nás známější jako opera než jako román, označuje právě nedostatky prvního českého překladu z pera Václava Čeňka B e n d l a, jemuž se přes veškeré jeho nadání nemohlo podařit „... vtěsnat, jak teprv lehce přelít, do čtyř stop jambických to, co Puškin; musil nadstavovati svůj český verš. Zápasil s básnickou mluvou, jako zápasila jeho doba.“⁵ Podařilo se to až V. A. J u n g o v i, který měl již situaci usnadněnou předchozím vývojem českého básnického jazyka.

Svoje názory na překladatelství Táborský shrnul ve své recenzi *T r o p o v ý c h* překladů *L e r m o n t o v o v ý c h* básní,⁶ tiskem přijatých příznivě. Je to nejostřejší kritika, jakou kdy Táborský napsal, proto také není ani uvedeno jméno překladatele. I když v pozadí mohl být určitý motiv osobní prestiže,⁷ Táborský usiloval především o proklamaci vlastních překladatelských zásad, z nichž některé vyvolaly polemiku už ve své době. Šlo mu především o *otázky metrické*, v nichž bylo vedle progresivních požadavků také hodně akademismu.⁸ Táborský totiž požadoval bez ohledu na rozdíly mezi českou a ruskou prozodii *přesné dodržování rytmu originálu*. Požadoval proto, aby byly v češtině vytvářeny i takové stopy jako *amfibrach* či *anapest* bez ohledu na to, že pro jejich uplatnění v češtině nebyly předpoklady v samotném vývoji českého básnického jazyka. Pokusy uvést tyto rozměry do češtiny byly tak řídké, že jsou dodnes pocíťovány pouze jako varianty nestopového jambu.⁹ Polemiku ve své době vzbudily především názory Táborského na *jamb*. Táborský se totiž nespokojoval pro vyjádření vzesťupnosti verše trocheji s předrážkou, nýbrž kladl správně důraz i na rozložení slovních celků ve verši. Zvláště zdůrazňoval zachování střední dierese, v níž by se poslední jambická stopa shodovala s logickým slovním přízvukem. Tento požadavek pokládal Josef K r á l¹⁰ za upřílišněný a dokládal to tím, že jej nedodržují ani básníci angličtí a němečtí, jejichž jazyk je jambickému rytmu poddajnější. Podle Králova názoru by námaha nebyla úměrná výsledku, neboť přestávka takto vzniklá by mohla být velmi snadno setřena splývavou výslovností. Král na rozdíl od Táborského „viděl jambičnost pouze v rozložení slovních přízvuků (tj. v jejich kladení na sudé slabiky verše) a nezjišťoval, zda má pro

⁵ T., *Sborník světové poezie*, ČAV, J. Otto, č. 8, A. S. Puškin, Evžen Oněgin, NL 2. 12. 1892, s. 4.

⁶ Fr. T á b o r s k ý, *O překládání uměleckém*, Naše řeč 1917, 65—71, 103—109.

⁷ Viz kap. *Překlady z M. J. Lermontova*.

⁸ Karel H o r á l e k, *Kapitoly z teorie překládání*, SPN, Učební texty vysokých škol, Praha 1957, s. 87—88.

⁹ Josef H r a b á k, *Úvod do teorie verše*, SPN, Praha 1958, s. 24—25, 93—94. Otázka českého amfibrachu je stále ještě otevřena. Po diskusi z konce čtyřicátých let mezi Jaroslavem Závadou a Karlem Horákem jeho oprávněnost v české poezii a v českých překladech z ruštiny hájí v návaznosti na J. Závadu Bedřich Dohnal ve své monografii *Zápas o tvar, Lidové nakladatelství, Praha 1977, s. 153—166*.

¹⁰ Josef K r á l, *České jamby*, Naše řeč I, 1917, s. 227—234, 257—262.

pocit vzestupného chodu verše význam také rozložení slovních celků v verši. Trochej s předdráždou a jamb mu byl proto synonymem.¹¹ V tomto směru byl tedy blíže pravdě Fr. Táborský, i když rovněž nedomyšlil problematiku až do konce, že se totiž „jambické zaměření v češtině nápadněji signalizuje oxytonem (slovem s přízvukem na poslední slabice, které tedy realizuje konec jambické stopy) než slovním celkem, který má přízvuk na druhé slabice (a tak realizuje začátek stopy vzestupné).“¹²

Za závažné prohřešky proti originálu Táborský pokládal i *zaměňování mužských a ženských rýmů*:

„Ty rýmy svým zvukem již jsou plastickým výrazem básníkových představ; nejsou nahodilé. Měnití nebo vynechávání je jest hřichem.“¹³

Jak je patrné z jiného projevu, v němž vysvětluje svou vlastní překladatelskou metodu, byl Táborský mnohem benevolentnější v názorech na kvalitu rýmu. Tam, kde by musel narušit básníkovu „... architekturu veršovou, jeho plastiku, jeho hudební doprovod čistě a prostě vyslovené myšlenky“ volí místo „přesně klapavého rýmu“ asonanci, které ostatně občas užívá i Lermontov.¹⁴

Z recenze Troppových překladů se dovídáme i další zásady Táborského, spjaté s jeho požadavkem zachovávat formální i obsahové kvality originálu. Tak kritizuje *nedodržování větné stavby a zvukomalebného opakování slov, opomíjení anafor, snižování dramatickosti a rozřeďování veršů zbytečnými vycpávkami*. Zdůrazňuje, že překladatel musí vystihnout originál přesně, nesmí porušovat *dějovou posloupnost* originálu. Odsuzuje kromě samozřejmých nedostatků, jako je nepochopení originálu, špatný slovní překlad nebo nečeskost vyjádření, také *nelibozvučnost překladu*. Zdůrazňuje rovněž, že překládat je nutno *podle nejnovějšího kritického vydání*. Z jiných projevů Táborského i z jeho vlastní překladatelské praxe je patrné, jak mu záleželo také na správném věcném uspořádání překladů. Porušení této zásady vytýká např. *Holečkovi v překladu jihoslovanské epiky*.¹⁵ I tentokrát zdůrazňuje nutnost zachovávat *přirozenost* básnického jazyka, vyhýbat se jazykovému vlivu originálu (Holečkovi vytýká, že překlad posrbštuje), *dodržovat stejný počet veršů jako v originále*.

Jak ukazují již tyto teoretické názory, byl Táborský pro *překlad věrný*, čímž navazoval na *ruchovce*,¹⁶ s nimiž jej sblížoval i jeho *slovanský kulturní program*, a na *Sládku*, který je mu blízký láskou k lidové poezii. *Sládku*

¹¹ Josef Hrabák, *Úvod do teorie verše*, s. 90.

¹² Tamtéž.

¹³ Fr. Táborský, *O překládání uměleckém*, s. 67.

¹⁴ M. J. Lermontov, *Básně*, př. Fr. Táborský, III, Praha 1918, Poznámky, s. 213—214.

¹⁵ Fr. Táborský, *Jos. Holeček, český spisovatel a překladatel*, Almanach české akademie, 40, 1930, s. 106—122.

¹⁶ K-ruchovcům jej pro jeho teoretické názory řadí i J. Levý, *České teorie překladu*, s. 187.

k o v i také platilo jeho nadšené ocenění překladu básní Roberta Burns e.¹⁷ Příbuznost zájmů Sládka a Táborského je patrná ostatně i z toho, že Sládek se chystal k překládání z ruské poezie.¹⁸ I když k tomu ve větším rozsahu nedošlo, je to příznačné pro jeho kulturní orientaci. Svým požadavkem překladatelské věrnosti se však Táborský současně připojuje již k údobí revize. Hyperkriticismus generace let devadesátých, jejíž význam spočíval spíše v teorii překladu než v její praxi, je mu však cizí. Velikost Vrchlického jako překladatele vždy uznával. Vždyť jeho vlastní tvorba původní i překladatelská byla poznamenána stylem školy Vrchlického, s nímž jej současně spojovalo i jeho úsilí o vybroušenou formu, i když chápané z jiného aspektu. Vrchlickému šlo o *komplexní vyjádření verše nebo sloky jako celku*, o jejich přebásnění, Táborskému o *přesné zachování stylu originálu*.

Svým teoretickým zásadám byl Táborský v praxi věrný a neustoupil od nich ani tehdy, když se ke slovu přihlásila Fischerova překladatelská škola s obnoveným požadavkem *překladatelské kongeniálnosti*, čímž na rozdíl od dekadentů rozuměla „adekvátnost“ *originálu a překladu*.¹⁹ Jeho náročná teorie s sebou ovšem přinášela i řadu nevýhod. Mnohdy sváděla Táborského podobně jako Sládka k *ulpívání na detailech*, zatímco mu celkový význam unikal. Důsledkem toho byly četné *rusismy* a *významové přesuny* a *nepřesnosti*. Jeho překlady proto mnohdy trpí obdobnými nedostatky, jež ve svých kritikách potíral, i když jsou někdy zaviněny příčinami zcela opačnými. O tom, jak se tyto teoretické názory Táborského projevíly v jeho vlastní překladatelské praxi a zda se mu vždy podařilo to, oč sám teoreticky usiloval, však budeme mluvit až v dalších kapitolách.

¹⁷ T., Robert Burns, NL 31. 12. 1892.

¹⁸ Sr. J. Levý, tamtéž, s. 186.

¹⁹ J. Levý, tamtéž, s. 200.