

Zelenka, Miloš

## René Wellek a Fischerova škola moderního překladu

In: Pospíšil, Ivo; Zelenka, Miloš. *René Wellek a meziválečné Československo : (ke kořenům strukturální estetiky)*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1996, pp. 91-109

ISBN 8021014334

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122804>

Access Date: 23. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## 6. René Wellek a Fischerova škola moderního překladu

MILOŠ ZELENKA

Konstatovali jsme, že Fischerův germanistický proseminář orientoval Wellka k teorii a praxi překladu; významnou roli zde sehrála rovněž tradice rodinného prostředí, kde otec Bronislav Wellek (1872–1959) pracující do roku 1918 jako ministerský úředník ve Vídni propagoval českou kulturu v německém jazykovém prostředí. Uvedl se zde jako překladatel české poezie do němčiny, zvláště jako editor J. Vrchlického, s nímž pravidelně korespondoval. Wellkova překladatelská tvorba, která měla těžiště v meziválečném období, zůstávala v pozadí za zájmem literárněhistorickým, často však zasáhla do řady aktivit, které lze typologizovat do tří základních oblastí: 1. Wellkovy pokusy o překlad Fischerových a Sládkových básní z češtiny do němčiny (resp. překlady drobných českých próz do němčiny) počátkem 20. let 20. století, 2. překlady z angličtiny realizované převážně v letech 1930–1935, 3. recenzní působení, v němž se badatel vyslovoval k praktickému stavu českých překladů z angličtiny a němčiny; zároveň zde implicitně formuloval vlastní koncepci teorie a praxe překladu.<sup>1</sup>

Je zřejmé, že Wellkovy rané překlady z češtiny do němčiny vyplynuly z přirozené bilingválnosti umocněné českými rodinnými vlivy a jinonárodním prostředím; příchod do Prahy roku 1918 a pozdější studium germanistiky tyto podněty dále rozvinulo. V příležitostných překladech české poezie a prózy do němčiny René spolu s bratrem Albertem navázali na osvětovou a propagační činnost svého otce Bronislava, který koncem 19. století ve vídeňských časopisech seznamoval německy mluvící veřejnost se soudobou českou kulturou. Třeba však zdůraznit, že obligatorní rys česko–německé bilingválnosti uplatňující se v rodinné tradici Wellků, tedy přirozená schopnost umělecké a vědecké komunikace v obou jazycích, nikdy neznamenala organickou biliterárnost, tj. případ, kdy si autor na základě jazykové dvoudomosti osvojí dva literární systémy.<sup>2</sup> Východiskovou národní literaturou v kulturní tradici Wellků byla vždy česká literatura, o čemž svědčil jednosměrný pohyb překladů z češtiny do němčiny, a to bez ohledu na skutečnost, zda překlady byly publikovány mimo kontext domácí „vysílající“ literatury. Nelze proto řadit Wellkovy příležitostné překlady české poezie a prózy k literárním aktivitám tzv. pražské německé školy po roce 1918, v jejíž myšlenkové blízkosti se Wellek mohl jevově ocitnout; takto jej chápal např. recenzent Národní politiky, který Wellka vyzdvihoval jako známého německého překladatele „českých romanciérů a novelistiků“.<sup>3</sup> Anotace, která hodnotila Wellkův překlad čtyř Zeyerových novel pod názvem Florenz im Schnee (Wien, 1922), doporučovala reprezentativní antologii (jedinou knižně vydanou Wellkovu práci z češtiny do němčiny), do níž editor

zahrnul ze Zeyerovy prózy povídku Florencie ve sněhu, pražskou legendu Inultus, toledskou fantazii El Christo de la Luz a drobnou novelu Amparo. Předmluvu ke knize na doporučení Bronislava Wellka napsal básník pražské německé školy Hugo Salus, který ocenil kladný poměr českých intelektuálů ke svým národním spisovatelům.

Pokud se podařilo zjistit, Wellek přeložil a publikoval v Prager Presse dvě Fischerovy básně (ze sbírky Hlasy, 1923) a Sládkovu známou báseň Polní cestou, z nichž lze nejvýše hodnotit (i tehdy, odhlédneme-li od klasifikace předloh) překlad Sládkovy básně. Wellkovy překladatelské pokusy nejsou uměleckým tvůrčím projevem spontánní inspirace, nýbrž je lze označit za promyšlený výraz studentské snahy upozornit na sebe svého oblíbeného profesora a tímto způsobem projevit svůj dík a obdiv k němu. Zároveň překlady, které jsou dnes již literárněhistorickým dokumentem dobového translatorského naviismu, signalizují, že ani suverénní bilingvální znalost češtiny a němčiny nemusí být bezpečnou zárukou překladu.<sup>4</sup>

### *Otokar Fischer: Mystika krve*

Když od podlahy skočnou zahrají,  
nám v žilách vzpomínáním nedrnčí to.  
A slováckou když spustí šohaji,  
mně, nevím proč, je málem čehos líto.

Když duní pochod, v taktu svém jdu sám;  
jsou při chorálu na zámek má ústa.  
Když v polích kráčím, cos jak závist mám,  
že život můj, ach, z pole nevyrůstá.

Však zaslechnu-li ducha šumění,  
já ve svém nitru cítím klíčit sémě  
těch, kdož jsou na světě z dob stvoření  
a jimž je žít až do skonání země.

### *Mystik des Blutes*

Wenn auf der Diele man im Tanz sich schwingt,  
Will kein Erinnern unser Blut durchschauern;  
Wenn ein slowakisch Lied ein Bursche singt  
Will fast, weiß nicht warum, mich etwas dauern —

Beim Marsch geh' ich meinem Takt beiseit,  
Und beim Choral ist nur mein Mund verschlossen;  
Durch Felder schreitend, fühl' ich's fast wie Neid,  
Daß, ach, mein Leben nicht im Feld entsprossen.

Doch rauscht um mich des Geistes Flügelschlag,  
Fühl'ich im Innern derer Samen keimen,  
Die auf der Welt sind seit dem Schöpfungstag  
Und einst mit ihr vergeh'n in engen Räumen.

### *Troilus*

Vy, slastí nenasytitelné rty,  
jež horkým dechem šeptáte jen „ty!“,  
ó tělo, jež, jak žár můj v tebe plyne,  
již zatoužilos v objetí zas jiné,  
ó ženo, ty, jež boj a svár jsi náš,  
lstná nevěrnice, lichotná ty Fryne,  
zrozena z vln jsi, s vlnkou odplýváš,  
zla rozsévačko! propasti! ó klíne!

Jsi beze jména a máš tisíc jmen.  
Tvůj původ na věky je utajen.  
Jsi závoj doteků. Jsi nahá rána,  
jíž mužné lásky čest je rozežrána.  
Mluv, nevinně ty vinná Kressido —  
jsi chtivý hřích a vzhled máš jako panna —  
mluv, zázraku, mluv, sfingo: Kdo jsi? Kdo?  
Bud' prokleta! A přec — Bud' požehnána!

### *Troilus*

Die Lippen, die so unersättlich lüstern  
Mir heißen Hauchs das traute „Du“ nur flüstern,  
O Leib, der sich, von meiner Glut durchdrungen,  
Bereis von einem abdern wünscht umschlungen —  
O Weib: im ew'gem Kampf von uns umstritten,  
Du list'ge Buhlin Phryne — schmeichelndlose,  
Du Wellenschaumgeborne — Wellenglittne,  
Du Schoß, Verderbens Abgrund — Höllenrose!

Bist tausendnamig und doch unbenannt:  
Dein Ursprung bleibt auf ewig unbekannt.  
Du Schleier der Betastung — off'ne Schwäre,  
Die du zerfrißt der Mannesliebe Ehre,  
Unschuldigschuld'ge Kressida — voll List,  
Voll sünd'ger Gier, doch jungfrülich verlegen:  
Sag, Wunderding, sag Sphinx — sag, wer du bist?  
Mein Fluch sei Dir! mein Fluch — Und doch mein Segen!

Ačkoli Wellek v překladu Fischerových básní celkově zachovává syntaktickou a gramatickou strukturu originálu a neporušuje jeho smysl, lexikálně pracuje s tradičním jazykovým materiálem německé klasiky i přes skutečnost, že se jedná o překlad současného básníka; expresionistickými podněty moderní německé poezie zůstává nedotčen. Naproti tomu je originální a svěží v rýmu (list — wer du bist, verlegen — Segen apod.). Ve Wellkových translatorských pokusech se pravděpodobně odrazilo analytické a racionální zaměření osobnosti, v níž bytostný svár vědeckého a uměleckého prvku byl později rozhodnut ve prospěch objektivizujícího přístupu k literárnímu materiálu. Na rozdíl od mladšího, múzicky založeného bratra Alberta, nejčastěji překládajícího pro Prager Presse impresionistického A. Sovu, René představoval překladatelský typ rozumový a neromantický, který díky přirozené bilingválnosti dosahuje výrazové shody překladu s originálem, ale za cenu jistého intelektuálního chladu a nivelizace emotivního účinku.

Toto omezení se částečně podařilo překlenout v příležitostném překladu básně J. V. Sládka Polní cestou (ze sbírky Selské písně a České znělky, 1890) publikovaném v Prager Presse pod názvem Übers Feld a později přetištěném v německé antologii české poezie od P. Eisnera Die Tschechen (München, 1928).<sup>5</sup>

### *Polní cestou<sup>6</sup>*

Polní cestou, bez příkrovu  
nesli jsme ji ke hřbitovu;  
vůkol mladé žito vlálo,  
skřivan zpíval, slunce plálo  
na ty role otevřené,  
na ty oči uzamčené.

Z štěpů, jež kol cesty stály,  
květy v tvář jí napadaly;  
na barvínku kolem čela  
zabzučela bludná včela;  
my ji nesli, druží pěli,  
od hřbitova zvony zněly.

### *Übers Feld*

Übers Feld in offner Truhe  
Trugen wir sie still zur Ruhe,  
Über uns der Himmel blaute,  
Lerchen sangen, Sonne schaute  
Auf die Felder glanzumflossen,  
Auf die Augen fest geschlossen.

Von den Bäumen, die verblühten,  
Fielen ihr aufs Antlitz Blüten;  
Um den Kranz den immergrünen  
Summten leis verirrte Bienen:  
Und wir trugen sie und sangen —  
Fern vom Friedhof Glocken klangen.

Wellkův překlad vystihuje prostý patos předlohy naplněný živou bolestí, v níž není slova smutku. Obraz zářící, vnitřním neklidem naplněné pozdně jarní přírody v kontrastu se světským zmarem, je v originálu podtržen dynamizujícími slovesnými konstrukcemi „žito vlálo“, „slunce plálo“ a absolutním kontrastem „role otevřené“ a „oči uzamčené“. V překladu je toto sémantické pnutí oslabeno páry „Himmel blaute“ a „Sonne schaute“ v prvním případě a „Felder glanzumflossen“ a „Augen fest geschlossen“ v případě druhém. Navíc: ačkoli v originále obraz žita, skřivánka a slunce nikterak nerozevírá pevný, sevřený rámec daný do sebe ponořeným semknutým smutečným průvodem, ačkoli z tohoto rámce nevystupuje — jde totiž o vjemy působící zevně, nikoli o změny perspektivy — přesto je tu patrná gradace významová a prostorová: a) žito kolem cesty, b) skřivan ve výšce, c) slunce kdesi daleko; tato gradace je v překladu rozrušena, a tedy posloupností „obloha–skřivan–slunce“ ztracena. Pravděpodobně intenzivní explikací je oproti „Z štěpů, jež kolem cesty stály“ verbum „Von den Bäumen, die verblühten“; dojem celkové prostoty lexikální, rýmové a metrické odpovídající originálu však převažuje. Ve Wellkově básnickém překladu lze vlivem translatorské tradice jeho otce jako epigona školy Vrchlického vysledovat co největší přiblížení veršové formě originálu, úsilí zachovat maximální věrnost předloze, které respektuje její žánrovou identitu spolu se syntaktickou a kompoziční strukturou, tím však byla kreační funkce překladu výrazně minimalizována na úkor funkce informativní a zprostředkovatelské.

*V této souvislosti je třeba se zmínit o drobné pozoruhodnosti — podařilo se nalézt rukopis překladu jiné Fischerovy básně Norderney (sbírka Hlasy, 1923), ovšem z pera Wellkova bratra Alberta, činného svého času jako básníka, hudebního skladatele a později hudebního esteta.<sup>7</sup> I on překládá z úcty k autorovi, jak vyplývá z dedikace („Básníkovi věnuje překladatel!“), datované v rukopisu 27. 4. 1923.*

### *Norderney*

Tvé město o tobě sotva ví.  
V domku, kde jsi se zrodil,  
mají špinavé cukrářství,  
a před tvůj portrét rozšafný Němčík pytle mouky tam hodil.

Zde však o tobě hovoří  
škeble i chaluha na moři,  
výspa tě zná, jež v západu svítí,  
a bouřit slyším to ve vlnobítí:  
Harry — Heinrich — Heine!

Také já se z duše za tebe styděl  
a někdy tvou duši jsem nenáviděl,  
ale nyní stojím, kde ty jsi stál,  
vítr do mne pere, jenž přes tebe vál,  
házím, jak hrotité oblázky,  
sebemučivé otázky,  
záhadu tvou i trápení své,  
v příboj, který mi písek pod nohama rve.  
Odkud a proč a kam,  
vlny a větru se ptám —  
Fičí vítr a vlna štěká  
v můj sluch, jenž dětinsky odpověď čeká:  
Bloude! Ty bláhový blázne!

Taks tu zpíval. A marno zapírat:  
Tvé jsem krve. Tvého rodu? Snad.  
Mne též pravá láska v snách jen objímala.  
Mně též z velkých stesků písnička rodí se malá.  
Mně též tvé příbuzenstvo, smyslně maušlující  
po strandu, v koších a na ulici,  
je nepřátelsky cizí, tak jako jemu já.  
K tobě však cos jak náhlá mne vděčnost přepadá,  
filozofe ty v tanci,  
koketní v disonanci,  
rozmanitý a rozmarný,  
kočkovitý a nezumný,  
synu Rýna, dítě Seiny,  
bezkořenný — dvoukořenný —  
metlo a vichře a psanče!

A přec — bud' s bohem! Byls kvas a sůl,  
bez nichž moře by hnilo,  
a přec i v tebe, jenž váls a dul,  
zlo mstivé touhy se vpilo:  
Být aspoň katanem katanů!  
Zub za zub, ránu za ránu!  
I v tebe se vsála, jak otecká slova,  
plebejská moudrost Jehovova.  
jdu dál zas ... Neb kdykoli mněl jsem, že bratra mám,  
vždy, cizotou raněn, jsem dvojnásob sám.

## *Norderney*

Deine Vaterstadt weiß kaum um dich.  
Eine Konditorei ist im Hause,  
das dich geboren, schmutzig und kümmerlich,  
und vor dein Bildnis waf SÄcke Mehl ein wackrer deutscher Banause.  
Hier aber sprechen das Meer entlang  
von dir so die Muscheln wie der Tang;  
die Sandbank kennt dich, die im Westen dort ruth,  
und tosen hör ich's im Branden der Flut:  
H a r r y — H e i n r i c h — H e i n e !

Auch ich hab für dich mich von Herzen geschmächt,  
auch mir warst du manchmal verhaßt und verfemt,  
jetzt aber steh ich, wo du gestanden, gezaust  
vom selben Winde, der über dich hingebraust;  
wie spitze Kiesel, and Ufer verschlagen,  
werf ich selbstgäulerische Fragen,  
dein uraltes Rätsel und meine Pein  
in die Flut, die unter den Füßen den Sand mir fortspült, hinein:  
woher und warum wir sind,  
frage ich Wogen und Wind —  
es pfeift der Wind und es bellen  
ins Ohr mir, das kindisch auf Antwort wartet, die Wellen:  
Du Narr! Du törichter Träumer!  
So sagst du hier. Und frei gesteh ich's ein:  
ich bin deines Bluts. Und deines Geschlechts? Mag sein.  
Auch mich hat wahre Liebe im Traume nur umschlungen,  
auch mir ist manch kleines Lied aus großen Schmerzen entsprungen,  
auch mir ist deine sinnlich mauschelnde Verwandtschaft,  
die in den Gassen und im Korb am Strand gafft,  
fremd und zuwider, ganz so, wie ich ihr.  
Doch mich überkommt's wie plötzliche Dankbarkeit zu dir,  
du Philosoph im Tanz,  
rokkett in der Dissonanz,  
katzenhaft und mannigfaltig,  
fratzenhaft und vielgestaltig,  
Sohn des Rheins, der Seine Kind,  
wurzellos—und doppelwurzlig,  
Geißel, Verstoßner und Wirbelwind!  
Und doch—fahr hin! Du warst Hefe und Salz,  
ohne die das Meer verfaulen würde,  
und doch, auch in deine Seele voll Wucht und Gehalts  
sog sich das Gift rachsüchtiger Begierde:  
ein Henker den eigenen Henkern zu sein!



So haftete dir wie ein uralter Wahn

Jehovas Plebejerweisheit an.

Mich treith es fort ... Denn sooft ich gewähnt, dein Bruder zu sein,  
stets fand ich, befremdet, mich doppelt allein.

Překladový text A. Wellka je oproti dvěma předcházejícím nápaditější a živější; aniž znásilňuje německou jazykovou dikci, dodržuje metrický půdorys předlohy a rovněž využívá některých méně otřelých rýmů („Pein — Hinein“, „verfaulen würde — Begierde“ apod.). Vzhledem k tomu, že se nepodařilo adekvátně převést sevřený pár „oblázky — otázky“, v překladu je „verschlagen — Fragen“, lze některé zdařilé rýmy považovat v zásadě za substituci (např. rým „das Meer entlang — der Tang“ klasickým způsobem usouvztažňuje, tím překladový text umocňuje výrazy ze stejného významového okruhu oproti méně pregnantnímu originálu „hovoří — na moři“, stejně jako dvojice „es bellen — die Wellen“ ve srovnání s originálem „štěká — čeká“). V souladu s L. Nezdařilem můžeme ocenit, že poslední sloka předčí svou dynamikou a expresivností originál, nesený poněkud zastaralou dikcí. Fischerovy básně svou bolestně herojskou sebestylizací, jazykem a poetickou obrazností byly již v době vzniku spíše literárněhistorickým dokladem, byť svrchovaně zajímavým a poutavým, než aktuální básnickou výpovědí. Stejně tvrzení je možné vztáhnout i na překlady René Wellka, které byly historicky poplatným výrazem obdivu k milovanému učiteli, nikoli živým slovesným textem esteticky oslovujícím dobového čtenáře.

Je zřejmé, že Wellk ve svých pokusech metodologicky vyšel z Fischerovy školy moderního překladu, která v souladu s filologickým založením tvůrce požadovala co nejadekvátnější porozumění originálu za předpokladu zachování maxima osobního, „básnického“ prvku. Třeba připomenout, že v nejrůznějších exkurzech o teorii a dějinách českého překladu se běžně vyskytuje a používá termín Fischerova škola, generace, epocha apod., zároveň se však poukazuje na pomocný, instrumentální ráz tohoto pojmu, který zahrnuje překladatele z 20. a 30. let — většinou Fischerovy univerzitní žáky z germanistiky, kteří byli generačně i badatelskou metodou diferencováni.<sup>8</sup> Je s podivem, že Wellkova příslušnost k této skupině dosud nebyla až na výjimky předmětem odborného zájmu české translologie, proto nebyly Wellkovy překladatelské aktivity šířeji zmapovány a ani podrobněji interpretovány, ať již ve spojitosti s metodologickým vývojem samotného vědce či v myšlenkovém kontextu tzv. Fischerovy školy. Zdůvodnění tohoto nežádoucího stavu, jak uvádí v jiné souvislosti J. Čermák, můžeme hledat v interdisciplinárním založení Fischera, který se vždy považoval za „vědce cítícího umělecky a básníka zainteresovaného vědecky“<sup>9</sup>, a proto se bránil identifikovat s konkrétní literárněvědnou metodou.

Fischer, jak známo, se profiloval nejdříve jako překladatel; jeho teoretické názory na překlad jako záležitost z pomezí vědy a umění, resp. z blízkosti filologie a psychologie, nedoznaly za jeho života hlubších změn. Pro Fischera bylo přeložené dílo nikoli mechanickou kopií originálu, nýbrž umělecky

kreativním artefaktem přizpůsobujícím se kulturní a jazykové situaci recipujícího prostředí. Ve své teoretické úvaze *O překládání básnických děl* (1929) Fischer chápal překlady jako „travestie“, jako hodnotově rovné ekvivalenty s originálem respektující celkovou strukturu a estetickou účinnost prototextu prostřednictvím široké škály volnějších metatextových postupů jako parafráze, aktualizace, lokalizace.<sup>10</sup> Právě časté Fischerovy úvahy o „nepřeložitelném“ zdůvodňovaly charakter „kontrafraktury“, tj. pojetí překladu jako uměleckého přetváření originálu i za cenu intenzivního stylového a vědomého porušování výrazových konvencí, které však zachovávají původní smysl překládaného díla.<sup>11</sup> Podle V. Jiráta Fischer svou metodologii zahájil třetí etapu v dějinách českého uměleckého překladu, „subjektivizace“ překladatelova vkusu zde nahradila předchozí podřízení národně politickým a propagačním funkcím.<sup>12</sup> Pro Fischera uvažujícího o komplementaritě básnické „dokonalosti“ a filologické „věrnosti slovu“, stojí v popředí otázka kvality, kdy překladatel v sobě syntetizuje typ badatelský a básnický, fantazijní inspiraci spojuje s kritickým studiem autora, jeho pramenů, biografie, rozboru díla, především se však ve své praxi řídí principem „co možná konkrétního, prostě výrazného a srozumitelného tlumočení, které obětuje slovo nebo obrat, když musí, ale vždy s rozmyslem a jen, aby získal pro překlad slova nebo fráze smyslově nejdůležitější a výrazově pro originál nejpříznačnější.“<sup>13</sup>

Chápání překladu jako původního díla, které krystalizuje a vyžaduje uměleckou inspiraci, vyslovil vedle Fischera typologicky spřízněný P. Eisner přirovnávající stav českých básnických překladů do němčiny k „lesu zničenému mniškou“.<sup>14</sup> Překladatel má být „maniakem slova“, které se pro něj musí stát „ohromující událostí“. Zásadní diferencí mezi češtinou a němčinou shledával v intenzitě kombinačních, morfologických potencií češtiny, kde i malé kvantitativní rozdíly mohou zakládat sémantickou kvalitu, a především v odlišné kontinuitě básnické mluvy: velké osobnosti německé literatury jako Goethe, Schiller, Heine aj. si stvořily vlastní básnickou mluvu. Z těchto důvodů tlumočení básnického slova se má vyznačovat zvýšenou senzibilitou pro vnímání jazykových a stylových kvalit: „... každý reproduktivní umělec má být uměleckou osobností, na jejíž latentní zdroje působí reprodukované dílo jako čarovný proutek. Že však kromě toho má být též virtuózem ... protože zamilované řemeslo je mu nejvyšší ctností, jež nezná smlouvání, pohodlnosti a kompromisu“.<sup>15</sup>

Z analogických požadavků vycházejí první Wellkovy vědecké články směřující do oblasti básnického a scénického překladu; jednalo se o recenze uveřejněné roku 1924 v časopisech *Kritika* a *Národní a Stavovské divadlo*.<sup>16</sup> Do periodika *Kritika*, kde v redakční radě působili mj. F. Götz a F. X. Šalda, uvedl mladého studenta spoluredigující O. Fischer, který jej jako divadelní recenzent vyzval ke zhodnocení současného stavu často realizovaných scénických překladů. Wellk zabývající se Sládkovými překlady *Hamleta* a *Romea a Julie* reagoval na podněty svých učitelů: na Tilleho kritiku lumírovské poetiky překladu z počátku století a především na pozdější Fischerovu výzvu obsaženou v knize

K dramatu (1919): dramaturgická situace v oblasti moderních jevištních překladů po roce 1918 vyžadovala již nikoli revizi původních textů, nýbrž pořízení překladů nových, respektujících proměněné jazykové a kulturní poměry. Obdobně Tille v anonymně psaném článku Sládkův překlad Hamleta upozorňoval na „papírový patos“ zdánlivě klasického překladu, na „filologické ne umělecké cenění významu a hodnoty slov“.<sup>17</sup>

Vedení Národního divadla tyto návrhy odmítalo s paušalizujícími pokazy na komerční úspěšnost zažitých tradičních překladů, na jejich „konstantní“ uměleckou hodnotu v scénické praxi. Wellek zdůrazňoval, že Sládkovy překlady Shakespeara se staly oficiálním evangeliem na českém divadle, které jako „gesamtkunstwerk“ prodělalo počátkem století bouřlivý rozvoj; iluzionistická scéna a nové režijní pojetí zde naráželo na nevyhovující úroveň češtiny: „Voláme po odstranění této křiklavé diskrepance, voláme po novém českém Shakespeareovi, který by využil nových výrazových možností češtiny nabytých od dob Sládkových, který by rozuměl jeho slohovému svérázu i historickému slohu Shakespeareovy doby ...“.<sup>18</sup> Konkrétně Wellek vytykal nerespektování stylových vrstev, nefunkční potlačení hovorové češtiny, špatný slovosled a volbu monotónní jambické metriky. Zároveň shrnul pozitivní požadavky svého pojetí překladu: „... živá slova, přirozený slovosled, volná, měnivá deklamace, třeba někdy ne zcela hladká a uhlazená, bezpodmínečné dodržování délky originálu. K tomu je třeba myslet česky ... ne transkribovati otrocky slovíčko za slovíčkem, jevištně viděti jednotlivé postavy, slyšeti tón, svéráz a zvláštnosti jejich řeči od verše k verši, vcítiti se do nich. A to dokáže jen umělec.“<sup>19</sup>

Je nesporné, že Wellek stál pod vlivem svých učitelů: jestliže romanista Tille ve své anonymně psané studii považoval Sládkův překlad za pouhý filologický dokument, jehož estetickou hodnotu neguje násilně konstruovaný slovosled, germanista Fischer ještě před Wellkem kritizoval detailní doslovnost Sládkova překladu Macbetha, který jazykovou nivelizací stírá funkční odlišení postav a tím narušuje celkovou psychologii Shakespeareova dramatu.<sup>20</sup> Podle Fischera Sládkova translátologická praxe, která kopírovala lumírovskou poetickou dikci, byla výhodná tam, kde básník mohl uplatnit svůj přirozený lyrický naturel, meditační smysl pro hudební eufonii a formální prostotu veršů. Zásadní rozdíl však Fischer spatřoval v pojetí cílů uměleckého překladu, jímž je umělecký zápas o výsledný tvar jevištní dramatické básně, nikoli hermeticky uzavřený text: překlad musí být věrný umělecky, nikoli jen filologicky, což znamená aktualizovat a esteticky dotvářet původní, pro recipující prostředí někdy i méně srozumitelný rozměr originálu: „Býti věrným překladatelem, to podle mého přesvědčení nejenom vyžaduje překladu doslovného, nýbrž naopak: vylučuje jej. Být věrným duchu a ne líteře, celku a ne vždy detailu, rytmu a ne floskulím, náladě a atmosféře a ne každému nenapodobitelnému výrazu.“<sup>21</sup> Celkově Fischer požadoval „zůstati blíže shakespearovskému pojetí i tam, kde slovo vyžaduje od slova se vzdálit ...“<sup>22</sup>

Wellkovy recenze Sládkův překlad „Hamleta“ a Okleštěný Shakespeare vyvolaly bouřlivou odezvu a ostrou polemiku u části generačně starších, konzervativních filologů, jako byli germanista A. Beer a anglista F. Chudoba, kteří redigovali časopis Naše věda. Chudoba již dříve kriticky glosoval práce „členů anglického semináře při univerzitě Karlově“ — v pozadí byl osten vůči veřejně formulovaným výhradám V. Mathesia a V. Tilleho na adresu tzv. klasicky nedotknutelných překladů. Svou publicistickou aktivitu zvýšil po vydání nového překladu Hamleta roku 1926 ve sbírce Pantheon nákladem F. Borového, kterým bylo zahájeno z Mathesiovy a Fischerovy iniciativy nové vydání Shakespeareových dramát v češtině.<sup>23</sup> Jeho tvůrcem byl Wellkův kolega B. Štěpánek, který svůj překlad dedikoval právě Wellkovi „za účinnou spolupráci, zejména ve výkladu textu“. Generačně i metodologicky spříznění Štěpánek a Wellek spoluprací na interpretaci textu mj. vyšli z Tilleho požadavku tvořivé kolektivní účasti na překladu klasických her, kde „filologická správnost nečiní překlad ještě dokonalým“ a kde filolog, který zodpovídá za gramatickou správnost předlohy, konzultuje svou verzi s umělecky založeným dramaturgem dotvářejícím mrtvý jazykový tvar do živé scénické podoby.<sup>24</sup> Podle Tilleho překladatelská činnost nesmí být individuální záležitostí, neboť „překlad není do té míry nedotknutelný jako originál“.<sup>25</sup> Chudobova kritická odezva byla svým stylem i rozsahem zcela výjimečná — renomovaný univerzitní profesor totiž veřejně reagoval téměř dvacetistránkovým rozbohem, který se vyčerpávajícím způsobem zabýval jedním překladem a dvěma recenzemi, za nimiž stáli svou autoritou neznámí studenti z Mathesiova filologického semináře. Je zajímavé, že tato polemika později svou nezamýšlenou publicitou paradoxně otevřela Wellkovi pomyslnou cestu do vědeckého světa.<sup>26</sup>

Chudobova analýza pateticky hájila Sládku jako normativního klasika českého překladu, kterého lze pro potřeby současného divadla pouze jazykově modernizovat. Brněnský anglista Štěpánkovi vyčítal zejména gramatickou neznalost angličtiny a jistou „obhroublost“ českého ekvivalentu, jemuž se přisuzovala „vědomá záliba v kluzkostech“.<sup>27</sup> V následné diskusi na stránkách Naší vědy Wellek zdůvodňoval netradiční volenou jevištní mluvu požadavkem dramatické životnosti s ohledem na diváka, zatímco Chudoba trval na nefunkčním porušení výrazových prostředků originálu, jehož smysl z filologického hlediska přesněji vystihl básničtější překlad Sládkův. Debata, která ze strany Chudoby nabývala na osobním tónu, pokračovala v periodiku Rozpravy Aventina.<sup>28</sup> Podle Wellka již nešlo o pouhou filologickou záležitost, ale o „dva naprosto různé názory na překládání a jevištní mluvu“<sup>29</sup>; umělecké dílo nelze posuzovat z pohledu „morálky“, esteticky funkční mohou být i slova či výrazy vulgární — v této souvislosti Wellek připomněl analogické překlady Shakespeareových dramát do němčiny od obecně uznávaného německého anglisty F. Gundolfa. Štěpánek se rovněž metrickým odchýlením od Sládkova monotónního zeyerovského blankversu pokusil vystihnout, nikoli jen mechanicky napodobit volný a pohyblivý ráz shakespearovského verše a tím jevištně odstínit individuální mluvu osob. Chudoba ve své replice Štěpánkův překlad označil za „pěknou

kytici neomaleností, hrubostí, ba i sprostoty<sup>30</sup>, přičemž Wellkovu argumentaci dehonestoval na ohlasy cizích myšlenek, které nevybíravým způsobem degradují Sládka jako umělce a občana. Chudoba tímto směrem, tj. zpolitizovanou obhajobou vlasteneckých atributů českého klasika, vedl svůj výpad, a to i přes Wellkovo závěrečné ujištění, že „poznáním nutnosti nového překladu a zásadních nedostatků překladu Sládkova není historický a umělecký význam Sládkův snižován“.<sup>31</sup>

Jestliže se A. Novák ve sporu postavil na stanovisko svého brněnského kolegy — meritum věci spatřoval údajně v neoprávněném útoku proti Sládkovi — většina recenzentů nového překladu (O. Fischer, J. Hilbert, J. Kodíček, V. Tille, J. Vodák aj.) podepřela vývody Wellka a Štěpánka<sup>32</sup>, v jejichž prospěch hovořilo úspěšné přijetí nového překladu Hamleta v Hilarově režii na Národním divadle v roce 1926, zatímco Kvapilovo konkurenční nastudování téže hry podle Sládkova překladu ve vinohradském divadle v roce 1927 vzbuzovalo přinejmenším dramaturgické rozpaky. Např. E. A. Saudek konstatoval, že Štěpánkovy translatologické zásady „prozaického“ překladu jsou „adekvátní moderně cítícímu člověku“<sup>33</sup>, o čemž svědčí celkově pozitivní ohlas u herců a divadelní kritiky i přesto, že některé verše vědomě neaspirují na klasickou básnickost.

Posledním dozvukem několikaletého vyhroceného sporu se stala stať O. Vočadla příznačně nazvaná O Sládka napsaná k 15. výročí úmrtí básníka. Komparatisticky orientovaný anglista, jehož práci V zajetí babylónském (Praha, 1924) Wellek kriticky hodnotil za nevědeckost paušalizujícího antiněmeckého postoje, konjunkturálně souhlasil s Chudobou, že Shakespeara nebylo nutné znovu překládat. Podle Vočadla, existují-li starší verze překladu, je zbytečné jej opětovně pořizovat — už vzhledem k tomu, že řada starších i novějších děl světové literatury do češtiny nebyla vůbec přeložena. O Štěpánkově pojetí se Vočadlo domníval, že vulgarizací Shakespeara nevhodně „mění tón dramatu ustálený tradicí“.<sup>34</sup> Právě nerespektování tradice a neúcta k odkazu klasiků přisuzoval Wellkovu úsilí o teoretické zdůvodnění potřeby nového překladu: „Obrazoborectví, neúcta k práci předchozí, je u nás vždy populární, a je snadnější ‚bez sentimentality‘ kritizovat a bořit než pietně budovat na odkazu a utužovat dobrou tradici.“<sup>35</sup> V podtextu Vočadlový interpretace, která spojila Sládkův lidský rozměr s uměleckou hodnotou jeho díla, stála narážka na Wellkovo údajné kosmopolitické cítění protikladné českým politickým zájmům po roce 1918: „... kdo nežil naším životem, komu jsou cizí naše boje, ba i duch našeho jazyka, nemůže pochopit, čím nám Sládek byl a dosud je. Cizí živly, které k nám vnášejí dezorientaci a kulturní nelad, jehož odklizováním se zbytečně ztrácí čas určený k pozitivní práci, jsou ostatně stále naším trapným problémem“.<sup>36</sup> Je zajímavé, že ještě s odstupem času gramaticky doslovný překlad Vočadlo obhajoval rozdílem lexikální struktury češtiny a angličtiny: v Sládkově případě postačuje prostá modernizace textu, resp. citlivé režijní a dramaturgické zásahy. Vočadlo klasifikoval Fischerův translatologický ideál jako „svůdnou

teorii volného překládání“<sup>37</sup>, přičemž celou záležitost hodnotil jako „kampaň, kterou měl být Sládek diskreditován a z jeviště vypuzen“<sup>38</sup> a kterou netaktně vedl student zápasící s češtinou.

V pozadí Wellkových recenzí stál postulát moderního umělce slova, který by byl schopen „měniti celou metodu překladatelskou: neopisovati doslovně každý obraz, nepřekládati každou floskuli, nýbrž úplně znova, od základu znova mysliti česky (a ovšem básnicky) verše básnickovy, a pak teprve budeme míti hutné ... překlady, které nejen kostrou děje, nýbrž celým ustrojením své básnické mluvy, celým tónem přednesu, slohem i slohově reprodukuji zvláštnosti svého originálu“.<sup>39</sup> Gramatická správnost a filologická věrnost originálu byla pro Wellka pouhým prostředkem k vystižení „myšlenkového a citového obsahu“, ani samotný Vrchlický jako překladatel „nezdolal svého úkolu nikoli z nemohoucnosti, nýbrž z neosobní virtuóznosti, ze zběžného rutinérství, z nevážné hravosti, která přímo číší z každé řádky. Důkazem toho jsou četná nedorozumění, banálnost a konvenčnost mnoha obrátů, nemotornost a kostrbatost mnohých veršů ... pitvorné hiáty a zkomoleniny slov, zadržlé kotouče vět ...“<sup>40</sup>

V recenzi důsledně uplatňovaný Wellkův požadavek hodnotové nadřazenosti umění nad filologií, která respektuje umělecký účín originálu i za cenu porušení jeho výrazových prostředků, byl v české translatologické teorii poprvé systémově formulován J. Zubatým, jehož studie *Překlady v našem písemnictví* ukončila dlouhotrvající spor v české veřejnosti mezi „kosmopolity“ a „odpůrci cizích vlivů“ o užitečnosti či škodlivosti překladů v kontextu kulturní politiky.<sup>41</sup> Zubatý v stručném historickém exkurzu upozornil, že počátky jakékoli méně rozvinuté literatury charakterizuje přirozená závislost na cizích vlivech, která se však eliminuje rozvojem národního živlu, přičemž „filozofie“ překladu se postupně zaměřuje na díla nadčasově platná, jejichž recepce je faktem estetickým, nikoli projevem politické a hodnotové podřízenosti. Zásadní význam statě Zubatého pro překladatelskou praxi připomněl pozdější předseda Pražského lingvistického kroužku V. Mathesius, pro něhož otázka užitečnosti překladů ztratila svůj politický rozměr, nýbrž byla chápána jako přirozená součást vyvíjející se srovnávací vědy, která od dob Vrchlického zdůvodňovala užitečnost plodného vstřebávání cizích impulsů.<sup>42</sup> Dokonalý překlad Mathesius nazýval „přebásněním“, pro které připouštěl funkční porušení metrického schématu s reálnou rytmickou organizací básně, budou-li ve vztahu k adresátu překladu zachovány estetické kvality originálu; umělecká shoda tak byla výrazně upřednostňována před ryze filologicko-gramatickou shodou výrazových prostředků.

Obdobně typologicky spřízněný požadavek formulovaný F. X. Šaldou, že „pravému překladateli — básníkovi jest originál jen východiskem a podnětem samostatné tvorby“<sup>43</sup>, pregnantně vyjadřoval dobový překladatelský úzus, který pouštěl od věrného, filologicky přesného překladu a naopak reklamoval právo osobnostního, subjektivního poměru k „nově“ vznikajícímu textu. Jistou normativnost této tendence v kritické praxi korigoval volný status překladatele jako umělecké individuality, která přes rozdílnost autorských poetik své

činnosti vtiskuje tvořivý a interpretační ráz, přičemž estetický účín originálu výrazově a ideově aktualizuje svým metatextem, který se může formálně od své původní předlohy zcela odpoutat. Svě překladatelské krédo, které bylo blízké Wellkovu požadavku spojit filologickou věrnost originálu s právem osobnostního, interpretačního přístupu, konkretizoval P. Eisner v dopise Fischerovi: „... věrnost překladu nemůže být ve věrném přenesení slovní kostry podle smyslu“<sup>44</sup>, nicméně zdůrazňoval nutnost oslabení metatextové relace mezi originálem a překladem jako původním dílem: „Zde je cesta: inspirovati se originálem, ale všechno na něm úplně přetavit, stočit krystalizační osy v nové morfologické formace.“<sup>45</sup> Krajní názor na překládání jako organizované, leč umělecky zdůvodnitelné „násilí“ na struktuře originálu s provokativní nadsázkou obhajoval v Kmenu 1928 Wellkův spolupracovník a kolega z Fischerova germanistického semináře B. Štěpánek: „Rozbijte originál! Nelpěte svatě na mistrech, nechtějte nadlidsky cítit je svatě a zbožně a marně, nechtějte nic marně přenášet do jiných a do jiného světa.“<sup>46</sup> V jiné poloze tuto tezi rozváděl V. Nezval, který odmítal pojem překlad a přebásnění, přičemž navrhoval užívat termínu analogie či imitace jako výrazu označujícího umělecky reprodukční činnost, která je výlučně v subjektivní kompetenci básnické geniality: „Tvořiti analogie a imitace může jenom ten, kdo je schopen svým vnitřním organismem státi se médiem básníka, proto nerozhoduje o této tvorbě kulturní potřeba, nýbrž tato ryze básnická dispozice.“<sup>47</sup>

Právě anketa o moderním směřování teorie a praxe české translologie publikovaná v roce 1928 v Kmenu ukázala na terminologické a sémantické rozpětí pojmu „překlad“ (travestie, transpozice, transformace, imitace, analogie, přetlumočení, básnický převod, aktualizace, parodie apod.). Obligatorním rysem často metaforických výroků se stalo pouze chápání překladu jako metatextového typu volné tematické shody, která závazně povyšuje estetický účín originálu i za cenu funkčního porušení jeho výrazových prostředků.<sup>48</sup>

Wellkovy úvahy o překládání mají původ ve 20. letech, v době, která na tomto poli zaznamenala nikoli nevýznamné názorové pnutí. Jeho tázání, jak jsme již ukázali, vyrůstá z aktuálního střetávání názorů, které — často v polemice s Vrchlického překladatelským gestem — se snaží formulovat své vlastní pojetí překladu. Panuje tu až překvapivá divergence (pro tento fakt výrazné různorodosti — právě v době politického a kulturního kvasu — by bylo možné vysvětlení hledat někde ve sféře kulturní sociologie či psychologie): od pojetí překladatelství jako svébytného tvůrčího činu (F. X. Šalda, O. Fischer aj.), přes překládání jako přetvoření původní předlohy podle vlastní básnické invence (B. Mathesius, V. Nezval aj.), až po chápání překladu jako výsledku pečlivé a minuciózní řemeslné práce (J. Hořejší). Do značné míry se v těchto názorech odráží tvůrčí založení autora, jeho vlastní umělecké krédo; navíc byl tento názor utvářen pouze na základě jednotlivých děl či omezeného, vyhraněného okruhu literárních výtvorů nebo nejvýše na základě určitého typu literární

tvorby a uměleckého směru. V žádném případě nejsou a ani nemohou být tyto názory předobrazem nějaké ucelené a obecně platné překladatelské teorie.<sup>49</sup>

Máme-li shrnout: jistý fenomén závislosti pojetí překladatelské práce na chápání vlastní tvůrčí práce v širokém slova smyslu platí i pro názory Wellkova učitele O. Fischera, z jehož pověstného semináře vyšla celá řada generačně i koncepčně rozdílných překladatelů. Fischerovu školu proto nelze chápat jako celistvý propracovaný systém pravidel jisté disciplíny, který by působil navenek a získával si okruh přívrženců, jednotlivé osobnosti k ní počítané se nadto natolik liší, že se velmi obtížně shledávají společné rysy jejich překladatelské činnosti. Fischerovo jméno je spíše v oné mnohosti názorů ztělesněním typu překladatelské práce, typu založeného na důkladné filologické přípravě a pak ve vlastní práci využívající metodu substituce, transpozice, aktualizace, typu, k němuž se hlásí několik osobností původně spojených vnějším atributem příslušnosti k semináři. Jde zároveň o typ, který se prosazoval velkými i kontroverzními počiny, o typ, jenž vtiskl určité rysy i následujícímu vývoji translatické teorie a praxe. Pojetím překladatelské aktivity jako zodpovědné analýzy kombinované s vlastní básnivostí, včetně permanentně přítomného vědomí překladatelovy pozice na pomezí vědy a umění, se podařilo vystihnout princip funkční a dodnes aktuální.

Přes mnohotvárnost tehdejších diskusí o koncepci překladu lze vysledovat společného jmenovatele: úsilí definovat překladatelskou osobnost a stanovit míru jejího podílu na výsledném tvaru. V duchu Fischerových premis se tyto zásady snažil implicitně formulovat i Wellek — stejně tak jako do hloubky uvažoval i o podobě překladu samého. Můžeme říci, že s rozvahou teoretika dospěl k požadavkům znějícím veskrze moderně: i dnes se v podstatě prosadilo pojetí překladatele jako „interpreta“, který jako takový musí řešit otázky od globálních („každé dílo si vyžaduje vlastního překladatelského slohu“)<sup>50</sup>, po poslední detail („každý detail může být vyřešen jen z určitého kontextu“<sup>51</sup>); interpreta, jenž mezi řadou nabízejících se a nutných kompromisů musí pro každý jednotlivý překladatelský případ vybrat a akceptovat ty právě, uzavřít mezi nimi kompromis konečný („vlastní překladatelský sloh“, „klíč“) a ten pak i dodržet.

Již roku 1924 Wellek zamýšlel participovat na Fischerem koncipovaném edičním projektu českého Goetha: „... pomáhal bych alespoň při vypracování plánu, při výběru jednotlivostí, posuzoval bych starší překlady, kontroloval bych správnost překladů. Slovem: odlehčím Vaším redaktorským povinnostem a převzal bych vypracování třeba menších překladů: hlavně by mne lákaly rozhovory s Eckermannem“.<sup>52</sup> Wellkova zamýšlená spolupráce se však nerealizovala: v roce 1927, kdy bylo zahájeno pod redakcí O. Fischera reprezentativní vydání Goethových Spisů (1927–1932) rozvržených do patnácti svazků, Wellek pobýval na zahraniční stáži v Anglii; pouze v roce 1926 se svým kolegou z germanistického prosemináře E. A. Saudkem přeložili podle Fischerových dispozičních prvních knih Viléma Meistra.<sup>53</sup> Definitivní verzi překladu Viléma Meistra



z let 1928–1929 v souboru Goethových Spisů nakonec realizoval E. A. Saudek bez Wellka, kterého nahradil germanista V. Jiráť.<sup>54</sup> Roku 1933 Wellek přispěl do sborníku věnovaného Fischerovým padesátinám statí *Fischerovy překlady z angličtiny*.<sup>55</sup> Jednalo se o hodnocení tří scénických překladů Shakespearova *Macbetha*, Marlowova *Krále Eduarda Druhého* a Shelleyova jevištního dramatu *Cenci*. Wellek s odvoláním na Goethovy poznámky k *Západo-východnímu divánu* rozlišuje z hlediska metatextové návaznosti tři typy překladů: 1. informativní, který pouze upozorňuje na cizí díla, 2. parodistický (v původním slova smyslu), tj. překladatelské vcítění do smyslu recipovaného díla a jeho vyjádření vlastním smyslem a 3. nejvyšší typ překladu přibližující se interlineární verzi, kdy překladatel usiluje o hodnotové ztotožnění ekvivalentu s originálem. Je zajímavé, že z uvedených překladů Wellek nejvýše ocenil pouze Fischerova *Macbetha* (1916), který podle něj náleží k poslední kategorii: ačkoli je každý proces překladu intelektuálním výkladem původního textu a zároveň řešením kompromisu mezi originálem a jazykovou formou češtiny, Fischer tento překlad vytvořil „z ducha vlastní řeči“<sup>56</sup> a vystihl poměr funkčního rozvrstvení stylových prostředků směrem k originálu i metatextu.

Podle L. Nezdařila Fischerovy nejlepší překlady vznikaly tam, kde básník měl zachovanou volnost výběru původních děl, které již předtím vědecky studoval a k nimž ho poutala citová a myšlenková vazba.<sup>57</sup> K realizaci Fischerových překladů podotýká, že „jakmile je nezávislost jeho porušena, je úměrně porušen i úspěch překladů“.<sup>58</sup> Tuto skutečnost si uvědomoval sám Fischer, který v dopise Wellkovi z 9. 7. 1933 souhlasně reagoval na jeho studii v jubilejním sborníku: „Eduard II. a *Cenci* jsou přeloženi na vnější popud ... kdežto *Macbetha* jsem měl prostě rád a měl jsem za svou povinnost s tou básní, která mi tolik učarovala a které jsem tolik vděčil, vypořádat se po svém, tlumočnický. Také ovšem vědecká příprava, s níž jsem k ní přistupoval, byla zcela jiná. Mé „*Mimische Studien zu Kleist*“ se počínají kapitolou o *Macbethovi*, z něhož jsem těžil ve své práci o nevysslovitelném a jinde a jinde.“<sup>59</sup>

Mezi nejzásadnější stati, v nichž se Wellek v polovině 30. let vyslovil k situaci českých uměleckých překladů a tím i k některým zásadnějším otázkám teorie překladatelství, patřily články *Český překlad Joyceova Odyseja*, *Bida našich překladů* a *Překladatelský oříšek*.<sup>60</sup> Wellek v nich nejdříve zdůrazňoval praktickou otázku jazykově adekvátního přetlumočení originálu, tj. znalost mluvnice a frazeologie, „věc překladatelské abecedy“; v tomto ohledu souhlasil s názorem P. Eisnera zavést „vyuční list“ pro překladatele na základě přísné univerzitní zkoušky zahrnující nejen složku jazykovou, ale i vědomostní, tj. znalost reálií a celkového kontextu.<sup>61</sup> Eisner kritizující skutečnost, že „praxe v oboru beletristické translatury není vázána na žádný předpis a regulativ“<sup>62</sup>, hodnotově rozlišil básnické převody a prozaické překlady, jimž vzhledem k narativní podstatě přisoudil vyšší koeficient obtížnosti. Zatímco tlumočení poezie kvalifikoval jako intuitivní uměleckou činnost vyhrazenou výlučně kongeniálním slovesným tvůrcům a básnický jazyk charakterizoval sice jako

„mimořádný až esoterický“<sup>63</sup>, avšak s omezeným slovníkem a chudou syntaxí, pro prozaický překlad, který může být uměním, ale musí být rovněž poctivým řemeslem, platí princip „věrného tlumočení“, přičemž překladatel prózy má v sobě koncentrovat vedle přirozené znalosti jazyka stylizační a básnické dispozice, zejména v rovině selekce a kombinace jazykových prostředků, celkově smysl pro potenciální estetické a sémantické kvality slova.

Wellek ve svých úvahách vyslovil v souladu s Fischerovou „věrností slovu“ tento požadavek: „Ať se stanou filology nikoli ve smyslu hluboké lingvistické učenosti historické a teoretické, ale v starém původním slova smyslu milovníky, služebníky slova.“<sup>64</sup> Wellek si kladl otázku stylistického výkladu ekvivalentu v překladu, tj. k jakým výrazovým změnám v metatextu dochází, zda lze vůbec adekvátně tlumočit intelektuálně zabarveného autora s jeho „okřídlenými“ slovy, jeho individuální a dobovou mluvu. Již v první rozsáhlejší recenzi *Český překlad Joyceova Odyssea* z roku 1931 reagující na nezájem literární kritiky o praktický stav překladů Wellek zapochyboval o tom, zda „má překladatel právo zacházet se svým jazykem jako zacházel původní autor se svým?“<sup>65</sup> Je možné stylisticky komplikované a polysémantické dílo typu Joyceova *Odyssea* s jeho lokální a časovou podmíněností vůbec transponovat do jiného, typologicky odlišného jazykového kódu? Jednalo se zde o analogický problém, před kterým stál Fischer při básnickém tlumočení Goethova *Fausta*, totiž zda lze vůbec překládat „rozměrem originálu“ a přitom nepoškodit jeho filozofii. Překladatelé by měli od minimálního programu v podobě výrazové a věcné věrnosti, přesnosti a správnosti směřovat k maximu dosažitelného, kdy tlumočení básnického díla se stává původní a básnickou tvorbou.<sup>66</sup> Jestliže soudobý stav češtiny podle Fischera umožňoval v zásadě překládat „rozměrem originálu“, Wellek ve své recenzi *Český překlad Joyceova Odyssea* skepticky pohlížel na možnost absolutní nápodoby předlohy, avšak stejně jako Fischer podtrhl jako nezbytný předpoklad umělecky kvalitního překladu respektování myšlenkové a gramatické struktury textu, zejména z hlediska části a celku.

V pozdější recenzi překladu románové utopie A. Huxleyho *Brave New World* (Konec civilizace) Wellek konstatoval, že překladatelova stylistika není jen záležitostí jazykového nadání, ale také „věc přemýšlení, poznání, správného porozumění originálu ve vyšším slova smyslu než pouze slovníkovém“.<sup>67</sup> Může však gramaticky správný překlad fungovat jako axiologický ekvivalent originálu? Wellek v této souvislosti upozornil na možné historické řešení: na metodu německých, francouzských a anglických překladatelů 18. století, kteří „imitovali“, tj. nahrazovali jména latinská a řecká jmény vlastními. Zároveň připomněl, že přes jistou nedůvěru moderní filologie se o jistou „modernizaci“ překladatelské poetiky pokoušeli O. Fischer a jeho spolupracovníci při básnickém přetlumočení Goethova díla: aby zachovali srozumitelnost ekvivalentu, volil cestu parafráze, tj. výklad narážek, překlad většiny vlastních jmen do češtiny; básnický překlad se v tomto pojetí považoval za „osudové setkání a střetnutí“, při němž superiorní básnická inteligence původní dílo dotváří, interpretuje

a komentuje.<sup>68</sup> Snaha o výrazovou aktualizaci překladu zároveň vedla k funkčnímu oslabení závislosti na metrických schématech originálu tím, že Fischer se svými spolupracovníky zesilovali sémanticky exponované úseky verše na úkor významově nedůležitých; metrum předlohy mělo být zachováno pouze tam, kde je v souladu s tradicí recipujícího prostředí. Obecná pravidla pro použití parafráze však nelze stanovit. Wellek v souladu s učením B. Havránka o funkčních stylech podotýká, že stylistické rozvrstvení překladu, např. poměr aktualizace a automatizace výrazových prostředků, musí plnit axiologickou funkci jako v prototextu: „každé dílo si vyžaduje svého vlastního překladatelského slohu a každý detail může být vyřešen jen z určitého kontextu ... ne mechanické překládání, věta za větou, nýbrž překlad, který vychází z celku a snaží se pak určití funkci jednotlivých složek v jeho výstavbě“.<sup>69</sup>

O respektování Wellka jako významného teoretika překladu a známého překladatele z angličtiny svědčily četné aktivity, mj. i jeho členství v Kruhu překladatelů. Rovněž v nově vzniklém filologickém periodiku Slovo a slovesnost se Wellek jako řádný a později jako dopisující člen Pražského lingvistického kroužku věnoval na požádání redakční rady teoretickým a praktickým otázkám překladu z angličtiny do češtiny a naopak. Již v roce 1935 Wellek veřejně vystoupil společně s O. Fischerem, V. Jirátem a P. Eisnerem na podporu česko-německého kulturního sblížení prostřednictvím vyšší kvality uměleckých překladů. V době rostoucího odporu proti nacismu byla schůze levicového Spolku posluchačů filozofie Karlovy univerzity a spolku Lese- und Redehalle der deutschen Studenten výrazem „sblížovacího idealismu studentů“<sup>70</sup>, který zamýšlel podle K. Poláka teoretické horování předchozích generací o vzájemném česko-německém poznávání nahradit osobními kontakty a praktickou výměnou uměleckých hodnot. V společné diskusi zaznělo volání po nové, „pragmatické“ dimenzi překladatelské práce, která se měla stát — jak to požadoval především P. Eisner — „účinnou zbraní proti rozkladné, nenávist mezi národy podporující ideologii dnešního Německa“.<sup>71</sup>

Právě Eisner byl zvolen prvním předsedou Kruhu překladatelů, který vznikl z podnětu Wellkova učitele V. Tilleho jako volné sdružení literárních vědců a praktických umělců (svým zaměřením bylo toto sdružení analogické se strukturou Pražského lingvistického kroužku) s cílem kriticky sledovat stav a hodnoty slovesné kultury na poli překladatelského umění (boj proti překladatelské anonymitě, „upozornit kulturní veřejnost na svízelnost a záludnost tlumočnické práce“<sup>72</sup>, poskytování morální a právní ochrany překladatelům chápaným jako hodnotově a umělecky původní díla, vydávat sborník Kruhu překladatelů apod.). Eisner počátkem roku 1937 vyzval Wellka ke vstupu do Kruhu překladatelů, jehož členy byli mj. M. Brod, K. Čapek, O. Fischer, J. Hořejší, B. Mathesius, E. A. Saudek, K. Teige, B. Václavek aj.; zároveň Wellka vybídl ke vstupní přednášce o problémech překladatelské teorie a praxe, avšak badatelovo členství v Kruhu překladatelů — vzhledem k zahraničnímu stipendiu — mělo

spíše příležitostný a symbolický charakter, nicméně signalizovalo Wellkovo nikoli nevýznamné místo v celkovém spektru české filologie 30. let 20. století.

Ačkoli pozdější badatelovo poválečné směřování k otázkám metodologie a k encyklopedickému zpracování dějin literární vědy potlačilo zájem o sféru překladu (mj. jako důsledek trvalého pobytu v zahraničí po roce 1939), lze tu shrnout, že Wellkovy úvahy o překladatelské praxi v meziválečném období pozitivně z dobového hlediska rozvinuly podněty Fischerovy školy, zejména požadavkem funkčního ekvivalentu v rovině mikrostylistických změn; v oblasti makrostylistiky Wellek prosazoval adaptační i aktualizací posílení výrazových vlastností překladu axiologicky i esteticky zařazovaného do kontextu recipující literatury.<sup>73</sup> Kreativní pojetí překladu jako umělecky původního díla, které je hodnotově rovnocenné s originálem a integruje jeho původní estetické a významové potence, vedlo ke zdůraznění překladatelské osobnosti a způsobu jeho transpozice. Nadřazení estetických hodnot originálu, jimž je podřízena volba jazykových prostředků, do nichž se překládá, korigovala v konkrétní praxi dva protikladné extrémy básnického převodu: mechanickou nápodobu filologického „rozměru“ předlohy a absolutní svobodu překladatelsky autonomní jazykové tvorby.

V širokém spektru dobových translatických názorů Wellek stejně jako Fischer zaujímal mezi těmito krajními polohami umírněné stanovisko: proces překládání je sice původní tvorbou, která vyžaduje umělce slova, avšak svou interdisciplinarností a komplementaritou vědy a umění směřuje od textové kritiky a literárněhistorické práce, tj. od báze filologicko-odborné, až k umělecky motivované „metatextové volnosti“ překládaného díla a originálu, a to zejména v těch případech, kdy silná umělecká osobnost svou kreativitou dokáže variabilní estetickou hodnotu časově odlehle předlohy intenzifikovat a aktualizovat. Zároveň Wellek upřednostňoval typ překladatele, jehož nezbytnou filologickou erudici doplňuje ve vyšším plánu vnitřní spřízněnost s překládanými autory, kongeniální básnická imaginace implikující dynamický a invenční ráz překladu jako interpretačního procesu srovnatelného se zvláštním druhem reprodukčního umění (J. Levý).<sup>74</sup> Z tohoto předpokladu vycházela i praxe Pražského lingvistického kroužku požadující přirozenou kooperaci lingvistů a umělců (např. R. Jakobson a J. Hora), kdy interlineární verze jako esteticky neztvárněný text je umělecky konkretizována básníkem podle jeho tvůrčí invence. Toto pojetí bylo později rozvedeno v teoretickém modelu překladatelského procesu v podobě rozfázování jednotlivých aktivit překladatele, který od gramatické analýzy předlohy směřuje k jejímu interpretačnímu pochopení, tj. k postžení ideových a estetických hodnot, a teprve poté stylizuje jazykový materiál a tím dospívá k výslednému tvaru převodu. Wellkův význam v meziválečném období nelze redukovat na pouhého zprostředkovatele jinonárodních kultur v českém prostředí (a po roce 1945 naopak), ale je zřejmé, že badatelova původní erudice germanisty a anglisty přerůstala ryze filologický rámec směrem „k interpretaci vzájemných souvislostí různých kulturních okruhů“.<sup>75</sup>

