

5) J. Ševý, České theorie překlada, 1964

ZÁKLADNÍ these nové překladatelské metody vznikají na půdě klasické filologie, od níž bychom očekávali spíše konservování metod starších. Při rozdílnosti prosodického principu a vzdálenosti antického světa od našeho však působí právě v převádění z antických literatur mechanická nápodoba největší obtíže. V letech 1893–1896, když již útoky proti Vrchlickému otrásly vírou v platnost zásady, že se má překládat rozměrem originálu, vystoupil Josef Král s návrhem, jak překládat časoměrnou poesii přízvuchným veršem.¹ Kdežto Durdík ještě chtěl, aby se při překládání veršů zachoval i prosodický princip, navrhuje Král, aby čeští překladatelé antická metra sice zachovali, ale veršem přízvuchným. Král sám překládal až do r. 1893 v Euripidovi, Sofoklovi a Plautovi dialogy přízvuchně, ale chóry časoměrně. Důsledné přízvuchné překládání klasiků zahájil r. 1896 Sofoklovou Elektrou. Po kompromisních pokusech E. Stolovského a jiných jej v tom následoval Otmar Vaňorný, který nejdůsledněji realizoval překladatelskou teorii Královu; již r. 1896 překládá Goethova Herrmanna a Dorotheu přízvuchným hexametrem, jehož tradici vytvořil krátce před vystoupením Královým J. Vrchlický v převodu Carducciho (1890) i Dantovy lyriky (1891) a J. V. Sládek v překladu Tegnérovy Písně o Frithiofovi (1891) a Mickiewiczova Konráda Wallenroda (1891).

Královův reformní návrh vychází ještě methodicky z lumírovské překladatelské theorie. Královi nejde o náhradu cizího metra rovnocenným metrem domácím, t. j. takovým, které by mělo obdobnou rytmickou a estetickou hodnotu nebo literární tradici, ale o napodobení časoměrného schematu schematem přízvuchným, t. j. o zachování rozměru: „Časoměrná metra starověká třeba napodobiti přízvuchně, a to co možná věrně.“² Přihlížet k hodnotě formálních prostředků pro českého čtenáře bylo cizí uvažování

Královi, proto nepochopil překladatelské zásady Nebeského. Ústupky od formální věrnosti připouští jen tehdy, není-li verš předlohy možno napodobit z důvodů jazykových (v tom, podobně jako lumírovci, pokračuje v thesi Durdíkově). Na př. čeština nemá dosti délek, aby mohla podle latiny nahrazovat t. zv. takty „směrné“ takty „nesměrnými“, t. j. trochej a jamb spondejem, daktyl a anapaest kretikem (—) a pod.; proto Král vyslovil pravidlo: „Takty nesměrné třeba tedy při překládání ryze přízvuchným vyjádřit takty směrnými.“³ Theorii metrického napodobování pak dále propracoval Otmar Vaňorný svým Návrhem pravidel českého hexametru přízvuchného z r. 1896 a zvláště Ferdinand Stiebitz v článku K přízvuchnému překládání starověkých rozměrů časoměrných z r. 1921. Zvláště v pozdějších letech se však Vaňorný i Stiebitz sblíží se stanoviskem O. Fischera. Hlavní zásady, v nichž Stiebitz opravuje theorii Královu, shrnul J. Hrabák: „Stiebitz namítal, že přízvuchná nápodoba by měla být chápána nikoli mechanicky, ale ve smyslu ‚tvůrčí mimese‘; cílem nemá býti snaha zachovat za každou cenu původní rytmus originálu (rozložení těžkých a lehkých dob), nýbrž rytmické krásno slovesné... Podle něho je nutno 1. odmítnout překlad prózou, nápodobou rýmovanou, libovolnými útvary přízvuchnými ať rýmovanými nebo nerýmovanými a kombinací přízvuku s časomírou; 2. připustit – především pro lyrickou polymetrii – volný rytmus, vázaný rozsahem původních rozměrů, ale pro určité formy stanoviti jen určité obdoby; 3. stanoviti pro pevná metra časoměrná pevná schemata přízvuchná.“⁴

Nevýhodou Královou bylo, že stavěl sice svou překladatelskou theorii na linguistických principech, ale neměl pochopení pro jemné, přesto však pro poesii významné rozdíly mezi jazyky. Pokouší se na př. dokázat, že časomíra nemá v češtině o nic větší oprávnění a možnosti než ve francouzštině, němčině nebo angličtině: „...jen z holé neznalosti věci pořad se u nás vykládá, jako by čeština jediná z jazyků moderních byla ‚schopná‘ časomíry. Není to její vlastnost osobitá, kterou by před jinými jazyky měla; i jiné jazyky jsou v téže míře časomíry ‚schopny‘ jako čeština a dokázaly to i praktickým pokusy v ní.“⁵ Král úplně přehlíží bohatství, prosodickou samostatnost a významovou i fonetickou platnost české kvantity, s níž se nemůže

rovnat na př. kvantita v angličtině nebo němčině, kde je většinou omezena na slabiky přízvuchné, anebo ve francouzštině, kde je její platnost vůbec sporná. Toto polemické přecenění významu přízvuku v češtině bylo pak nutno po několika desetiletích korigovat upozorněním na odlišující význam české kvantity, podobně jako metrické oklasifikování českých básníků podle „správnosti“ rytmické bylo v dalším vývoji překonáno uvolněním verše.

Několik let před vystoupením Josefa Krále vypracoval v Německu klasičtý filolog Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff novou překladatelskou teorii, jejímž principem není metrické napodobení, ale náhrada opírající se o estetickou hodnotu a literární tradici jednotlivých stylistických typů. Ve stati Was ist Übersetzen, předepsané svému překladu Euripidova Hippolyta z r. 1891, poukazuje Wilamowitz právem na to, že verš a stylistické prostředky vůbec jsou závislé na jazyku, a že by tedy bylo naivní se domnívat, že totéž schema musí mít obdobnou estetickou hodnotu v docela různých jazycích. Vidí verš v souvislosti s celou stavbou díla a uvědomuje si, že jej nelze vytrhnout z komplexu stylistických prostředků, s nimiž je historicky spjat. Proto uvazuje o tom, že by se mělo nahrazovat nikoliv metrum jiným metrem, ale celkový styl jednotlivých antických autorů stylem německých autorů, kteří jim odpovídají s literárně historické perspektivy. Vypracovává substituční teorii, v níž se jako s ekvivalenty pracuje s dobovými styly nebo jazykovými funkčními vrstvami, s přihlédnutím k jejich podmíněnosti jazykové a historické: „... stojí před úlohou něco, co má před sebou v jedné řeči, kterou je dáno i metrum a styl, znovu vytvořit v druhém jazyku, jenž si také určuje metrum a styl. Jen pokud originál podával ve své řeči něco, co v jeho době bylo nové, může to činit i překlad.“⁶ Wilamowitz provedl vlastně synthesu hlediska klasicistického a romantického: podobně jako u klasicistů není mu kritériem pro výběr formálního ekvivalentu schema originálu, ale domácí stylistický usus; rozhodující však není, která forma je právě v překladatelově prostředí pro daný žánr nejužívanější, nýbrž které prostředky odpovídají historickým a individuálním hodnotám stylu předlohy, t. j. těm estetickým hodnotám, o jejichž zachování usilovali romantikové. Ve svém odporu proti vžitě zásadě „překládat rozměrem originálu“ zašel Wila-

mowitz do extrému – nikoliv k omezení platnosti staré zásady, ale přímo k popření její platnosti: „Alexandrinů můžeme v němčině klidně používat. Jen překládáme-li francouzská dramata, jsou zakázány, protože jsou něco docela jiného než francouzské alexandry, a přece chtějí vypadat stejně.“⁷ Z našich klasičtých filologů je Wilamowitzovi methodicky blížká na př. Julie Nováková; archaic-kou Hesiodovu básně Práce a dny přeložila osmyslilačným trochejem, veršem formálně i výrazově se inspiřujícím na starobylé epice slovanské. Lyrickou Musaiovu básně Hero a Leandros převedla rýmovaným veršem obvyklým v lyrice české: „Pseudovědecký zvyk překládati ‚rozměrem originálu‘ je theoreticky dávno překonán (Fischerem, Rypkou). Verš, jehož slabičné a přízvukové obrysy jsou ve dvou jazycích tytéž, má v každém jazyku ráz jiný. Ukázala jsem podrobným rozbořem jinde, že český přízvuchný hexametr je mechanickou kopií nejhrubších a čistě vnějších vlastností hexametru antického; proto ho neužil (alespoň v té formě, jak jej vypracovali filologové) v původní skladbě žádný z našich novodobých básníků. Rytmické přebásnění hexametru je naléhavým úkolem naší překladatelské kultury, má-li pro nás antická literatura oživnouti. Toto rytmické přehodnocení se musí dít opět diferencovaně, t. j. ve shodě s charakterem překládané básně. Hexametr Musaiův zčeš-tují alexandrinem. Neboť alexandrin, ve francouzské poesii ještě v minulém století tak běžný jako u nás ve středověku osmyslilačným trochej, stal se v českém básnictví rozměrem zvláštním, někdy slavnostním (u Březiny), ale vždycky veršem kultivované umělecké hry (u Nezvala). Taková je Musaiova hra s pojmy i pojmenováními lásky, moře, lampy.“⁸ Z theoretických premis blízkých Wilamowitzovi vycházela u nás překladatelská škola Fischerova, vznikla však v potřeb českého literárního vývoje. Její vystoupení předcházely pokusy o reformu jazyka českých překladů.

Potřeba nového přístupu k překladatelské práci se u nás začala pocítovat již několik let před první světovou válkou. Asi po dvacetileté překladatelské činnosti autorů závislých methodicky na teoriích České moderny se překladatelská doslovnost, která otvírala do české literatury přístup různým cizomluvům, stávala neúnosnou již z důvodů jazykových. První pokusy o reformu českého překladatelství byly namířeny právě proti nečeskému a topornému jazyku pře-

kládané literatury a účastnili se jich vedle filologů i přední autoři starších literárních pokolení.

Popudem k rozsáhlé akci se stala kampaň proti špatnému jazyku překladové literatury, kterou zahájil 14. května 1911 v Národních listech J. V. Sterzinger článkem Za očistu české literatury překladové; pokračoval v ní pak během roku 1911 a 1912 serií dalších článků. Sterzinger nejen upozornil na chabrost některých překladů, neodpovědnost nakladatelů a nekritičnost čtenářů, ale navrhl již také cestu, která by tento, pro českou literaturu zhoubný stav mohla zlepšit: založení sdružení překladatelů i čtenářů, které by prosazovalo zkvalitnění překladové tvorby.

Sterzingerův popud nezůstal bez odezvy. Již v červnu 1911 se sešla přípravná schůze, která schválila návrh osnov naší první překladatelské organizace, Sdružení překladatelského, v jehož zajímavém programu čteme mimo jiné tyto body: „Úkolem sdružení jest hájiti zájmů překladatelů dobrých a snaživých a potlačovati všechny překlady nedokonalé. 2. Výkonným orgánem sdružení jest komise... jejíž úkolem jest: ... c) býti ve styku s nakladateli a redaktory, kteří k tomu projeví ochotu, doporučovati jim překladatele, podávati jim na požádání posudky překladů mimo sdružení porizovaných atd., d) zkoumati překlady členů před otisknutím a podávati jim soukromé posudky, zkoumati překlady nečlenů hned po otisknutí a posuzovati je veřejně, e) podnikati vůbec vše, co se uzná za dobré ve prospěch překladů dobrých a na potlačení špatných. 3. Každý člen sdružení jest povinen před uveřejněním předložit rukopis svého překladu komisi a podrobiti se jejímu usnesení. Z posudku komise dopouští se důvodné odvolání. Posudek komise může zníti: a) Lze otisknouti bez závady. b) Lze otisknouti po vykonání naznačených oprav. c) Nelze vůbec otisknouti (s důkladným odůvodněním). Komise může na požádání obstarati i úpravu překladu kvalifikovaného pod 3b). 4. Sdružení vstoupí ve spojení se znalci cizích jazyků a literatur, jakož i poměrů příslušných zemí, s rodilým Němcem, Francouzem, Angličanem atd., a obstará každému překladateli na požádání vyklad míst v originále, která by mu působila obtíže... 8. Sdružení obrátí se k redakcím všech hlavních listů denních neb i jiných časopisů se žádostí, aby otevřely věcem a posudkům sdružení volné rubriky. 9. Sdružení se chce o to starati, aby se táž kniha

nepřekládala současně několika spisovateli.“⁹ O vánocích téhož roku vyšlo provolání vybízející k péči o jazykovou čistotu, které kromě rektorů pražské university a pražské i brněnské techniky podepsali vedoucí spisovatelé. Tato organizace se chtěla postarat i o kritiku překladů a výchovu překladatelského dorostu. R. 1913 vyšlo první dvojčíslo Věstníku Sdružení překladatelského s úvodním článkem Josefa Zubatého a v něm je oznamován i plán zvláštních překladatelských kursů, které Sdružení minilo pořádat (kursy jazyka mateřského a cizího i kursy překladů literárních a užitkových).

Poučná jsou již jména, která čteme pod provoláním z vánoc 1911 nebo mezi funkcionáři Sdružení: spojovali se zde poslední májovci a lumírovci Jakub Arbes, František Herites, Ignát Herrmann, Jaroslav Vrchlický, J. V. Sládek, Adolf Heyduk, Jaromír Borecký s realisty Aloisem Jiráskem, K. V. Raisem, Zikmundem Wintrem i s menšími autory a překladateli, jako byli Vincenc Červinka, F. S. Procházka, Alfons Breska, s filology Josefem Zubatým, Fr. Bílým, J. V. Sterzingerem, Prokopem Haškovicem a nechybí ani mladý representant nastupující překladatelské generace Hanuš Jelínek. Zato nenajdeme mezi organizátory žádného význačnějšího autora z okruhu Moderní revue, protože právě proti jejich jazykovému kosmopolitismu bylo hnutí zaměřeno.

Sdružení překladatelské brzy zaniklo a také samostatný překladatelský časopis se dlouho neudržel. Kritiky překladů se pak ujala zvláště ~~Náše řeč~~. Ke stářejší překladatelské organizaci dochází až r. 1936 založením Krhu překladatelů. Hlavní zásluhou pokusů z r. 1913 bylo, že rozvířil zájem o otázky překladatelské. Vlastní zásahy do překladatelství se přitom omezovaly na jazykovou a věcnou kritiku překladů, nová metoda zde ještě nevzniká.

Nový theoretický názor na základní otázky překladatelské se však v téže době objevuje u jiného filologa, který se pak stal jedním z vedoucích jazykových theoretiků Fischerova období – Viléma Mathesia. R. 1913 uveřejňuje V. Mathesius článek O problémech českého překladatelství, který konkrétní problematiku řeší se stanoviska substituční theorie a proti dosavadnímu heslu „překládat rozměrem originálu“ razi heslo „přebásnit“, kterým svou práci rádi označovali básničtí překladatelé z doby první

republiky: „Dokonalému překladu říkává se přebásnění. Analysujeme-li technický význam tohoto termínu, dojdeme poznání, že vlastní podstata přebásnění je úsilí o vzbuzení uměleckého účinku i třeba jinými literárními prostředky, než jakých bylo užito v originálu. Je to rub věty, již dokazoval odstavec předešlý: často stejné – nebo přibližně stejné – prostředky docilují účinků různých. Zásada, že důležitější je rovnost uměleckého účinku než stejnost uměleckých prostředků, jest důležitá zejména při překládání děl básnických. Hrdá poznámka: „Přeloženo rozměrem originálu“ měla by vlastně každého čtenáře naladiti skepticky. Cenným výsledkem bojů o časoměrné a přízvukné překládání z jazyků antických je právě důkaz, podaný uměleckou praxí, že ani útvary veršové se nedají přenášeti vždy přímočaře z originálu do překladu. Obdobné otázky naskýtají se i jinde. Rozdíl mezi obsažností verše anglického a českého řešívá se trojm způsobem. Dávný zvyk je podržeti délku verše a přidávati rádků. Při tom se rozrážejí veršové celky a mimo to je obyčejně nutno české verše doplňovati zbytečnými slovy, čímž vznikává sloh mnohomluvnější, než je v originále. Jindy se vtlačuje obsah anglického verše v stejně dlouhý verš český násilnou monosylabisací a zapomíná se, že monosylaba anglická jsou něčím zcela obvyklým, kdežto monosylabický sloh český je uměle vytvořen nepřirozeným srážením předpon a přípon. Jestliže se konečně redukuje obraznost anglického verše zjednodušením a zploštěním slohu, unikává to, co je někdy nejvýraznější součástí složité chuti anglické poesie. Čtvrtá a po mém soudu nejlepší cesta – překládati anglické verše delšími českými – dosud, pokud vím, vyzkoušena nebyla. Harmonii a výraznost překladu je tedy ceniti výš než detailní přesnost, umění jest klásti nad filologii. Uvědomíme-li si to, porozumíme, proč starobylý Chapmanův Homér, travestovaný do alžbětinských rýmovaných veršů, dovedl vylouditi na Keatsovi nadšený sonet.“¹⁰ Mathesiova překladatelská poznámka ukazuje také styčné body mezi substituční methodou O. Fischera a t. zv. funkční jazykovědou pražské linguistické školy. Srovnávací charakteristika jazyků, jak ji prováděl V. Mathesius i jiní, zkoumá jazykový jev s hlediska jeho hodnoty pro vnímatele a s hlediska jeho platnosti v jazykovém systému. Souběžnost tohoto stanoviska s překladatelskou teorií Fischerovou je zřejmá. Jazyková a pře-

kladatelská theorie se stýkaly zvláště v rozborech vztahu mezi jazykovým výrazem a t. zv. mimojazykovou skutečností, při rozboru výstavby jednotlivého pojmenování i vět-ných celků dvou jazyků (v pracích V. Mathesia, L. Bruna, VI. Procházky) a ve studiích o verši (na př. v Jakobsonově článku O překládání veršů).

Projevy filologů, s nimiž sympatisovali i hlavní představitelé doživajících literárních pokolení, ukazují, že krátce před první světovou válkou se obecně cítila potřeba změnit způsob, jakým se dotud překládala cizí literatura. Bylo zapotřebí jen nové překladatelské generace, aby tuto kulturní potřebu uskutečnila. Již r. 1914 vydává svůj první významný překlad – Nietzschova Zarathustru – Otokar Fischer a r. 1915 začíná pracovat na anthologii francouzské poesie celá skupina nejvýznačnějších básnických tlumoč-níků období: Karel Čapek, Hanuš Jelínek i Viktor Dyk. Fragmenty tohoto sice založeného výboru, který měl pokračovat v tlumočení francouzských básníků tam, kde přestal Vrchlický, patří vedle díla O. Fischera k vrcholům našeho překladatelství z doby první republiky. Anthologie se neuskutečnila, ale z přípravných prací samostatně vyšla Čapková Francouzská poesie nové doby (1920) a Jelínkova kniha Ze současné poesie francouzské (1925). Skupinu překladatelů, kteří s O. Fischerem spolupracovali, na jeho teorii navazovali nebo třeba i nevědomky sdíleli jeho názory na základní otázky překladatelské, budeme označovat jako školu Fischerovu, dobře vědouce, že přímá závislost na Fischerovi je prokazatelná jen u několika mladších autorů a že i uvnitř této skupiny jsou značné individuální rozdíly.

Otokar Fischer označil své období za epochu revise; tím naznačil, že za ústřední otázku svého programu považuje vztah k předchozímu překladatelskému vývoji. Revise fischerovců nebyla tolik zaměřena proti dekadentům, jejichž básnické převody nevytvořily výraznou tradici, jako spíše proti lumirovcům, na jejichž převody bylo třeba reagovat. Na Vrchlického navazuje již první překladatelské kompendium nové generace – připravovaná velká anthologie novější poesie francouzské. O jejím vztahu k překladům Vrchlického mluví Viktor Dyk: „Překlad je věnován *patnáctce Jaroslava Vrchlického*. Je to projev piety i přihlášení se pod prapor: překlady tyto chtějí být pokračováním díla

velikého milence a tlumočitele poesie francouzské, obsahem a technikou přizpůsobeným stupňovaným požadavkům doby. Jsme si všichni dobře vědomi, co znamenaly výbory Vrchlického pro náš vývoj.¹¹

Revidující snaha nové generace se obracela především proti verbalismu lumírovců, který mnohdy zamlžoval představu pohodlným, a proto ne vždy přiléhavým seskupením slov. Poměr O. Fischera k J. Vrchlickému je možno zvláště názorně sledovat na Immermannově Merlinovi, kterého r. 1922 Fischer upravil pro vydání z Vrchlického rukopisu:

Stará věž se chmouří,
kosti po kraji,
běláskové v bouři
kruhem lítají.

(Vrchlický)

Stará věž se chmouří...
kostra v kruhu tlí,
bělásků roj v bouři
lítá kolem ní.

(Fischer)

Proti jen částečně k věci přiléhajícímu seskupení slov u Vrchlického nám Fischerův text jasně předvádí scénu a děj básně.

Nová generace chtěla nahradit hlavně lumírovské překlady dramát, protože v tomto oboru byly knižní jazyk a malá věcnost lumírovců zvláště nevýhodné. I u umírněného Sládka již r. 1896 upozorňoval J. Voborník, že jeho uhlazený překlad je někdy méně divadelní než starý převod Kolarův. Přitom se dotýká stylistických rysů, pro které pak po dvaceti letech přestaly být některé lumírovské překlady vhodné pro jeviště. „[Sládek] šel na svou práci hlavně s prostředky uhlazenosti verše a jemnějšího vkusu opravdu básnického... Ukáže se, že si překlad Kolarův uchovává některé přednosti velmi cenné. Především přirozenost a nenucenost řeči, která má být na jevišti přednášena. Překlad Kolarův jeví divadelního umělce výkonného. Uhlazené věty Sládkovy hercům by někde vadily v nenuceném přednesu a rázné deklamaci. Na př. na str. 1: Hospodská: ‚Do klad s tebou, ty taškáři!‘ Sly: ‚Vy jste holota!‘ Slyové nejsou taškáři! Podívejte se do kronik, my jsme přišli do země s Richardem Podmanítem. Protož, paucas palla-bris, ať se svět točí. Ouha!‘ Jak má přednésti herec větu ‚Vy jste holota‘, aby souvisela s další větou ‚Slyové nejsou taškáři?‘ Slovo ‚jste‘ rozhodně překáží. ‚Vy holoto!‘ (Kolar: ‚Vy sloto!‘) by bylo přiměřenější. A co ‚ouha‘ na

konci? Kolar ponechal ‚Sessa!‘ ‚Jdiž svou cestou. Jdiž do své chladné postele‘ atd. Nač to ‚ž‘, jehož herec nevysloví, a zbytečné ‚své‘? ‚Vím, jak si pomohu. Musím si dojítí pro čtvrtníka.‘ To ‚vím‘ nechce žádného ‚musím si‘, nýbrž přímo ‚dojdu si‘. U Kolarů: ‚Půjdu a zavolám čtvrtníka.‘ i ‚Takové těžkosti, jaké působí verš: ‚Chcete-li u mne zůstat. dnes večer?‘, má-li být přirozeně přednesen, pocházejí od nešťastného a přebroušeně klasického tázacího ‚-li‘, které se roztahuje nyní všude, až to nesnesitelné. Rovněž nesnesitelně se rozmohl jmenný instrumentál výrokový a pak genitiv! Druhy se genitivů nedostávalo, brusy uhodily na buben, nu a hle! teď je zas genitivů tolik, že se akusativ až léká o existenci.¹²

Již r. 1916 staví Fischer svůj překlad Macbetha proti Sládkovu, v dalších letech reviduje Cyrana i dramata Calderonova a při této práci dospívá k přesvědčení, že Vrchlického jevištní překlady jsou papírové a že je nezbytné je před inscenací revidovat; je samozřejmé, že i tato druhá vlna kritiky lumírovských překladů polemicky zevšeobecnovala a využívala proti Vrchlickému právě jeho překladů nejslabších. Obrazem nových požadavků na jevištní mluvu je polemika mezi Václavem Tilleem a Klárou Pražákovou z r. 1920. IK boji proti lumírovštině na jevišti se přidává i Jindřich Vodák a vyslovuje r. 1920 svůj soud o největším dramatickém převodu Vrchlického – Calderonovi: ‚Sáhne-li někdo při Calderonovi k překladům Vrchlického, shledá, že by se k provozování musily zcela předělávat a nově upravovat. Nejenže porušují a kazí původní znění, nejenže hrubě ubližují jeho obsahu a slohu, ale nedbají často ani prosté, jasné rozumnosti a srozumitelnosti, hřeší proti průhlednému, logickému spojení vět i veršů, vypomáhají si podivnými, nemožnými úslovími a frázemi, hromadí strojenost a nabubřelost, házejí slova nazdařbůh, nevyhýbají se veršovnickým a rýmovnickým banalitám nejhoršího druhu... Calderon řekne: ‚Odpustíš tvá krása, vidíš-li, jak drze a nezdvořile tě zdržuji‘, Vrchlický to musí roztáhnout a načechrat: ‚Ó, kéž lad tvých vzácných krás muž‘ mi smělost prominouti, jíž tě zdržet v tvé chci pouti‘, jako by Beatriz někam putovala. Don Louis Calderonův se zeptá: ‚Odkud to přicházíte?‘ Kavalír Vrchlického se musí zeptat vznešeněji: ‚Odkud krok váš takto pílí?‘ U Calderona vyslovuje se ochotná přátelská nabídka: ‚Mohu-li vám v ně-

čem pomoci nebo posloužit, víte už, že jsem váš pro každou příležitost. Vrchlický z toho udělá: „Je-li nějak v mojí moci sloužit vám, se stane vráz, stane se to v okamžiku.“ Calderon by se nepoznal, kdyby se u Vrchlického na sebe podíval.“¹³

Básnická a prozaická generace první republiky vystoupila proti lumírovské tradici s požadavky přirozenosti, prostoty, lidovosti. V poezii šlo především o vymýcení lumírovských licencí a vytvoření přirozenějších, a tím rafinovanějších básnických prostředků. Průkopnickým činem byla anthologie Karla Čapka Francouzská poezie nové doby. Význam této knížky pro moderní českou poezii ocenil Vítězslav Nezval a v předmluvě k vydání z r. 1936 také určil poměr Čapkových překladů k překladům Vrchlického, na něž vědomě navazovaly a reagovaly: „...jejich dřívější překladatelé s Vrchlickým v čele vyjádřili tyto objevitele jazykem, jehož licence jak po stránce umělého slovosledu, tak po stránce umělých a neudržitelných parnasistních novotvarů s četnými ‚kdys‘, ‚zkad‘, ‚kys‘, hemžícími se v tehdejších českých jambech, přestaly dávno vyhovovati sensibilitě básníků a zatemňovaly a odcizovaly čtenářům plastickou krásu slova a představy, na něž kladli důraz básníci po Baudelairovi. Nikdy před Čapkovými překlady jsme nečetli Baudelaira v tak jasném podání a v tak samozřejmé podobě jako ve verších:

„Ó lesy, děsíte mě jak loď katedrál;
hlas varhan hučí z vás.“

V překladech dramatických se požadavek přirozenosti konkretisoval jako úsilí o hovorovost a mluvnost. Překládání dramát zahájil již r. 1916 O. Fischer poměrně ještě dosti kompromisním převodem Macbetha, ale již r. 1920 spolu s K. Čapkem inscenují jeden z mistrovských dramatických převodů této generace, Moliérova Sganarella, v němž čteme verše, jejichž přirozenost neměla do té doby v naší přeložené dramatické obdoby:

„No jistě, pane, ale teď byste měl snídat,
abyste moh pak jít stran oné věci zvidat;
jidlo vám posílí a zvedne osrdí
a proti oukladům a zlu vás utvrdí.

Já znám to na sobě: když přijdu do nesnází,
na lačný žaloudek mě každá hloupost srazí,
a když jsem najeden, tak snesu jako nic
nejhorší outrapy z nejhorších matenic.
Jen naštouchejte se, to ochrana je jistá
proti všem soužením, co osud na vás chystá,
a nežli do srdce vám bolest zaryje,
ať dvacet skleniček jí cestu zalije.“

Prostředky lidového jazyka nezůstávají omezeny na drama, ale pronikají i do poezie. Jedním z nejvýznamnějších manifestů odakademičtění, zlidovění poezie byl Hořejšího překlad Rictuse:

Jé, mami, ty hračky a panáky,
ty kvery a zvířata v škatulkách,
ty šavle a maličky auťáky!
Jé, mami, mám voči jak na štopkách!

Ten velkej kůň v prostředku, panečku!
Je mastnej? Co můžou tak za něj chtít?
Jó, ten by mi pasoval, holečku!
Jej, mami, ty neumíš nic než bít!

Ty, něco ti z paklíku vypadlo!
Tak ve „frcu“ nedali ani fuk?
Já furt a furt, co si jak žihadlo.
Di, blázínku jeden, dyk je to fuk!

K tomu poznamenal Josef Hora: „Bylo třeba nedbati české básnické řeči, bylo třeba sžítí se s českým chudákem a najítí v jeho argotu ten rytmus a tu obrazivost, které našel u proletáře pařížského, aby bylo možno tohoto básníka lidu a visionářských slov bída přeložiti. Jindřich Hořejší nalezl nám nejen Rictuse, ale i prostou, z bláta opovrzení zvednutou, a přece mohutnou řeč českého proletářského předměstí, jadrnou řeč české bída.“¹⁴ Překládá se i starší lidová literatura; základního významu jsou Jelínkovy výbory lidové poezie francouzské. Prostotou syntaxe, civilnosti slova, a proto citovou blízkostí a důvěrností literárního projevu souvisí nejlepší díla překladatelství mezi oběma válkami s českou tvorbou původní: s Čapkovou

hovorovostí a chválou slov nespisovných a nezdvořilých. Právě tyto rysy dávaly Fischerovi a jeho současníkům nejlepší předpoklady pro překládání divadelních her. Po období převážně básnického překladu lumírovského a prozaických převodů z let po r. 1900 nastává vlna překladů dramatických. Souvisí to samozřejmě také s rozmachem českého divadla po r. 1918.

Jazyková oprostěnost a důvěrnost myšlenky byly jen jedním polem fischerovské estetické normy. Průvodním zjevem hovorovosti bylo dramatické napětí, které se prostředky méně nápadnými uplatňovalo i v próze (bylo by to možno ukázat na př. srovnáním Puškinovy Pikové dámy v převodu V. Mrštíka a B. Mathesia). Slovo již nezaniká v toku věty nebo verše jako u lumírovců, stylisté z období první republiky mají naopak sklon vydělovat slovo z větného toku, a tím je významově osamostatnit a zdůraznit. Někdy tato tendence svádí až k rozrušování větné souvislosti vsuvkami nebo vysunutými větnými členy; na př. ve Fischerově překladu Fausta věty jako „Jej, který, nezrozený, hvězd vedl kroužící roj.“ Zvláště však je jednotlivý výraz zdůrazňován tím, že překladatelé mají snahu dát každému slovu co nejbohatší představový obsah. Užívají dramatických slov (žhnout, drát se, rvát), velké intenzity výrazu se dosahuje derivačními prostředky (prožehnout, povzlétnout, poodhalit), zdvořilými a citově zabarvenými slovy (hrozitánsky, kočickovsky, potácivě, virně).¹⁵

Mluvnost a výraznost jazyka, jakož i zásada, že je nutno kompenzovat stylistickou barvu, kterou překladatel jinde setřel, svádějí k výrazovému siláctví a k vulgarisaci jazyka. Ve snaze o barvitost někteří překladatelé této školy jazykový výraz přebarvují, nadměrně užívají slov lidových a silných, zbytečně archaisují nebo dialektisují. Tímto druhým polem své stylistiky souviselo naše překladatelství s jazykovou robustností Vladislava Vančury, s parodistickou slovní ekvilibristikou Voskovce a Wericha i se stylistickým napětím a jazykovým naturalismem t. zv. literatury barokní, kterou se v těchto letech pokoušela křísit katolická literární historie. Naprosto rozdílné byly ovšem mnohdy ideové záměry, k nimž různí autoři využívali společných výrazových prostředků.

Estetická norma našeho překladatelství v období mezi oběma válkami byla tedy dosti složitá a připouštěla značné

rozpětí stylistických prostředků. Společným jmenovatelem obou polů tohoto rozpětí mezi prostotou a barvitostí bylo hledání prostředků nových, neotřelých a tím výrazných. Šťastný překladatelský nápad, slovní „trouvailles“, jak se tehdy říkalo, byly v překladu nade vše ceněny, podobně jako jiskřící a udivující hra obrazů u básníků poetismu. Neotřelý rým, nová slovní spojení a obraz odkrývající nové rysy skutečnosti byly požadavky společné literatuře původní i překladové. Tam, kde již originál zvláště výrazně vyhovoval touze po novosti básnického poznání, stal se někdy překlad jedním z nejvýznamnějších děl současné literatury. To je příklad Mathesiových čínských parafrází, které vděčí za své rozšíření více čínským předlohám než českému přebásňovateli, jak ukazuje popularita, které se ve 20. a 30. letech těšily i v jiných literaturách: v ruské v převodu Alexejevově, v anglické v překladu Waleyho, v překladech francouzských i ve zpracování amerických imagistů.

Výraznost byla kriteriem výběru a kompozičním záměrem i ve fischerovských anthologických, často uspořádaných pointovaně. Byla také cílem formálních retuší. Problémy básnického převodu si fischerovci neulehčují, ale naopak komplikují, nejnázorněji na př. tam, kde proti originálu rozmnožují počet rýmů předlohy, jako to dělá Bohumil Mathesius v Goethově Torquatu Tassovi nebo Saudek v Shakespearovi. Právě šťastné skloubení formální i ideové výraznosti umožňuje vytvářet hlavně v divadelních hrách dramatické pointy, často i tam, kde nejsou v předloze, jako na př.: Hořejšího:

Já jsem pán a ty jsi pán,
každý ji svůj marcipán

(Calderon, Sedlák svým pánem)

nebo Saudkovo:

Gremio: Huj! Zpátky, signore! Snad nehoří.
Petruccio: To nevíte, když já už zrovna planu.
Gremio: To pomine, až poznáte tu pannu.

(Shakespeare, Jak zkrotit saň)

Formální snadnost sváděla k exhibicím, které od virtuosity Vrchlického odlišoval především odpor proti prostředkům akademickým. Od rafinované prostých asonancí Čapkových překladů Apollinaira a jiných vedla cesta k dekanonizovanému rýmu, od sboru čarodějnic v Macbethovi až k jazykovým formalismům. Pro toto pohrávání se slovem, s nahodilými shodami nebo diskrepancemi zvukovými i významovými byl přímo programovým dílem první významný překlad nové generace – Nietzschev Tak pravil Zarathustra z r. 1914. Péče o zachování stylistické barvy oživuje starou zásadu kompenzace, pro kterou u nás teprve Fischer razí pojmenování. Nebezpečím kompenzace je, že preferovaná stylistická hodnota se nejen zachová, ale někdy i přexponuje. Ani fischerovci se nevyhnuli prebarvování; ne nadarmo poznamenal theoretik školy, že „z některé básně průměrné teprve překladem se stane tvůrčí čin.“¹⁶ Příležitavě označil Karel Polák Fischerův překladatelský styl jako expresionistický,¹⁷ ovšem v etymologickém, nikoliv literárně historickém smyslu toho termínu.

Pokud jde o metodu, využívá Fischer do jisté míry theoretických objevů a axiomat obou předchozích generací, ale nepřebírá je, naopak dochází k novým poznatkům jejich negací: „Ve Vrchlického stati o Josefu Jirím Kolářovi (Ottův slovník naučný, 1899) stojí: Kolár nepřekládá vždy věrně, ale překládá vždy kongeniálně; nemůže být nad tuto větu ostřeji vyznačen protiklad mezi překladatelskými požadavky Jaroslava Vrchlického a stanoviskem ‚Duše a slova‘, jež tlumočnické ‚věrnosti‘ nebo nevěrnosti rozumí v jiném smyslu a v překladatelskou ‚kongeniálnost‘ nevěří.“¹⁸ U theoretických pojmů, jichž jinak sám používal, popírá Fischer význam, který jim dávala předchozí období: popírá lumírovskou ‚věrnost‘, t. j. bezpodmínečné zachování formy, i dekadentní ‚kongeniálnost‘, t. j. duševní spřízněnost autora a překladatele (Vrchlický totiž v hesle psaném r. 1899 přebírá již termín ražený Českou modernou, aniž si plně uvědomuje jeho dosah). Na konkrétním materiálu demonstruje Fischer svůj vztah k oběma předchozím etapám v poznámce k české villonovské tradici: „Také české úsilí o Villona prošlo těmi dvěma údobími, jedním, jednostranně formalistním, druhým, jež formu až podceňovalo. Dnes by podle mého mínění běželo o to, a nejen v překladatelství, aby uvolněný tok verše a myšlenky byl

znovu zachycen v přísně stavěnou sloku, která, proedší osvobozujícími zásadami volného rytmu, nesmí upadnouti v nebezpečí mechanického schematisování.“¹⁹

Překladatelská metoda Otokara Fischera byla nutnou reakcí proti překladatelské doslovnosti období od konce 19. stol. do první světové války. Již v Shakespeareově Macbethovi definuje Fischer r. 1916 odlišnost svého stanoviska od překladatelství posledních desetiletí: „Ale úvaha o jeho [Sládkově] Makbethovi opravňuje, abychom formulovali zásadní rozdíl v chápání překladatelského úkolu. Býti věrným překladatelem, to nejenom nevyžaduje překladu doslovného, nýbrž naopak: vylučuje jej. Být věrným duchu a ne literě, celku a ne vždy detailu, rytmu a ne floskulím, náladě i atmosféře a ne každému nenapodobitelnému výrazu; býti si vědom různosti jazykových možností originálu a překladu, dbáti hospodárnosti díkce, přiznávat barvu i na místech nejasných a takřka nesrozumitelných, mít na paměti, že běží o divadlo a ne o pouhou báseň, ostří point raději stupňovat nežli stírat, zachovávat dynamický ráz scénických závěrů pádným mužským rytmem a mužnou prostotou, zůstatí blízek shakespearovskému pojetí i tam, kde slovo vyžaduje od slova se vzdálit... Toť (v praxi ovšem nedostižný) ideál převodů Makbetha.“²⁰ Toto období totiž opět slevuje s požadavku reprodukční přesnosti ve prospěch původně tvůrčího charakteru překladatelovy práce. Hlavní zásadu překladatelské práce vyslovil Karel Čapek v předmluvě k Francouzské poesii nové doby: „Jejím cílem je, aby jí nebylo vidět, aby podala originál tak, jako by vůbec neprošel dílnou cizí osobnosti a cizího přepracování“; souhlasně jako vedoucí prozaik se vyjadřuje o svých překladech i vedoucí básník Vítězslav Nezval: „Chci, aby byly mé překlady ekvivalentní originálu bez šterkovacích epithet, bez různých nepřesností. Chci vnutiti českému jazyku intonaci a barvu básní v originále.“²¹ A Viktor Dyk mluví o „ideálu, který by si měl postavit překladatel: aby překlad jeho nezněl jako překlad, dílo cizích luhů, pod cizím nebem vyrostlé, ale aby měl půvab a vůni originálu.“²²

Způsob, jakým byla uvolňována překladatelská praxe, má některé rysy společné s teorií Wilamowitzovou, již proto, že i naši překladatelé reagovali na překladatelský úsuh z konce 19. století. Také Otokar Fischer se vyslovuje

proti zásadě věrnosti rozměru originálu, i když tato otázka pro něho není ústřední a na rozdíl od obrazoboreckých thesů Wilamowitzových pouze popírá absolutní závaznost Vrchlického premisy: „Dnes je u nás třeba málem za dogma přijímáno, že básnické dílo má i v překladu podržet rozměr originálu. Náš hexametr je sice jiný než řecký, náš alexandrin je dojisty jiný než francouzský, nicméně se prozatím podrobujeme onomu, skoro bych řekl diktátu, jenž se v leckterých případech počíná počítovat jako vnějšnost. Zdali tomu tak zůstane, je otázka vývoje, kterou řešiti by bylo předčasné. Dogmaticky tento princip uznávat nelze.“²³

These o substituci stylů, kterou navrhuje Wilamowitz, je obsažena také v radě, kterou dávali Bohumil Mathesius i jiní zkušení překladatelé tohoto období: při překládání cizího autora číst díla stylově mu odpovídajícího autora českého a s jeho pomocí hledat t. zv. jazykový klíč: Mathesius k Peer Gyntovi četl české masopustní hry, k Ostrovského Bouři 1500 lidových písní a také pak ve hře za ruské písničky dosazoval obdobné české. Archaický styl předlohy je nahrazován uměle rekonstruovanými staršími jazykovými stadii češtiny, samozřejmě podle chronologie relativní, nikoliv absolutní, t. j. s přihlédnutím k času jazykových změn. Tak archaisuje Zaorálek Balzacova Succuba, Grimmshausenova Simplicia, de Costera a j.: „Poté na ženu řečeného Trouly po učiněné přísaze skrze nás otázka dána, co jest jí povědomo o této při. Kterážto jest se spěchovala vyznati nětko jiného než toliko chvály řečené jinozemkyně, neb od časův jejího příchodu manžel její Matouš byl (prej) na ni o mnoho laskavější a milovnější an (prej) sousedství té dobré ženy rozlévá do povětří lásku rovně jako slunce paprsky své. A jiné takové marnomluvné blebty, jichž tuto dotknouti se za potřebné býti neuznáváme.“ (Balzac: Succubus aneb bés sviňavý ženský, přel. J. Zaorálek). Zvláštní oblibě překladatelů se těší náhrada cizího dialektu dialektem domácím, kterou také navrhuje Wilamowitz, ale již nikdy nežádal ani neprovedl O. Fischer. Vladimír Procházka převedl oklahomský dialekt Steinbeckových Hroznů hněvu do východočeského nářečí, Hauptmannovi Tkalcí byli převedeni nářečím podkrkonošským, dorský dialekt Aristofanův slovenštinou; za cizí nářečí byla dosazována hanáčtina, chodština, slonzáčtina nebo dokonce

slovenština. Jazyková substituce byla odůvodňována analogickými poměry sociálními a historickými. Podkrkonošský dialekt český je řečí pohraničního kraje tkalců stejně jako slezský dialekt Hauptmannův; uvažuje se o nahrazování turečtiny v bulharských klasicích němčinou, protože to je v našem povědomí řeč utlačovatelů atd. Substitují se i sociální žargony: vulgární řeč londýnské, berlínské nebo pařížské periferie se v českém textu nahrazuje pražskou pepičtinou. Při hledání jazykových protějšků se nepřezírá ani vztah k celkovému jazykovému fondu obou řečí a k potřebám literárního druhu: zjišťuje se, že čeština nemá tak širokou škálu sociálně zabarvených konverzačních prostředků jako na př. angličtina nebo francouzština, zjišťuje se také, že řeč jevištní nesnese takovou míru vulgarismů ani poetismů jako na př. dialog v románu.²⁴ Pro potřeby překladatelské jsou vytvářena i umělá sociální nářečí tam, kde čeština nemá odpovídající prostředky. Srovnávání místních dialektů a hra s různými stylistickými vrstvami není bez souvislosti s t. zv. „funkčním“ rozvrstvením jazyka, jež propracovává pražská lingvistická škola.

Důmyslné literárně historické rovnice, které se v rukou epigonů mnohdy stávají samoúčelnými, sloužily vedoucím překladatelům z doby první republiky k prosazování celostního pohledu na dílo i ohledu na čtenáře. Nadřazení celku jednotlivostem bylo jednou z hlavních zásad školy; výpady proti atomismu v překládání se obracely nejen proti autorům z okruhu České moderny, ale hlavně proti současným diletantům. Cílem nejlepších překladatelů se stává nikoliv kopie textu, ale ekvivalence účinu na čtenáře; jen ta může rozhodnout o zachování nebo obměnění formy: „Zvláštností Proustova slohu je složitost, místy barokně, místy rokokově vyzdobená stavba vět a z toho vyplývající jejich nezvyklá délka. Při překladu by bylo možno postupovati dvojím způsobem: buď zachovávatí věrně všechny zvláštnosti Proustova stylu, nebo překládati poněkud volněji, a tím snad „čestěji“. První způsob je uctivější k autorovi, ale vzbudí patrně ohlas (překladatelům nepříznivý) v kruzích jazykové kritiky. Druhý způsob by vyhověl lépe běžným pravidlům slohovým a usnadnil také četbu, ale rozboural by originální stavbu autorovu. Je snad zcela přirozené, že tato otázka byla vyřešena tak, že

překládáno bude způsobem prvním. Četba „Ztraceného času“ odstrašovala z počátku také autorovy krajany, takže „ulehčovati“ ji „snadnějším“ překladem našim čtenářům by bylo jistě neodpustitelnou křivdou učiněnou Proustovi. Nebude nic divného, překvapí-li Proustův sloh také české čtenáře.²⁵ Toto hledisko vede ke zjemnění kritérií pro výběr stylistických ekvivalentů; náhrada není věci mechanické stylistické analogie, jde o celý způsob myšlení a vyjadřování i o poměr výrazu autorova k soudobému básnickému usu: „Básník, zvyklý na zvláště diferencovanou řeč moderní poesie, plnou polotónů a zvukových i významových odstínů, stojí nad Puškinem s těžkým problémem, oprostít se do té míry, aby dovedl rekonstruovat řeč Eugena Oněgina v plné její jasnosti, v samozřejmé její přesnosti, jež se vrhá zpřímá na svou látku, zmocňujíc se jí s prostotou, dnes dávno vymizelou z poesie. Ta suverénní, samozřejmá lehkost, s níž vylíčil a zbásnil Puškin své hrdiny i jejich zaniklé prostředí, je právě to, oč je dnešnímu překladateli třeba sváděti boje nejtěžší! Uměti být prostý a jasný! Jmenovat věci jejich pravým jménem! A nad to! Býti práv básníku, jenž při vši té jasnosti jazykové je citově tak složitý.“²⁶

Fischer přijímá these, že překlad je dílo podmíněné dobou a omezené v trvání, jak to kdysi vyjádřili Humboldt nebo Sládek. Doznává: „Neříkám, že by nemohlo být i překladové dílo aere perennius. Ale bylo by povážlivé a přečnující chtít překládat pro nesmrtelnost, spokojme se s tím, překládat pro současnost. Žádný překlad není nenahraditelný, žádný není takový, aby nemohl být zdokonalován“²⁷; a svůj překlad Villona uzavírá slovy: „Nebudiž nijak zastíráno, že sám nejlíp cítím subjektivní, tudíž relativní a dočasnou platnost svého pokusu, který jako každý překladatelský počín chce dát impuls, aby byl předstížen.“²⁸ Právě proto, že chce překládat pro přítomnost, cítí mnohdy potřebu své překlady aktualizovat. Fischer sám však vkládá české problémy a narážky zpravidla jen do hříček, nikoliv do klasiků; na př. v rukopisném Grabbově Žertu, satíře a ironii s jinotajným smyslem dosazuje místo výpadů proti německým literátům a institucím narážky na Arnošta Dvořáka, bratry Čapky i Otokara Fischera. Obdobně také Jaroslav Zaorálek zčeštil francouzský Kocourkov Chevalerových Zvonokosů:

Une remarque. Si nous en croyons d'excellents historiens des moeurs, les premiers noms de famille, apparus en France vers le XI^e siècle, eurent leur origine dans une particularité physique ou morale de l'individu, et plus souvent furent inspirés de sa profession. Cette théorie serait confirmée par les noms que nous trouvons à Clochemerle. En 1922, le boulanger s'y nommait Farinard, Futaine le tailleur, Frissure le boucher, Lardon le charcutier, Bafère le charron, Billebois le menuisier et Boitavin le tonnelier.

...„Clochemerlin du bas“ ou plus simplement „bas de pente“ y est une manière d'injure. Effectivement, c'est dans la partie haute du bourg que demeurent Barthélemy Piéchut, le notaire Girodot, le pharmacien Poilphard, le docteur Mouraille, etc.

Především malá poznámka. Smíme-li věřit znamenitým znalcům starých obyčejů a mravů, první rodinná jména, vyskytnuvší se v evropských zemích kolem XI. století, měla svůj původ v tělesné nebo duševní zvláštnosti lidí a ještě častěji byla dávána podle zaměstnání. Jména, jež nalézáme ve Zvonokosech, by tuto teorii potvrzovala. Ještě po světové válce se tam pekař jmenoval Bandur, krejčí Krejzl, řezník Bejkovec, uzenář Klobáska, stolař Kredenc, švec Kopejtko a bednář Putna.

...„Zvonokosan zdola“ nebo ještě prostěji „doliňák“ je tam téměř nadávka. A vskutku právě v horní části městečka bydlí Bartoloměj Pěšinka, notář Sakumpak, lékárník Famfule, doktor Funebral atd.

U klasiků si však takové žerty dovoľovali jen jeho epigoni, Fischer byl dalek toho, aby tuto praxi doporučoval, naopak přímo před ní varuje: „Takt: Je ho třeba, abychom z dnešní doby technického pokroku nepřenašeli civilizační vymoženosti do věku primitivního; ale spolu abychom si nelibovali v nějakém okatém, pedantickém archaisování. Je ho třeba, aby překladatel poznal řídké případy, kdy osobní nebo místní jméno originálu vyžaduje domácí lokalizace. Je ho třeba, abychom cizího autora nevnutili do škorní nějaké módní tendence a abychom mu, pokud chceme překládat a ne přepracovávat, nepodložili nějakou osobní li-

bůstku či manýru.²⁹ Překladatelské aktualisace souvisí se soudobou situací jiných reprodukčních umění, na př. s „reisérismem“ na našem divadle.

Před násilnou aktualisací chránil Fischera jeho umělecký vkus i theoretické stanovisko. Fischer totiž, i když překládá pro přítomnost, nechce vidět cizí umělecké dílo s hlediska úzce přítomnostního, ale se širší perspektivou vývojové: „Nám běží dnes o to, aby velká průkopnická díla nebyla nazírána pod dojmem školy, kterou vytvořila, nýbrž aby se vystihlo, co přinesla nového, odvážného, aby tedy byla zbavena dodatečného přínosu epigonství, který se na nich usadil, a byla cítěna i projádřena ve své prvotní svěžesti, směrlosti, nezvyklosti. Skoro každé velké dílo, ať Dante, ať Molière, ať Goethe, bylo svého času a svého druhu jistou revolucí. Jde o to, aby znaky, jimiž zapalovalo, byly i v překladu znatelnější nežli ty, jimiž se včlenilo do ustálené tradice.“³⁰ Fischer tedy spojuje hledisko přítomnostní i historické, chce postihnout, co bylo v díle v jeho době průbojného, nového, a to vyjádřit nově a průbojně i v překladu. Jde o zachování historického významu předlohy, ovšem z jejich historických kvalit se překladatelé z období mezi oběma světovými válkami při svém obdivu pro vše nové, původní a originální soustřeďovali na to, co bylo vývojovým novem.

Nově si formuluje tato generace také problematiku t. zv. překladatelského pojetí. Počítá se již s tím, že na podobě, kterou na sebe bere cizí autor v české literatuře, je nejen účastna tvůrčí individualita autora i překladatele, ale že objektivní hodnoty díla vstupují ve vztah k různým kulturním situacím českým, a tím tíž autor nabývá různé platnosti: „Mnoho bylo překladatelů Baudelairových. Byl pro někoho kuriozitou, pro někoho idolem a pro někoho posléze jednou z nejtragičtějších postav moderní lyriky, v níž se pojí dobový dandysm s opravdovou aristokracií ducha a která obětovala svému pojetí umění bez smlouvání život... Nese-li první oddíl ‚Květů zla‘ titul ‚Spleen a ideál‘, nese jej právem. Dnes však, po předešlých desítkách, kdy jméno básníkovo bylo válečným heslem proučích se generací, vidíme, že bylo v díle básníkově mnohem méně spleenu a mnohem více ideálu, nežli soudila jeho doba. Dobový postoj básníkův ztrácí účinnost s dobou, literární a umělecké programy vprchávají; vyšel-li pro-

klínat život nebo ujišťovat, že je sladko žít, nevzbudí zájem příštích generací.“³¹ Překladatelé si již více nebo méně zřetelně uvědomují složité vztahy mezi subjektivní ideou autorovou, objektivní ideou díla a jejími různými konkrétními vztahy v různých historických situacích. Musejí proto počítat již nejen s obsahem díla, ale i s jeho genésí, v níž se uplatňovala autorova koncepce, a s jeho realizací ve společnosti. Pozornost ke způsobu, jakým dílo vznikalo, se projevovala již v pokusech očistit autentický autorův text od pozdějších nánosů; O. Fischer v Macbethovi vyškrtává pozdější doplňky Middletonovy a B. Mathesius pokládal za nejskvělejší potvrzení své úpravy Ibsenovy hry, když bylo zjištěno, že obdobnou úpravu zamýšlel sám Ibsen. Genetickými důvody obhajoval také na př. J. Kamenář svůj převod Goethova Erlköniga na Krále Olšovina: „Překladatel doznává, že se dal v té věci svěsti – nejspíše neprávem – Goethem samým, jenž zacházel se svým pramenem (kde jaký měl) velmi suverénně. ‚Krále Olšovin‘ má být Erlkönig. Herder obměnil dánské slovo Ellerkonge (= Elverkonge) = král elfů, v Erlkönig... sveden dialektickým Eller = Erle = olše. Nový název přejal pak už vědomě Goethe.“³² O. F. Babler se při překladu Poeova Havrana řídí autorovým výkladem o tom, jak tato báseň vznikala³³.

Právě historické hledisko vedlo k začlenění překladu do současné kulturní situace české. Fischer i Mathesius jsou zásadně proti eklektickému objektivismu Vrchlického, ale překonávají jej nikoliv výběrem subjektivním jako dekadenti, nýbrž výběrem historicky vázaným; ukazuje k tomu výrok Mathesiův, že překladatel má být prosycen všemi chybami své generace.³⁴ Příznačné pro poměr posledních tří překladatelských generací jsou již jejich básnické anthology: Vrchlický nepřekládá na př. Bérangera, protože je již v české literatuře zastoupen překlady Krajníkovými, jeho anthology „jsou pravá všechnočet řaděná spíše principy literárně historickými a mechanickými“³⁵; jeho Moderní básníci francouzští i jiné anthology jsou řazeny abecedně. Lešehradovy výběry z cizích básníků jsou zvláště z počátku subjektivně uspořádané ukázky a mnohdy jen úryvky, podobně Duch Německa K. Dostála Lutinova shromažďuje různorodou směs básní překladateli ideově blízkých; pro tento typ anthology je typická úvodní poznámka

A. Procházky k Cizím básníkům: „Tento soubor překladů nechce podávat výběru, který by tvorbou toho či onoho básníka plně vystihoval nebo charakterisoval určitou periodu poetické tvorby evropské... Šlo jediné o původnost a krásu, o její výstih.“ Fischerův výběr je podřízen úkolu objevovat živé hodnoty v klasické literatuře a vytvářet z kulturního fondu minulosti umělecké dílo schopné života v současné české kultuře. Kompozice Fischerova výboru je zákonitým celkem, a proto také v dalších vydáních nesnese libovolné doplňování: „...sám se však necítím povolán ani oprávněn podstatně doplňovat a předělávat knihu, která nepatří už mně a k jejímuž novému vydání dochází z nahodilých podnětů vnějších... jistě že by jeho zčeštění mohlo být jinak členěno a naplňováno jiným, snad historicky věrnějším, snad nábožensky oddanějším duchem; nebylo by však již onou parafrází, jež se mně stala nutným průchodiskem spisovatelské dráhy“.³⁶ Pokud dojde k doplnění, pak to u Fischera znamená kompoziční přestavbu a přesunutí ideové problematiky souboru, jak to ukázal K. Polák na přeměně svazku Z Goethova odkazu (1916) v knihu Z Goethovy země (1925). Fischerův překladatelský výběr není výsledkem povinného zájmu o uznané veličiny, ale projevem osobního vztahu; jeho subjektivní vztah se však nezakládá na osobních libůstkách, jde o uvádění historických hodnot ve vztah k přítomnosti. Proto se také jeho Villon mohl stát východiskem české divadelní hry, proto i jiné překlady této generace se stávají živou součástí naší soudobé kultury.

Nejen výběr, ale i interpretace překládané literatury byla podmíněna tímto stanoviskem, které chce odkrývat aktuální hodnoty v dílech starších; svědčí o tom Fischerův doslov k Villonovi: „...text vědomě parafrázován, vynecháno vše, co by bylo opakováním a přetížením, vše, co se zdálo být nezralým pokusem anebo básnictvím pouze příležitostným, místním, podmíněným úzce osobně a časově, srozumitelným leda s podrobnými výklady z kulturních dějin. Tím arci leckterá konkrétnost musila být nahrazena náznakem. Zato bylo překladatelovou snahou vyzvednouti ve Villonově poesii složky obecně lidské a posud naléhavé, dávat do odlehlých narážek pointový výklad, nahrazovat učené a biblické nápovědi přímými citáty, psát soudobým slovníkem a též jinak přibližovat originál našemu citění.

Při tom však má tu být Villon podán ve všech součástech své protimluvné bytosti... Zásady zde naznačené vycházejí z tlumočnickova vztahu i k překládanému autoru i k otázce překládání... Nejen v materiálu, i v provedení je každý překlad podmíněn určitým výběrem, vědomým zdůrazňováním složek jedněch (zde na příklad strofických a rýmových), vědomým nedbáním jiných (škrtáním oslovení ‚Prince‘ na počátku poslání a pod.). Cesta k Villonovi takto zčeštěnému šla, mimo leccos jiného, útočnou oblastí Heinovou. Již z toho vyplývá, že je myslitelný i zcela jinaký český Villon vedle tohoto, který má tížadost a snad jednostrannost i vady v tom, že chce podati nikoli náhradu za originál, nýbrž – v jeho duchu – ostrou a přítomnostní obdoba.“³⁷ Při takovém výkladu cizího díla se spojuje poučenost vědce s citem umělce, ona syntéza půdu naučného a uměleckého, o níž Fischer tak často mluvil; tak vznikaly interpretace, při nichž každý technický detail byl podřízen jasné představě o tom, co má české kultuře dát cizí dílo jako celek. Fischerův Heine, Goethe, Kipling, Mathesiusův Revisor, Saudkův Julius César i překlady Borkovy nebyly jen literárním faktem, ale zároveň i projevem názoru na současnou situaci českého národa. Ostatně hned první překladatelské činy této generace, které vznikaly v napjaté situaci první světové války, měly vedle cílů uměleckých i své aktuální poslání politické, jak dosvědčuje Čapkova poznámka k výboru z francouzských básníků: „Tehdy si čeští spisovatelé řekli, že vydají sborník překladů z francouzské poesie; když se nedalo dělat víc, tož aspoň projevit své duchové spojenectví s národem naší lásky a naděje. Nebyl to tehdy jediný případ; veliký Shakespeareův cyklus v Národním divadle byl národně citěn jako hold Anglii; knížka o americkém pragmatismu vyšla, když Amerika vstupovala do války – šlo o to znát líp tu Ameriku, od níž jsme čekali rozhodnutí i o svém osudu. Když se později mluvilo o ‚pragmatické generaci‘, nemyslel už nikdo na silné pohnutky roku sedmnáctého. A nezapomeňme, jak jsme tehdy přijímali Smetanovu Vlast, Tylovu Fidlovačku, Šaldovu hymnu na svatého Václava, básně Dykovi, Tomanovy Měsíce a tak dále – to všecko mělo jednu hlubokou národní souvislost, ať šlo o ‚zvony domova‘ nebo o duchovní aliance s válčícími národy.“³⁸

Pevná překladatelská koncepce a organické sepětí s ak-

tuálními potřebami českého národního života charakterizují však jen práci některých významnějších překladatelů tohoto období. Vcelku dochází v prvních desetiletích po politickém osamostatnění k přebujení překladové tvorby. Začátek nadprodukce komerčních překladů jsme sledovali již v druhé polovině 19. století a již r. 1899 si stěžuje F. X. Šalda: „Překladová literatura nás přímo zaplavuje a dává.“³⁹ Po r. 1918 se kromě vrcholných děl našeho překladatelství vydávají spousty překladů módní a efektní literatury cizí zhotovované z větší části nekvalifikovanými překladateli. Uroveň překladové tvorby je velmi rozkolísaná, průměrná úroveň je poměrně nižší než snad kdykoliv předtím. Překladová literatura se stává až nebezpečnou konkurencí tvorbě původní, uvědomoval si to již r. 1920 i nejspěšnější český prozaik Karel Čapek: „Věru neubývá překladů na knižním trhu, je jich tolik, že to vrhá dlouhý stín na literární produkci původní. A neubude překladů tak dlouho, pokud se neprosadí, aby překlady byly veskrze autorisovány, t. j. honorovány cizím autorům. Neboť nakladatelé vždy dají přednost překladům před domácí literaturou, pokud překlad – přijde o něco laciněji.“⁴⁰ V některých literárních oblastech – zvláště nižších – byla obliba cizích literárních žánrů taková, že na př. někteří čeští autoři detektivek nebo cowboyek vydávali svá původní díla za překlady.

V celkové orientaci českého překladatelství se v těchto desetiletích uplatňoval složitý komplex literárních zálib a nechtů. Až bude jednou detailně rozbírán, bude třeba brát v úvahu i vztah jednotlivých složek českého čtenářstva k jednotlivým cizím literaturám. Na př. ruská literatura přestává být po r. 1917 pramenem libivého slovanského koloritu. V prvních poválečných letech se z ní překládá velmi málo, takže J. Hora r. 1920 konstatuje: „Přitom přestaly se úplně překládati knihy ruské (Otto) až na malé výjimky.“⁴¹ Počátky nové etapy překládání z ruštiny byly ztíženy tím, že básníci, pro něž toto překládání bylo politickou potřebou, jako na př. S. K. Neumann, J. Wolker a j., neměli často potřebné jazykové znalosti. R. 1935 však již může B. Václavěk retrospektivně přehlédnout dosti rozsáhlou produkci překladů z ruské literatury: „V prvních letech se věnovala větší pozornost poesii. Pak jsme doháněli leccos, co jsme v revolučních letech po válce zanedbali.

Dlouho převažovali v zájmu českých překladatelů t. zv. poputčici, jak to odpovídalo jejich vynikajícím slovesným kvalitám... Teprve v posledních dvou letech jsme dospěli opravdu k nové ruské literatuře, dohnali jsme přítomnost – a v leccems předstihli i ty země, které nové ruské literatuře věnovaly dříve pozornost větší...“⁴² V této překladatelské oblasti pracovali již za první republiky překladatelé, kteří se do popředí zájmu dostávají po druhé světové válce: B. Mathesius, P. Kříčka, V. Borek, M. Marčanová a j.

Fischerova překladatelská metoda byla produktem doby, umožňovala českému překladatelství plnit jeho kulturní poslání v době první republiky. Zároveň měla též svá úskalí: nebezpečí nevhodné lokalisace i přebarvování, jež propukají u méně nadaných překladatelů tohoto období. Již mezi autory, kteří sdíleli s O. Fischerem hlavní theoretické axiomy, jsou značně individuální rozdíly. Bohumil Mathesius, největší z překladatelů ruské literatury, a proto vychovatel i methodický vzor mladších překladatelů-rusistů, byl volněji a směleji než Fischer, jak o tom svědčí na př. jeho causersky vyhocený příspěvek k překladatelské anketě Kmene: „Dobrý překladatel může a má autora znásilnit (je-li potřeba), zkrátit, prodloužit, doplnit, překomponovat, zkrátka tomu chudákovi pomoci. Překladatel má se vystříhat chyb autorových a být, pokud možno nejúplněji, prosycen všemi chybami (linguistickými i mentálními) své generace... Nejlepší překladatel je ten, který přeloží z autora jenom titul, hlavně je-li populární, a ostatní mu dodělá. Při tom je si počínat s hadí opatrností a holubičí prostotou.“ Je samozřejmé, že tento vtipný výrok je třeba brát s rezervou, a ostatně hlavní význam Mathesiův nebyl v jeho překladatelské technice, ale v kulturní orientaci, kterou reprezentoval. Proti artismu některých soudobých překladatelů proklamoval odpovědnost výběru; v anketě Kmene odpovídá V. Nezvalovi: „Překládat se má to, co potřebuje kulturní organismus, do kterého se překládá. To, co baví překladatele samotného, si může přečíst v originále a neobtěžovat nakladatele, tiskárnu a ostatní čtenáře.“ Také jeho volnosti v Revisorovi, jazyková aktualizace Ženitby a motivická aktualizace Tarelkinovy smrti neměly smysl jen umělecký, ale hlavně politický. Právě smělé lokalisace Mathesiovy působily rozpaky novému překladatelskému pokolení po r. 1945, když nová kulturní situace

i nová organizace překladatelství si vyžadovala větší přesnosti a zachovávání národních a historických rysů předlohy.

Všichni současníci O. Fischera, J. Zaorálka a B. Mathesia nesdíleli jejich theoretické stanovisko. I v překladatelské anketě z r. 1928 obhajují reprodukční přesnost Jindřich Horejší a František Bíbl a v souladu s tím jsou ochotni upustit i od přísné formy. Ani překladatelské stanovisko Vítězslava Nezvala se zcela neshoduje s Fischerovým, a tím méně s Mathesiovým. Je zřejmé, že nebude možno do t. zv. Fischerovy školy řadit všechny vedoucí překladatele období; ostatně v každém umění je charakter většiny etap komplexní, překrývají se přežitky předchozí umělecké epochy se zárodky epochy nové a je úkolem literárního historika charakterisovat nejvýraznější znaky období, aniž tím snad popírá existenci tendencí druhotných. Pokud jsme v této studii charakterisovali překladatelskou metodu některé generace, měli jsme vždy na mysli theoretické these i umělecké prostředky typické pro nejvýznamnější překladatelské zjevy období a vývojově nejtěsněji spjaté se soudobou tvorbou původní.

* * *

Na dějinách překladatelských teorií a method každé národní literatury je možno sledovat, jak se ve speciálních kategoriích této umělecké oblasti realizuje historický pohyb, kterým prochází vývoj celé národní kultury. Vývoj method původního umění odráží změny vztahu ke skutečnosti a ke čtenáři. Vývoj reprodukčních a tedy také překladatelských method je nejobecněji možno charakterisovat změnami ve vztahu k předložce a ke čtenáři. Překladatelství je zároveň činnost tvůrčí (má vytvořit literární dílo české) i reprodukční (má tlumočit originál). Podle převahy jednoho z těchto dvou zřetelů se odlišují obě základní stanoviska k překladatelské práci, která se nepřesně označují jako překladatelská „věrnost“ a „volnost“. Kolísání mezi oběma protichůdnými hledisky pokládáme za nejobecnější vývojové kritérium, které může sloužit při periodisaci tohoto typu literatury; v novočeském písemnictví se od nevázané tvořivosti obrozenské vracejí romantikové k překladu především reprodukčnímu, nové odpoutání od originálu a těsnější sepětí s původní literaturou nastává

u májovců a vrcholí svérázným křížením obou hledisek u lumírovců, Česká moderna se vrací k doslovnosti a nové uvolnění nastává v období mezi oběma světovými válkami.

Theoretický obsah pojmu „věrnost“ a „volnost“ se zpřesňoval a naplňoval konkrétním významem podle toho, jak si překladatelé stále přesněji definovali, od čeho se chtějí odpoutat a čemu chtějí být věrni: zda obsahu či formě, celku či části, obecným či jedinečným momentům díla. Problematika věrnosti obsahu či formě, celku či části splyvala překladatelům až do humanismu v mechanický protiklad zachovávání myšlenky nebo slova. Humanismus oprostuje překladatele od závislosti na formě gramatické; od formy jazykové, t. j. materiálové, k formě umělecky záměrně obrací pozornost klasicismus a omezuje reprodukční požadavek na zachování principu veršovosti, nikoliv formy samé. T. zv. formální věrnosti se nejdříve rozumí zachování obecných formálních obrysů (rytmického a rýmového schématu), a to již u básníků „barokních“ a ještě výrazněji u lumírovců. Teprve romantismus upozorňuje na to, že i forma má své rysy zvláštní, až jedinečné (individuální, dobové, národní), a subjektivistické směry z konce 19. století – u nás autoři České moderny – chtějí již zachytit nejen jedinečné obsahy a formy v díle objektivně obsažené, ale i jejich subjektivní příčiny, t. j. tvůrčí stavy autorovy. I t. zv. volná překladatelská metoda se ve svých posledních fázích obrací k psychologickému subjektu, nikoliv však autorovu, ale čtenářovu, a proto také nikoliv jedince, ale kolektivu; nejde již o individuální psychické stavy, ale o realisaci díla ve společnosti. Proto na př. formu, která by přenesením do druhého jazyka nabyla odlišné významové a estetické hodnoty, nahrazuje jinou, která může sdělit obdobné hodnoty čtenáři českému. Překladatel se odpoutává od jazykového materiálu a soustřeďuje se na dílo, pak přichází k poznání, že ani dílo není objekt statický a izolovaný, ale výsledek procesu tvůrčího a východisko dalšího procesu vnímání. Proto se moderní překladatel odpoutává částečně od díla a domýšlí je buď geneticky zpět k autorovi, jako to dělali dekadenti, nebo je naopak promítá do nové kulturní situace, jako to dělali realisté 19. století a v jiné formě i Fischerové. Tímto vývojem se oba theoretické systémy v některých bodech sblížily a obě pracovní metody zpřesnily a zjemnily.

Je možno shrnout, jaká byla úloha obou method v pracování dosavadního stadia překladatelské estetiky. Základním theoretickým principem je věrnost, protože snaha o vystužení předlohy je podstatou tohoto uměleckého druhu. Požadavek věrnosti je samozřejmě obsažen v každém uvažování o překladu, a proto vývoj překladatelských teorií směřoval spíše k theoretickému omezování tohoto požadavku k popírání věrnosti mechanické. Proto bývají často generace překladu volného umělecky plodnější i theoreticky průbojnější; u nás počátky národního obrození, majovci a fischerovci. Významnými kulturními činy se stavají velmi často spíše překlady volné než věrné, a theorie volného překladu ve svých kladných výsledcích mnohdy ukazuje nové možnosti tím, že vytváří prostředky, které sice odporují starším mechanickým požadavkům na reprodukční přesnost, ale ve skutečnosti prohlubují možnosti věrnosti umělecké. Hledání nových method se ovšem neobejde bez vystřelků, a tu jako nutné korektivum nastupuje volání po věrnosti. Období věrného překladu znovu připomínají základní požadavek překladatelské práce, přicházejí s novými reprodukčními požadavky, ale nejsou často s to je umělecky zvládnout; u nás hlavně romantikové a Česká moderna. Někdy to vypadá skoro, jako by generace „věrné“ úkoly kladly a generace „volné“ hledaly nové prostředky, jak je řešit.

Theorie překladu je součástí celého systému estetických názorů doby nebo umělce, a proto také zásadní stanovisko překladatelské je závislé na ideologii doby. T. zv. „volnost“ je příznačná pro estetické soustavy, které nadřazují obecné jedinečnému, a ideologickým východiskem takové estetiky je zpravidla noetický objektivismus; t. zv. „věrnost“ je příznačná pro estetické soustavy, které nadřazují jedinečné obecnému a ideologickým východiskem takové estetiky je zpravidla noetický subjektivismus.⁴³ Generace zobecňující věří, že to obecné, co je společné více kulturním oblastem, je vývojově nosné, protože vývoj směřuje ke splynutí, nikoliv k diferenciaci; proto i v překladu je důležitější zdůraznit rysy obecné a utlumit lokální nebo historické zvláštnosti. Za obecnou, universální pokládají takové školy i svou estetickou normu, a proto se cítí oprávněny v překladu podpořit ty umělecké rysy, které se s ní shodují, a utlumit rysy jí odporující; to vede tu k mír-

nější, tu k radikálnější adaptaci. Naopak estetika, která staví na zvláštním a individuálním, je přesvědčena, že tyto složky budou také vývojově produktivní, že vývoj směřuje k diferenciaci; proto se také v překladu snaží zachytit především rysy od domácího prostředí odlišné, které mohou vést k dalšímu obohacení domácí kultury.

Tato vývojová dialektika vytváří jen jakési základní schema a konkrétní historický pohyb uvnitř této polarity technických možností překladatelských se přizpůsobuje a přetváří podle specifických potřeb kulturní situace, jak jsme to sledovali na vývoji českého překladatelství. Překládá literatura plní především společně s původní tvorbou základní funkce literatury v dané kulturní epoše; ve vývoji specifických překladatelských method lze pak v každé z těchto epoch sledovat nejdříve nejisté zkoušení prostředků, které by změněnému poslání překladu vyhovovaly, a pak po vyvrcholení přebují obvykle tyto prostředky do podoby, v níž mohou své poslání plnit jen deformované. V renesanční a porennesanční epoše šlo o přetlumočení (t. j. vysvětlení a zvýraznění) díla. Hlavní vývojový protiklad této etapy bylo napětí mezi mechanicky chápaným obsahem a formou; druhý zřetel se začíná uplatňovat později, vrcholí v českobratrském překladatelství a převažuje v období protireformačním. V obrozené epoše šlo o vytváření předpokladů potřebných pro vývoj novočeské literatury. Vývojové napětí typické pro toto období byl protiklad mezi jazykem lidovým a uměle vytvářenými prostředky „vyššího“ jazyka; druhá složka se silněji uplatňuje až v období Jungmannově a vede až k deformacím jazyka podle scestných teorií v letech 30.–50. V epoše poobrozené šlo o to vstřebet hlavní vymoženosti cizích kultur. Základní polaritou byl tu rozpor mezi zdůrazňováním problémů společných oběma kulturám nebo naopak zaměřením na rysy národní a individuální. V oblasti ideové propukal ve sporech mezi kulturním izolacionismem a přijímáním nových myšlenek z ciziny (Osvěta a Obzor proti družině Máje) nebo ve sporech mezi orientací vlastneckou a kosmopolitní (ruchoveci a lumírovci); v oblasti formální šlo o poměr mezi t. zv. vnější a vnitřní formou. Druhý zřetel sílí v posledním desetiletí 19. století a je přeceněn autory let 90. Kdežto na př. v literaturách západních vývoj překladatelských teorií probíhal poměrně

nerušeně jako součást celkového pohybu estetických a ideových systémů, byl v české literatuře silněji postaven do služeb bezprostředních potřeb národního života. V tom je specifická vyvoje českého překladatelství, přirozená u národa, jehož kultura, silněji než jinde, nebyla jen záležitostí estetickou, ale současně i prostředkem boje o národní existenci.

POZNÁMKY