V souvislosti s nedávným vydáním dvoudílného výboru z díla Otokara Fischera *Literární studie a stati*, jejž v polovině osmdesátých let 20. století uspořádal pro nakladatelství Odeon Josef Čermák (a který pak ještě ve strojopisu k vydání připravil Emanuel Macek), ale realizován byl z nejrůznějších důvodů až v letech 2014–2015 ve Vydavatelství FF UK, otiskujeme Čermákovu přednášku o Otokaru Fischerovi překladateli. Proslovena byla v roce 1983 na semináři konaném ke stému výročí Fischerova narození, po ní následovaly referáty Hanuše Karlacha (*Otokar Fischer jako překladatel Heina*), Jindřicha Veselého (*Překlady Otokara Fischera z francouzštiny*) a Martina Hilského (*Otokar Fischer a Macbeth v Čechách*). Všechny texty vyšly rozmnoženy v neprodejném tisku Sdružení českých překladatelů při Českém literárním fondu *Etapy českého uměleckého překladu*, vydaném v roce 1984 v nákladu 1000 výtisků (projev Josefa Čermáka na s. 1–21). Autorovy zmínky o „tomto století“ nebo „dalším příspěvku“ je proto třeba chápat v kontextu konání tohoto fischerovského semináře. Na citované nebo zmiňované Fischerovy práce, jež jsou obsaženy ve výboru *Literární studie a stati*, odkazujeme v hranatých závorkách číslem svazku a stránkovým údajem.

mš

# Otokar Fischer

Josef Čermák

V letošním roce si v různých souvislostech připomínáme sté výročí narození Otokara Fischera. Je přirozené, že vedle jeho čtenářů, vedle básníků a spisovatelů, literárních kritiků, pedagogů a vědců — germanistů, bohemistů, komparatistů —, vedle divadelníků a divadelních kritiků vzpomínají na něho i překladatelé. Vždyť překladatelství tvořilo podstatnou část jeho kulturní aktivity, podle některých znalců jeho díla dokonce aktivitu ústřední. Značná část jeho překladatelského díla, např. *Faust* nebo Villon, odolává zkoušce času a je i dnes, skoro padesát let po jeho smrti, vydávána a čtena jako živá součást naší literatury.

Sešli jsme se dnes, abychom se z tohoto časového odstupu a pod zorným úhlem většinou už jiných názorů a praktických zkušeností překladatelských, ale zcela ve Fischerově duchu konkrétně a nepředpojatě zamysleli nad tím, co Otokar Fischer dal českému překladatelství, jaké místo mu v dnešním pohledu přináleží v jeho historii, jaké otázky si kladl a řešil sám a jaké nám zůstavil svými myšlenkami a názory o překládání, a hlavně jejich vtělením, svým překladatelským dílem. Jádrem dnešního semináře bude vystoupení tří znalců, kteří budou na vybraných dílech Fischerovy překladatelské práce z oboru germanistiky, anglistiky a romanistiky demonstrovat její konkrétní podobu a kvalitu; sám se, když dovolíte, pokusím o souhrnnější uvedení k této konkrétní analýze se snahou o načrtnutí několika, zdaleka ne všech rysů, podle mého soudu dosti podstatných pro pochopení a zakreslení Fischerova místa v historii českého překládání ve druhém, třetím a čtvrtém desetiletí tohoto století.

Jak známo, nemáme dosud napsány dějiny českého překladu — takové dějiny nemají až na malé a většinou neuspokojivé výjimky ani jiné národy. Je to ostatně úkol nadmíru pracný a z velké části i nevděčný. Máme řadu dílčích prací různého odborného a metodického zaměření, soustředěných v nové době především k hlavním epochám naší překladové historie, k období Jungmannovu, Vrchlického a k dvacátým a třicátým letům našeho století, která často označujeme Fischerovým jménem. Termín Fischerova škola, epocha, generace apod. se objevuje a je běžně užíván v odborných pracích, např. u Jiřího Levého, který jako jediný u nás napsal soustavnější historicky koncipovanou práci o vývoji českých názorů na překládání (*České teorie překladu*, 1957) i kompendium překladatelské teorie a praxe (*Umění překladu*, 1963). Termín sám není, jak přiznává i Levý, z odborného hlediska nesporný. Výčet znaků, které se při charakteristice tzv. Fischerovy školy uvádějí, neplatí totiž pro všechny

OPEN ACCESS

překladatele, kteří do ní bývají zahrnováni, ba naopak bývají mezi nimi shledávány velké, často i zásadní rozdílnosti. Jiná je otázka, do jaké míry je Otokar Fischer reprezentantem tohoto období. Zatím je myslím třeba užívat v odborné práci termínu Fischerova škola opatrně, alespoň dokud nebude metodicky sjednoceným monografickým studiem prozkoumáno dílo hlavních překladatelských osobností té doby, dílo Hořejšího, Hory, B. Mathesia, H. Jelínka, Zaorálka, Štěpánka, Biebla — ale i Karla Čapka a Dyka —, dílo Saudkovo, Skoumalovo, V. Procházky, Borkovo, Marčanové, P. Křičky, Plecháčové, Fučíkové až po Fischerovy nejmladší žáky, Jiroudkovou a Siebenscheinovou (a to jsem jistě neuvedl všechny), a nedojdeme k bezpečnějšímu zjištění znaků spojujících a odlišujících. Především ale musí být v individuálním kontextu i ve vývojových a synchronních souvislostech studováno dílo Otokara Fischera samého. Je totiž skoro zábavným paradoxem, že některé běžně uváděné charakteristické rysy tzv. Fischerovy školy neplatí pro Fischera samého (pokud jde o aplikaci některých poloh Willamowitzovy tzv. substituční teorie).

Fischer se, jak známo, celý život vzpíral přijmout nebo vytvářet jednotnou a závaznou literárněvědnou metodu. Opakovaně zdůrazňoval, že jeho stanovisko v přístupu k literatuře je na pomezí vědy a umění, na pomezí disciplín: filologie a psychologie, bohemistiky a germanistiky atd. atd., rád se díval „přes plot" do sousedních zahrad. Ve stati k Šaldovým šedesátinám (1927) vidí ideální území pro svůj tvůrčí typ v kritice. Vyznává se, že by nemohl přijmout, jak říká, „eventualitu vědy absolutní neboli přesné disciplíny, při níž by bylo nutno zcela se odosobnit a zříci se spolupráce obrazivosti i snu", ale zároveň ani eventualitu protichůdnou, „úděl dozajista záviděníhodný, význam pouhopouhého, nejryzejšího básnictví, řekněme třeba, mluveno konkrétně, úděl a význam Karla Tomana. […] Za svou osobu bych, při vší lásce k uvedenému jedinci a jeho typu, zvolal ne a desetkrát ne a přál bych si dojista, abych se směl vrátit do onoho proklínaného stavu zatíženého dvojakostí", tj. ke kritice [I, s. 414].

Přímo zaslíbeným pohraničním územím bylo však pro Fischera překladatelství už samo svou povahou. Zde se mohlo téměř beze zbytků uplatnit jeho nejosobnější založení, které pro mnoho lásek nebylo schopno lásky jediné, jeho smysl pro detail i jeho odpor k systému, k soustavnosti, jeho vášeň zprostředkovatelská i nechuť k specializaci, ohraničenosti s pevným středem. Pregnantní vyjádření toho, co je podle něho a pro něho překladatelství — a je to názor, který nezměnil celý život — najdeme ve stati téhož jména z r. 1916 nebo 1917, vydané z pozůstalosti.

„Překladatelství je typickou činností lidí, jejichž duševní klima dá se vystihnout slovem, že žijí pod dvojím nebem; že vzešli z přechodného věku, že žijí na rozhraní. Nejenom že se stávají zprostředkovateli dvou kultur: ale vkládají do své práce svoje podvojné sklony a jsou na stráži, aby různorodé prvky, z nichž je složen jejich duch, nesměšovaly se v nějakou beztvarou veličinu, jež by byla poloviční vědou a polovičním uměním, jež by zkrátka byla polovičatostí. Překládání básnických děl jest ideální prostředek, aby kritik cítící umělecky svoje naukové schopnosti stavěl do služeb velkých mistrů; aby básník se zájmy vědeckými nepokazil literární historií svoje vlastní dílo; zkrátka aby byly odvedeny, odreagovány, očištěny rušivé živly, aby bylo zjednáno neutrální pásmo, na kterém protichůdná nadání se mohou pojiti v souladný celek. A tak tedy překládání básnických děl, ač podmíněno vědeckým vzděláním, není ryzí vědou: ale je to spolu víc než pouhá věda; není, ač podmíněno tvořivými sklony, činností básnickou v nejryzejším slova smyslu: ale je to spolu něco jiného než činnost

OPEN ACCESS

umělecká. Jako v každé umělecké práci, i zde se prostupují činnost vědomá a podvědomá; není možno překládati bez přesné erudice, ba bez akribie: ale není možno překládati bez intuice. Vědomá činnost je tu přirozeně bdělejší než u vlastního básnictví, proto můžeme od překladatelů očekávat, že se budou kontrolovati, pozorovati, že budou sdělovati své zkušenosti."

Není třeba dlouze dodávat, že do tohoto výměru překladatelství jako literární disciplíny se promítá Fischerovo vlastní interdisciplinární založení, založení vědce cítícího umělecky a básníka zainteresovaného vědecky. Překladatelství je pak nejenom „neutrálním pásmem", na kterém se „protichůdná nadání", věda a umění, mohou setkávat a splývat, ale i územím, v němž jsou s to realizovat, co každému z nich schází do svého dovršení, touhu jednoho po druhém, a spolu s tím i na chvíli překonat prastarou bolest rozluky a nesrozumění.

Otokar Fischer vystoupil na veřejnost velice záhy jako vědecky až předčasně vyzrálý germanista, vzbuzující naděje stát se akademickým specialistou. Studoval germanistiku a romanistiku na pražské univerzitě české i německé (u Augusta Sauera) a za ročního pobytu v Berlíně se mu u významného germanisty Ericha Schmidta dostalo znamenitého školení, zejména v tzv. vyšší textové kritice. Využil ho v řadě německy psaných prací, např. o Gerstenbergových recenzích v *Hamburgische Neue Zeitung* [II, s. 7–23] nebo při řešení hádankovitých problémů u Immermanna a Kleista. Těchto pevných filologických základů bohatě využil pozdější překladatel a odborný kritik. Překladatel zejména v tom, jak dokázal pracovat s aparáty kritických vydání a využívat jejich zdánlivě mrtvé řeči nejen k interpretaci, ale i k estetickému profilování textu. Zvláště zajímavé je sledovat jeho mistrovskou textovou kombinatoriku u některých volnějších, parafrastických překladů. Kritik Fischer uplatnil filologickou drezúru svého mládí např. ještě v polovině dvacátých let v aféře kolem F. X. Šaldy a pseudonymu Ptáčník nebo v aféře Vrchlický — Svatopluk Čech kolem nepodepsaného článku v *Ottově slovníku naučném*.

Pod vlivem dalšího svého berlínského učitele Roetheho se tehdy Fischer začal s úspěchem, jehož výsledkem jsou pozoruhodné vědecké studie s mnoha poznámkami pod čarou, orientovat na německou středověkou literaturu, často s aspekty komparativními. Vše nasvědčovalo tomu, že Otokar Fischer, vzápětí „Privatdozent der böhmischen Universität in Prag", roste ve vyhraněného specialistu, a otázkou jen bylo, zda vyletí ze svého rodného českého hnízda na některou říšskou univerzitu. (Své první knižní práce vydával německy u Friedricha Wilhelma Ruhfuse v Dortmundu.)

Jenže v duši Otokara Fischera se tehdy zřejmě děly divné věci. Jako mnoho jemu podobných v té době v Čechách byl hluboce zasažen bilingvismem. Matčin vliv směřující k německé řeči a německé kultuře se v něm střetával s působením otce, který ve svém staročeském vlastenectví gravitoval ke kultuře české. Tatáž situace byla mutatis mutandis kolem Fischera v tehdejší Praze, kam se jako chlapec roku 1895 s rodiči přistěhoval a kde po studiích přijal mizerně honorované, ale jinak noblesní zaměstnání v Univerzitní knihovně. Musel tehdy řešit otázku své kulturní orientace a rozhodl se pro orientaci českou. Přesněji řečeno: báze je česká, Čechy a česká kultura budou jeho domovem, ale uplatňovat se bude soustavně „i pomezním způsobem", prostřednictvím němčiny. Tak viděl základní pozici české germanistiky a českého germanisty a po letech to formuloval slovy: „[...] činnost pohraniční arci mi nezna-

OPEN ACCESS

mená, jak Němci říkají, ‚bissel böhmisch, bissel deutsch', nýbrž naopak být naprosto zakořeněn v jazykovém povědomí jediném, totiž českém, a z něho recipovat vzdělanost a umění národa druhého." Životní rozhodnutí po ukončení vysokoškolských studií nebylo snadné a přišly i trpkosti, když musel čelit českému nacionalismu (např. když se českým vědcům zakazovalo psát německy) a rakouskému antisemitismu. Tak např. roku 1906 najdeme v hrstce jeho aforismů v *Národních listech* jinak těžko pochopitelný text: „Jakožto český učenec nesmíte psáti v cizí řeči! To znamená: Za celu, v níž trávím samovazbu, mám platit nájemné."

S darem (či kletbou?) bilingvismu v duši, v dvojjazyčné Praze, v Univerzitní knihovně, kde se dva zemské jazyky střetávaly mezi zaměstnanci i v úředním výkonu, podléhá mladý nadějný vědec svodům překládání, a jak ukáže budoucnost, uzavřel tím smlouvu s ďáblem. Fischerova překladatelská prvotina jako by byla fatálním předznamenáním: učaroval mu Goethe, a to svou erotickou lyrikou. Přeložil tehdy básně *An den Mond* a *Dopis paní Charlottě von Stein*, který vyšel v r. 1909 v *Novině*. Jeho překladatelské počátky jsou tedy cca o šest let pozdější než jeho odborná publikační činnost germanistická.

Z prací o českém překladatelství v prvních desetiletích našeho věku můžeme nabýt dojmu, že jeho patos i celá poetická aparatura směřovaly proti Vrchlickému, který jako by v té době platil za mrtvého muže, za vyvrácený pomník. Podvědomě se tu dělají přehnané závěry z polemiky proti Vrchlickému básníkovi v devadesátých letech, ve které pak pokračovala generace *Moderní revue* i na poli překladatelském, i když přitom vyvrátila spíš sama sebe. Vrchlický překladatel u nás přežil Vrchlického básníka déle, než se obecně soudí. Jeho překladatelská poetika je popsána velmi podrobně, především u Jiráta nebo později u Levého. Její jednotlivé postupy, násilnosti, manýrismy byly v průběhu let nesčíslněkrát odmítnuty. Zapomíná se však, že Vrchlický vytvořil jakési překladatelské bel canto, krásný styl, který ve své univerzálnosti byl schopen široké aplikace, dokázal si poradit s nejobtížnějšími prozodickými útvary, byl sugestivní a snadno naučitelný. Otokaru Fischerovi a jeho vrstevníkům, zdá se, Vrchlický dlouhá léta nepřezněl v uších. Dokonce, jak naznačuje Levý, oceňovali jeho básnickou potenci v protikladu k hledanosti a přitom celkové prozaizaci verše u překladatelů Moderny, kteří na rozdíl od Vrchlického nezanechali svými překlady dědictví trvalejší ceny. Nepřekvapí tedy, že Otokar Fischer vyplouvá pod vlajkou Vrchlického. Poslechněme si pár veršů z jeho prvního překladu, z Goethova *Dopisu paní Charlottě von Stein*:

*V dusném víru tisíce ach lidí*
*sotva slyší svého srdce hlas,*
*zoufale se kymácejí, vidí*
*vůkol temno jen a temno zas,*
*a jich ples pak také míry nemá,*
*náhlá zora když se vyrve tmám.*

*Blah, čí předtucha bez důvodu je*
*blah, kdo slepě věří v lichý sen!*
*Skutečnost a každý pohled potvrzuje*
*moje sny a tuchy znovu jen.*

OPEN ACCESS

*Rci, jak naše duše stvořily si*
*čistou druž, jež sotva jméno má?*
*Ach tys byla před zrozením kdysi*
*moje sestra nebo žena má.*

*Nahlédlas mé bytosti až na dno,*
*slyšelas můj nerv se čistě chvět,*
*mne jsi, mne jsi rozluštila snadno,*
*v němž tak těžce čítá lidský hled?*
*Hojila jsi krev mou, chorou varem,*
*mírnila jsi divý křivý běh,*
*v andělském tvém objetí se čarem*
*do zedraných prsou vracel dech.*

A vliv Vrchlického trval dál. Jsou jím poznamenány, zejména pokud jde o jambický alexandrín, Fischerovy překlady, až do chvíle, která pravděpodobně znamená důležitý obrat nejen ve Fischerově překladatelském životě, ale v našem překladatelství vůbec: do roku 1921, kdy Karel Čapek podrobil kritice a přepracoval Fischerův překlad Molièrova *Sganarella*, který měl lumírovský půdorys. Vrchlického vliv trvá tedy ve Fischerově překladatelské praxi více než deset let. Jako další malý doklad několik veršů z jeho překladu Corneillova *Polyeucta* z r. 1911:

[symetrická cézura]
*Však, ó jak vzdálen tys tak svatých odhodlání,*
*jež by tě zdobila, v nichž mé je pro tě přání!*
*Mně z očí proudí pláč, jak s tebou rozmlouvám:*
*Když, Polyeucte, štve nás všude záští plam,*
*když na nás bezpráví se páše jménem státu,*
*když křesťan nevinný dnes vydáván je katu,*
*jak tobě takým zlům, ach, čelit bude lze,*
*když ztrácíš bojácně svou vůli pro slze?*
*– by říkal, krok co krok, co cesty jeho cíl…*
[drobení verše]

Je příznačné, že překladatelé v těchto letech často Vrchlického památce vřelými slovy dedikují své překlady (např. i autoři plánované antologie francouzské poezie za první světové války) nebo Vrchlického aspoň v doprovodném textu s úctou připomínají. Fischer např. píše k *Polyeuctovi*: „Vydávaje překlad dramatu v téže sbírce, jež přinesla před lety Vrchlického překlad Cida, mám přání, aby Corneillovo téma […] corneillovská vášeň a corneillovský patos staly se byť nepřímo vzpruhou našeho dramatického umění […]“. Tyto dedikace a připomínky se často mylně interpretují. Zpravidla se v nich vidí jen jakási úcta k poraženému. Zapomíná se, že ani přední překladatelé se tehdy ještě zdaleka nevymanili ze sugestivního vlivu překladatele Vrchlického.

V témž roce jako Corneillův *Polyeuctes* vyšly tři Fischerovy překlady z Hoffmannsthala, z toho jeden zvláště významný, překlad knižního dramatu (dramoletu) *Der Tor und der Tod* pod názvem *Člověk a smrt*. Tento překlad recenzoval Arne Novák, Fis-

OPEN ACCESS

cherův kolega a tehdy i přítel. Chválí na překladu jeho hudební a „malebné“ rysy, zdůrazňuje, že Fischer „nalezl skutečně českou poetickou obdobu Hofmannsthalova úlisného a svůdného, zženštilého a neodolatelného lyrického výrazu“. Přesto si právě na tomto překladu uvědomuje, že „každý, byť sebedokonalejší překlad zůstane pouhou travestií“. (Tímto slovem chápaným v původním italském významu — převlek — označují někteří kritikové, např. Karel Polák, později v třicátých letech překlady, v nichž bylo použito metody substituce a transpozice za účelem aktualizačním.) K travestii u překladu Hofmannsthala dochází podle Nováka v důsledku nemožnosti vyjádřit v češtině smrt maskulinem, což hluboce narušuje představový kontext díla. Nepřeložitelný je už sám název (Fischer jej několikrát uvedl jako příklad nepřeložitelnosti a v pracích o překládání bývá jako crux translatorum uváděn dodnes). Fischer si byl této nepřeložitelnosti dobře vědom a čelil jí aspoň tím, že Smrt není v celém překladu rodově určena (korunu všemu nasadil ovšem grafik na obálce, když tam znázornil Smrt jako ženu s houslemi).

Ještě významnější, literárně i dramaturgicky, byl překlad Kleistovy *Penthesiley*. Vzbudil pozornost Karla Čapka, který jej recenzoval. „Je skutečnou radostí“ Fischerův překlad číst, píše. „Překládati Kleista znamená zmoci jeho zkrácený a tryskající výraz prostý vší diskurze, jeho příliš napjaté verše, jeho jazyk drsný až slavnostně vzrušený, jeho eliptický sloh, plný pohybu a náhlých obrazů. Ve všem tom učinil překladatel zadost básníkovi; v jeho převodu neztratily se ani hrany, ani to, co je v řeči originálu velkolepé nebo podivné.“ Zároveň však napůl kriticky podotýká: „Překladateli snad tanula na mysli heroická literatura, když přidržel se při překladu Penthesiley jazyka poněkud klasicizujícího, nečasového pokladu řeči básnické.“ Ani v tomto případě není tedy Fischer viděn jako nějaký překladatelský novátor. Mezníkový význam má, zdá se, až překlad následující.

Nietzscheův *Zarathustra* (1914) byl první Fischerův překlad prózy. Fischer se tehdy už asi čtyři roky zabýval Nietzschem jako germanista (roku 1913 shrnul do knižní podoby cyklus přednášek o něm) a překlad sám vznikl z naléhavého popudu Arne Nováka. Nietzsche patřil v té době vedle Kleista a Dostojevského k autorům, kteří na Fischera nejvíc působili. První nietzscheovská vlna, která u nás přešla na přelomu století a která tak významně načas poznamenala např. Šaldu, už opadla a Fischerův zájem o Nietzscheho je především profesionálně germanistický. Je zajímavé, že v něm vidí velkého antipoda německého politického a kulturního imperialismu, tedy pokrokový zjev, a z tohoto hodnocení neslevuje vlastně ani v roce 1937, kdy studii o tom, jak překládat *Zarathustru* [II, s. 418–432], zařazuje do poslední knihy svých esejí *Slovo a svět*.

Nietzsche zároveň zajímal a lákal Fischera jako složitý literární zjev s pověstí nepřeložitelnosti. Vyvolal v něm doslova „touhu po soupeření“, o které v té době mluví jeho první nesmírně důležité německy psané překladatelské vyznání nazvané *Glosa překladatele*, uveřejněné v *Čechische Revue*, ctižádost „pustit se v závod“ s velkým cizím vzorem. Svůj zápas s textem *Zarathustry* skvěle popsal ve zmíněné esejistické studii.

Próze se Fischer ve srovnání s poezií a dramatem (většinou veršovaným) překladatelsky věnoval málo. Přitom až na malé výjimky mezi prozaickými překlady nenajdeme díla pravidelné vypravěčské faktury románové nebo novelistické.

V letech 1910–1920 vznikla ještě řada překladů, z nichž některé jsou významné. Rozhodně k nim patří antologie německé lyriky vydaná uprostřed války (1916)

OPEN ACCESS

pod názvem *Z Goethova odkazu* (později přezvaná *Z Goethovy země*, 1925), jedna z nejkrásnějších antologií německé poezie, jaké máme, která by si zasloužila nové vydání. Podobně jako plánovaná kolektivní antologie francouzská, z níž se zrodila Čapkova *Francouzská poezie nové doby*, nebo jako shakespearovský cyklus z roku 1916 měla Fischerova osobní, důmyslně sestavená antologie, připravovaná po léta překlady jednotlivých básní v časopisech, i časově politický smysl: múzami, tentokrát německými, proti německým zbraním. Jsou v ní zastoupeni velcí němečtí lyrikové, také Hölderlin a Nietzsche, jakož i dva básníci, jejichž dílo našlo později ve Fischerovi překladatelského specialistu, Goethe a Heine. Fischerovu antologii a její náplň a kompozici dosti podrobně popsal Karel Polák.

Převahu mají však v druhém desetiletí dramata. Wedekindův *Erdgeist*, přeložený pod dnes vžitým názvem *Lulu*, byl Fischerův „nejhlučnější překladatelský úspěch". Následovala dvě dramata, při jejichž překládání se Fischer nutně konfrontoval s českou překladatelskou tradicí sahající až do raně obrozeneckých dob: Schillerovi *Loupežníci* a Shakespearův *Macbeth*. Své poznatky o překládání těchto her v minulosti shrnul do doprovodných studií, z nichž zejména macbethovská je materiálově bohatá a vyšla i časopisecky v *Naší době* [II, s. 223–238]. Svým *Macbethem* se Fischer zařadil do proudu shakespearovských překladů, který měl v budoucnu a zvláště v naší současnosti zesílit tak, že nám myslím hrozí světový primát. Fischer sám svého *Macbetha* vydal znovu roku 1937 s rozšířeným komentářem, s úvodem, doslovem a poznámkami. Zanechal sám tedy dosti materiálu k tomu, aby jeho dílo mohlo být posouzeno o sobě i v konfrontaci s jinými.

Fischerovy překlady z neněmeckých oblastí nás musejí zajímat stejnou měrou jako překlady z literatury německé. Byl pro svůj úkol vždy filologicky, literárně, kulturně historicky i textově kriticky skvěle připraven. Překlad pro něj nikdy neznamenal jen zakázku, nikdy myslím nepřekládal médiem jiného jazyka. U většiny jeho překladů dnes víme, z jakých podnětů a za jakých okolností vznikaly. „Volba mých autorů byla, skoro vždy, zdánlivě náhodná, ale ve skutečnosti podmíněna zákony mého vlastního vývoje; že Macbeth i Polyeucte, i Zarathustra i Villon byli překládáni z nějakého vnějšího popudu, který však vždycky přišel v tak řečeném plodném okamžiku, a tudíž koincidoval s nějakým rozkazem z nitra" (1928).

Dostáváme se k roku 1920 a k jednomu z klíčových momentů v dějinách českého překladatelství. Otokar Fischer zadává Národnímu divadlu a pak v plzeňském časopise *Pramen* vydává překlad Molièrovy frašky *Sganarelle*, pořízený v lumírovské tradici v přesném jambickém schématu s cézurou uprostřed. Hra je však zároveň k inscenaci připravována v konkurenčním Městském divadle na Vinohradech a tam Fischerův překlad pro scénické použití zpracovává Karel Čapek, sám znamenitý překladatel poezie, a jak se ukáže, i vynikající znalec versologie a jejího použití v dramaturgické praxi. Čapek si položil otázku, jak na divadle přizpůsobit alexandrin přirozené české rytmice, a došel k závěrům lze říci revoluční platnosti:

1) „Čistý jamb" je v češtině fantom; je to trochej s předrážkou, což překladatele vede k užívání „štěrkujících" slovíček na začátku poloveršů a k nepříjemnému drobení verše, k nadměrnému užívání jednoslabičných slov; tam, kde předrážka „zapadá do smyslu verše", dostává navíc přízvuk, takže z jambu se vykuklí „maskovaný daktylotrochej", z vzestupného alexandrinu se stává sestupný. Proto a vzhledem k tomu, že čeština na rozdíl třeba od francouzštiny nebo angličtiny má nedostatek jednosla-

OPEN ACCESS

bičných větně nepřízvučných slov, zdůvodňuje Čapek přípustnost daktylotrocheje v českém alexandrinu.

Čapek mění ve Fischerově překladu podle uvedených zásad text (příklady jsou vzaty z Levého knihy *Umění překladu*):

*Fischer: Však on tě přede mnou / již přejde, sketo, smích*
*Čapek: Však on vám zajde smích, / vy jeden hulváte*

Někdy dokonce Čapek předepisuje jen jinak rytmizované čtení:

*Fischer: Jen, prosím, pomalu, když jeho tvář se zkoumá (čte jambicky, vzestupně)*
*Čapek: Jen, prosím, pomalu, když jeho tvář se zkoumá (čte daktylotrochejsky, v závěru trochejsky)*

2) Rytmickou jednotkou alexandrinu podle Čapka není jamb ani jiná stopa, nýbrž půlverš od cézury k cézuře; tato rytmická jednotka je šesti až sedmislabičná, rozmístěním pomlk po šesté nebo sedmé slabice vzniká vlnivý rytmus zbavující český alexandrin lumírovského klinkání. Půlverš má vrcholit větným důrazem před cézurou, cézura má verš významově a větně (na přirozeném předělu) členit; proto je nepřípustný přesah.

V praxi *Sganarella* to vypadalo takto:

*Fischer: Jak to, že o jeho / já nevím návratu!*
*Čapek: Jak to, že nevím nic / o jeho návratu?*

*Fischer: A věru, její hněv, / jenž strastí mou se vzbouzí*
*mne učí, jak bych já / si vést měl ve své nouzi*

*Čapek: A věru když i jí / mé neštěstí tak zlobí,*
*to dává příklad mně, /co dělat patřilo by*

*Fischer: Už si mne vším, co asi / mi bude vykládat*
*Čapek: Aha, už si mne vším / s jakoupak přijde řečí*

3) Čapek žádá, aby bylo zachováno střídání mužských a ženských rýmů, ale kromě toho i obměňování kadence v koncích půlveršů. Končí-li verš mužsky, doporučuje ženskou cézuru a obráceně. Doporučuje tedy verš protikladně kadencovaný proti Fischerovu alexandrinu s dvěma symetrickými půlverši. Příklad:

*Fischer: Dost. Znáte bolest mou / dřív, než sám jsem ji znal; / leč vaše svědomí a cit / jenž naše vášně krotí, / by měly zjevit vám, / že choť má je mou chotí: / a když mi veřejně / ji chcete uloupit, v tom věru křesťanský, / můj pane, není cit!*

*Čapek: Dost. Kde mne bota tlačí, / to pán dobře ví. / Však vaše svědomí / má vzíti v uváženou / že moje žena přec / je zkrátka mojí ženou, / a chtít mně před nosem / ji sebrat docela, / to, pane, dobrý křesťan / nikdá nedělá.*

OPEN ACCESS

Fischer přistoupil k této maskované polemice s diplomatickou smířlivostí. K Čapkovým návrhům na reformu veršové struktury alexandrinu má jen detailní výhrady. Nerad vidí daktyly na začátku půlveršů, verš se tím podle něho mění „v poloviční prózu“, zato souhlasí s jednoslabičným, ale přízvučným počátkem verše, do jambického toku verše tím podle něho vstupuje „síla, ruch, nepravidelnost“. Pokud jde o cézuru, kterou Čapek doporučuje i po 7. stopě, táže se Fischer, proč by nemohla být už po stopě páté, čímž ovšem zachraňuje jambický začátek verše. Jinak upozorňuje, že už před Čapkem vybídl k stanovení pravidel pro český alexandrin. Své rozhodnutí překládat jambicky zdůvodňuje dosti nepřesvědčivě: „Zvolil-li jsem nyní pro překlad *Sganarella*, objednaný Národním divadlem, opět týž přesně jambický princip s cézurou uprostřed verše, dálo se to z jakési svědomité ctižádosti, abych si úkol nedělal snadnějším (to mi zbylo z kázně filologické metody prof. Krále), a běželo o pokus, lze-li vtipnou konverzaci vpraviti do tuhého krunýře klasického alexandrinu.“ Svou pozici zachraňuje i tvrzením (tuto zásadu razil prý jistý „směrodatný odborník“, kterého nejmenuje), „že by jevištní překlad básnického díla měl býti vlastně vždy pořizován pracovníky dvěma, aby přihlížel nejen k jazykové správnosti, k věrnosti a básnickosti, nýbrž i k praktickým podmínkám živého jeviště“. To se od Fischera těžko poslouchá, známe-li jeho překladatelské krédo a víme-li, jakým znalcem „živého jeviště“ byl právě on.

Čapkovou reformou dožil u nás, aspoň v okruhu první překladatelské garnitury, vzestupný alexandrin lumírovský, houževnaté dědictví Vrchlického a jeho druhů. Čapkova reforma vycházela vstříc uvolněnější, hovorovější jevištní řeči, a tím i herecké akci. Nová poválečná doba si jí otvírala jedny z mnoha vrátek k modernímu divadlu i k odstíněnější překladatelské praxi. Také výsledek překladatelské spolupráce Karla Čapka a Otokara Fischera na překladu *Sganarella* vyšel tiskem (v Praze 1922). *Sganarelle* se v obou divadlech hrál v lednu téhož roku. Dnes můžeme porovnáním původní a upravené verze, v níž Čapkovy nejsou jen zásahy do metriky, detailně sledovat, jak se na samém počátku dvacátých let zrodila jedna z významných metrických reforem v naší překladové historii, která znamená i mezník v osobní překladatelské historii Otokara Fischera. Fischer se ještě jako reprezentant moderních filologů zúčastnil diskuze o reformě překládání elegického disticha, navržené komisí klasických filologů, a polemizoval s Ferdinandem Stiebitzem (jeho reformní návrhy však byly klasickými filology odmítnuty). Počátek dvacátých let znamená však u něho změnu orientace v překládání, a to směrem od striktně klasických forem a jejich přesných metrických půdorysů.

V letech 1921–1922 ještě vycházejí dramatické překlady: roku 1921 Verhaerenův *Filip II.* a rok nato z anglické literatury Marlowův *Edward II.* a Shelleyho *Cenci*. Verhaerenův *Filip II.* nepořízený na Hilarovu objednávku konkuroval překladu Františka Tichého, pořízenému pro Národní divadlo, který vznikl dřív. Mělo to ironickou odezvu v časopise *Jeviště*, jejíž autor, maskovaný šifrou, s protifischerovským ostnem juxtaponoval úryvky z obou překladů s originálem ve snaze dokázat Fischerovi významové nepřesnosti a chvatný způsob překládání, zapomněl však na metrické nedostatky překladu Tichého. Hodnotu tří anglistických překladů Fischerových už naši anglisté posuzovali, ne však zcela jednoznačně. První byl René Wellek (v knize o Fischerovi z roku 1933), který při jejich hodnocení uplatnil Goethovu kategorizaci a nejvýš postavil *Macbetha* a nejníž *Cenci*.

OPEN ACCESS

Dvacátá léta poznamenávají překladatelské dílo Otokara Fischera, a přirozeně ne jenom jeho, řadou výrazných proměn. Působí tu bezesporu celková změna politického a kulturního klimatu, působí i proměny české literární situace a odvrat literatury od některých tradičních forem a jejich mikrostruktur. V překládání je znát osvobozující zásahy do tradiční metriky, které jsme například sledovali na vývoji alexandrinu a letmo i elegického disticha. Začíná se uplatňovat dobrá dvě desetiletí stará Willamowitzova substituční teorie, kterou Fischer dobře znal a uplatňoval např. už u *Zarathustry* nebo u *Macbetha* („přiznávat barvu i na místech nejasných a takřka nesrozumitelných"). Jestliže se jí dosud používalo hlavně k řešení tzv. nepřeložitelných míst, začíná se v dvacátých letech čím dál víc uplatňovat s cílem dosažení většího básnického účinku ať už jako vlastní substituce nebo transpozice či aktualizace. V projevech teoretiků i praktiků se začíná požadovat osvobození překladu od přílišné vázanosti na originálu a silněji než dříve se reklamuje právo individuálního, osobnostního přístupu k textu, který čím dál víc nabývá podoby soupeření s originálem. Stále častěji se objevuje do té doby neužívané označení překladatelská tvorba a překlad bývá dokonce zařazován mezi literární žánry (u Jiráta).

Není divu, že nové tendence se nejdřív projevily u klasických filologů, kde byla půda pro osvobozující zásahy nepříznivější. Velcí překladatelé si začínají vybírat své autory čím dál méně se zřetelem k objektivní potřebě literatury. Přistupují k originálu s vyhraněnou, často velmi subjektivní interpretací a překladatelský proces se pro ně stává rovnocenným zápasem tvůrce s tvůrcem. Překladatelská generace dvacátých let je generací individualit, názorových shod je u ní možná méně než rozdílností, jak ukázala Fučíkova anketa v *Kmeni* roku 1928. Překladatelská praxe často neodpovídá někdy až paradoxně přepjatým myšlenkám o překládání. Velice radikálně tu zatroubil do útoku F. X. Šalda.

Poprvé v r. 1922 nad Vaňorného překladem Homérovy *Odysseje*, když napsal: „Přízvučně překládati antického básníka jest už stvořit mu obdobu, samostatnou *novou obdobu rytmickou*, nalézt mu rovnomocninu. Tu byla tedy nastoupena zásadní cesta k tvorbě překladatelské; co bylo předtím, bylo pracné, úmorné kopírování, z největší části věc vytrvalosti a píle, ne vynalézavosti, důvtipu, radostné jiskry obraznostné! Bylo to pro nás karakteristické i národnostně: otroci, překládali jsme otrocky. Svobodná cizina nezná takových otročích překladů. Tam buď překládá se básník doslova, ale prózou... nebo zcela volně se přeformovává, *přelévá v nový tvar básnický*, přičemž se mění i jeho rytmická forma, vypouští po případě leccos z obsahu originálu, jiné se přeměňuje nebo dotváří." A Šalda cituje jako příklad Vignyho překlad *Othella* v rýmovaných alexandrinech, Constantův překlad Schillerova *Valdštejna*, změněného z trilogie v jevištní pětiaktovou tragédii, anglické rýmované překlady Euripida atd. A pokračuje: „[...] pokládám jen takovýto zcela volný a zcela nevázaný způsob překladu nebo lépe přizpůsobení za opravdu tvůrčí, za činnost vpravdě uměleckou a básnickou [...] Forma, a tedy i útvar rytmický a strofický, jest něco, co u pravého básníka souvisí zcela vnitřně, osudně a důsledně s obsahem, něco, več *jen jednou* se vyřešil ten který určitý jeho zážitek, něco, čím *jen jednou* se vyslovil, več *jen jednou* se vtělil — a tedy něco, co nemá ani nesmí být opakováno. Čím větší básník, tím doslovněji nutno bráti tuto jedinečnost, tuto neopakovatelnost. Pravému překladateli-básníkovi jest originál jen východiskem a podnětem samostatné tvorby: něco, co rozehrává jeho obraznost, aby nepřeložil cizí báseň, nýbrž stvořil k ní obdobu ve svém jazyku, ob-

OPEN ACCESS

dobu ne obsahové věrnosti a spolehlivosti, nýbrž obdobu síly, jasu, krásy, výraznosti a ostatních ctností estetických. Jsem přesvědčen, že všech těch starých básní užijeme dokonale teprve tehdy, až pronikne tato zásada úplné nespoutanosti překladatelovy a až tedy místo převodů úzkostlivě vypiplaných, trpělivě usmolených na filologickém verpánku budou nám podávány jejich travestie nebo parodie podnícené nevázanou tvořivostí a odvážnou podnikavostí [...] Tak dožijí se naši pravnukové možná Odysseje ne v hexametrech, nýbrž v rýmech nebo ve volném verši [...]". Tedy překlad je tvůrčí čin, originál musí být pro překladatelského tvůrce jen východiskem, jen podnětem k samostatné tvorbě. Překlad se tím nutně stává travestií nebo parodií, dnes bychom srozumitelněji řekli parafrází nebo adaptací originálu. Zvláštní je Šaldova myšlenka o neopakovatelnosti jedinečného zážitku, jedinečného spojení obsahu a formy překladem. Pomíjí se tu zcela slovesné dílo jako útvar fixovaný slovy schopnými jedinečný zážitek stále znovu reprodukovat. Stejně tak dobře by touto myšlenkou o neopakovatelnosti básně bylo možno argumentovat pro překlad tzv. věrný.

Názor na překládání jako tvorbu jen volně vázanou originálem se objevuje v myšlenkách o překládání a především v překladatelské praxi dvacátých a třicátých let velmi často. V citované už anketě v *Kmeni* jej skoro až v silácky karikaturní, ikonoklastické podobě zastával shakespearovský překladatel Bohumil Štěpánek: „Rozbijte originál! Nelpěte svatě na mistrech, nechtějte nadlidsky cítit jej svatě a zbožně a marně, nechtějte nic marně přenášet do jiných proudů a do jiného světa... Čí Shakespeare, čí Villon je právě ten pravý Shakespeare a Villon? Rozbijte je oba!" Jinak radikální v této věci je Bohumil Mathesius: „Překládat je slovo nepřesné, lépe by bylo transplantovat, verše pak a dobré stylisty transponovat, ano transformovat... Dobrý překladatel může a má autora znásilnit (je-li potřeba zkrátit, prodloužit, doplnit, překomponovat, zkrátka tomu chudákovi pomoci." Do ankety, která v synchronním průřezu krásně ukazuje rozdílné názory na kardinální otázku vztahu překladu a originálu, přispěl také Vítězslav Nezval a jeho názor na překládání je už nuancovanější a přitom spjatý v složitější psychologicko-estetický celek. Nezval říká: „Kdo nahlédl do psychologie pravé básnické tvorby, ví, jak vzniká báseň zesnoubením básníkova úmyslu s náhodou, jež vniká přitažlivostí slov, představ, rytmů. Forma v pravém slova smyslu je výsledkem tohoto snoubení... Přeložiti báseň do prózy znamená zbourati architekturu a učiniti z ní haldu materiálu. Od tohoto okamžiku však je třeba zapomenout, že překládáme. Je třeba naplniti se duchem ‚překládaného' básníka, osvojiti si způsob jeho vidění a slyšení, jeho syntaxe, jeho intonace, jeho obraznosti, je třeba státi se jeho médiem a pod touto sugescí zacházeti se slovním a obsahovým materiálem jeho rozmetené básně v překládací řeči tak, jak by s ním zacházel básník, kdyby byl psal touto řečí. V tomto případě je ‚úmyslem' pojmový formální i magický obsah překládané básně a ‚náhodou' souhrn přitažlivostí, jež vyvolá překládací řeč, ovládaná mediální přítomností básníka. Výsledkem této tvorby nemůže býti ‚překlad' nebo ‚přebásnění', nýbrž analogie a imitace původní básně. Tvořiti analogie a imitace může jenom ten, kdo je schopen svým vnitřním organismem státi se médiem básníka."

U Nezvala je proces překládání básně popsán řečí estetiky českého poetismu. Nezval nám říká, že překládání je vlastně reprodukcí básnění; ze stavebního materiálu básně, která byla rozložena (rozmontována), vzniká její imitace. Je dobré si zapamatovat, kolik už pojmenování pro „překlad" — toto slovo samo je většinou dáváno

OPEN ACCESS

do uvozovek — se vyskytuje ve statích o překládání ve dvacátých letech (travestie: Novák, po něm Šalda, parodie, transplantace, transpozice, transformace: Mathesius, analogie, imitace: Nezval).

V anketě se však ozvaly i jiné, protichůdné hlasy. Třeba Jindřich Hořejší, jemuž přizvukuje Jaroslav Zaorálek, vidí — s evidentně polemickým přízvukem — překladatelskou práci hodně přízemně. Není to literární tvorba, ale literární „přešívání kabátů", překladatel je „poctivý řemeslník" nebo nanejvýš „řemeslný akrobat". „Musí mít touhu vrabčáka z bajky, který se svezl s orlem na jeho křídlech do oblačné výše." „Překlad má být především česká slovesná práce. Musí však dát také autorovi, co jest autorovo. Má být dále doslovný. Spojit obé je právě ono umění, na něž je nutno překladatelství povýšit." A dále říká: „Cizí dílo slovesné určené k překladu podobá se dílu hudebnímu. Překladatel je reprodukuje na svém nástroji. Hudba, jaká se ozve z nástroje autorova, musí být táž, jaká zazní z nástroje překladatelova. Nástroje musí být stejné; zvuku z téhož nástroje *nemůže překladatel vtisknout ráz své osobnosti*. Nástroj mluví stejnozvučně. Překladatel neodpovídá za hudbu, nýbrž za to, jak užije nástroje." Tedy u Hořejšího se setkáváme se zcela opačným postojem k otázce překladu: originál — žádné zdůrazňování tvůrčí povahy překládání, žádný individualistický pocit superiority vůči originálnímu textu. Naopak: pocit odvozenosti, obtížného úkolu, který je třeba poctivě zmáhat.

Ještě přesvědčenějšího nepřítele mají názory žádající, aby se překladatel-tvůrce co nejvíc osvobodil od originálu, v dalším účastníku ankety z roku 1928, ve Františku Bíblovi, který píše: „V poslední době, zdá se, vzmáhá se směr přející překladům volným, přebásňování [další termín]. Slyšíme různá paradoxa, například že teprve volný překlad je věrný. Je v tom patrně dobrý úmysl zachovati ono posvátné, živé jádro básně. Ale zda nebude přeformovanými obrazy zářiti matně jen jako hustou mlhou? Není tu nebezpečí, že duch originálu bude udolán vlastní individualitou překladatelovou? V dokonalé básni činí vše jednotu tak úplnou, že přílišný zásah do ní může způsobiti smrt té samobytné duchovní bytosti, kterou báseň vpravdě jest." Dále však konceduje výjimku: „[...] lze ovšem připustiti přebásňování u autorů s formou velice obtížnou, jako je Villon, nebo u básníků exotických, např. perských." Ve své zaujatosti proti parafrázistickým překladům by byl raději ochoten obětovat formu básně. Říká: „Moc formy je podivuhodná, neboť forma vyjadřuje a navždy zachovává intonaci básně, imanentní hudbu, s kterou se báseň zrodila; ale kdož ví, zda obětování formy by nebylo koneckonců vhodnějším rozřešením překladatelského problému než co jiného."

Jak jsme viděli, celé spektrum názorů na jednu, a to kardinální otázku překladatelské práce. Opravdu těžko tu najít společného jmenovatele, jednotnou, nebo aspoň nepříliš rozlišenou teorii.

Zbývá ještě říci, jak na tuto problematiku nazíral sám Fischer. Jeho příspěvek do ankety představuje asi tak názorový střed stejně vzdálený od všech krajností. Fischer např. říká: „[...] snažíme se být, po svém způsobu, nejvěrnější: věrni arci duchu, ne liteře. Jsou partie, kdy nutno opravdu překládat slovo za slovem (Chorus mysticus, smlouva s ďáblem a mnoho jiného), jsou naopak místa, kde doslovné přidržování se originálu by vedlo k jeho mechanizujícímu znehodnocení. Rozhodovat se pro tu či onu krajnost musí být ponecháno tlumočníkovu taktu a citu: a vědomí hranic, znalost odstínů, uvědomění si vlastní pravomoci, samozřejmý předpoklad úcty, rezig-

OPEN ACCESS

nující skromnost a hlavně to, co němečtí filologové zvou Andacht zum Wort, přičemž slovu je rozuměti ve smyslu řeckého logos, ne s příchutí pedantského slovíčkářství — toť [...] několik znaků, jimiž podle mého soudu a ovšem v letmé této formulaci je charakterizovati zvláštnost umění tlumočnického. Nerovná se a nikdy se nevyrovná významu vysokého básnického činu z prvé ruky — o to vše by šlo, aby překladatelská činnost, byť sama o sobě odsouzená k jisté druhotnosti, byla pěstována schopnostmi, jež nejsou jen druhého řádu. Raději v provincii prvý než v Římě druhý, tak nějak to řekl Caesar." Tento výrok je pro Fischera příznačný, vyjadřuje v plné míře jeho názory na překládání od roku 1913 (kdy vzniká německy psaná *Glosa překladatelova*, zárodek pozdější studie *O překládání básnických děl* [I, s. 265–278]) až po léta zralých úvah a zralé překladatelské praxe.

generačním spektru představuje Fischer velice umírněné stanovisko. Zůstává věrný pojetí překladatelské práce jako pomezní disciplíny, „neutrálního území", na němž se vyrovnávají k sobě směřující, vzájemně se přitahující a umocňující podněty ze dvou protichůdných disciplín — vědy a umění. Nikdy, ani v obdobích, kdy se silně přiklání k myšlence velice svobodného vztahu překladatele k originálu, neopouští předpoklad pevné odborné báze, důkladné odborné přípravy předcházející vlastní překládání. Je charakteristické, že právě jeho překlady se silnými rysy parafrastickými (Heine, Villon) byly provázeny nejdůkladnější a nejdůvtipnější odbornou přípravou literárněhistorickou, prozodickou, textově kritickou apod., která vyústila ve vyhraněnou interpretaci. Vědec se ve Fischerovi překladateli nikdy nerozešel s básníkem a naopak. Toto spojení bylo, zdá se, ochranou před krajnostmi, s nimiž jsme se setkali u některých jeho vrstevníků.

Podívejme se nyní na nejvýraznější rysy, které bývají označovány za historické charakteristikum fischerovské epochy. Začněme pojetím překladu jako literární tvorby, které sugeroval, jak jsme viděli, např. Šalda a vyznávali někteří prominentní překladatelé (Nezval). Fischer k tomu ve známé eseji *O překládání básnických děl* (1929) kategoricky říká: „Překladatelství je pomezná činnost, jež vzniká ze syntézy pudu naukového a uměleckého. Originální tvorbě ve vznešeném slova smyslu nemůže se rovnat, protože nepřináší prvků v podstatě nových; protože nezmáhá svět, nýbrž poezii; protože neformuje život, nýbrž jazyk" [I, s. 270]. V metodických otázkách překládání je takový charakteristický rys spatřován v kompenzaci a substituci. Kompenzace je stará překladatelská nutnost, prostředek starý jako samo překládání, a Fischer ji používá hojně a — to už je jeho výrazný osobní rys — vždy na základě interpretačním. Je to pro něho vždy východisko z nouze, kompenzace mu více či méně souvisí s tzv. nepřeložitelností, a to už od Hofmannsthalova dramoletu *Der Tor und der Tod*. Nikdy nemluví o kompenzaci v obecnosti jako o metodě překládání — vůbec o překládání málo teoretizoval. Je to pro něho vždy problém položený konkrétně a prakticky, hic et nunc, a řešení nikdy nevyplývá z žádného obecného vzorce, ale z „taktu a citu" překladatelova. Podobně je tomu se substitucí. I v jejím používání je nadmíru obezřetný. I její užití má podle něho být podloženo odborným zdůvodněním. Známe-li jeho kleistovské, nietzscheovské, heinovské, villonovské monografie a studie, jsme s to tyto důvody dobře pochopit. Ani substituce nepředstavuje pro Fischera teoréma, metodický návod. Je známo, že některým jejím formám, jichž užívali jeho překladatelští vrstevníci, se vyhýbal, např. důsledné transpozici jazykových rovin ve smyslu sociálním nebo geografickém (náhrada dialektů nebo sociálních žargonů), stejně tak

OPEN ACCESS

se vyhýbal systematické archaizaci. V jeho básnických překladech nacházíme zřetelné a funkčně uplatněné názvuky na poetiku českých básníků např. lidové písně, Havlíčka, Svatopluka Čecha, Březiny, nikdy však důsledně uplatněný mathesiovský klíč.

A tak se Otokar Fischer nejvýrazněji, pokud jde o překladatelskou charakteristiku epochy nazývané jeho jménem, projevuje v celkové zexpresivňující reprodukci originálu. Míra zexpresivňování je různá a závisí pochopitelně na povaze a žánru překládaného díla. Šlo tu skutečně o dobově a generačně nový stylotvorný rys, který v druhém a třetím desetiletí našeho století představoval jeden z hybných momentů překladatelovy inspirace. Nešlo tu jen o kompenzaci, o přidávání barvy náhradou za ubrání barvy na jiném místě, nýbrž o celkovou dynamizující tendenci, která nebyla bez souvislosti se stylovou tvářností literatury těch let, např. s její asociační poetikou nebo v třicátých letech s barokně metaforickou obrazností a zejména s expresivním laděním literárního stylu od autorské řeči po dialog. Tato metoda se u Fischera a jeho žáků výrazně uplatňuje i při reprodukci partií neutrálně a konvenčně stylizovaných. V jeho překladatelském úsilí je jakýsi osvoboditelský patos. Fischer však přitom velice nabádal k respektování stylového a lexikálního kánonu klasických děl. Tady přímo varuje před okatým archaizováním, substituční mánií a násilnými transpozicemi, na rozdíl třeba od moderních dramatických textů nebo próz, u nichž je žádoucí dosáhnout bezprostředního aktuálního účinku a jejichž text, zejména u dramat, není nedotknutelný, a překlad může vycházet vstříc i dramaturgické úpravě. Varuje však před osobními výstřelky, libůstkami a manýrami nebo před vnášením módních prvků do překladu. Tady je jeho názor přímo protikladný názoru Bohumila Mathesia, který napsal: „Překladatel se má vystříhat chyb autorových a být pokud možno nejúplněji prosycen všemi chybami (lingvistickými i mentálními) své generace. Jen tak stvoří dílo plné půvabu, hodné, aby bylo čteno i po jeho smrti."

Všechny ty takzvané generační rysy lze dobře sledovat na těch Fischerových překladech z dvacátých let, v nichž se uplatňuje volnější vztah k originálu. Je to převod dvouverší Angela Silesia z roku 1922, který vyšel pod názvem víc než charakteristickým, *Parafráze*. Je velmi zajímavý, dnes už poměrně málo známý, Fischer tehdy Angela Silesia přednášel na fakultě, větší aktuálnost dobovou autor roku 1922 neměl. Ideu Fischerovy *Parafráze* charakterizuje Karel Polák ve své stati o Fischerově překládání: „Škrtá z evangelistického mystika obrátivšího se ke katolicismu právě tento katolicismus, ba vůbec jeho křesťanství, a podtrhuje mimovolné jeho bludařství, jeho bezděčný panteismus, jejž Johannes Scheffler sám v sobě zatracoval." Příznačné je, že Fischer tento překlad věnoval Šaldovi, který ve stejném roce vystoupil s výše citovaným názorem o nutnosti odpoutat se při překládání od originálu.

Fischer k svému překladu poznamenává: „Měl jsem ctižádost některé z jeho [tj. Silesiových] výroků převésti nejvěrněji, jiné docítit a doslovit, jiné modernizovat — a vesměs je podávati tak, jak by je podával básník sám, kdyby byl mým vrstevníkem a kdyby psal mou mateřštinou. Je tedy tento výbor, určený svobodným duchům, vědomě subjektivní; jako takový prodlévá v Schefflerově [!] díle zvlášť u těch projevů, které se zabývají nevyslovitelnem nebo jsou posvěceny poetickému relativismu, náboženskému pragmatismu, psychickému determinismu, u těch, které individualisticky oslavují hrdost vůle nebo komunisticky — filozoficky — opovrhují majetkem, věří v prozatímnost vezdejšího světa, zajíkají se tajemstvím božím, hledají pro ně až milostný výraz a oddávají se snům o jsoucnosti nějakých platónských idejí."

OPEN ACCESS

Silesius představuje ve Fischerově překladatelském díle snad největší odklon od originálu, ale ne ve smyslu poetiky, nýbrž ve smyslu ideovém. Pomíjí a oslabuje některé a naopak podtrhuje jiné filozoficko-náboženské aspekty textu za účelem dosti obecné aktualizace. V tom myslím je největší spornost Fischerova přístupu, jeho překladatelské metody, která se jinak vyhýbala aktualizaci detailu. Myšlenka tlumočit Silesiovy verše tak, „jak by je podával básník sám, kdyby byl mým vrstevníkem a kdyby psal mou mateřštinou", která se v různých obdobách ještě několikrát objevuje později v souvislosti zejména s Heinem, ale i s Villonem, je velice ošidná. Je to pouze zástěrka aktualizačních úmyslů, nelze přece ani odhadnout, natož přesněji určit, jak by se básník německého baroka vyjadřoval ve 20. století, ani jak by se vyjadřoval v češtině. Jde o riskantní rozhodnutí, které umožňuje všechno a nezaručuje nic. Posun, jak už bylo řečeno, neplatí pro poetiku překladu, která je, pokud jde o metriku i reprodukci Schefflerovy obraznosti, dosti přesná. Několik příkladů na důkaz:

*Der wahre Gottes Sohn ist Christus nur allein;*
*doch muss ein jeder Christ derselbe Christus sein.*

*Byl boha pravý syn jen Kristus, věc to jistá,*
*leč každý člověk má se změnit v toho Krista.*

To platí, i pokud jde o gnómický reliéf a konkrétní obraznost Silesiovu.

*Ach nalézt začátku ni konce nedovedu,*
*neb není, hleď kam hleď, ni kruhu ani středu.*

*Já nevím, co že jsem. Já nejsem to, co vím.*
*Jsem cos a nejsem nic. Jsem bůh. Jsem kruh. Jsem vším.*

Vrchol aktualizačního úsilí ve vztahu k originálu představuje ve Fischerově díle bezesporu výbor z Heina, jeho *Pasionál* z r. 1925, o němž podrobněji promluví další příspěvek. Zde jen pár slov nezbytných pro tento úvod. Překlad Heina obráží podobně jako Fischerova heinovská monografie z let 1923–1924, snad ale ještě výrazněji, Fischerův kulturně politický vývoj v první polovině dvacátých let. Fischer se tehdy — a je to vidět z jeho článků a vystoupení, z časopisů, do kterých psal a do kterých naopak psát přestal, z jeho původní tvorby, např. epigramatické — politicky orientoval výrazně doleva, opakovaně manifestoval svoji příslušnost ke „kulturní levici". Na vstupní patitul knihy připsal slova: „Shrnuji řadu pozdních skladeb Jindřicha Heina o trpitelích a vyděděncích, o mrtvých a umírajících v rouhavý Pasionál, jímž svého básníka nemíním zařaditi do literárních dějin, leč do písemnictví kypícího dnešním životem."

Arne Novák ve své kritice uveřejněné v *Lumíru* (1925) zcela otevřeně kritizuje změnu ve Fischerově politickém postoji a dává ji do souvislosti s chápáním Heina a s tím, jak se toto pojetí obráží v jeho heinovských překladech. Proti současnému Fischerovi staví tlumočníka Nietzscheova a autora a překladatele antologie *Z Goethova odkazu*, která právě vycházela ve druhém vydání. Novák píše: „Zatím se podstatně změnil básnický i kulturní profil Otokara Fischera [...] zaujal nyní stanovisko docela zřetelné na straně temně kvasících živlů, přetvářejících svět i za cenu dočasné anarchie a roz-

OPEN ACCESS

bití jeho stávajících forem." Pro své myšlení našel prý odpovídající symboly v Heraklovi, Spartakovi, Orestovi a Ahasverovi, jeho duševní stav je prý „uvědoměle podmalován světovou náladou revoluční". Mluveno literárně, dospěl prý od Goetha k Heinovi.

*Pasionálu* pak Novák vyčítá, že v něm Fischer pojal Heinovy zápasy „příliš z hlediska tendenčně socialistického a ve svém výběru z Heina nadměrně zdůraznil tento rys proletářské a revoluční vzpoury". Pokud se vlastního překladu týká, není „na výši ostatního tlumočnického díla Fischerova", zvláště ne na úrovni antologie *Z Goethova odkazu*. Vytýká mu chvat, zálibu v drastičnosti, místy i trivialitu, „u něho dříve neobvyklou, a samozřejmě nepřesnost, množství licencí".

Podobně odmítavé hlasy se ozvaly i odjinud (např. šifra ve *Zvonu*) a Fischer na ně zpětně reagoval. Napsal tehdy v *Tvorbě*: „Nepopírám, že se mé vědomě pointující a úmyslně (v jednotlivostech) parafrázující překládání, jehož zásady jsem veřejně zdůvodňoval, liší od praxe u nás běžné, a byl bych ochoten o oprávněnosti odchylek diskutovati […]". V odpovědi Novákovi v *Právu lidu* se Fischer ohradil zejména proti chvatu, který mu vytýká: „Jestli jsem se čemu chtěl naučiti od Heinovy formy, tedy důkladnému pilování, v němž se neustává, pokud nejsou zahlazeny všechny stopy učených či jiných příprav tak docela, až vzniká dojem improvizace […]". Dále zaujímá stanovisko k jednotlivým případům a tvrdí, že „vyplynuly z bedlivého vážení a rozvažování". Zvlášť zajímavá je polemika o expresivní ekvivalent „povstalče" v úvodní básni *Běh světa* (v originálu slovo Lump). Fischer odpovídá: „Nejpoučenější je poznámka o slůvku ‚povstalče', na kterém si v tomto kontextu dokonce tak trochu zakládám. Věděl bych ještě o lepším výrazu, arci anachronistickém — dnešní Heine, dávám to na uváženou tlumočníkům jako Jindřich Hořejší, řekl by as ironicky: ‚Právo žít, ty bolševiku, mají jen, kdo něco mají.' Je mi radostí diskutovat s Arne Novákem, obávám se však, že se neshodneme."

Fischerův virtuózně parafrastický překlad Villona byl událostí roku 1927. Překladatel doprovodil své dílo třemi villonovskými studiemi z téhož roku, které je osvětlují s neobvyklou podrobností. První se jmenuje *Heine a Villon* [II, s. 371–380] a akribicky, spíš v jemných náznacích a v interpretaci drobných faktů dokládá typologické i historické souvislosti spojující Heinovo dílo s Villonovým. Heine, kterého Fischer, jak jsme právě viděli, ve výboru vydal dvě léta předtím, měl pro Fischerův překlad Villona neobyčejný význam, neboť, jak Fischer sám říká, „cesta k Villonovi takto zčeštěnému šla, mimo leccos jiného, útočnou oblastí Heinovou". Druhá studie pojednává o Villonovi v Čechách [II, s. 431–435] a vyrovnává se na villonovském materiálu s překladatelským problémem Vrchlického, který k nám Villona uvedl s jednostranným důrazem na básnickou formu, poznamenanou podle Fischera a Jiráta epigonskou virtuozitou villonských forem Banvillových, i s podílem Vrchlického antipodů z následujících generací od Boreckého přes dekadenty, kteří naopak položili důraz na obsah, náladu a kolorit, až k Hořejšímu a dalším překladatelům dvacátých let, jejichž zájem o Villona byl také obsahový a „měl původ v cítění socialistickém". Fischer nachází nad Villonem pro sebe příležitost vyrovnat se s oběma krajnostmi minulých recepcí. Píše (*Literární svět*, 1927): „[…] české úsilí o Villona prošlo těmi dvěma údobími, jedním, jednostranně formalistickým, druhým, jež formu až podceňovalo. Dnes však 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, prošedši osvobozujícími zásadami |17 volného rytmu, nesmí upadnouti v nebezpečí mechanického schematizování […]". A k aktuálně obsahovému působení Villona Fischer pozna-

OPEN ACCESS

menává: „Jako lyrika z prvé ruky, tak má i překladatelská činnost svým podkladem snahu vymluvit se, vybouřit se, vyzpívat se z toho, co jsme si v denním životě plně nepřiznali. Při Villonovi tedy: z té zkroušenosti a spolu drzosti, z té provinilosti a prostrace, z toho pokání a rouhání i z tolika jiných citů a pudů, jež, v společenském styku potlačovány, tvoří náš niterný život, bez něhož by nebylo básní." Zvlášť významný je třetí, francouzsky psaný text *En traduisant Villon* (Nad překladem Villona), dnes zapadlý v oficiózním předválečném časopise *L'Europe centrale* [II, s. 441–444].

V diskuzi s francouzským romanopiscem a kritikem André Thérivem odmítá Fischer v úvodu názor o rovnocennosti překladu s originálem a přijímá Thérivovu alternativu, že překlad je dílo s originálem nanejvýš analogické. Dále zdůvodňuje, proč se omezil na výbor z Villonova díla: přeložit dílo celé by znamenalo napsat k němu učený komentář. Vybral básně nejbližší svému cítění, uspořádání výboru je projevem jeho intimně osobního vztahu k básníkovi. Zdůrazňuje proto právo osobní volby i při překládání: rozlišoval mezi podstatnými věcmi, které bylo nutno přeložit přesně, a věcmi významu druhořadého, kde bylo možno při překladu provádět změny. Subjektivní přístup podle něho nicméně předpokládá hluboké poznání člověka a díla, o míře odchýlení od originálu rozhoduje takt a cit tlumočníkův a možnosti, eventuálně zvláštnosti jeho mateřštiny. Villon podle Fischera rozmarně vytváří svůj jazyk či spíše nechává svou básnickou řeč, aby se vytvářela sama. To dává překladateli právo postupovat stejně svobodně a nezávisle a soupeřit jak jen lze s originálem ve vtipných nápadech (boutades) a slovních hříčkách. Fischer doslova říká: „Tudíž žádné úzkostlivé držení se textu, žádná doslovnost: naopak volná invence, abychom si vždy mohli říci, že by v tom Villon sám nalezl zalíbení. Předpokládejme na chvíli, že Villon je český básník." (Opět známý argument, který jsme už slyšeli.) Doslovný překlad literárního díla je jen znamenitým filologickým cvičením a pouhým odrazovým můstkem k tomu, abychom se díla skutečně zmocnili. — Dále Fischer rozvíjí myšlenku, s kterou se u něho naopak setkáváme poprvé: Nikdo se dosud nezabýval tvůrčí inspirací u překladatele (na rozdíl od původní tvorby), jistým druhem euforie při překládání, při níž může hrát roli i obecná atmosféra doby. Villon je podle něho v současné chvíli v Čechách „ve vzduchu" (mj. i zásluhou cizích monografií, životopisů, románů, filmů). Fischerova inspirace je však ryze osobní a dostavila se až po Škeříkově nabídce překladu, kterou odmítl, rozhodl se však přečíst si dílo (analogický případ jako dříve citované) a „po přečtení první stránky se stal básníkovým otrokem", říká, parafrázuje Goethův výrok o Shakespearovi. To vše se podle Fischera odehrávalo na pozadí zážitku lidské bídy, zjitřeného prožitou válkou. Villon k němu začal promlouvat ne jako starý mistr z konce středověku, ale skoro jako současník. Zároveň zaznamenal vliv, jímž musel Villon zapůsobit na jeho oblíbeného Heina, neboť Fischer si nedovede bez Villona představit Heinův ironický a senzuální lyrismus ani jeho drsnou kritiku společnosti. Na pozadí doby a společenských a duchovních otázek a problémů druhé poloviny dvacátých let se mu pak Villon objevil v novém světle jako prototyp člověka neschopného začlenit se do řádu společnosti a stal se pro něho obsesí, které se musel zbavit tím, že se pokusil přeložit jeho básně.

Fischerův překlad Villona měl, jak je známo, u nás velkou rezonanci, zapůsobil i na českou poezii (Nezvalovy *Balady Roberta Davida*) a byl vlastně jako původní poezie i vnímán, což je zjev v překladatelství vzácný. S vlastní podobou překladu nás v další části programu blíže seznámí samostatný referát.

OPEN ACCESS

V dvacátých a zčásti i třicátých letech vznikla ještě řada Fischerových překladů, které jsou důležité pro celkové poznání jeho překladatelského díla, ale jejich význam není už tak reliéfní.

Z německé literatury to je skvěle provedený *Max und Moritz* Wilhelma Busche pod názvem *Vít a Véna*, jehož vydání v třicátých letech však zabránily autorskoprávní důvody, Nietzscheovo prozaické dílo *Zrození tragédie* (z r. 1923), několik divadelních her, zčásti nevydaných tiskem, např. dvě Werfelovy (*Juarez a Maxmilián*, *Království boží v Čechách*) a naopak šlágr jeviště Brucknerova *Alžběta Anglická*. Z francouzštiny vyšly méně významné *Hebrejské melodie* André Spira a několik překladů z vlámštiny — tato oblast Fischera od roku 1925 velice přitahovala —, ze staré vlámštiny středověká hra *Lancelot a Alexandrina*, Vermeylenův román *Věčný žid* (1925) a drobné Timmermansovy *Vánoce ve Flandřích*. Ze španělštiny byl v polovině třicátých let v Národním divadle hrán překlad, Fischerem též dramaturgicky upravený, Lope de Vegova *Fuente Ovejuna*, který se tak přidružil k netištěným úpravám dvou Calderónových her z dvacátých let (*Život je sen* a *Statečný princ*). A posléze z anglické literatury na objednávku ze Zlína přeložil výbor z poezie Rudyarda Kiplinga, jemuž o několik let předcházel neobyčejně zdařilý překlad básně *Když…*, která je ve výboru obsažena.

Skutečný vrchol a zároveň i jakousi syntézu, pokud jde o překladatelské zásady, problémy a jejich řešení, celoživotní překladatelské zkušenosti a jejich subjektivně i objektivně motivované proměny, představuje pro Fischera dílo Goethovo, především *Faust*. Fischer, jak známo, spolu se svými germanistickými kolegy a hlavně žáky začal už v polovině dvacátých let připravovat gigantický — v měřítku tehdejších možností — výbor z Goethova díla pro edici Pantheon v Borového nakladatelství.

Třebaže větší překladatelský podíl na *Spisech* měli jeho kolegové a žáci, Fischer byl duší celého podniku a hlavně vytvořil, alespoň u děl překládaných pod jeho přímým osobním vlivem (Saudek, Plecháčová, Arnstein — Jirát nebyl jako překladatel příliš obratný), nový názor na překládání Goetha svým pojetím jeho díla, které se obráží ve velice věcných komentářích k jednotlivým svazkům i v jeho dřívějších překladech. Jak jsme už řekli, samy počátky Fischerova překládání jsou spojeny s Goethovou erotickou lyrikou (k roku 1909), r. 1921 přeložil a vydal *Římské elegie* a *Benátské epigramy* v Symposionu — to už bylo velice směrodatné předznamenání pozdějšího širokého souboru. Pro spisy samé Fischer přeložil také především lyriku. Vedle zmíněných básní antického rozměru a lyriky zralé to byla lyrika mládí a *Západovýchodní díván*.

Na druhém místě to byly dramatické fragmenty a veršovaná dramata, z nichž nejvýznamnější je překlad *Egmonta*, ostatní velká dramata přenechal žákům. Z Goethovy prózy přeložil velmi málo, *Pedagogickou provincii* a drobnější prózy, jako maximy a reflexe. Vrcholem jeho goethovského překládání a jeho překladatelské tvorby vůbec je *Faust*, kompletní *Faust*, tj. tzv. *Urfaust* (Faust v prvotní podobě) a oba díly tragédie.

Fischerův překlad *Fausta* je už uspokojivě rozebrán a posouzen. Jirátova práce *Dva překlady Fausta* použitím minuciózních metod stylistického rozboru přímo s typologickou názorností a průkaznou přesností stanoví charakteristické rysy překladu Vrchlického a Fischerova a představuje vlastně dodnes nejpodrobnější a metodologicky nejostřejší monografickou analýzu přeloženého díla u nás. Méně soustavně byl Fischerův výkon poměřen a zhodnocen vzhledem k německému originálu, i když jeho bezprostřední odezva byla jinak veliká (Eisner, A. Novák, Vodák, K. Polák, Janko, Krejčí, Šalda). Jestliže Fischer dodnes u některých historiků a teoretiků překladu platí

OPEN ACCESS

za představitele školy, která ve vztahu k originálu překračovala únosnou míru a svévolně zexpresivňovala, přebarvovala, transponovala text originálu, může právě překlad *Fausta* tento názor podstatně opravit.

Goethe, a *Faust* samozřejmě především, stál Fischera obrovské úsilí přípravné. Zásady nového překladu Fischer důkladně prodiskutoval se svými prominentními žáky Jirátem a Saudkem a veřejně je několikrát v různých obměnách publikoval. Právě tak zveřejnil rozsáhlou literaturu, ze které při překládání čerpal. Sám také podrobil důkladnému rozboru překlady svých předchůdců Josefa Jiřího Kolára, Františka Vlčka a Jaroslava Vrchlického a své poznatky shrnul r. 1925 do studie *K českým překladům Fausta* (Máchalův sborník) [II, s. 423–431]. Kritické poznatky o jednotlivých překladech ukazují už cestu nového překladu, který se chystá.

Fischer kdysi napsal, že každý verš *Fausta* je sám o sobě problémem a musí být samostatně i se zřetelem k celku interpretován. Přitom překladateli leží na ramenou tíha goethovské literatury. Probrat aspoň hlavní peripetie Fischerova zápasu s tímto originálem by si vyžádalo dlouhý samostatný výklad. Připomeňme aspoň několik hlavních problémů, které musel řešit. Byla to „základní otázka formy“, zda tvar originálu má a smí být zachován v překladu, byly to dále problémy druhého dílu poznamenaného zvykem stárnoucího Goetha zatěžovat text vícerým smyslem a z toho plynoucí obtížnost překladatelovy volby jednoznačného výkladu, dále pak nutnost vypořádat se s problémem genetickým, s proměnami, kterými text Fausta jako Goethova celoživotního úkolu prošel, a posléze povinnost přistoupit k vlastnímu aktu překládání se svěžestí, která na sobě nedává znát, kolik průpravné dřiny předcházelo.

V goethovských překladech, ve *Faustovi* především, se uzavírá vývoj vztahu překlad — originál v překladatelské praxi O. Fischera. Jestliže povrchní kritik mohl nad některými překlady dvacátých let nabýt dojmu, že ručička se vychýlila směrem od originálu, překlad *Fausta* nastoluje opět onu klasickou rovnováhu, jejímž garantem je z jedné strany věda a z druhé básnické umění. Vojtěch Jirát ve své znamenité práci dokázal, že Fischerův překlad je překladem vyhraněného, jednotného stylu, jehož atributy přesně popsal, a že na úrovni nové doby a nového vědního poznání překonává stejně charakterní opus Vrchlického.

Je snad ještě třeba položit si otázku, kde se vzal mýtus o Fischerovi jako enfant terrible českého překladatelství. Snad se zrodil v tom sugestivním ovzduší Fischerova semináře, kde Fischer jako brilantní učitel kraloval. Mohla k němu přispět brilantnost a suverenita některých překladů a jejich nezvyklý ohlas spolu s nevraživostí odpůrců. Jeho způsob překládání také nadsazeně charakterizovala kritika, a to i její nejsměrodatnější představitelé. Mnoho může v tomto směru napovědět výrok F. X. Šaldy (není, jak jsme již řekli, ojedinělý) z roku 1933, napsaný v souvislosti se studií Karla Poláka o Fischerovi jako překladateli (cituji podle Jiřího Levého): „Zde [tj. v překládání] je také tvořivá výbojnost Fischerova nejvíce do očí bijící. Staří překladatelé čeští vypadají vedle volně létajícího, všechna pouta rozbíjejícího Fischera jako spoutaní soumaři vlekoucí se s těžkým břemenem v létě v prachu silničném. U Fischera nesmíte myslit při překládání na nic těžkopádně nádenického, co se skrývá v tomto nešťastně voleném českém slově; správnější bylo by mluvit již o přebásnění, ačkoliv on i dobásňuje, a dovoleno-li tak říci, i zabásňuje a nadbásňuje. Jeho předloha stává se mu jen substrátem, z něhož vyvádí celý svět vtipu, fantazie, rozmaru, o němž může být někdy pochybno, vložil-li jej do něho autor i jen jako nápověd nebo možnost.“ Text, jak vidíme, nesmírně nadnesený a přímo mýtotvorný.

OPEN ACCESS

Bylo by skoro naší povinností — ale byla by to další dlouhá kapitola — položit si otázku Fischera překladatele a vůbec překladatelské praxe, kterou ztělesňuje, a dneška, překladatelské praxe a doprovázejících ji reflexí o překládání v naší době. Jisté je, že řada rysů tehdejší nesporně v mnoha směrech velké, záviděníhodné překladatelské epochy se vyžila a dnes by byla anachronismem. Překladatelství se v naší generaci stalo podnětem zmnoženého kolektivního úsilí a nesrovnatelně větší institucionální péče. Vstoupila do něho několika dveřmi najednou věda, ale ne jenom skrze jednotlivé osobnosti překladatelské praxe, ale i sekundárně v práci mnohem většího počtu teoretiků, historiků překladu, a dokonce i docentů a studentů, kteří překladu vyučují a jsou mu vyučováni. Proti záři osobností dvacátých a třicátých let je tu méně vzletu a méně geniálního tvůrčího rozmachu, ale zvýšil se průměr, standard překladatelské práce. Překlad se stal především službou originálu, velcí překladatelé nesní o odpoutání od originálu ani o soupeření, ale spíše o těsném přimknutí k němu, o splynutí s ním, o transparentní shodě překladu a originálu. Ve své služebnosti předloze jsme došli tak daleko, že nám lidé, které na překládání více zajímá to, že překlad je českou básní, než to, že na jeho počátku je text napsaný v cizí řeči, připomínají, že jsme trochu zapomněli na jeden z odkazů předválečných let, na parafráze a adaptace cizích děl, na fischerovské Schefflery nebo i Villony, a nepopřáváme jim místo v edičních plánech.

Ve Fischerově díle je mnohé — samozřejmě zdaleka ne všechno —, na co jsme mohli navázat, co jsme mohli domyslet, čím se inspirovat. Už sám příklad konkrétnosti jeho myšlení o překladatelských otázkách, spjatosti básnické inspirovanosti s důkladnou odborností, bedlivý zřetel k detailu, ale zároveň živý smysl pro velké otázky, přímo vášnivý zájem o problémy a despekt k snadnosti by stačily k tomu, aby Fischer obstál i před dneškem a jeho odborným zaujetím pro překládání. Ostatně most k dnešku postavili Fischerovi žáci, členové jeho pověstného fakultního semináře, kteří bohatě zúročili vklad, který jim jejich milovaný učitel poskytl.

Otokar Fischer kdysi na okraj velkého generačního měření sil s překladatelským dílem Jaroslava Vrchlického, jehož si při vší snaze odpoutat se od jeho překladatelské poetiky a nahradit ji novou upřímně vážil, pronesl moudrý výrok, že v překladatelství „pravda bude vždycky ne na straně toho, kdo má lepší zásady, ale kdo má básničtější praxi“. A tam je nesporně jádro jeho velikosti, v těch desítkách suverénních, inspirovaných, skvěle pochopených a skvěle česky tlumočených, jak se ve třicátých létech říkalo, charakterních překladů. Jeho názory na překládání byly jen přesnou formulací zkušeností z vlastní praxe. Žádné všeobsáhlé teorie o překládání nevytvářel, žádné receptury na to, jak překládat, nepodával. V dokonalý, nepřekonatelný, ideální překlad nevěřil, celý život však věřil v zápas o dosažení maxima. Těm, kdo chtějí mermocí znát odpověď, jak přece jen vypadá takový dokonalý překlad, dal Fischer uprostřed dvacátých let vtipnou odpověď epigramem *Dobrá rada*:

*Básníka filolog se ptal,*
*kdy působí překlad jak originál.*

*„Když takovou dáš mu náladu,*
*že vedle překladu položena*
*předloha tebou přeložená*
*jak překlad je tvého překladu.“*