

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Katedra divadelní vědy

**Diplomová práce**

Bc. Michal Zahálka

**Jindřich Hořejší**

**jako překladatel francouzského dramatu**

*Jindřich Hořejší as a translator of French drama*

## Poděkování

V první řadě srdečný dík doc. Petru Christovovi za množství podnětů a postřehů k tomuto textu – a ovšem nejen za ně.

Rovněž vřele děkuji pracovníkům Literárního archivu Památníků národního písemnictví (jeho vedoucímu dr. Tomáši Pavlíčkovi, Danuši Hrazdírové a jejich kolegům, jejichž jména mi bohužel zůstala utajena); Karolíně Košťálové z Národní knihovny; Josefině Panenkové a Marii Hradecké z Archivu Národního divadla; kolegům z knihovny Institutu umění – Divadelního ústavu.

O to, že tato práce mohla v této podobě vzniknout, se v širším slova smyslu zasloužila řada lidí, kteří mé smýšlení o divadle či překládání (či o divadelním překládání) ovlivnili. Kdybych je měl jmenovat všechny, tato stránka by mi zdaleka nestačila, pár jmen si ale neodpustím: vedle všech pedagogů z katedry děkuji Janu Císaři, Přemyslu Rutovi, Daniele Fischerové (té a jejímu muži Jindřichu Špicnerovi též za své skvělé pražské útočiště), Janě Rejškové, Kamile Černé, Pavlu Drábkovi, Danielu Příbylovi, manželům Šotkovským, Anežce Charvátové a Viktoru Janišovi (tomu též za spolehlivé dodání citátu Jana Zábrany ve chvíli, kdy si ho text práce vyžádal).

Všem svým blízkým a rodině děkuji za psychickou i jinou podporu.

Děkuji.

# **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Jahodově dne 30. července 2017

Michal Zahálka

## **Klíčová slova / *Keywords***

překlad dramatu, teorie překladu, dějiny překladu, veršové drama, alexandrin, divadelní praxe, Jindřich Hořejší, Alexandre Arnoux, Jean Racine, Marcel Pagnol, Jean Giraudoux

*theatre translation, translation theory, translation history, verse drama, alexandrine, theatre practice, Jindřich Hořejší, Alexandre Arnoux, Jean Racine, Marcel Pagnol, Jean Giraudoux*

## **Abstrakt / Abstract**

Práce se zabývá osobností významného básníka Jindřicha Hořejšího (1886–1941) v jeho méně známé roli divadelního překladatele, který většinu své práce věnoval osobnostem soudobého francouzského dramatu (Giraudoux, Claudel, Cocteau, Salacrou, Neveux, Passeur, Achard či Pagnol). Výklad nejprve sleduje stopu divadla v Hořejšího životě, posléze se dívá na jeho pozici překladatele z hlediska praktického provozu (finanční podmínky divadelního překladu, dobová agenturní praxe, komunikace s divadly atp.) a nabízí co nejúplnější soupis Hořejšího překladů francouzské dramatiky. V další kapitole analyzuje články, v nichž se Hořejší věnoval teoretickým otázkám překládání (ty jsou zároveň přetištěny v příloze práce), a zasazuje je do kontextu dobových teorií překladu i praktických přístupů. Závěrečná dvojice kapitol potom nabízí pohledy na vybrané konkrétní překlady. První z nich se věnuje překladům her psaných veršem, Arnouxova *Huona z Bordeaux* a zejména Racinovy *Faidry*; druhý jmenovaný včleňuje do spleťtých dějin vývoje českého divadelního alexandrinu. Další kapitola sleduje Hořejšího práci se stylizací hovorového jazyka v Pagnolově *Fanny* a na vzorku z Giraudouxova *Intermezza* srovnává jeho překladatelský přístup s pozdějším řešením Karla Krause.

*The thesis' subject is the celebrated poet Jindřich Hořejší (1886–1941) in his lesser-known vocation as a theatre translator whose bulk of work consists of translation of contemporary French drama (eg. Giraudoux, Claudel, Cocteau, Salacrou, Neveux, Passeur, Achard or Pagnol). First, it follows traces of theatre in the poet's life, before discussing various aspects of his role as a translator in the reality of theatre at the time (financial conditions of theatre translation, the work of theatre agencies, communication with theatres etc.) and offering a list of his translations of French drama, compiled to be as complete as possible. The next chapter contains analyses of Hořejší's own articles detailing his views on the theoretical aspects of translation (which are also reprinted in the Appendix), putting them into the context of contemporary translation theory and practice. The final two chapters analyse selected translations. The first deals with verse drama translations, Arnoux' Huon of Bordeaux and Racine's Phaedra; the latter with an extensive commentary on the history of Czech stage alexandrine. The next chapter follows Hořejší's work with colloquial language in Pagnol's Fanny and compares his approach to translation of Giraudoux' Intermezzo with that of Karel Kraus.*

# Obsah

<b>I. Úvodem</b> .....	8
<b>II. Divadlo v životě básníka</b> .....	10
1. (Divadelní) dětství a mládí.....	10
2. Pařížská léta (s divadlem?).....	13
3. Hořejší, smluvní úředník.....	15
4. Hořejšího divadelní překládání pohledem provozním a finančním.....	18
5. Hořejšího divadelně-překladačská summa.....	29
<b>III. Hořejší a teorie překladu</b> .....	40
1. Vlastními slovy.....	40
2. Adaptační kontra konformní?.....	44
<b>IV. Básník a jevištní verš</b> .....	50
1. Verš a gestus ( <i>Huon z Bordeaux</i> ).....	50
2. <i>Faidra</i> a hledání tragického verše.....	55
<b>V. Umění hovorovosti</b> .....	73
<b>VI. Závěrem</b> .....	84
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	87
<b>PŘÍLOHA I: PŘEKLADATEL V AUTOPSI</b> .....	92
1. O SOBĚ (1927).....	93
2. O PŘEKLÁDÁNÍ (1928).....	100
3. O PŘEKLADATELSKÉ SPOLUPRÁCI S ND (1940).....	104
<b>PŘÍLOHA II: MOLIÈRE: PŘÍLEŽITOST DĚLÁ LÉKAŘE</b> .....	107

Česká Thalie  
Jsem Niobé:  
**ó V. a W., ó E.F.B.!**

— Jindřich Hořejší  
(epigram z let 1935–36)

*Takové lidi, jako byl Jindřich Hořejší, měl stát zahrnout zlatem a poctami, oni dokončují probuzení a dostavují jazyk. Každý by měl povinně překládat, než je připuštěn k samostatnosti.*

— Oldřich Hlaváč, zvaný Alarich  
(*Listy z vězení*, vyd. 1946)

*Překlad do češtiny, pane nakladateli, musí být samostatné literární dílo, rovnocenné originálu. Čeština je tak bohatá, že to jde. Kdo to nedokáže, není překladatel. Najít otrocké slovíčko není nic; vystihnouti typický ekvivalent v duchu jazyka, z něhož se překládá, a v duchu češtiny, je všecko. Překlad nesmí českého čtenáře urážet a říkat mu každým slovem: „Máš pravdu, ale to je překlad.“*

— Jindřich Hořejší  
(*Rozpravy Aventina*, 1927)

# I.

## Úvodem

Úloha překladatele divadelních textů bývá často podceňována: nejde-li zrovna o některého slavného překladatele her Williama Shakespeara, běžný divák jeho jméno jenom sotva zaznamená, a recenzenti si vesměs vystačí s povšechnou zmínkou (anebo ani s tou ne). Ani teatrologie se úloze překladatele v dějinách divadla nevěnuje zrovna často – a to přitom překladová dramatika snad vždy tvořila větší část repertoárů českých divadel.

Jindřich Hořejší je dnes obecně znám jako vynikající básník. Zároveň šlo ale i o jednoho z nejvýznamnějších divadelních překladatelů dvacátých a třicátých let, překladatele, díky němuž se česká veřejnost seznamovala s nejvýznamnějšími soudobými francouzskými dramatiky, se hrami Giraudouxovými, Claudelovými, Cocteauovými, Salacrouovými, Neveuxovými, Passeurovými, Achardovými či Pagnolovými. Jeho překladatelská tvorba je bohatá objemem i rozsahem, její škála sahá od Racinovy *Faidry* po populární titul Divadla Vlasty Buriana *Přednosta stanice*. Vedle toho o práci překladatele přemýšlel i jako teoretik, i když neměl ambici své teze shrnout do nějaké ucelené shrnující podoby. A krom toho šlo o osobnost s dosti svébytným smyslem pro humor – věřím, že i z něj do této práce leccos prosáklo, nebo jsem tomu přinejmenším nebránil.

Uložil jsem si za cíl co možná nejdůkladněji zmapovat jeho překladatelskou činnost v oblasti francouzského dramatu, zasadit ji do kontextu dobového divadelního provozu a překladatelské praxe i teorie a na několika příkladech prozkoumat Hořejšího překladatelskou techniku. Z toho vyplývá, že tato práce stojí jaksí na pomezí divadelní historie a translatologie, dokonce by se snad dala rozdělit na část spíše divadelně-historickou a na část spíše translatologickou. Přesto doufám, že bude působit jako pokud možno soudržný celek; teatrologie je ostatně povahy interdisciplinární a divadelní překlad by měl být jedním z předmětů jejího zájmu.



Na závěr tohoto stručného úvodu jednu poznámku ryze technického charakteru. Abych alespoň trochu omezil již tak dost nabobtnalý poznámkový aparát, uvádím u citovaných pramenů z Hořejšího fondu v Literárním archivu Památníku národního písemnictví oproti zvyklostem zkrácenou formu odkazu, jenom inventární číslo. Ve všech případech jde o materiály přímo z fondu Jindřicha Hořejšího, příslušnost do jednotlivých oddílů fondu potom logicky pramení z povahy pramenů samotných: v případě citovaných smluv a účetních dokladů jde o oddíl Doklady vlastní, dopisy spadají do Korespondence vlastní (přijaté či odchozí), rukopisy překladů jsou v Rukopisech vlastních, články s ručními vpisky zmiňované v poznámce č. 4 jsou mezi Výstřižky a zbytek spadá do Dokumentace.

## II.

### Divadlo v životě básníka

Pokud jde o životní osud Jindřicha Hořejšího, sledovat jej v celé šíři by znamenalo zbytečně plýtvat silami a místem – už proto, že je zmapovaný i v obecně dostupných zdrojích. Mnohem užitečnější bude podívat se, kde všude v Hořejšího životě nalezneme spojitosti s divadlem, a pokusit se charakterizovat, jakou úlohu mělo divadlo a divadelní překládání v životě tohoto básníka a smluvního úředníka Státního úřadu statistického (o čemž později).

#### 1. (Divadelní) dětství a mládí

Narodil se 25. dubna 1886 v Praze v Nuslích, v Táborské ulici, do dělnické rodiny (otec Vojtěch, tehdy čtyřiaadvacetiletý, byl truhlářem a později, od r. 1892, dělníkem ve smíchovské Ringhofferově továrně v oddělení pro osobní vozy, dvaadvacetiletá matka Barbora, roz. Schallerová, šila rukavičky).<sup>1</sup> Čtrnáct měsíců po Jindřichovi, když už rodina bydlela na Starém Městě,<sup>2</sup> se jim narodil druhý syn jménem Josef (1887–1969),<sup>3</sup> o kterém je třeba hned zkraje udělat delší odbočku: jednak bratra později podle všeho dosti podporoval a staral se o něj v době nemoci, jednak po Jindřichově smrti z jeho pozůstalosti vybudoval pečlivě vedený a tříděný archiv, který ještě řadu let doplňoval o nové dokumenty, články a studie týkající se Jindřicha a dokonce si do nich tužkou vpisoval opravy a poznámky.<sup>4</sup> Dnes je

---

1 HOŘEJŠÍ, Josef. Děťství básníka Jindřicha Hořejšího. *Panorama* 1946, č. 11–12, s. 125–126. Cit. s. 125.

2 Op. cit., s. 125–126.

3 Vedle něj měl Jindřich ještě dvě mladší sestry a bratra Alexandra (1901–1970), který byl literárně činný jako básník a autor knih pro děti (mimo jiné populární série o Alíku, Cvalíku a strýci) pod pseudonymem Jan Alda.

4 Korektorskými značkami přitom opatroval i články již otištěné, a to jak svoje, tak cizí: takto třeba do výtisku závodního časopisu Státního úřadu statistického *Ukazatel* z června 1951, v němž desetileté výročí Jindřichova úmrtí připomíná jeho někdejší kolega a přítel Josef Milota, opravuje

tento archiv uložen ve fondu Jindřicha Hořejšího v Literárním archivu Památníku národního písemnictví a nebýt Josefovy péče, řada podnětných detailů by této práci zůstala skryta. Cenným pramenem je také několik biografických článků a vzpomínek, které Josef psal v desetiletích následujících po Jindřichově smrti, často v souvislosti s různými výročími.

Právě v jednom z nich, nazvaném *Vzpomínky tak trochu divadelní* a psaném pro útlou publikaci jménem *Jindřich Hořejší a Národní divadlo* (vydanou ND r. 1956 k patnáctému výročí Hořejšího úmrtí), vzpomíná Josef na společné dětství a na „roztodivná maňásková a králíčková divadélka na fidlovačce v nuselském údolí a o filipo-jakubských poutích na Smíchově! A dlouho vábivé velké loutkové divadlo Matěje Kopeckého s pravými kusy tohoto prostonárodního dramatika. Ale v smíchovském Švandově divadle hráli již skuteční živí herci a herečky *Princeznu Zlatovlásku* a *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*, a pro ostrílenější mládež také ovšem *Mlynáře a jeho dítě*.“<sup>5</sup> Vidíme tedy, že Hořejší nebyl básníkem a literátem, kterého by k divadlu přivedla až sociální tematika Bouhélirových *Otroků*, jimiž ve svých pětatřiceti letech jako divadelní překladatel debutoval, naopak: o divadlo se zajímal od dětství, často je navštěvoval (jak uvádí Z. K. Slabý, „na vstupné si vydělával sbíráním míčů na tenisových dvorcích“).<sup>6</sup> To, co viděl jinde, jej záhy inspirovalo k vlastní tvorbě – doma tvořil loutkové divadlo, a to včetně výpravy,<sup>7</sup> podle Slabého tu hrál vedle her vlastních i ty, které viděl na profesionálních scénách.<sup>8</sup>

---

chybný zápis jména básníka Villona (zde nespr. Willona) – viz LA PNP inv. č. LA73/70/2100. O tom, že Josef budoval bratrův archiv cíleně pro budoucí badatele, svědčí mj. i to, že ke každému zachovanému rukopisu připojil komentář s co možná nejvíce podrobnostmi, a k zachovaným francouzsky psaným konspektům dopisů André Gidovi (inv. č. LA73/70/0518) či Francisí Carcovi (inv. č. LA73/70/1112) připojil své strojopisné přepisy a v prvním případě i vlastní překlad dopisu.

5 HOŘEJŠÍ, Josef. *Vzpomínky také trochu divadelní*. In: Jindřich Hořejší a Národní divadlo. *List divadelní práce* 31, 1956, č. 15. S. 8–11. Cit. s. 8.

6 SLABÝ, Z. K. O životě a díle Jindřicha Hořejšího. In: *Nový život* 1956, č. 9. S. 996–1006. Cit. s. 997.

7 Josef mluví o divadle „vlastní výroby od podia až po šatečky herců a texty her, jež si sám skládal.“

HOŘEJŠÍ, Josef. *Dětství básníka Jindřicha Hořejšího*. Op. cit., s. 126.

8 „[Navštěvoval] divadlo Národní a další stánky umění, podle nichž se snažil ve svém loutkovém divadélku inscenovat vlastní i cizí ‚kusy‘.“

SLABÝ, Z. K. Op. cit.

Coby student malostranské reálky, kdy už (podle Slabého silně ovlivněn profesorem češtiny Richardem Vojáčkem<sup>9</sup>, *Lexikon české literatury* uvádí též jméno filologa A. Havlíka, který mj. vyučoval francouzštinu<sup>10</sup>) pod pseudonymem časopisecky publikuje první básnické juvenilie, má možnost setkávat se v Národním divadle i jinde s moderní soudobou dramatikou. Podle Josefa „řád chodil do Švandova divadla a na zpěvohry do Arény; do Národního divadla, když dávali Ibsenova dramata, myslím, že i Wildovu *Salome*. [...] [V Aréně] hráli dokonce Hauptmannovy *Tkalce*, na tehdejší dobu revoluční, s davovými scénami; nástupy se dály z orchestru.“<sup>11</sup> Ke vzpomínce podotkněme, že *Salome* (v režii Jaroslava Kvapila) Národní divadlo skutečně uvádělo, ovšem s premiérou 15. dubna 1905, kdy už byl Hořejší téměř rok po maturitě (1904); v Praze tehdy ještě ale pobýval, *Salome* tedy zastihnout mohl – a každopádně jí věnuje jednu z básní ze své první sbírky *Hudba na náměstí* nazvanou *U hrobu Oscara Wilda*. Z Ibsenových her mohl v ND v této době vidět *Noru* (prem. 7. října 1901) a *Divokou kachnu* (prem. 14. ledna 1904) v režii Jaroslava Kvapila a teoreticky snad též, coby jedenáctiletý, resp. třináctiletý, *Johna Gabriela Borkmana* (prem. 8. května 1897) a *Rosmersholm* (prem. 24. listopadu 1899) v režii Jakuba Seiferta. I na Ibsena potom jako básník odkazoval, když jednu ze svých nejslavnějších básnických skladeb pojmenoval *Paní z námoří*.

V době studií reálky čte podle Josefova vyprávění Jindřich svazky berlínské edice Théâtre français, v níž vycházely francouzské dramatické texty v originále s německým slovníčkem a vysvětlenými frázemi; pod vlivem četby Molièrova *Měšťáka šlechticem*, který obsahuje španělské verše<sup>12</sup>, se začal učit španělsky, „podle laciné Vymazalovy příručky *Španělsky snadno a rychle*. Jiné snad ani nebylo.“<sup>13</sup> Zdá se tedy, že už tady můžeme hledat počátky zájmu o divadlo z pohledu překladatelského. Dodejme ještě, že touto dobou píše Hořejší také aktovky uváděné studentskými ochotníky, dostává se také do společnosti profesionálních herců a s Jožou Hadrboľcovou, jednou z operetních hvězd smíchovské Arény,

---

9 Op. cit.

10 OPELÍK, Jiří, PEŠAT, Zdeněk. Heslo Jindřich Hořejší. In: FORST, Vladimír (ed.). *Lexikon české literatury*. Svazek II/1. Praha: Academia, 1993. S. 280–283. Cit. s. 280.

11 Viz HOŘEJŠÍ, Josef. Vzpomínky také trochu divadelní. Op. cit., s. 8–9.

12 Konkrétně, dodejme, jde o zpěv španělského tria ve třetím čísle baletu, který komedii uzavírá.

13 Op. cit., s. 8.

s ním domlouval blíže neurčenou spolupráci na umělecké akademii,<sup>14</sup> se sblížil natolik, že z toho měl velké problémy ve škole nejen on sám, ale i jeho bratr.<sup>15</sup>

## 2. Pařížská léta (s divadlem?)

Začátkem roku 1905, kdy má Hořejší už po maturitě a je v prvním ročníku pražské polytechniky, se účastní dramatické soutěže vypsané Klubem přátel loutkového divadla na Kladně se hrou *Kašpárkův nový král*, zaslanou pod pseudonymem Jindřich H. Vřesnický. Josef Hořejší i Z. K. Slabý se shodují, že od finanční prémie si Jindřich sliboval základ finančních prostředků na plánovanou cestu do Francie; dosáhl ale jen na nehonorané čestné uznání.<sup>16</sup> I tak se 3. června vydává (pěšky) do Paříže.<sup>17</sup> V Paříži se mu přes značné existenční obtíže daří vystudovat francouzský jazyk a literaturu na Sorbonně, posléze pokračuje studiem ekonomických věd ve východofrancouzském Dijonu. Během pobytu ve Francii (trvajících s výjimkou dvou návštěv Prahy až do roku 1914, kdy musel kvůli válce definitivně zpátky do Čech) se spřátelil s Františkem Gellnerem (který tu črtá jednu hojně reprodukovanou Hořejšího karikaturu) a Karlem Tomanem, se kterým také mezi lety 1908 a 1912 sdílí malý byt v centru Paříže, v rue Gay-Lussac (v Latinské čtvrti, nedaleko Sorbonny a Lucemburských zahrad).<sup>18</sup> Z Paříže už od roku 1906 píše pod dívčím jménem své matky (tedy jako Barbora Schallerová) *Dopisy z Paříže*, týkající se politiky a také divadelních aktualit.<sup>19</sup>

---

14 Šlo o „uměleckou akademii a taneční věneček kruhu přátel Husova fondu 12. února 1904 u Štajgrů“, viz SLABÝ, Z. K. Op. cit.

15 Viz HOŘEJŠÍ, Josef. Vzpomínky také trochu divadelní. Op. cit., s. 9–10.

16 Viz Op. cit., s. 10;

SLABÝ, Z. K. Op. cit., s. 997.

17 Vysloveně in margine, jen aby byla geografie článku uvedena na pravou míru – Slabý cituje (bohužel bez přesného uvedení zdroje) itinerář cesty dle líčení Hořejšího bratra Jana Aldy a mezi městy, jimiž Hořejší s přítelem Mugrauerem prošel, uvádí vedle Met či Nancy, jež leží vcelku logicky po cestě, také Toulouse; touto zacházkou na samý jih Francie by si ovšem cestu protáhli bezmála trojnásobně.

Viz Op. cit.

18 Hořejšího heslo v *Lexikonu české literatury* uvádí, že „dlouhou dobu“ bydlel kromě Tomana i s Gellnerem, o tom se ale přímí Hořejšího životopisci nezmiňují.

19 Viz HOŘEJŠÍ, Josef. Vzpomínky také trochu divadelní. Op. cit., s. 10. Obsah jeho divadelních dopisů by mohl být námětem pro další studii, potřeb této práce se ale týkají jen okrajově, proto je

V pozůstalosti Jindřicha Hořejšího, mezi korespondencí přijatou, se nachází ojedinělý doklad Hořejšího divadelně-žurnalistické aktivity během pařížských studií. Jde o dopis psaný rukou, písmem místy silně nečitelným, a některá slova tak bylo nutno odhadnout z kontextu. Je označen razítkem s názvem časopisu ÉCHO THÉATRAL (tedy *Divadelní ozvěna*) a adresou redakce 77, Boulevard Ornano, Paris.

Paris, 23 Mai 1909

Monsieur,

Comme vous nous paraissez sérieux nous pourrions vous accepter comme rédacteur pour notre journal.

La carte de Presse vous sera donnée à titre gratuit avec ses avantages près des théâtres et le service des journalistes vous sera fait gratuitement.

Par la suite, grâce à notre intermédiaire, si vous désirez arriver dans le journalisme, vous pouvez entrer dans un syndicat de Presse ou dans des journaux quotidiens.

Vous n'avez qu'à former votre droit d'entrée à la caisse de notre journal fondé par des poètes se montant à la modique somme de vingt francs.

Vous pouvez nous donner des études sur la Russie, Pologne et l'Autriche, excepté pour Prague ayant un rédacteur dans cette ville.

La poste qui vous est accordé sera gardé huit jours pour donner le temps à votre cohésion de nous parvenir. Ce délai passé, la comité pourra disposer de votre place en faveur d'une autre personne sans qu'il vous soit possible de faire la moindre réclamation.

Nous vous remettons ci-joint deux entrées pour Bullier.

Mettez toujours timbre pour réponse s.v.p.

Veillez agréer, Monsieur, nos civilités empressées.

J. Foucard<sup>20</sup>

Překlad:

Paříž, 23. května 1909

Vážený pane,

Jelikož na nás působíte seriózním dojmem [*resp. dojmem vážného zájemce*], můžeme vás přijmout jako redaktora našeho časopisu.

---

zatím ponechme stranou.

<sup>20</sup> Rkp. v LA PNP; inv. č. LA73/70/0435. Interpunkce a podtržení sic dle rukopisu.

Bezplatně vám bude poskytnuta novinářská legitimace, která s sebou nese výhody v divadlech, a zdarma vám bude poskytován novinářský servis.

Následně se můžete naším prostřednictvím, budete-li se chtít stát novinářem, stát členem Tiskového syndikátu anebo vstoupit do některého z deníků.

Stačí jen, abyste na pokladně našeho časopisu založeného básníky složil vstupní poplatek ve skrovné výši dvaceti franků.

Můžete nám přispívat články o Rusku, Polsku i Rakousku, s výjimkou Prahy, jelikož v tomto městě redaktora máme.

Místo, které vám bylo přiděleno, pro vás budeme držet týden, aby k nám stihl dorazit váš souhlas. Po uplynutí této lhůty může komise místo postoupit ve prospěch jiné osoby, aniž byste na ně mohl vznášet sebemenší nárok.

Přikládáme vám dva lístky k Bullierovi. [*? – ne zcela jasně; snad jde o nějakou akci ve známé Bullierově tančárně (Bal Bullier), o níž měl Hořejší pro časopis referovat*]

Přikládejte laskavě pokaždé poštovní známku na odpověď.

Přijměte, prosím, naše vřelé pozdravení.

J. Foucard

Časopis *Écho théâtral* byl založen roku 1896 a zanikl podle údajů francouzské Národní knihovny někdy v desátých letech 20. století,<sup>21</sup> vycházely v něm divadelní aktuality, recenze, ale i krátké literární příspěvky. Podle vzpomínky pozdějšího uznávaného francouzského básníka Wilfrida Lucase šlo o jednu z dlouhé řady kulturních revuí své doby, „druhořadých, to bezpochyby, leč literárně na výši.“<sup>22</sup> Ať už ke spolupráci Hořejšího s tímto periodikem nakonec došlo, nebo ne,<sup>23</sup> svědčí tento dopis o tom, že i během studií v Paříži se Hořejší o divadlo živě zajímal.

### 3. Hořejší, smluvní úředník

Hořejšího válečné osudy pro nás už nijak zvlášť podstatné nejsou. Po válce je zaměstnán nejprve na Ministerstvu pro zásobování lidu, od roku 1922 potom až do smrti jako smluvní překladatel do francouzštiny na Státním úřadě statistickém. Ačkoliv v prostředí

---

21 Profil magazínu na stránkách francouzské Národní knihovny [online]. [cit. 15.6.2017]. URL: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb327632084>.

22 LUCAS, Wilfrid. *Mémoires. Impressions, souvenirs, pensées et réflexions*. Paris: Beauchesne, 1967. S. 214. [Cit. přel. MZ]

23 Relevantní ročník bohužel francouzská Národní knihovna nedigitalizovala.

statistiků časem pokročí k úkolům nad rámec čistého překládání smluv a dalších úředních materiálů, na něž byl především angažován (víme, že roku 1933 odjíždí s delegací SÚS na konferenci do Paříže a po cestě zpátky jen náhodou nezemře při železničním neštěstí,<sup>24</sup> a není také bez zajímavosti, že právě on roku 1938 sestavil *Rejstříku obcí a okresů Česko-Slovenské republiky, které byly připojeny k Německu, k Maďarsku a k Polsku*<sup>25</sup>), zjevně svou zdejší práci bere dosti s rezervou. Když roku 1927 píše o sobě příspěvek do *Rozprav Aventina*, stylizovaný jako dopis adresovaný jejich vydavateli Otakaru Štorch-Marieni (citovat z něj budu při různých příležitostech ještě mnohokrát a vcelku je přetištěn v příloze práce), podepisuje se jako „Jindřich Hořejší, smluvní redaktor SÚS“ a k onomu „SÚS“ připojuje poznámku pod čarou: „Třebas hned neuhádnete, co to znamená ‚S. Ú. S.‘. Musím Vás uklidnit tím, že ta tři písmena budí ve mně, zejména v odpoledních a nočních hodinách, také pocit hrůzy. Vykládám si je jako signál tonoucích lodí na moři: ‚Save our souls‘, přičemž ovšem ‚our‘ čtu po francouzsku.“<sup>26</sup>

Jak ještě mnohokrát uvidíme, Hořejší byl bytostný (sebe)ironik a řadu z toho, co o sobě a svém díle píše, je dobré brát tak trochu s rezervou, pravdou ovšem je, že práce v SÚS jej pravděpodobně jednak příliš nenaplňovala a jednak ani nijak zvlášť dobře hmotně nezajišťovala. Po letech na to vzpomíná Jaroslav Seifert: „[Hořejšího jsme] zastihli doma jen vzácně. Ráno odcházel do statistického úřadu, kde byl zaměstnán a kde nebyl spokojen. Často si na to prostředí stěžoval. Z úřadu pospíchal do Tůmovky na rohu Lazarské, kde pracoval na svých překladech. [...] Svými překlady živil malou rodinu. Poněkud pofiderní místo v úřadě bylo špatně placeno.“<sup>27</sup>

Ona zmíněná Tůmovka patřila ke slavným prvorepublikovým uměleckým kavárnám a vzpomínek na to, jak si z ní Hořejší udělal svou takřka výhradní pracovnu, je celá řada. (Výběrově – znovu Seifert: „Nikdy nepracoval doma. Doma nemohl. Nedovedl. Potřeboval patrně k práci kavárenský šum, cinkot nádobí i hlasy návštěvníků.“<sup>28</sup> Marie Bieblová: „Byla

---

24 Viz SLABÝ, Z. K. Op. cit., s. 1002–1003.

25 HOŘEJŠÍ, Jindřich (ed.). *Rejstřík obcí a okresů Česko-Slovenské republiky, které byly připojeny k Německu, k Maďarsku a k Polsku (Podle stavu ke dni 9. prosince 1938)*. Praha: Čin, 1938. 127 s.

26 Pro plný text článku vč. bibliografického odkazu viz Přílohu II.

27 SEIFERT, Jaroslav. *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel, 1982. S. 244.

28 Op. cit.



jsem svědkem [...] souboje překladatele s autorem, když Jindřich Hořejší nad šálkem černé kávy, v kavárenském halasu Tůmovky, svíraje v prstech křečovitě zbytek tužky nad stránkami hieroglyficky popsaných archů, které v odpolední směně vystřídal stránky proklatě nudných lejster statistického úřadu, prohlédal modravým dýmem [...].<sup>29</sup>) Údaje o tom, zda během takového tvůrčího odpoledne a večera vypil sotva dva šálky černé kávy,<sup>30</sup> zda jich vypil „bezpočet“<sup>31</sup> anebo zda si dopřával například gorgonzolu,<sup>32</sup> se sice liší, ovšem život prvorepublikové bohémy byl každopádně na finanční možnosti básníka a špatně placeného úředníka nákladný – a na Hořejšího notné spotřebě cigaret se shodují všichni tři citovaní.

Nejrůznějších dokladů o tom, jak měl de facto po celý svůj život Hořejší potíže s penězi a dluhy (dodejme, že začátkem třicátých let také zakládá rodinu, roku 1932 se mu narodila dcera Jiřina, pozdější kunsthistorička), zůstalo tolik, že by to vydalo bezmála na samostatnou studii, vzhledem ke smyslu pro humor většiny zúčastněných patrně dost zábavnou. Opět jen pro ilustraci v několika vlastnoručních doznáních i cizích vzpomínkách. V citovaném článku v *Rozpravách Aventina* sám píše: „Jaké mám letošní literární plány? Zaplatit některé dluhy, zejména p. Scheinostovi. [Zde poznámka pod čarou v následujícím znění: Na důkaz dobré vůle postupuji mu honorář za tento článek, jehož výši jsme prve spolu (totíž s Vámi) odhadli na 500 Kč.] K čemuž mi dopomáhejtež P. T. nakladatelé.“ V nesignované vzpomínce na Arne Laurina v *Kulturní politice* z roku 1946 narazíme též na „Jindru Hořejších, jenž ho čtyřikrát do roka ohnul o padesátikorunu s odkazem na své zítřejší narozeniny (ale v předání psal do rubriky *Účel návštěvy*: pour passer le temps)<sup>33</sup> a Seifert ve svých pamětech připomíná Hořejšího svěhlavý odchod z podnájmu u Teigových (v jejichž domě v Černé ulici na Novém Městě v první polovině dvacátých let sdílel byt s Jiřím Wolkrem) po několikaměsíční neschopnosti platit nájem.<sup>34</sup> Zvláštní finanční tíseň Hořejšímu přivodila situace po Mnichovu, kdy se

---

29 BIEBLOVÁ, Marie. Několik meditací o překládání vůbec, o překládání básní a veršů pro děti zvláště. *Žlutý máj* 1963, č. 10, s. 452.

30 MILOTA, Josef. In memoriam Jindřicha Hořejšího. *Ukazatel SÚS* 4, 1951, č. 6, s. 2.

31 SEIFERT, Jaroslav. Op. cit., s. 245.

32 HOŘEJŠÍ, Josef. *S úsměvem a ironií za básníkem Jindřichem Hořejším. Anekdoty a epigramy*. Strojopisný opis pásma archivovaný v LA PNP. inv. č. LA73/70/2365.

33 Nepodepsáno. Arne Laurin. *Kulturní politika*, 8. 3. 1946. [Výstřížek v archivu LA PNP bez uvedení strany.]

34 SEIFERT, Jaroslav. Op. cit.

Národní divadlo rozhodlo, že nebude nasazovat hry francouzských autorů. V dopise představenstvu spolku Svatobor z 19. října 1938 píše:

[A]čkoliv bych v jiných dobách mohl žádat na N. D. penále v stejné částce, jsem se před tímto vis major jako Čech sklonil a ani v duchu mě nenapadá, abych podnikl nějaké právní kroky. Přitom nemluvím o jiných svých překladech z franc. beletrie, o něž jsem vinou dnešních událostí přišel a pozbyl tak obvyklý výdělek. [...] Nemluvím ani o tom, že mé smluvní místo v S. Ú. S. je ohroženo. Nemám po dvacetiletě službě dodnes definitivu, překlady v dřívějším rozsahu jsou zrušeny, a jako soukromo-právní úředník jsem ve svých 52 letech před výpovědí...<sup>35</sup>

O tom všem se zmiňuji proto, abych upozornil, že i ve dvacátých a třicátých letech měl literární život své ryze pragmatické, mimoumělecké otázky, které nicméně uměleckou tvorbu podstatně ovlivňovaly.

#### **4. Hořejšího divadelní překládání pohledem provozním a finančním**

Začínám-li výklad Hořejšího divadelně-překladatelské činnosti z této poněkud netradiční stránky, nechci tím říct, že pro něj byla tato činnost pouze zdrojem příjmů – řada jeho písemností a článků, stejně jako výše již snad dostatečně prokázaný celoživotní zájem o divadlo, svědčí o opaku, a to nejen co se týče her takříkajíc básnicky hodnotných. („Pravda, přeložil jsem také mnoho pouhých konverzačních her, z nichž některé neměly daleko do barvotisků, ale i ty jsem překládal rád,“ píše v článku *O své překladatelské spolupráci s Národním divadlem*<sup>36</sup>, a vzhledem ke kreativě a slovnímu vtípu, jaké v jeho překladech konverzačních komedií najdeme, není důvod mu to nevěřit.)<sup>37</sup> Otázky umělecké chci si ale nechat na pozdější

---

<sup>35</sup> *Definitiva* znamená trvalé ustanovení zaměstnance ve státní službě; Hořejší tedy i přes bezmála dvacetiletou praxi v SÚS zůstal bez garance stálého místa, coby „smluvní úředník“, jak ve svých písemnostech opakovaně s jistou ironií zdůrazňoval.

Cit. dle SLABÝ, Z. K. Op. cit., s. 999.

<sup>36</sup> Pro plný text článku vč. bibliografického odkazu viz Přílohu II.

<sup>37</sup> Svůj první překlad vysloveně zábavného charakteru, Guittonovu komedii *Jim Āuntě, mistr zločnu*, patrně hodlal podepsat pseudonymem Bedřich Schaller (vycházejícím opět z dívčího jména jeho matky), ale v dobovém tisku se v souvislosti s inscenací Divadla Vlasty Buriana už běžně psalo o překladu Jindřicha Hořejšího.

kapitoly a tento „provozní“ pohled na věc, v dosavadní literatuře z větší části opomíjený, mi připadá vcelku podnětný.

Jednou z charakteristik Hořejšího překladatelské činnosti je to, že vesměs překládal na objednávku divadla. Už asi nelze zjistit, jak to bylo s jeho pravděpodobným<sup>38</sup> divadelně-překladatelským debutem, hrou *Otroci* (*Les Éclaves*) francouzského dramatika, který si říkal Saint-Georges de Bouhélier. Zdálo by se pravděpodobným, že pro své v zásadě levicové smýšlení (připomeňme skromné poměry, z nichž pocházel, ale i mnohaletou zkušenost s nuzným životem v Paříži) měl k podobným hrám blízko, se hrou samotnou se nadto teoreticky mohl seznámit i během svého pařížského pobytu – jen ale jako s textem, jehož vznik se datuje přibližně do roku 1906,<sup>39</sup> protože v divadle se *Otroci* v Paříži hráli až roku 1920. Faktem zůstává, že k české inscenaci (a tudíž i Hořejšího překladatelské premiéře) došlo hned následujícího roku, tedy roku 1921, na Longenově Revoluční scéně<sup>40</sup> v suterénu hotelu Adria na Václavském náměstí. (Tady je třeba upozornit na omyl, který se objevuje v dosavadní literatuře o Hořejšího překladech, např. u Slabého<sup>41</sup> i Josefa Hořejšího<sup>42</sup> – často se překlad *Otroků* datuje do roku 1924, tehdy ovšem pouze vyšel knižně, zatímco Revoluční scéna toho roku už ani neexistovala.) Rok 1921 je tak v Hořejšího životě zlomový v mnoha ohledech – zároveň totiž vychází jeho debutová sbírka *Hudba na náměstí*.

---

38 Žádný definitivní kompletní soupis Hořejšího překladů neexistuje a z důvodů, o nichž ještě bude řeč, patrně ani existovat nemůže – ovšem František Götz ve své vzpomínce na spolupráci s Hořejším coby překladatelem výslovně píše o tom, že v okamžiku oslovení pro spolupráci s ND (1924) měl za sebou jeden divadelní překlad, *Otroky*: „[...] bil jsem se za něho, poněvadž jsem především věděl, jak skvělá je jeho znalost francouzštiny a jak je vyspělé jeho umění překládat francouzskou lyriku a třeba jsem se mohl opřít i o jeho překlad divadelní, o Bouhélierovy *Otroky* [...]“

– viz GÖTZ, František. Překladatel – tvůrce. In: Jindřich Hořejší a Národní divadlo. Op. cit., s. 4–6. Cit. s. 4. [podtrhl MZ]

39 Autor se zdráhal nechat povolit uvádění hry, kterou sám pokládal za příliš odvážnou, přestože o ni měl zájem André Antoine; obával se také případných mylných interpretací. Až roku 1912 ji alespoň publikoval.

Viz BLANCHART, Paul. *Saint-Georges de Bouhélier, son œuvre. Étude critique*. Paris: Carnet-Critique, 1920. S. 30–32.

40 JUST, Vladimír. Heslo Revoluční scéna. In: *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav: Praha, 2000. S. 414–415.

41 SLABÝ, Z. K. Op. cit., s. 1001.

42 HOŘEJŠÍ, Josef. Vzpomínky také trochu divadelní. Op. cit., s. 10.

Roku 1924 každopádně začíná Hořejší překládat – na Götzův popud – pro činohru Národního divadla. Podle vzpomínek Hořejšího<sup>43</sup> i Götze<sup>44</sup> byl prvním zadaným překladem *Huon z Bordeaux* (*Huon de Bordeaux*) Alexandra Arnoux, byť ten měl nakonec premiéru až 2. 3. 1926 a co do inscenování jej o více než rok předstihla Carcova a Picardova *Klárina* (*Mon homme*) s premiérou 28. 11. 1924. Od té doby se stává mimořádně častým překladatelským spolupracovníkem činoherního souboru, do jeho smrti v roce 1941 uvede ND celkem dvacet pět her v Hořejšího překladech. Mezi sezonami 1925/26 a 1938/39 to byla minimálně jedna hra ročně, v sezonách 1925/26 a 1937/38 hned tři, přičemž v první jmenované sezoně byly všechny tři – *Huon z Bordeaux*, Crommelynckovi *Dětiní milenci* (*Les Amants puérils*) a Racinova *Faidra* (*Phèdre*) – premiérovány během jediného měsíce, konkrétně března.

Jak už bylo řečeno, podle svědectví dochovaných smluv a korespondence v archivu ND i v LA PNP tvořil Hořejší zpravidla na objednávku. Takové oficiální objednávky vypadaly vesměs všechny jako tato, která byla „panu Jindřichu Hořejšímu, spisovateli“ zaslána do jeho kanceláře v SÚS:<sup>45</sup>

**Ředitelství Národního divadla v Praze**  
**Chef činohry**

V Praze dne 9. února 1935

Vážený pane!

Činím dotaz, můžete-li nám přeložit Antoinovu hru *Chanson d'Asie*.  
Honorář stanoven 600 Kč, dodací lhůta do 3 týdnů.

V plné úctě

[podepsán šéf činohry Karel Hugo Hilar]

Lhůta tří týdnů se zdá krátká (i když uvážíme, že Antoinova hra je psána prózou), ale podobné termíny byly podle všeho v dobové praxi zcela obvyklé. I na tak náročný básnický úkol, jakým byla adaptace Calderónovy hry *Dáma skřítek*, dostal Hořejší jen zhruba dva měsíce času<sup>46</sup>, a na

---

43 Viz Přílohu I.

44 GÖTZ, František. Op. cit.

45 LA73/70/0450 – přepis strojopisu na hlavičkovém papíru; hlavička sázena boldem.

46 Viz dopis Františka Götze vedení ND z 28. listopadu 1938, který navrhuje lhůtu dodání 31. ledna 1939. Archiv ND, obálka Č-145a.

*Intermezzo* autora tak nesnadného, jako je Jean Giraudoux, dokonce pouhý týden.<sup>47</sup> Mohlo to samozřejmě být i tak, že na vzniku překladu byl Hořejší (např. s Františkem Götzem) domluven již dávno předtím a tyto dopisy vznikaly jen jako objednávky pro formu, tomu ale nenásvědčuje ani jejich obvyklá formulace (nikoliv „na základě předchozí domluvy zadáváme Vám“, nýbrž „činím dotaz, můžete-li“), ani nic dalšího. Dokonce naopak: když 18. ledna 1937 tehdejší šéf činohry Otokar Fischer v dopise ředitelství ND navrhuje „zakoupení /prostřednictvím agentury Universum/ úspěšné novinky pařížského divadla Œuvre: Salacrou: *Un homme comme les autres*, jež je hodnocena jakožto jedna z nejlepších her této sezony,<sup>48</sup> prosí, aby byla smlouva na vyhotovení překladu sjednána na dodání k 15. březnu. (Jak dokládají škrty a doplňky perem ve strojopisném konspektu, nejprve zvažoval termín 1. dubna, pak si jej ale rozmyslel.) Ještě tehdy – 18. ledna – za překladatele navrhuje „buď dra Hanuše Jelínka nebo prof. Jaroslava Pocha“,<sup>49</sup> s nimiž tím pádem v tu chvíli patrně nikdo nejednal, protože hru nakonec pod názvem *Muž jako muž* přeložil Hořejší. A ještě kratší lhůta vyplývá z konspektu dopisu (podle podpisu patrně Götzova) z 13. prosince 1935 ohledně hry Denyse Amiela *La Femme en fleur* (Hořejším následně přeložené jako *Rozkvětlá*), který stanovuje, že „překlad, jak jsem telefonicky již oznámil, bychom potřebovali nejpozději do 1. ledna 1936,“ byt s dodatkem, že pisatelem navržená odměna byla stanovena „jako mimořádný honorář s přihlédnutím ke krátké lhůtě a ke křehkosti dikce,“ a z dopisu zároveň jasně vyplývá, že text hry se Hořejšímu posílá teprve v příloze tohoto dopisu [podtrhl MZ].<sup>50</sup> K premiéře následně došlo už 27. února 1936, je tedy zjevné, že překlad nevznikl v době o mnoho delší, než byla ona stanovená lhůta. A konečně – s jistým sarkasmem o dobové praxi v tomto ohledu píše roku 1937 Zdeněk Vančura<sup>51</sup> ve *Slově a slovesnosti*:

Rutinovaný překladatel běžných divadelních her [... ]pracuje kvapně ve volných chvílích po svém pravidelném povolání, aby příliš nepřekročil

---

47 Viz konspekt dopisu šéfa činohry Hilara Jindřicha Hořejšímu z 29. září 1933. Archiv ND, obálka Č 326a.

48 Konspekt dopisu šéfa činohry Fischera ředitelství ND. Archiv ND, obálka 611a.

49 Op. cit.

50 Archiv ND, obálka P-349.

51 Anglista a překladatel; na začátku sezony 1937/38 uvádělo Národní divadlo jeho překlad dodnes známé komedie *You Can't Take It With You* (přel. jako *Vždyt jsme jen jednou na světě*) autorů Kaufmana a Harta, která byla tehdy horkou novinkou: v premiéře byla uvedena teprve o několik měsíců dříve na Broadwayi.

krátkou lhůtu, která mu byla stanovena. Někdy záhadné okolnosti v divadelním provozu vyžadují, aby hra byla vypravena v době co nejkratší, a pak se lhůta, vyměřená překladu, počítá ne již na týdny, ale na dny. Překladatel, který jen trochu nahlédl do úžasné složitosti divadelního mechanismu, nemůže mít divadlu za zlé ten chvat a nátlak; ví, že správa divadla (nebo agentura) jeho práci rychle potřebuje, a rovněž ví, že to ve vyžádané lhůtě stejně neudělá. Dokončí svůj překlad s nějakým opožděním, ale s vynaložením všech sil a všeho volného času. Za kratičkou dobu se objeví vyhláška na plakátech, že jeho překlad se studuje a v několika dnech bude mít premiéru. Druhá, nepoměrně častější možnost je, že o hře dlouho není nic slyšet a hraje se až za několik měsíců nebo let. [...] Překladatelova činnost je věčná štvаницe. I začne brzy divadelní překladatel dělat z nouze ctnost a vychloubat se rychlostí své práce. O tom neb onom osvědčeném pracovníku se šíří obdivné zvěsti, že zhotoví překlad za tři večery, vždy po večeri jedno dějství. To snad přece jenom patří do říše báchovek, protože jedno dějství mívá třicet nebo čtyřicet rukopisných stránek a pouze na kvapnou práci písařskou lze počítati asi šest až sedm hodin. Na překlad je pak potřebí o trochu více času, protože překladatel musí někdy i nahlédnout do originálu, což ho zdrží.<sup>52</sup>

Hořejší měl podle všeho ve zvyku pracovat na více úkolech zároveň. Dokládá nám to mimo jiné zpráva, kterou přinesl *Polední list* ze dne 16. srpna 1930 – uvádím ji v úplnosti také pro ilustraci, jak půvabně marginálními tématy se prvorepublikový tisk někdy zabýval:

Mozartova Opera [kapitálka sic] Figarova svatba má svůj protějšek ve francouzské komedii, kterou napsal Beaumarchais. Překládá ji nyní do češtiny pro Národní divadlo básník Jindřich Hořejší, zaměstnaný kromě toho překladem komedie G. Neveuxa Julie aneb Snář, Pagnolova Maria a St. Pasteura hry Láska se nekoupí.<sup>53</sup> [podtrhl MZ]

Následkem toho – a oněch povážlivě krátkých lhůt – se Hořejší nezřídká se svými překlady zpožďoval (snad se s tím ovšem počítalo i při stanovování oněch lhůt). Dokladů (zejména v Hořejšího korespondenci přijaté v LA PNP, ale i v archivu ND) je o tom celá řada, tedy opět jen pro ilustraci. Šéf činohry Jan Bor píše 28. listopadu 1939 Hořejšímu: „[K]onstatuji, že ani na konci listopadu jste nedodal celý překlad Raynalovy hry ‚A souffert sous Ponce Pilate‘,

---

52 VANČURA, Zdeněk. O překládání divadelních her. *Slovo a slovesnost* 3, 1937, č. 4, s. 232.

53 Nepodepsáno. Figarova svatba jako veselohra. *Polední list* 16. 8. 1930.

Posledně zmíněná hra, v originále *L'Acheteuse*, byla nakonec uvedena pod názvem *Žena, která si koupila muže*, a její autor se ve skutečnosti jmenoval Passeur. Hořejšího překlad *Figarovy svatby* použilo Národní divadlo až roku 2012, kdy z něj vyšla Daria Ullrichová při přípravě textu pro inscenaci Michala Dočekala.

neboť po dvou malých zlomcích ze začátku I. aktu už zase 14 dní nedošlo žádné pokračování,<sup>54</sup> a stanovuje mu novou, poslední lhůtu 10. prosince. Podobná korespondence (snad dokonce ohledně téhož překladu, který ND nakonec nikdy neuvedlo) se přitom odehrála už začátkem října téhož roku, kdy Hořejší (v dopise datovaném 7. října) píše Borovi:

Jak je Vám možno se přesvědčit v úředním záznamu našeho úřadu, ležel jsem tři dni s chřipkou a bohužel nemohl pracovat na objednaném překladě. Prosil bych Vás snažně, abyste mi dodací lhůtu pro tento vis major prodloužil laskavě tak, že bych 15. října dodal část a zbytek v týdnu potom. Mrzí mě velmi, co se stalo, ale vy víte, vážený pane Doktore, že pro Vás rád pracuji a vždycky přesně, už proto, že jsem si často honorářem vytrhl trn z nohy. Přečiním se a budete jistě spokojen. Odpust'te mi to, prosím.<sup>55</sup>

Pokud jde o Hořejším zmíněné honoráře, praxe byla následující. Podobně jako dnes fungovaly v dobách první republiky i za protektorátu autorské agentury, jejichž prostřednictvím divadla vyřizovala licence k uvádění dramatických textů. Mimo jiné to byla divadelní a literární agentura *Universum*, vlastněná a řízená Bohumilem Perlíkem a Annou Perlíkovou, a divadelní zastupitelství *Centrum* Františka Kholy a Míly Kholové-Touškové – tyto dvě agentury se staraly i o veškerou agendu týkající se her překládaných Jindřichem Hořejším a většinu dochovaných Hořejšího překladů máme k dispozici díky strojopisným opisům, ve kterých agentury šířily texty mezi česká profesionální i amatérská divadla.

Ani jedna z nich ovšem nezastupovala Jindřicha Hořejšího exkluzivně (to je ostatně zřejmé už z toho, že různé jeho překlady šířily různé agentury) – první uvedení překladů si Hořejší smluvně ošetřoval sám s divadly, která si je zadala, a teprve pro další zastupování se posléze jednotlivě uzavíraly smlouvy s agenturami. (Někdy – jako v případě smlouvy na Crommelynckovy *Dětinne milence* mezi ND a zastupitelstvem *Centrum* ze 30. listopadu 1923 – mohla smlouva přímo stanovit, že je překladatel angažovaný divadlem následně povinen dát překlad do zastupování agentuře, která vyřizovala práva na originální text.)<sup>56</sup> Představu si o nich můžeme udělat třeba ze svědeckého zápisu o ústním ujednání mezi Hořejším a Perlíkem z 16. října 1939, jímž Hořejší agentuře *Universum* odevzdává „výhradní a úplné

---

54 Strojopis, LA73/30/0456.

55 Strojopis, Archiv ND, obálka P-349.

56 Viz dotyčnou smlouvu v Archivu ND, obálka Č 163a.

zastupování svých překladů her: Jean Giraudoux – ONDINE; Paul Raynal – BYL JSEM PŘED PONTSKÝM PILÁTEM.“

Z dokumentu vyplývá, že agenturní marže z překladatelových příjmů činila v té době dvacet procent (dnes je obvyklých deset), a na druhou stranu že Bohumil Perlík poskytoval za „díla dosud napsaná“ i za „příští díla“ zálohy coby úročené osobní půjčky s tím, že nebudou-li do určené doby „kryty honoráři, došlými za dílo uvedené,“ zavazuje se autor zůstatek ihned i s úroky vrátit, nebo zbytek zálohy převést na nové dílo. Dochovaná smlouva v tomto bodě není doplněna jménem autora ani konkrétními úroky, je tedy možné, že Hořejší této možnosti nevyužíval, ale coby doklad provozní praxe je to nesporně zajímavé.<sup>57</sup> Krom toho tu jednak vidíme, že překlad Raynalova textu, který byl předmětem výše citované korespondence s Janem Borem a který Národní divadlo nikdy neuvedlo, nabízí Hořejší k provozování dalším divadlům prostřednictvím agentury (přičemž ovšem není jisté, zda někdy překlad skutečně dokončil – tato smlouva více než o měsíc předchází Borovu upomínku, proto samotná existence smlouvy nic nedokazuje), a jednak tu narážíme na zcela ojedinělou zmínku o jeho možném překladu Giraudouxovy *Ondiny*. Je nicméně možné, ba pravděpodobné, že šlo jen o nikdy nerealizovaný záměr; *Ondina* byla ostatně v tu chvíli vyslovenou novinkou, publiku se v Paříži v Jouvetově Théâtre de l'Athénée poprvé představila 3. května téhož roku na generální zkoušce, o níž v Lidových novinách referoval Jiří Mucha.<sup>58</sup>

U překladů, které byly nabízeny prostřednictvím agentury, platila praxe, v níž překladateli uváděného titulu případnou smluvně určená procenta z hrubé tržby každého představení, tzv. tantiémy. V případech, kdy si divadla u Hořejšího překlad objednala, to ale bylo jinak – přinejmenším u Národního divadla, jak víme z řady dochovaných smluv.

---

57 LA73/70/0033.

58 „[...] Tři dlouhé měsíce čekala Paříž, až se zdvihne opona tohoto kusu, o kterém již kdekdo mluvil a na který se vymyslelo množství vtipů. [...] Jednoho dne se roznesla zpráva, že 3. večer je generální zkouška. Taková generálka v Paříži je něco, jako u nás slavnostní premiéra. Od půl deváté se počínaly již trousiti houfy mužů ve smokingu a dam ve večerních toaletách, předjížděly vozy a v prvním foyeru divadla to bylo jako v úle. Tolik bzukotu a tolik medové vůně. Dohadovali se, bylo mnoho řečí o druhém jednání – jelikož první bylo již v tisku uveřejněno. [...] Romantická pověst o Rusalce a veliké lásce, která nezná hranic ani ve smrti, se stala opět předmětem lidského přemýšlení. Není to příznačné a nutné? Tolik lidí trpí a usíná v úzkosti – proto se vrací srdce ke kouzlům a pohádkám, kde všechny sny a všechny činy jsou veliké a čisté. [...]“

— MUCHA, Jiří. Nový Tristan. *Lidové noviny*, 15. 5. 1939, s. 3 (příloha Literární pondělí).



V takovém případě postoupil překladatel za předem určený honorář za vytvoření překladu práva tzv. „jednou pro vždy“ (tj. bez pozdějšího nároku na tantiémy) divadlu, a to s výhradní licencí pro policejní obvod Velké Prahy.<sup>59</sup> Díky této územně omezené exkluzivitě pak mohla Hořejšího překlady brzy nasadit i další divadla (v Brně, Ostravě či Plzni), což se také nezřídka dělo. Výjimkou z onoho výkupu práv „jednou pro vždy“ byly překlady her veršovaných: tady (patrně s ohledem na zvýšenou obtížnost překladu) měl překladatel právo na smluvně daný podíl z tržeb a částka přidělená jako honorář za vytvoření překladu sloužila coby záloha na tyto následné platby.

Vzhledem k tomu, že se smlouvy dochovaly u značné části inscenací Národního divadla, stojí za to podívat se na kompletní přehled – v něm zároveň uvádím všechny Hořejšího překlady uvedené v ND za jeho života včetně data premiéry a počtu uvedení.<sup>60</sup>

	<b>Autor</b>	<b>Titul</b>	<b>Premiéra</b>	<b>Uvedeno</b>	<b>Honorář (H) // Záloha (Z) / %</b>
1	Carco, Picard	<i>Klárina</i>	28.11.1924	14x	H: 1000 Kč
2	Arnoux	<i>Huon z Bordeaux</i>	02.03.1926	26x	?
3	Crommelynck	<i>Dětiní milenci</i>	09.03.1926	5x	H: 1000 Kč
4	Racine	<i>Faidra</i>	31.03.1926	8x	?
5	Sarment	<i>Oči ze všech nejkrásnější</i>	01.10.1926	12x	?
6	Géraldy	<i>Robert a Marianna</i>	18.09.1926	21x	H: 1000 Kč
7	Villiers	<i>Vzpouza</i>	29.11.1927	3x	H: 300 Kč
8	Sarment	<i>Miláček Leopold</i>	15.01.1929	18x	H: 1000 Kč
9	Achard	<i>Život je krásný</i>	30.04.1929	15x	H: 1000 Kč
10	Achard	<i>Marcelina</i>	29.11.1929	11x	?
11	Passeur	<i>Žena, která si koupila muže</i>	07.11.1930	15x	H: 1200 Kč
12	Pagnol	<i>Malajský šíp</i>	29.05.1931	43x	H: 1200 Kč
13	Pagnol	<i>Fanny</i>	02.06.1932	17x	H: 1000 Kč
14	Neveux	<i>Julie aneb Snář</i>	13.10.1932	7x	H: 1100 Kč
15	Giraudoux	<i>Isabella na rozcestí</i>	09.01.1934	10x	H: 900 Kč

<sup>59</sup> Viz např. smlouvu mezi Hořejším a ND k Giraudouxovu *Intermezzu*. Archiv ND, obálka Č 326a. Obdobně, ba většinou totožně formulované jsou ale i ostatní dochované smlouvy.

<sup>60</sup> Smluvní údaje vycházejí vždy ze smluv mezi Hořejším a ND uložených v Archivu ND ve složkách jednotlivých inscenací, data premiér a počty uvedení potom z údajů databáze Archivu.

	<b>Autor</b>	<b>Titul</b>	<b>Premiéra</b>	<b>Uvedeno</b>	<b>Honorář (H) // Zálaha (Z) / %</b>
16	Calderón	<i>Sudí zalamejský</i>	08.06.1935	6x	?
17	Antoine	<i>Píseň Asie</i>	06.11.1935	24x	H: 700 Kč
18	Amiel	<i>Rozkvetlá</i>	27.02.1936	7x	H: 700 Kč
19	Aubert	<i>Hubená léta</i>	31.10.1936	9x	H: 1000 Kč
20	Salacrou	<i>Muž jako muž</i>	20.11.1937	9x	H: 1000 Kč
21	Cocteau	<i>Očarovaný život</i>	09.12.1937	8x	H: 1000 Kč
22	Giraudoux	<i>Nová Elektra</i>	11.04.1938	7x	H: 1000 Kč
23	Calderón	<i>Život je sen</i>	19.03.1939	13x	?
24	Achard	<i>Korsár</i>	09.05.1939	9x	H: 1000 Kč
25	Calderón	<i>Dáma skřitek</i>	30.08.1940	44x	Z: 1500 K / 3%

Je zjevné, že mnohem častější byl případ honoráře vypláceného „jednou pro vždy“ (škoda ovšem je, že chybí zrovna smlouvy k veršovým překladům *Faidry*, *Huona z Bordeaux* a dvou her Calderónových, u nichž je pravděpodobné, že byly řešeny formou zálohy na tantiémy).

Abychom si tyto částky zasadili do kontextu Hořejšího ostatních překladatelských výdělků, můžeme se podívat namátkou na jednu dochovanou smlouvu na překlad prozaický, román Georgese Duhamela *Tel qu'en lui mème* (nakonec vyšel v Hořejšího překladu pod názvem *Jako sám před sebou*, Praha: Evropský literární klub, 1938). Jak dokládá Zuzana Říhová ve své nedávno vydané monografii *Vprostřed davu*, o Duhamela coby jednoho ze stoupenců unanimismu, který měl na českou avantgardu velký vliv, se Hořejší zajímal už počátkem dvacátých let, kdy zamýšlel knižní výbor z Duhamela a Charlese Vildraca,<sup>61</sup> a později alespoň překládá jeho báseň *Balada o člověku s poraněným krkem* (*Ballade de l'homme à la gorge blessée*, překlad poprvé r. 1927 v *Ozvěnách*)<sup>62</sup> – proto se lze domnívat, že z jeho prozaické překladatelské tvorby tento román nebude patřit k těm překládaným z vysloveně výdělečných důvodů, ale představu o výši honoráře si z této smlouvy (přesněji řečeno ze „zápisu na věčnou paměť“ ze dne 17. června 1937) můžeme udělat i tak. Evropský literární klub, zastoupený Bohumilem Jandou, tu

61 ŘÍHOVÁ, Zuzana. *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualitou a kolektivismem*. Praha: Academia, 2016. S. 112.

62 HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Překlady*. Praha: SNKLU, 1965. S. 187 (text básně) a s. 604 (ediční poznámka).

Hořejšímu nabízí „bez ohledu na číselnou výši nákladu“ honorář 150 Kč za 1 tiskový arch o 16 stranách a počtu 34 řádek na stránce.<sup>63</sup> Počítáme-li standardních 60 znaků na řádek, má taková jedna strana, ohodnocená na 9,375 Kč, 2 040 znaků. Text Giraudouxova *Intermezza*, hry celovečerní, ale zároveň ne nijak zvlášť dlouhé, má ve francouzském originálu přibližně 117 000 znaků, tedy zhruba 57,35 stran o 2 040 znacích. Dostává-li Hořejší za tento překlad od ND 900 Kč, vychází to zhruba na 15,70 Kč na stranu – ve srovnání s překladem prozaickým je tedy ohodnocení více než o polovinu vyšší, a to výpočet navíc nezohledňuje, že francouzské originály mívají obvykle více znaků než jejich české překlady.

Divadelní překlad tedy vskutku mohl být zajímavý i z finančního hlediska – a to i v případě, že z první inscenace textu překladateli neplynuly tantiémy. Platí to zejména o hrách psaných prózou; pokud jde o tak náročný překladatelský, ale i adaptační a autorskobásnický čin, jakým byla Calderónova *Dáma skřítek*, měl samotný Hořejší zřejmě dojem, že honorář vynaložené snaze tak docela neodpovídal. Dokládá nám to korespondence, která se záhy po premiéře Dostalovy inscenace, v září 1940, rozvinula mezi Hořejším a protektorátním ředitelem ND Karlem Neumannem. Ten 2. září Hořejšímu píše, že „pokládá za svou povinnost,“ aby mu „výslovně poděkoval za vynikající překlad,“ a že doufá, že i tato Hořejšího práce přispěje k tomu, „aby se řečená hra v novém českém znění hojně provozovala“ a že tedy i Hořejšímu „z toho vzejde zasloužený prospěch.“<sup>64</sup> Na toto de facto zdvořilostní Neumannovo psaní reaguje Hořejší 5. září obsáhlým, rukou psaným osobním dopisem, který vedle finančních stránek překladu svědčí také o Hořejšího zkušenostech s prací s ND obecně a o jeho osobnosti – a jako takový si zaslouží ocitovat v úplnosti.

Vážený pane řediteli,

byl jsem hluboce dojat Vaším dopisem o mém překladu „Dámy skřítky“ a dovoluji si Vám proto co nejsrdečněji poděkovat.

Myslím však, že o úspěch hry po stránce mluveného slova nemalou, ne-li rozhodující měrou přičinili se s vrchním režisérem Dostalem v čele dámy Šejbalová, Hálková a Matulová a pánové Pivec, Höger, Gruss, Dohnal a Vávra. Jejich mladá, svěží a přesná recitace veršů byla svrchně úměrná kráse naší mateřštiny. Byla to pro nás posluchače opravdová rozkoš jim naslouchat, zvláště dnes.

---

63 LA73/70/002.

64 Strojopis, LA73/70/0457.

Domnívám se dále, vážený pane ministerský rado, že bych byl nevděčník nejhrubšího zrna, kdybych zapomínal při této příležitosti na Školu pro pěstování překladatelů N.D., kterou založil neúprosně přísný dramaturg Götz a do níž mě přijal za učenlivého a horlivého žáka.

Jako malou ukázkou potíží, jaké dramaturg Götz se svou školou míval, uvádím výrok Dr. Hilara. Proslulý šéf činohry mi řekl kdysi, když jsem si snad před ním příliš zakládal na svém veršovaném překladě: „Pane, pane, na kvalitě překladu mi nezáleží, divadlo děláme my!“ Nemínil to jistě doslova, protože vždycky souhlasil s Götzovým návrhem, abych tu a tu hru překládal já, ale něco na tom bylo.

Přejete mi, pane ministerský rado, aby se „Dáma skřítek“ hojně dávala, a já jsem měl z ní kromě mravního úspěchu také ten druhý úspěch. Tu bych se Vám, vážený pane řediteli, rád s čímisi svěřil. Snad jsem to kdesi vystrachal, nebo se mi to zdálo (člověk pořád v těch snech tak lítá!), ale straší mi to po Vašem milém dopise teď neustále v hlavě a naléhá to na mne ubožáka krásným českým příslovím „Líná huba – holé neštěstí“: že totiž za veršované překlady klasiků bývá honorář 4% z hrubého příjmu, místo 2% a 3%, jako mívám já.

Tak, a už je to venku. Ačkoliv nevím, co tomu řeknete, vážený pane ministerský rado, jsem přešťasten, že Vám mohu za Vaše vyznamenání ze srdce poděkovat a zůstávám

v dokonalé úctě Váš

Jindřich Hořejší<sup>65</sup>

Neumann 6. září znovu opakuje nadšení nad Hořejšího překladem, nicméně odpovídá:

[...] předpoklady obsažené ve Vašem dopise o tomto předmětu jsou potud mylné, že právě 3% tantiéma [...] je nejvyšší sazbou, jaká se od let vyskytuje za veršované překlady klasiků. Téže sazby požíval i zvěčnělý prof. Otakar [sic!] Fischer jak za překlady Shakespearea, tak za překlad Fausta, a jest ode dávna nejzazší hranicí i pro všechny ostatní překladatele nejen Shakespearea, ale i jeho předchůdců, jichž díla se obecně pokládají za nejtěžší úkol překladatelský. Nicméně máte přece zase pravdu potud, že v době, kdy Národní divadlo bylo ještě zemským, přiznána byla druhdy překladatelům Shakespeareovým i 4% tantiéma, třebaže práce jejich ani nebyla vzorná, tím méně vynikající. Tato nesrovnalost byla však už dávno odstraněna, a bylo by na pováženou, aby se vytvářel nový praejudic. [...] Vyčkejme tedy, jaký výnos Vám z provozování řečené hry vyplyne podle platné smlouvy. Když bychom však byli zklamáni – neboť v té věci mám s Vámi tytéž zájmy – vynasnažím se, abych našel ještě jinou cestu, jak by Vám smluvní tantiéma byla doplněna na přiměřenou částku. S téhož

---

65 Rukopis, Archiv ND, obálka Č-145a.

hlediska jsem také ochoten poukázat Vám ještě další zálohu na řečenou tantiému, potřebujete-li toho snad. [...] <sup>66</sup>

*Dáma skřítek*, vůbec nejreprízovanější z Hořejšího inscenací v ND (celkem 44 uvedení, přičemž průměr vyplývající z tabulky je 14,44), se nakonec hrála až do 12. července 1942. Hořejší byl tou dobou již více než rok po smrti a Neumann čtvrtým měsícem na nátlak okupantů nuceně penzionován. <sup>67</sup>

Pokud jde o finanční podmínky Hořejšího spolupráce s oběma dalšími divadly, s nimiž častěji spolupracoval, tedy s Městskými divadly pražskými na Královských Vinohradech a s Divadlem Vlasty Buriana, v Hořejšího pozůstalosti k tomu žádné bližší doklady nejsou. V druhém případě se pravděpodobně již nic konkrétního nedozvíme – v tomto bodě se odvolávám na konstatování Vladimíra Justa, že „[n]evíme už dnes přesně, v jaké výši platilo Burianovo divadlo svým dramatikům autorské honoráře.“ <sup>68</sup>

## 5. Hořejšího divadelně-překladačská summa

Pokud jde o počet Hořejšího dramatických překladů, Hořejšího životopisci se shodují na čísle „přibližně 150“, méně už ale na tom, co skutečně znamená – Jiří Rambousek tvrdí, že Hořejší „přeložil na 150 divadelních her, z nichž mnohé byly pouze záležitostí sezónní módy,“ <sup>69</sup> Slabý zase, že „kolem sto padesáti“ se pohybuje počet her „přeložených jenom pro Národní divadlo.“ <sup>70</sup> Tento číselný údaj pochází patrně od samotného Hořejšího, který na podzim 1940 ve výše citovaném příspěvku do *Ročenky Siroťáckého spolku členů Národního divadla v Praze* píše: „Počet mých překladů pro N. D. je bez přepínání značný – na 150 celovečerních her, vesměs hraných.“ <sup>71</sup> Přípodotek „vesměs hraných“ můžeme zpochybnit zcela bez potíží:

---

66 Strojopis, LA73/70/0458.

67 Profil Karla Neumanna v elektronickém Archivu ND [online]. [cit. 23.6.2017]. URL: <<http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?z=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2996>>.

68 JUST, Vladimír. *Vlasta Burian. Mysterium smíchu. Život a dílo krále komiků*. Praha: Academia, 1993. S. 127.

69 RAMBOUSEK, Jiří. *Nesoustavná rukověť české literatury*. Praha: Torst, 2003. S. 345.

70 SLABÝ, Z. K. Op. cit., s. 1001.

71 Viz Přílohu I.

víme, že Národní divadlo uvedlo v Hořejšího překladech 25 her, tedy šestinu udávaného počtu. Pokud jde o těch 150 celovečerních her přeložených pro ND: je jistě pravda, že Hořejší pro ně přeložil i texty, které nakonec uvedeny nebyly nebo byly uvedeny jinde, těžko si lze ale představit, že by umělecká správa divadla plýtvala překladatelskými honoráři natolik, aby mu během sedmnácti let zadala 125 překladů, které by následně divadlo nechalo ležet ladem. A i když si odmyslíme tu informaci o ND: je možné, aby Hořejší během dvaceti let mezi překladem *Otroků* a svou smrtí přeložil 150 her? Čistě početně ano: pokud dovedl takové Giraudouxovo *Intermezzo* přeložit za týden (viz výše), mohl hypoteticky zvládnout třeba i tisícovku překladů (jenže by pro ně jen stěží našel odbytiště). Potíž je, že v tom případě dnes víme jen o hodně malé části, a existence dalších překladů se prokazuje neskadno.<sup>72</sup>

Je samozřejmě snadno možné, že se část strojopisů z produkce obou agentur ztratila anebo že se některé překlady do strojopisné podoby vůbec nedostaly. Ani sám Hořejší o své překladatelské tvorbě neměl zjevně úplně dokonalý přehled, jak dosvědčuje strojopis překladu hry, který básník věnoval (mezi jinými svými překlady) svému příteli a kolegovi z SÚS Josefu Milotovi a který se dnes nachází v Hořejšího fondu v LA PNP. Milota si na první stranu poznamenal: „Dar básníka Jindřicha Hořejšího. Překlad divadelní hry z francouzštiny; titulní list se ztratil, na její název a autora se Hořejší nemohl upamatovat. – Hra nebyla v tomto překladu nikde provozována.“<sup>73</sup> V LA PNP je tento strojopis uváděn jako překlad nezjištěné divadelní hry od neznámého francouzského autora, mně se v něm podařilo odhalit dvouaktovou hru esejisty, básníka a romanopisce, pozdějšího člena Francouzské akademie Paula Moranda (1888–1976), nazvanou *Le Voyageur et l'amour*, která měla premiéru v Comédie-Française 29. ledna 1932 a jejíž překlad si u Hořejšího objednalo Národní divadlo dopisem Karla Hugo Hilara z 6. října 1932 (honorář 500 Kč, dodací lhůta do týdne;<sup>74</sup> kopie e-mailu, v níž sekretariátu LA PNP oznamují tuto novou identifikaci dokumentu, byla již do příslušné složky fondu zařazena).

---

72 Nevím v tuto chvíli, co je v té části Hořejšího pozůstalosti, kterou věnovala LA PNP jeho dcera Jiřina v roce 2016, jelikož zatím nebyla roztríděna a tudíž ani zpřístupněna badatelské veřejnosti, jsou to ale objemově jen čtyři kartony oproti dosavadním čtyřadvaceti.

73 Celý strojopisný opis viz LA73/70/2440.

74 Strojop. dopis z ND: LA73/70/0470.

Abych se pokusil do Hořejšího divadelně-překladatelského díla vnést zase o trochu více pořádku, sestavil jsem následující přehled jeho překladů frankofonních dramatických textů, rozčleněný do tří oddílů:

oddíl A: překlady nesporné (beze vší pochybnosti inscenované a/nebo dochované);

oddíl B: překlady známé nepřímo (ale je důvod domnívat se, že vznikly);

oddíl C: překlady s otazníkem (o nichž jsou zmínky, ale také důvod k pochybám).

Pokud jde o údaje o inscenacích, vycházím z elektronických archivů Národního divadla Praha, Národního divadla Brno, Národního divadla moravskoslezského, z databáze Panáček v říši mluveného slova, dále ze soupisu inscenací frankofonních her na oficiálních pražských scénách v letech 1918–1940 pořázeného Miroslavou Motoškovou,<sup>75</sup> Procházkova soupisu repertoáru plzeňského divadla,<sup>76</sup> soupisu francouzské dramatické tvorby na moravských a slezských scénách autorky Marie Voždové,<sup>77</sup> soupisu repertoáru Divadla Vlasty Buriana od Petra Pavlovského-Fialy<sup>78</sup> a z něj vycházejícího soupisu Burianových divadelních rolí od Vladimíra Justa.<sup>79</sup> V rámci jednotlivých oddílů se snažím dodržet alespoň rámcově chronologii překladů podle doby prvního uvedení (či, u těch neuvedených, podle předpokládané doby vzniku).

---

75 In: MOTOŠKOVÁ, Miroslava (ed.). *Praha – Paris 1918–1938. Doteky francouzské a české činohry*. Praha: Národní muzeum, 2002. S. 37–49.

76 In: PROCHÁZKA, Jan (ed.). *Sto let českého divadla v Plzni, 1865–1965*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1965. S. 96–169.

77 In: VOŽDOVÁ, Marie, ŠPIČKA, Jiří. *Francouzská a italská tvorba na moravských a slezských divadelních scénách*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007. S. 33–450.

78 Strojopis uložen ve dvou kopiích v IDU, sign. MB 1714.

79 In: JUST, Vladimír. Op. cit., s. 192–210.

## A – Překlady nesporné (a jejich zjištěné inscenace do r. 1944)

	<b>Autor</b>	<b>Název</b>	<b>Text</b>	<b>Inscenace</b> (příp. pozn. k dataci)
1	Saint-Georges de Bouhélier	<i>Otroci</i> ( <i>Les Esclaves</i> )	Knižně. Praha: Komunistické knihkupectví a nakladatelství, 1924.	1/ Revoluční scéna, prem. 1921 [viz výše], R: pravděpodobně E. A. Longen.
2	Francis Carco, André Picard	<i>Klárina</i> ( <i>Mon homme</i> )	Knižně. In HOŘEJŠÍ, Jindřich. <i>Překlady</i> . Praha: SNKLU, 1965. [Bez prvního dějství.]	1/ ND Praha, prem. 28.11.1924, R: Vojta Novák; 2/ MD Plzeň, prem. 26.3.1926, R: Jaroslav Počepický; 3/ NDM Ostrava; prem. 17.6.1927, R: Drahoš Želenský.
3	Jean-Jacques Bernard	<i>Pozvání k cestě</i> ( <i>L'Invitation au voyage</i> )	Strojopis. opis. LA PNP.	1/ Švandovo divadlo Praha, prem. 1925. <sup>80</sup>
4	Alexandre Arnoux	<i>Huon z Bordeaux</i> ( <i>Huon de Bordeaux</i> )	Strojopis. opis. LA PNP; inv. č. LA73/70/2369.	1/ ND Praha, prem. 02.03.1926, R: Karel Dostal.
5	Fernand Crommelynck	<i>Dětiní milenci</i> ( <i>Les Amants puérils</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 11422.	1/ ND Brno, prem. 23.09.1925, R: Rudolf Walter; 2/ ND Praha, prem. 09.03.1926, R: Milan Svoboda.
6	Jean Racine	<i>Faidra</i> ( <i>Phèdre</i> )	Knižně. Praha: Pokrok, 1926. Též in HOŘEJŠÍ, Jindřich. <i>Překlady</i> . Praha: SNKLU, 1965.	1/ ND Praha, prem. 31.03.1926, R: Karel Dostal.
7	Jean Sarment	<i>Oči ze všech nejkrásnější</i> ( <i>Les plus beaux yeux du monde</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 5618.	1/ ND Praha, prem. 01.10.1926, R: Václav Vydra st.; 2/ ČD Olomouc, prem. 12.1.1928, R: František Salzer; 3/ ND Brno, prem. 16.11.1929, R: Jan Škoda.
8	Paul Géraldy	<i>Robert a Marianna</i> ( <i>Robert et Marianne</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 6390.	1/ ND Praha, prem. 18.09.1926, R: Milan Svoboda.
9	Auguste Villiers de l'Isle-Adam	<i>Vzpoura</i> ( <i>La Révolte</i> )	Strojopis. opis. LA PNP; inv. č. LA73/70/1240.	1/ ND Praha, prem. 29.11.1927, R: Viktor Šulc.

80 SCHERL, Adolf. Heslo Ema Švandová. In: *Česká divadelní encyklopedie*. [online]. [cit. 24.6.2017]. URL: <[http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Švandová\\_Ema](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Švandová_Ema)>.



	<b>Autor</b>	<b>Název</b>	<b>Text</b>	<b>Inscenace</b> (příp. pozn. k dataci)
10	Jean Guitton	<i>Jim Ěuntě, mistr zločinu</i> ( <i>Jim la Houlette, roi des voleurs</i> )	Strojopis. opis IDU; sign. P 7268 a P 4148 [pseudonym Bedřich Schaller]	1/ DVB Praha, prem. 08.10.1928, R: Čeněk Šlégl.
11	Jean Sarment	<i>Miláček Leopold</i> ( <i>Léopold le bien-aimé</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 6390.	1/ ND Praha, prem. 15.01.1929, R: Vojta Novák; 2/ ND Brno, prem. 4.3.1929, R: Aleš Podhorský; 3/ MD Plzeň, prem. 31.5.1929, R: Jaroslav Počepický.
12	Marcel Achard	<i>Život je krásný</i> ( <i>La Vie est belle</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 288 nebo P 617.	1/ ND Praha, prem. 30.04.1929, R: Gabriel Hart; 2/ ČD Olomouc, prem. 30.08.1929, R: František Salzer; 3/ ND Brno, prem. 11.09.1929, R: Jindřich Honzl; 4/ MD Plzeň, prem. 13.12.1929, R: Jaroslav Počepický; 5/ NDM Ostrava, prem. 20.03.1931, R: Jaroslav Skála.
13	Marcel Achard	<i>Marcelina</i> ( <i>Jean de la lune</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 11228.	1/ ND Praha, prem. 29.11.1929, R: Jiří Frejka.
14	Stève Passeur	<i>Žena, která si koupila muže</i> ( <i>L'Acheteuse</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 4871.	1/ ND Praha, prem. 07.11.1930, R: Jiří Frejka; 2/ ČD Olomouc, prem. 06.05.1931, R: E. F. Burian; 3/ ND Brno, prem. 13.05.1931, R: E. F. Burian [2x Burian sic dle VOŽDOVÉ, s 340]; 4/ NDM Ostrava, prem. 23.05.1931, R: Jiří Myron; 5/ MD Plzeň, prem. 16.04.1932, R: Jaroslav Počepický.
15	Marcel Pagnol	<i>Malajský šíp</i> ( <i>Marius</i> )	Rozmnoženina Čsl. divadelního a literárního jednatelství z 50. let. IDU; sign. A 1914.	1/ ND Brno, prem. 27.05.1931, R: Josef Bezdříček; 2/ ND Praha, prem. 29.05.1931, R: Vojta Novák; 3/ NDM Ostrava, prem. 31.08.1931, R: Jaroslav Skála; 4/ ČD Olomouc, prem. 09.10.1931, R: Oldřich Štibor.

	<b>Autor</b>	<b>Název</b>	<b>Text</b>	<b>Inscenace</b> (příp. pozn. k dataci)
16	Marcel Pagnol	<i>Fanny (Fanny)</i>	Strojopis. opis. IDU; sign. P 572.	1/ ND Praha, prem. 02.06.1932, R: Karel Dostal; 2/ ZD Brno, prem. 08.06.1932, R: Josef Bezdíček; 3/ ČD Olomouc, prem. 15.09.1932, R: Oldřich Štíbor; 4/ NDM Ostrava, prem. 29.09.1932, R: Jaroslav Skála; 5/ MD Plzeň, prem. 11.01.1933, R: Vojtěch Plachý-Tůma.
17	Paul Morand	Název Hořejšího překladu neznáme (viz výše), orig. <i>Le Voyageur et l'amour</i>	Strojopis. opis. LA PNP; inv. č. LA73/70/2440.	Viz výše. Překlad objednaný ND 6. října 1932 (jiná datace k dispozici není), nikdy neuveden.
18	Georges Neveux	<i>Julie aneb Snář (Juliette ou la Clé des songes)</i>	Strojopis. opis. IDU; sign. P 4927.	1/ ND Praha, prem. 13.10.1932, R: Jiří Frejka.
19	Molière	<i>Příležitost dělá lékaře (Le Médecin volant)</i>	Knižně. Praha: Lácha, 1932.	Znám je jen rok knižního vydání – jinak o tom, co vedlo ke vzniku překladu, nejsou žádné zprávy.
20	Nicolas Nancey, André Mouëzy-Éon	<i>Přednosta stanice (Il est cocu, le chef de gare)</i>	Nedohledán.	1/ DVB Praha, prem. 01.09.1933, R: Julius Lébl. Těž přímý přenos rozhlasem 22.10.1933.
21	Jean Giraudoux	<i>Isabella na rozcestí / též jako Intermezzo (Intermezzo)</i>	Strojopis. opis. IDU; sign. P 11542.	1/ ND Praha, prem. 09.01.1934, R: Jiří Frejka.
22	Nicolas Nancey, Paul Armont	<i>Pronajme se balkon (originální titul nezjištěn)</i>	Strojopis. opis. IDU; sign. P 3652.	1/ DVB Praha, prem. 14.12.1934.
23	Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais	<i>Figarova svatba (Le Mariage de Figaro)</i>	Několikrát rozmnož. v DILIA.	1/ ZD Brno, prem. 16.02.1935, R: Branko Gavella.
24	Jean Kolb, Léon Bélières	<i>Vláda – padla / též jako Tatik Lampion (Le Père Lampion)</i>	Strojopis. opis. IDU; sign. P 3637.	1/ DVB Praha, prem. 30.08.1935.
25	Paul Claudel	<i>Proteus (Protée)</i>	Strojopis. opis. LA PNP; inv. č. LA73/70/2397.	1/ MD na Král. Vinohradech, prem. 01.10.1935, R: František Salzer.

	<b>Autor</b>	<b>Název</b>	<b>Text</b>	<b>Inscenace</b> (příp. pozn. k dataci)
26	André-Paul Antoine	<i>Píseň Asie</i> ( <i>Chanson d'Asie</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 6595.	1/ ND Praha, prem. 06.11.1935, R: Jiří Frejka; 2/ MD Plzeň, prem. 18.01.1936, R: Jarmil Škrdlant; 3/ NDM Ostrava, prem. 03.04.1936, R: Karel Konstantin; 4/ ČD Olomouc, prem. 05.09.1936, R: Oldřich Stibor.
27	Lucienne Favre(ová) [autorka předlohy], Gaston Baty	<i>Prosper</i> ( <i>Prosper</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 11517.	1/ ZD Brno, prem. 30.11.1935, R: Antonín Klimeš.
28	André Obey	<i>Archa Noemova</i> ( <i>Noé</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 2507.	1/ MD na Král. Vinohradech, prem. 28.01.1936, R: Gabriel Hart.
29	Denys Amiel	<i>Rozkvetlá</i> ( <i>La Femme en fleur</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 3721.	1/ ND Praha, prem. 27.02.1936, R: Vojta Novák.
30	Jean Anouilh	<i>Byl jednou jeden vězeň</i> ( <i>Y'avait un prisonnier</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 4958.	1/ MD na Král. Vinohradech, prem. 18.09.1936, R: Ferdinand Hart; 2/ Divadlo na Kladně, prem. 11.10.1936, R: Jaroslav Skála [informace z programového letáku v pozůstalosti J.H.; jméno divadla i datum (premiéry?) dopsáno tužkou; inv. č. LA73/70/1624].
31	Jean Giraudoux	<i>Trojská válka nebude</i> ( <i>La Guerre de Troie n'aura pas lieu</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 3737. Knížně též in HOŘEJŠÍ, Jindřich. <i>Překlady</i> . Praha: SNKLU, 1965.	1/ MD na Král. Vinohradech, prem. 29.10.1936, R: František Salzer; 2/ ZD Brno, prem. 16.12.1936, R: Josef Skřivan; 3/ MD Plzeň, prem. 11.02.1937, R: Jarmil Škrdlant.
32	René Aubert	<i>Hubená léta</i> ( <i>Les Vaches maigres</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 4046.	1/ ND Praha, prem. 31.10.1936, R: Aleš Podhorský.
33	Théo Fleischman	<i>Archibald, tanečník na provaze</i> ( <i>Archibald, danseur de corde</i> )	Nedohledán.	1/ Radiojournal, pražské studio, 27.02.1936. [Viz smlouvu mezi Radijournalem a J.H. (provozovací honorář: 400 Kč), LA PNP, inv. č. LA73/70/0052.] R: Václav Sommer, záznam neexistuje.
34	Armand Salacrou	<i>Muž jako muž</i> ( <i>Un homme comme les autres</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 12162.	1/ ND Praha, prem. 20.11.1937, R: Aleš Podhorský.

	<b>Autor</b>	<b>Název</b>	<b>Text</b>	<b>Inscenace</b> (příp. pozn. k dataci)
35	Jean Cocteau	<i>Očarovaný život</i> ( <i>Chevaliers de la table ronde</i> )	V Archivu ND, sign. r 3156.	1/ ND Praha, prem. 09.12.1937, R: Jiří Frejka.
36	Jean Giraudoux	<i>Nová Elektra</i> ( <i>Électre</i> )	Rozmnoženina DILIA z r. 1965. IDU; sign. B 1768a.	1/ ND Praha, prem. 11.04.1938, R: Karel Dostal.
37	Marcel Achard	<i>Korsár</i> ( <i>Le Corsaire</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 3781.	1/ ND Praha, prem. 09.05.1939, R: Jiří Frejka.
38	Jean-Victor Pellerin	<i>Proměnlivé masky</i> ( <i>Têtes de réchange</i> )	Strojopis. opis. IDU; sign. P 12059.	Nedatováno, někdy po roce 1929 (vydání Pellerinovy hry).
39	André Gide	<i>Oidipus</i> ( <i>Œdipe</i> )	Rukopis. LA PNP; inv. č. LA73/70/1251.	Nedatováno, někdy po roce 1930 (rok vzniku Gidovy hry). V dochovaném rukopise jsou (rovněž rukou) zaneseny úpravy Viléma Wernera, který text (původně divadelní) upravoval pro rozhlas. Zda a kdy došlo k odvysílání, není známo.

## B – Překlady známé nepřimo

	<b>Autor</b>	<b>Název</b>	<b>Důkaz</b>
1	Georges Berr, Louis Verneuil	<i>Světelné fontány</i> ( <i>Les Fontaines lumineuses</i> )	V Hořejšího korespondenci přijaté najdeme dopis od ředitele tehdejšího Městského divadla pražského na Královských Vinohradech Bedřicha Jahna ze 17. ledna 1936 (LA73/70/0448), v němž se píše, že „[n]ový překlad byl pořízen na přání interpretů a [...] režiséra [...], z nichž nikdo nevěděl, od koho je překlad první, který lehkou bulvární hru traktoval jako závažné dílo literární. Umělecká správa našich divadel vyhrazuje pro Vás překlady básnických a závažných her literárních a domnívá se, že agentura by nikdy neměla snižovat básníka k překládání obyčejných konverzačních her. [...] K]ončím s přesvědčením, že Vaše spolupráce s naším divadlem ve hrách básnických a literárně cenných bude se vyvíjet se stejným zdarem jako dosud.“ — Ze znění dopisu vcelku jasně vyplývá, že Hořejší hru přeložil (pokud ovšem nedal divadlu k dispozici jen rozpracovaný úryvek), text ale k dispozici nemáme. Na Vinohradech se hra dávala v překladu Antonína Bernáška s premiérou 21. prosince 1935 (z čehož vyplývá, že k „nedorozumění mezi [Hořejším] a p. režisérem Gabrielem Hartem,“ na něž Jahn ve svém dopise reaguje, došlo patrně až po premiéře.
2	Molière	<i>Nový Zdravý nemocný</i> ( <i>Le Malade imaginaire</i> )	Ve druhé polovině třicátých let chystá Hořejší překlad a úpravu <i>Zdravého nemocného</i> pro Vlastu Buriana. Inscenace byla již oznamována v denním tisku („Vlasta Burian chystá se v lednu k své největší dosavadní roli, k svému největšímu hereckému výboji. Bude hrát Argana v Molièrově <i>Zdravém nemocném</i> , kterého mu přeložil J. Hořejší, který přepracoval klasickou hru od základu.“ – <i>Národ</i> , 1.1. 1938), existují dramaturgické poznámky k povaze Hořejšího úpravy (rkp. LA PNP, inv. č. LA73/70/1200), ale k inscenaci z neznámých důvodů nikdy nedošlo. Je nicméně pravděpodobné, že překlad a adaptace opravdu vznikly, jakkoliv se nám text nedochoval.

## C – Překlady s otazníkem

	<b>Autor</b>	<b>Název</b>	<b>Otazníky</b>
1	Léopold Marchand	<i>Život je tak krátký</i> ( <i>La Vie est si courte</i> )	Dopisem ze dne 24. října 1936 upomíná umělecká správa Městských divadel pražských na Královských Vinohradech (podpis bohužel není čitelný) Hořejšího, že se „zavázal dodat v září“ překlad této Marchandovy hry a prosí, aby jej ráčil dodat do konce příštího týdne. 6. března následujícího roku má hra na Vinohradech českou premiéru v překladu Olgy Srbové (tento v IDU, sign. P 3841). Hořejší tedy pravděpodobně hru ne(do)přeložil.
2	Paul Raynal	<i>Byl jsem před Pontským Pilátem</i> ( <i>A souffert sous Ponce Pilate</i> )	Viz výše: smlouva s Universem z října 1939 (LA73/70/0033), upomínka Jana Bora o slíbený překlad z listopadu 1939 (LA73/30/0456), jinak žádné zprávy.
3	Jean Giraudoux	<i>Ondine</i>	Viz smlouva s Universem z října 1939 (LA73/70/0033), jinak žádné zprávy.
4	Émile Fabre	<i>Kalná voda (La Rabouilleuse)</i>	Dochovaný kratičkový, dvoustránkový fragment rukopisu překladu (LA PNP, inv. č. LA73/70/1242), jinak žádné zprávy.

Vcelku tedy víme přibližně o čtyřicítce překladů z francouzštiny. I když k nim připočteme překlady španělské, kterých bylo v úhrnu o dost méně, rozhodně se nedopočítáme oněch sto padesáti; vysvětlení může být, jak už bylo řečeno, samozřejmě více, a tento soupis přes veškerou snahu určitě nemusí být kompletní.

Poznámka (částečně) bokem. V souvislosti s prací na tomto soupisu jsem narazil na několik zjevných omylů ve zdrojích, přičemž na dvě přehlédnutí v jinak nedocenitelné knize *Francouzská a italská tvorba na moravských a slezských divadelních scénách* si dovoluji upozornit: ve francouzském oddílu od Marie Voždové nalezneme zmínku o inscenaci Passeurovy *Ženy, která si koupila manžela* v Českém divadle v Olomouci již v sezoně 1920/21. To lze ale téměř vyloučit už proto, že Passeurova hra pochází podle všech zdrojů až z roku 1930. V druhé části knihy, v italském oddíle (s. 490), potom připisuje Jiří Špička ve shodě s elektronickým archivem NDM Hořejšímu překlad hry Luigiho Antonelliho *Ostrov opic (L'isola delle scimmie)*, hrané v Ostravě od září 1927. Ten se ovšem v téže době jinde (např. Plzeň 1926) hraje v překladu renomovaného překladatele italské dramatiky Václava Jiřiny (tento v IDU, sign.

P 2508). Existenci dvou překladů sice tak docela vyloučit nelze (ani kvůli shodným českým titulům, protože *Ostrov opic* je přímým převodem titulu italského), ale o jakémkoliv vztahu Jindřicha Hořejšího k italskému jazyku a kultuře naprosto chybí zmínky, proto se mi existence tohoto překladu jeví jako krajně nepravděpodobná.

Tímto soupisem lze kapitolu, která mapovala Hořejšího vztah k divadlu a divadelnímu překládání z hlediska praktického a provozního a pokoušela se za pomoci archivních materiálů naznačit cosi obecnějšího o divadelně-překladatelské praxi dvacátých a třicátých let, uzavřít.

### III.

## Hořejší a teorie překladu

#### 1. Vlastními slovy

Čteme-li si texty, v nichž Hořejší při různých příležitostech píše o své překladatelské zkušenosti, můžeme se pokusit pojmenovat určité zásady, z nichž ve své tvorbě vycházel. Zároveň je nutno podotknout, že byl především praktikem: za celý svůj život napsal, pokud je známo, jen tři články, v nichž se nějakým způsobem dotýká obecnějších povah překladatelské práce anebo rozebírá konkrétní problémy a řešení, k nimž došel – a ani v těchto případech neměl ambici podat soustavný výklad či teorii, spíše jde o poznámky k tématu, prokládané hojně odkazy na konkrétní aktuální dění i drobnými interními žertíky. Zvláště významným zdrojem je pochopitelně příspěvek do překladatelské ankety, kterou roku 1928 uspořádal v *Kmeni* Julius Fučík a která je dodnes inspirativním čtením a zároveň patrně nejcennějším pramenem pro poznávání překladatelského prostředí a uvažování dvacátých let minulého století. Plná znění všech tří článků (z let 1927, 1928 a 1940) včetně komentářů, edičních poznámek a bibliografických odkazů uvádím v Příloze I; níže texty rozlišuji jen rokem vydání. V následujících odstavcích nechávám stranou některé, byť třeba působivé, metafory o překladatelství, které prý „je literární „přešívání kabátů“, a o překladateli, který „musí mít touhu vrabčáka z bajky, který se svezl s orlem na jeho křídlech do oblačné výše“ (obojí 1928), a soustředím se na pasáže obsahující formulace konkrétních tezí a konkrétních problémů.

Prvním Hořejšího požadavkem je, aby překlad využíval jazykových prostředků češtiny, aby na sobě nedával na první pohled znát, že je překladem.

Překlad do češtiny [...] musí být samostatné literární dílo, rovnocenné originálu. Čeština je tak bohatá, že to jde. Kdo to nedokáže, není překladatel. Najít otrocké slovíčko není nic; vystihnouti typický ekvivalent v duchu jazyka, z něhož se překládá, a v duchu češtiny, je všecko. Překlad nesmí českého čtenáře urážet a říkat mu každým slovem: „Máš pravdu, ale to je *překlad*.“ (1927)



V anketě *Kmene* později požadavek dále rozvádí:

Není spisovatele, který by byl formálně tak původní tvůrčí osobnost, aby se slohově vymykal duchu řeči, mluvené národem, z něhož vyšel. Může mít své zvláštnosti, mluvu, která jest jen jemu vlastní, *vždycky však to bude v duchu mateřštiny*. A má-li každá řeč svého ducha, někdy tak rozdílného jako při řečech latinského původu a původu slovanského, je nutno, aby toho bylo dbáno i u překladatelů. Duch řeči francouzské musí se obracet k duchu řeči české, ne francouzská litera k literě české. Pak nebude možno, aby se násilností, v našem případě gallicismy a vůbec příznaky ducha latinského, vydávaly za charakteristiku toho kterého francouzského autora s tvrzením, že to je právě jeho odlišnost. (1928)

V Hořejšího sekundárních textech nalezneme zároveň i příklady špatné a dobré praxe. V anketním příspěvku jakoby mimochodem utrousí uštěpačnou poznámku o tom, že „[k]dyby stroje na drahách byl tak dbalý své odpovědnosti, jako někdy bývá překladatel, mohl by se jít rovnou utopit. Nesměl by jistě chodit po světě s dlouhýma nohama bývalého jezdeckého poručíka.“ [Podtrhl MZ.] Podtržená pasáž je častý překladatelský galicismus: v češtině cizorodá vazba se sedmým pádem, k níž francouzština sváděla a svádí. Ve třetím textu (1941) naopak Hořejší uvádí příklad vlastního překladu jedné konkrétní repliky (ze Sarmentovy hry *Oči ze všech nejkrásnější*): „Il est délicieux pour les yeux de vous regarder“ (tj. doslova „Pro oči je lahodné vás pozorovat“) překládá jako „Je to rozkoš, spočinout na vás očima.“ Hořejší sám to blíže nekomentuje, ale je zjevné, na co v tomhle případě naráží: sdělení (kompliment) nechává v překladu neporušené, ale nezavádí do češtiny nepatřičně příznakovou personifikaci, která ve francouzštině nepůsobí zdaleka tak nápadně. A níže připojuje Hořejší jednu historku s poučením:

Stál jsem kdysi u pultu v tuctové francouzské vinárničce, spojené jako obvykle s prodejnou tabáku, když se vedle mne postavil muž z lidu, „silák“ z ústřední pařížské tržnice, k tomu ke všemu ještě podnapilý, a prohodil: „Madame, pourquoi votre vasifas (světlík, větrák) est hermetiquement fermé?“ Vzpomněl jsem si, jak jsem rád ve fyzice užíval slova „hermeticky“ místo českého „neprodyšně“ a zastyděl jsem se. Umínil jsem si od té chvíle, že se budu vyhýbat cizím slovům jako čert kříži. Užívám od těch dob cizích výrazů výhradně, když jimi karikuji nebo paroduji. (1941)

Hořejší nechává postřeh opět jen takto v náznaku (celý článek dokonce touto větou poněkud náhle končí), ale opět je jasné, co z toho vyvozuje: i v případě, že má nějaké francouzské slovo svůj přímý ekvivalent do češtiny přejatý, je lepší volit synonymum českého původu; pomáhá to

setřít „překladatelský styl“<sup>81</sup> a někdy (jako v hypotetickém případě textu, v němž by vystupoval onen zmíněný silák z tržnice) je to dokonce nutné s ohledem na styl a charakterizaci prostředí a mluvčího.

Proti požadavku na – řekněme – jazykovou nenucenost výsledného českého textu stojí nicméně druhý Hořejšího požadavek: na zprostředkování specifík autorova stylu.

Flaubert je „absolutní stylist“, maniak slohové dokonalosti. Mluví se o tom, že na díle pracoval i deset let a desetkrát vyškrtal slovo, aby je nahradil podle své chuti lepším. Jeho posedlost přešla skoro v téže míře na Maupassanta. Anatole France je z téhož rodu tvůrců. [...] Nemá český čtenář práva, aby na překladu byla také znát alespoň částečně ona vyhlášená slohová krása? Aby z překladu uvěřil všemu tomu, co o zmíněných spisovatelích praví literární historie? [...] 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. (1928)

Respektování obou těchto hledisek, jejich vyvážení, pokládá Hořejší za základ umění překladatele, který je pro něj „řemeslný akrobat“: „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. [...] Pro zvláštnosti, pro původní slohové novosti je nutno najít *ekvivalent – v duchu českého jazyka*. A to je úkol, nejprostší povinnost překladatelova.“ (1928)

Ona výše citovaná metafora překladu jako práce hudební se v Hořejšího úvahách objevuje několikrát, a to i jako ryze praktická metoda překladu (zejména) dialogu:

Mnoho napomáhá znalost mluveného slova. Často jen přízvuk, rytmické zabarvení slova cizího poví bezpečně o českém ekvivalentu. Zejména v překladech pro divadlo. Mnohá slova konverzačního tmelu si najdou sama svůj ekvivalent, slyšíme-li, jaké místo jim v rytmickém celku věty duch překládaného jazyka neomylně určil. Mnoho nesrozumitelností, připisovaných na vrub původnosti autorovy, by zásluhou překladatelovou mohlo být odklizeny. (1928)

Hořejší tu pojmenovává podstatný aspekt práce divadelního překladatele: rytmus repliky může být mnohdy důležitější než její obsah, a to i ve hrách psaných prózou. Sám takto třeba

---

81 Srov. LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Praha: Apostrof, 2012. Zejm. s. 125 a dále.

v Brunově replice z Pagnolovy *Fanny*, která v originále zní „Du jury! Fichtre!“,<sup>82</sup> nepřekládá citoslovce *fichtre* doslova,<sup>83</sup> ale hledá pro ně situační a rytmický ekvivalent vhodný pro český dialog: „V porotě, prosím!“<sup>84</sup> Někdy dokonce repliky rytmizuje i oproti originálu, coby součást jejich stylizace: v Molièrově aktovce *Příležitost dělá lékaře* se ze Sganarelova „[...] et par quel bout m’y prendre, bon Dieu ?“<sup>85</sup> stává významově zcela přesné, ovšem rytmičtější „A jak taky do toho, ty má svatá dobroto!“<sup>86</sup> Důležitost rytmu jednotlivé repliky a dialogu jako celku v divadelním překladu (například) konverzační komedie se snad může zdát jako něco samozřejmého,<sup>87</sup> pravdou ale je, že takto výslovnou formulaci problému bychom v českém kontextu nehledali snadno; ani tradičně důkladný Levý o rytmu v souvislosti s divadelním dialogem přímo nehovoří, jakkoliv lze souvislosti hledat tam, kde mluví o rytmu v souvislosti s prózou,<sup>88</sup> v kapitole o překladu dramatu potom zejména tam, kde hovoří o *mluvnosti*<sup>89</sup> a o *stylizaci*<sup>90</sup> divadelní řeči.

---

82 PAGNOL, Marcel. *Fanny*. Paris: Le Livre de poche, 1969. S. 10.

83 Na přesném významu tohoto slova, vzniklého (dle etymologického slovníku *Dictionnaire historique de la langue française* lexikografa Alaina Reye) začátkem 19. století splnutím (kontaminací) významově příbuzných sloves *ficher* a *foutre*, se slovníky ostatně tak docela neshodnou: česko-francouzský *Lingea Lexikon 5* nabízí překlady *sakra!*, *k čertu!* a označuje slovo za hovorové, výkladový *Le Grand Robert* (a ve shodě s ním i zmíněný etymologický slovník) je má za zastaralé a vysvětluje je jako citoslovce údivu, obdivu, rozmrzení. Vzhledem k této šíři možných významů, jakých slovo nabývá až v kontextu konkrétní situace, se mi Hořejšího řešení jeví jako mimořádně šťastné, protože do českého dialogu nezavádí automaticky neústrojně zaklení a chápe dotýčný výraz právě jen jako onen *konverzační tmel*. [Všechny tři slovníky používám v podobě elektronických aplikací pro macOS či iOS, není proto možné odkázat na konkrétní stranu; bibliografické údaje uvádím v soupisu použité literatury.]

84 PAGNOL, Marcel. *Fanny*. Přel. Jindřich Hořejší. Praha: Universum, 193–. S. 1. [IDU P 572]

85 MOLIÈRE. *Le Médecin volant*. In Týž: *Œuvres. Tome I*. Paris: Hachette, 1873. S. 45–76. Cit. s. 55.

86 Viz text překladu v Příloze II.

87 Anebo taky nemusí; přinejmenším jsou dodnes divadelní překladatelé, kteří tento aspekt práce podceňují; extrémním příkladem z doby zcela nedávné jsou McDonaghovi *Kati* v překladu Ondřeje Sokola, který lze označit *přínejlepším* za mnohomluvný – to je ale námět zase na jinou studii.

88 Viz LEVÝ, Jirí. *Umění překladu*. Op. cit., s. 64 a 138.

89 Op. cit., s. 149.

90 Op. cit., s. 150–157.

## 2. Adaptační kontra konformní?

Takto formulované názory a požadavky znějí rozumně, moderně – zatímco některá Hořejšího konkrétní překladatelská řešení přirozeně zestárla (o nich později), podle jeho tezí lze překládat dodnes. Jeho názory se pochopitelně neformulovaly ze vzduchoprázdna, dvacátá a třicátá léta byla dobou, kdy se o překladatelství hojně teoreticky psalo, včetně sporů vedených v tisku. Na komplexní pojednání o názorech na překladatelství v daném období by byla potřeba celá kniha (jen ve výběrové antologii, kterou Jiří Levý doprovodil své *České teorie překlada*, zabírají texty z let 1918–1944 bezmála dvě stě stran), přesto si alespoň několik kontextových poznámek neodpustím.

O překladatelích tvořících v této době se často hovoří jako o *fischerovské škole* či *fischerovské generaci* (přičemž – jak podotýká Jiří Pelán – jde „přínejmenším o dvě generace, Fischerovu a Nezvalovu,<sup>91</sup> a podle Pavla Drábka by „stejnou měrou a ze stejných důvodů mohla nést jméno Václava Tilleho“<sup>92</sup>), přičemž Drábek vidí jako čin, kterým byly „základy nové generace položeny jak prakticky, tak i teoreticky,<sup>93</sup> publikaci Fischerovy knihy *K dramatu* roku 1919. „Syntetizovat překladatelskou práci takzvané fischerovské školy,“ podotýká Pelán, „je obtížné. Je to společenství silných individualit, někdy i názorově protikladných, individualit, které prošly jistým vývojem, někdy rozporným.“<sup>94</sup> Pelánova slova pocházejí ze studie nazvané *Překlad jako transpozice kulturních norem* (poprvé 1987) – a přes citované tvrzení o obtížnosti syntézy (s nímž nelze nesouhlasit) staví následně Pelán Hořejšího do kontextu, který pokládám za sporný. K tomu je ale nejprve třeba udělat jednu odbočku.

Pelán vykládá dějiny (nejen) české překladatelské praxe optikou opozice pojmů *adaptační* a *konformní* překlad. *Adaptační* je (mohu-li se parafrází a kondenzací pokusit o definici) pro Pelána takový, který *usiluje o zrušení kulturní distance*<sup>95</sup> tím, že *adaptuje text pro čtenářův aktuální hodnotový systém*,<sup>96</sup> a vychází z klasicistické tradice;<sup>97</sup> *konformní* je takový, který klade *důraz na*

---

91 PELÁN, Jiří. Překlad jako transpozice kulturních norem. In Týž: *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha: Torst, 2000. S. 454–477. Cit. s. 468.

92 DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Větrné mlýny, 2012. S. 163.

93 Op. cit.

94 PELÁN, J. Op. cit.

95 Viz Op. cit., s. 457.

96 Viz Op. cit., s. 456.

97 Viz Op. cit., s. 459.

*kulturní svébytnost textu, na jeho historicitu*, nutí čtenáře, aby jej vnímal v této „autentické“ rovině,<sup>98</sup> jeho tradice je spjatá s romantismem.<sup>99</sup> O fischerovské škole se u Pelána dočteme toto:

Tendence k adaptačnímu překladu je ve dvacátých a třicátých letech zřejmá z řady prohlášení významných překladatelských osobností. Je symptomatické, jak často se v tomto období ozývají právě dvě kardinální teze adaptačního překladu: a) že překladatel se musí vmyslet do autora, „jak by to asi řekl, kdyby byl tvým současníkem a měl tvou mateřštinu“ (podobnou formulaci lze najít u Bohumila Mathesia, Jindřicha Hořejšího, Nezvala a jiných) a b) že „překlad má být především česká slovesná práce“ (textace je Hořejšího, ale myšlenku vyslovují opět i jiní).<sup>100</sup>

Pokud jde o tezi a), domnívám se, že to jednoduše není pravda, totiž že žádnou „podobnou formulaci“ u Hořejšího ve skutečnosti nenajdeme: Hořejší mluví výhradně o komplexním převodu z jednoho jazykového kódu do druhého, nikdy o přenosu kultur, ať už mezi národy či mezi epochami. Pokládám proto poněkud za nespravedlivé, že se v tomto ohledu u Pelána ocitá v jedné závorce s Vítězslavem Nezvalem, o jehož jaksi problematických překladech z francouzské poezie sám Pelán nedávno napsal vynikající, nesmírně zábavnou studii,<sup>101</sup> a především s Bohumilem Mathesiem.

Mathesiovy svévolné radikální adaptace jsou proslulé (troufám si tvrdit, že nechvalně) zrovna jako jeho proklamované názory. Ty formuloval rovněž v oné anketě *Kmene*: „Dobrý překladatel může a má autora *znásilnit* (je-li potřeba), zkrátit, prodloužit, doplnit, překomponovat, zkrátka tomu chudákovi pomoci. [...] *Nejlepší překladatel* je ten, který přeloží z autora jenom titul, hlavně je-li populární, a ostatní mu dodělá.“<sup>102</sup> Celý Mathesiovův příspěvek se sice nese v notně nadsazeném duchu, ale jinde se můžeme přesvědčit o tom, že zas tak nevážně to nemyslel; například roku 1948 říká:

---

98 Viz Op. cit., s. 456.

99 Viz Op. cit., s. 460.

100 Op. cit., s. 469.

101 V té ovšem velice podobnými slovy podsouvá Hořejšímu přesně totéž, navíc ještě s heslem „Rozbijte originál a tvořte znovu!“ (Viz s. 12.)

Viz PELÁN, Jiří. Překlady Vítězslava Nezvala. Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé. *Česká literatura* 65, 2017, č. 1. S. 5–47.

102 MATHESIUS, Bohumil. Anketa o překládání. In: LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu*. Praha: SNKLHU, 1957. S. 644.

Všimni si, že já jsem se nikdy nespokojoval jenom s doslovným překládáním. Ve všech těch překladech je veliký kus mé vlastní umělecké práce. [...] O mého ‚Revisora‘ se rozvinuly boje. Prý to už není Gogol. A byl to Gogol, takový, jak by on dnes psal, kdyby žil v naší době. [...] Suchovo-Kobylyna, jeho ‚Smrt Tarelkinovu‘, jsem se nebál změnit i thematicky. Upravil jsem ho na bolševickou věc.<sup>103</sup>

To už je po mém soudu s Hořejšího požadavky i přístupem k autorovi originálu v příkrém rozporu; pokud sám někdy k textu přikročil s takto silně adaptačním přístupem (třeba v případě textu *Láska má své klíče* dle Lope de Vegy a patrně také v případě zmiňované nedochované úpravy *Ždravého nemocného*), podepisuje se jako spoluautor. A pokud jde o pojetí překladu coby tvorby nového díla (jak je provozuje třeba právě Nezval; viz výše odkazovanou Pelánovu nezvalovskou studii), píše v *Kmeni Hořejší* toto:

Všiml sis také, že překlad básnického díla, vydaný překladatelem, který netiskl původních veršů, má do sebe cosi podezřelého? Málokdo pomyslí, že právě znatel veliké poesie bývá často velmi autokritický, a proto třeba potlačí své původní verše. Tedy, protože nevydal jednu nebo dvě tenké sbírečky, „není básník“ a přece „se odvažuje“ na velikány. Vůbec je možno, že malý básník lépe reprodukuje svého zamilovaného autora než veliký tvůrce silné vlastní individuality, který může cizího básníka deformovat. (1928)

Príslušnost či nepřislušnost Hořejšího k fischerovské škole je tedy především věcí úhlu pohledu. Soudí-li Pelán, že „[p]řekladatelé fischerovské školy stáli sice poměrně jednotně na platformě adaptačního překladu, ale před výstřelky byli většinou chráněni solidní průpravou filologickou a literárněhistorickou,“<sup>104</sup> lze to vztáhnout právě na Hořejšího (a jeho vynikající ovládnutí francouzštiny, o němž svědčí třeba fakt, že byl schopný s velkým úspěchem překládat i druhým směrem – jeho překlad Haškova *Švejka* se ve Francii čte a vydává dodnes) a proti němu na Nezvala, který se při své neznalosti francouzštiny musel spoléhat na podstročnický, intuici a vlastní tvořivost. Levý ovšem ve svém výkladu v *Českých teoriích překladu* poznamenává, že „[v]šichni současníci O. Fischera, J. Zaorálka a B. Mathesia nesdíleli jejich theoretické stanovisko. I v překladatelské anketě z r. 1928 obhajují reprodukční přesnost Jindřich Hořejší a František Bíbl [...]“<sup>105</sup>

---

103 MATHESIUS, Bohumil. Beseda s Boh. Mathesiem. In: LEVÝ, Jiří. Op. cit., s. 653.

104 PELÁN, Jiří. Překlad jako transpozice kulturních norem. Op. cit., s. 471.

105 LEVÝ, Jiří. Op. cit., s. 236.

Domnívám se, že v Pelánově výkladu o adaptačním a konformním překladu je určitý logický paradox spočívající v tom, že pojmy definuje na problematice převodu mezi kulturami, ale dále pracuje i s problematikou převodu mezi jazyky – přitom zejména v případě překladů poezie mohou tyto dvě složky stát proti sobě. Modernisté například kritizují podle Pelána Vrchlického překlady z pozic konformního překladu<sup>106</sup> a proti nim prosazují překlady doslovné, ale ignorující veršový rozměr originálu; není to ale výrazný *adaptační zásah* do povahy původního díla?

Na Hořejšího lze po mém soudu bezpečně aplikovat právě jen onu jazykovou vrstvu adaptace; o adaptaci – řečeno s Pelánem – kulturních norem jednak ve svých člancích nemluví, jednak najdeme v jeho díle celkem snadno takové překlady, v nichž zůstávají zachovány i reálie, které českému čtenáři věru nic říct nemohly. Příkladem může být Boileauova *Satira třetí*, v níž se líčí nabubřelá hostina v Paříži šedesátých let 17. století – z ní uvádím pasáž o hovorech o soudobé (i dramatické) literatuře.

Enfin, laissant en paix tous ces peuples divers,  
De propos en propos on a parlé de vers.  
Là, tous mes sots, enflés d'une nouvelle audace,  
Ont jugé des auteurs en maîtres du Parnasse :  
Mais notre hôte surtout, pour la justesse et l'art,  
Elevait jusqu'au ciel Théophile et Ronsard ;  
Quand un des campagnards relevant sa moustache,  
Et son feutre à grands poils ombragé d'un pennache,  
Impose à tous silence, et d'un ton de docteur :  
Morbleu ! dit-il, La Serre est un charmant auteur !  
Ses vers sont d'un beau style, et sa prose est coulante.  
La Pucelle est encore une œuvre bien galante,  
Et je ne sais pourquoi je bâille en la lisant.  
Le Pays, sans mentir, est un bouffon plaisant :  
Mais je ne trouve rien de beau dans ce Voiture.  
Ma foi, le jugement sert bien dans la lecture.  
A mon gré, le Corneille est joli quelquefois.  
En vérité, pour moi j'aime le beau français.  
Je ne sais pas pourquoi l'on vante l'Alexandre,  
Ce n'est qu'un glorieux qui ne dit rien de tendre,  
Les héros chez Quinault parlent bien autrement,  
Et jusqu'à *Je vous hais*, tout s'y dit tendrement.  
On dit qu'on l'a drapé dans certaine satire ;  
Qu'un jeune homme... Ah ! je sais ce que vous voulez  
dire,

Konečně nechali i cizokrajných zemí,  
pro změnu jali se mudrovat nad básněmi!  
Krev se jim zpěnila pro boje za krásu:  
soudili básníky jak mistři Parnassu.  
A zvláště hostitel byl přísný na umění: □  
Théophile de Viau a Ronsard! Nad ty není!  
Jeden z těch venkovských vouisiska nakroutil,  
svůj širák s panašem nad hlavou nadhodil,  
pak všechny umlčel tím, že si od plic zaklel  
a prones' odborně: La Serre je spisovatel!  
Verše má překrásné a rýmy plynulé!  
I „Panna“ Chapelaina je krásy unylé,  
jen to bych věděl rád, proč nutí do zívání.  
Le Pays, beze lži, je žertýř k popukání.  
Zato však Voiture... V tom krásy nevidím.  
Ještě že rozumu se v četbě podřídím.  
Ten Corneille, neříkám, je velmi hezký místy.  
Já mám rád franštinu, však pouze jazyk čistý!  
Co s Alexandrem, hrou od toho Racina?  
Nemá nic něžného, je chladný hrdina.  
To Quinault, panečku, si zcela jinak vede,  
i „Nenávidím vás“ od něho nezazebe.  
Prý ho kdos zesměšnil? Hostitel na to k sboru:  
Vím, kdo to je! Ten psal: smím-li já o autoru,

---

106 Srov PELÁN, Jiří. Op. cit., s. 467.

A répondu notre hôte : « Un auteur sans défaut,  
« La raison dit Virgile, et la rime Quinault. »  
— Justement. A mon gré, la pièce est assez plate.  
Et puis, blâmer Quinault !... Avez-vous vu l'Astrate ?  
C'est là ce qu'on appelle un ouvrage achevé.  
Surtout l'Anneau royal me semble bien trouvé.<sup>107</sup>

jenž dokonalý byl, netvoře lacino,  
rozum mi Virgil dí, rým vyjde na Quinault!  
Ach, ano, to je on! Satira nezdařilá!  
Proč hanět Quinaulta, jenž píše arcidíla,  
jako je „Astrates“? Toť dokonalý kus!  
Na mnohém místě v něm osvědčil skvělý vkus!<sup>108</sup>

Text je plný narážek na soudobou literaturu, její tvůrce, styly, aférky atp. Hořejší dobové narážky významněji nedovysvětluje, jen občas pomůže českému čtenáři identifikovat, o kom či o čem je řeč (například když k *Théophilovi* doplní přídomek *de Viau*, nebo poznamená, že *Alexandr* je „hrou od toho Racina“). Stylisticky hledá český ekvivalent k Boileauovu ironicko-emfatickému líčení, které běžný hovor nenuceně upravuje do (dobově normativního) alexandrinu – a konkrétní reálie na nejpůvabnějších místech využívá v rýmových pozicích, jako ve skvělé rýmové dvojici *lacino* / *na Quinault* (čti [kynó]).

Jindy a jinde zase Hořejší konkrétní reálii převede na něco sdělnějšího. V již citovaném prvním jednání Pagnolovy *Fanny* se Escartefigue ptá: „Mais qu'est-ce qu'il a besoin de savoir l'heure astronomique? Est-ce qu'il veut faire le point?“<sup>109</sup> Hořejšího řešení: „K čemu on potřebuje na grán vědět, kolik je hodin? Nedal se z dišperace na hvězdářství?“<sup>110</sup> Výraz *faire le point* označuje určování polohy lodí podle času a polohy hvězd na obloze; takovéto činnosti by jistě rozuměl i český (tedy suchozemský) divák, jenže čeština má jen málo možností, jak význam přetlumočit přesně při zachování přirozenosti, rozumné délky repliky a tedy i rytmu dialogu. Právě proto – tedy z ohledů na *jazyk* spíše než na *kulturu* – je námořnická narážka potlačena a stává se obecnějším *hvězdářstvím*.

Svůj výklad završuje Pelán těmito slovy: „Z teoretického pohledu je [...] dávno zřejmé, že ideál leží v syntéze extrémů. Právě nejlepší překlady z fischerovské éry [...] svědčí o snaze takovou syntézu realizovat, nalézt onu nepadnou dostupnou a vratkou rovnováhu.“<sup>111</sup> Jsem

---

107 BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. Satire III. In Týž. *Œuvres complètes*. Tome I. Paris: Lebirge, 1832. S. 122–141. Cit. s. 136–139.

108 BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. Satira třetí. In: HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Překlady*. Praha: SNKLU, 1965. S. 156–162. Cit. s. 160–161.

109 PAGNOL, Marcel. *Fanny*. Paris: Le Livre de poche, 1969. S. 13.

110 [Tečku za první větou tázací, vzniklou pravděpodobně nedbalým přepisem – překlepů atp. je v textu celá řada – nahrazuji otazníkem.]

PAGNOL, Marcel. *Fanny*. Přel. Jindřich Hořejší. Praha: Universum, 193–. S. 2. [IDU P 572]

111 PELÁN, Jiří. Op. cit., s. 476.



přesvědčený, že právě u Jindřicha Hořejšího, v jeho skromném díle teoretickém i hojném díle praktickém, můžeme snahu o tuto vratkou rovnováhu nalézt. V dalších kapitolách se to na rozboru konkrétních překladatelských řešení pokusím prokázat.

## IV.

### Básník a jevištní verš

Vzhledem k Hořejšího básnickému renomé je logické, že jeho systematická divadelně-překladatelská kariéra (tzn. odhlédneme-li od *Otroků*, kteří jí o tři roky předcházeli) začala překladem hry z velké části veršované: Arnouxova *Huona z Bordeaux*. Jakkoliv se ale věnoval také překládání her psaných prózou (a ostatně i prózy jako takové, od Maupassanta přes Gidea po Carcu) a hry psané prózou v jeho překladatelské summě převažují, byly tyto básnické dramatické překlady vždy vnímány jako obzvláště cenné, *Faidra* a *Dáma skříttek* se jako jediné (s výjimkou bibliofilského tisku Molièrových krátkých komedií *Příležitost dělá lékaře*; viz Přílohu II) dočkaly knižního vydání ještě za Hořejšího života – a alespoň stručně se jim věnovala i dobová divadelní kritika, což se o ostatních překladech často tvrdit nedá.

#### 1. Verš a gestus (*Huon z Bordeaux*)

Z francouzské dramatiky nás bude zajímat právě *Faidra* a *Huon z Bordeaux* – oba překlady premiérovány v březnu 1926 v Národním divadle. *Faidra* si bude vyžadovat obsáhlejší komentář, proto začnu krátkým pohledem na překlad o málo starší a v mnoha ohledech méně problematický – *Huonem z Bordeaux* Alexandra Arnoux (1884–1973). Je to text poněkud paradoxní povahy: ve dvacátých letech šlo o hru zcela současnou (pochází z roku 1922), zároveň ale vychází ze stejnojmenného hrdinského eposu (*chanson de geste*) z přelomu 13. a 14. století a záměrně pracuje s archaizující (byť ne přímo historickou) stylizací verše i prózy (verš, zpravidla sdruženě či střídavě rýmovaný, ovšem nejednotného rozměru, ve hře převažuje, ale podíl prózy také není zanedbatelný). Žánrově text Arnoux označuje za pohádkové melodrama (*mélodrame féerique*) a vypráví o putování mladého šlechtice Huona, zejména o jeho setkání s lesním světem nadpřirozených bytostí, v němž vládne Aubéron –

v něm snadno odhalíme protějšek Oberona anglosaského, jak jej známe zejména od Shakespeara.

Prolog hry obstarává monolog Malabruna, Aubéronova služebníka. Ten, když se otevře opona, stojí v lese za úsvitu na velkém pařezu, a vedle něj dva trpaslíci odění ve stříbrném troubí na dlouhé trumpety. Než se ve svém monologu dostane Malabrun k expozici, dlouze zdraví probouzející se přírodu – ocitujme prvních devět veršů, dohromady jich je ale bezmála stovka. Arnoux tu zapojuje celou škálu básnických prostředků, obzvláště výrazné je eufonické opakování chrčivého R (nejnápadnější je v prvním dvojverší – *terre, profonde, sourde, terre, dormant, cuivre, pierre* – ovšem více či méně se prosazuje v celém citovaném úryvku i dále v textu prologu). Hořejší vcelku nenuceně zachoval nejen celkový styl, ale i konkrétní stavební detaily, například enjambement z prvního verše, aniž se musel uchýlit k výraznějším kompromisům co do obsahu:

Terre profonde et sourde, terre	Zem hluboká a němá, země,
Où dorment le cuivre et la pierre;	kde vrstvy rud a žul spí temně,
Mère du métal et de l'orge,	ty matko kovů, žírných strání,
Pain qu'on mange, pointe qu'on forge;	ty chlebe živný, hrote zbraní,
Coeur d'où jaillissent les fontaines;	ty srdce, z něhož tryská pramen,
Ventre où s'enracinent les chênes;	ty lůno pro kořeny hájů,
Sèche, humide, nue ou feuillue,	ať vlhká prst či zprahlý kámen,
Terre des monts, terre des plaines,	ať holá nebo mnoholistá,
Au nom de Christ, je te salue. <sup>112</sup>	ty země hor i širých krajů,
	já tebe zdravím jménem Krista. <sup>113</sup>

Hořejší si tu přidává jeden verš tím, že sled adjektiv *sèche, humide, nue ou feuillue*, v češtině patrně jen těžko vměstnatelný do jednoho krátkého verše, rozděljuje na dva (*ať vlhká prst či zprahlý kámen, / ať holá nebo mnoholistá*), a místo jednoho trojčetného rýmu (*fontaines / les chênes / des plaines*) má dvě rýmové dvojice. Stylizujících posunů od jednoslovného pojmu ke dvojici substantiva a adjektiva (*sèche*, tedy suchý → *zprahlý kámen*; *humide*, vlhký → *vlhká prst*) využívá vědomě a často: z *orge* (ječmen) se stávají *žírné stráně*, z *plaines* (pláně) *širé kraje* atp. Má přitom na

---

112 ARNOUX, Alexandre. *Huon de Bordeaux*. Paris: Albin Michel, 1922. S. 7. [Dále cituji jen stranu.]

113 Strojopisný opis v LA PNP, inv. č. LA73/70/2369. Zde s. 5. [Dále cituji jen stranu.]

mysli i zmiňovanou eufonii s písmenem R, kterou mu čeština neumožnila zachovat v prvním dvojverší, ale objevuje se dál, často právě ve dvojsloví v rýmové pozici: **žírnych strání – hrote zbraní – tryská pramen – zprahlý kámen – širých krajů – jménem Krista**.

Z toho je patrné, že v překladu veršovaných pasáží *Huona* se Hořejší nedrží zcela důsledně jeho detailní struktury (ať už jde, jako v tomto případě, o přidání verše, nebo třeba o proměnu rytmického schématu jednotlivých veršů; např. v lidovém popěvku, který si zpívá Gériaume na začátku třetího obrazu [s. 32 orig., s. 21 překl.], rozšiřuje překladatel rozměr verše až o dvě slabiky, patrně aby text přiblížil konvencím české lidové písně), zachovává ale styl díla – a jeho obsah, konkrétní básnické obrazy, převádí s až překvapivou přesností a lehkostí. (Ve výše uvedeném úryvku se při bližším pohledu pozastavíme snad jen nad tím, že žuly a rudy spí *temně* skoro určitě jen proto, aby vznikla rýmová dvojice; ve vyhroceném melodramatickém tónu díla je ovšem taková licence snadno přijatelná.) Využívá přitom též principu kompenzace: zatímco v některém ohledu dílo v překladu ochudí, jinde mu naopak v češtině dopomůže. Příkladem může být využití vnitřního rýmu v překladu následujícího čtyřverší z téhož monologu:

Jusqu'à Paris où l'Empereur le mande, Par la forêt, la colline et la brande, Au rythme vif de son cœur sautellant, Il va, Huon, Huon le fier enfant. [s. 10]	Až do Paříže císař kázal jít mu, a jak mu skáče srdce v čilém rytmu, tak lesem, vřesem, přes vrch, přes úval, jun hrdý, Huon, Huon, jede dál. [s. 7]
---	---

Pro ilustraci nenucenosti, s níž Hořejší tlumočí obsah jednotlivých veršů, přidávám překlad filologický:

Až do Paříže, kam ho císař povolal,  
přes les, kopec a vřesoviště,  
za čilého rytmu svého skákajícího srdce,  
jde Huon, Huon, to hrdé dítě.

Jak je vidět, v Hořejšího překladu prakticky nedochází k významovým zkreslením; druhý a třetí verš Hořejší protáčí co do věcného obsahu, jejich příslušnost k rýmové dvojici ovšem zachovává. Volbou slova „jun“ posiluje archaizující styl, k čemuž příležitostně využívá i postponovaných adjektiv (*jun hrdý* či v předešlé ukázce *chléb živý*), což zároveň v prvním případě umožňuje začít verš jambickou stopou.

V překladu veršovaného dialogu Hořejší vždycky nedodrží rozdělení jednoho verše mezi dva mluvčí, chybějící údernost ovšem kompenzuje jinde, například v úplném závěru třetího obrazu. (Pro představu o situaci dodejme, že se celý obraz odehrává v Palestině a trpaslíci právě přinesli velké číše vína.)

GÉRIAUME:  
Saint Andoche, du vin de France!

*(Il prend une coupe, la pose sur l'herbe devant lui, et se prosterne.)*

HUON:  
Gériaume, que fais-tu?

GÉRIAUME:  
Voyez;  
Je mangeais, les genoux ployés,  
L'humble pain; mais ce vin de gloire  
Je me prosterne pour le boire.

GÉRIAUME:  
Patrone svatý, při mně stůj!  
Francouzské víno! Bdím, či sním?

*(Vezme pohár, položí jej před sebe do trávy, padne před ním na tvář.)*

HUON:  
Co, Kriste, děje se to s ním?

GÉRIAUME:  
Chléb jed' jsem v kleče – skrovný je –  
a slzy ronil jako hrách...  
před tímto vínem z Francie  
však padám na tvář... na tvář... v prach.

[s. 66–67; ve scénické poznámce opravuji zjevnou tiskovou chybu: *une coupe* m. *une soupe*] [s. 43]

Z pěti veršů je v češtině sedm (dílem jistě i proto, že místo zvolání „Svatý Andochi!“ bylo třeba poněkud názorněji sdělit, že Gériaume vyjadřuje údiv), dělení verše mezi dvě postavy zmizelo – proti tomu ale Hořejší přináší oproti originálu výraznější, chcete-li *gestičtější* poslední verš, s efektní repeticí a údernou pointou, který nicméně přesně tlumočí význam slovesa *se prosterner* se všemi konotacemi. Ve srovnání s Hořejšího řešením je Arnouxův originál de facto suchou oznamovací větou. Optikou konformního přístupu k překladu (podržíme-li si Pelánovu terminologii) je Hořejšího řešení snad za hranou, nicméně ač si počíná poměrně *uvolněně*, nikdy ne *svévolně*. A kromě toho – jak je snad patrné třeba právě z onoho posledního citovaného verše – je již v tomto vůbec prvním překladu pro Národní divadlo jeho jazyk bytostně divadelní.

V dobové divadelní kritice není mnoho případů, kde by se dalo o překladu dočíst něco podnětného či informativního. Pokud jde o Hořejšího, vesměs se recenzenti – pokud tedy

překlad vůbec zmíní<sup>114</sup> – spokojí s povšechnou pochvalou projevenou přívlastky typu *pružný, barvitý, plyný, životný, básnický účinný, výstižný* atp.; kdesi na pomezí uznání a urážky je potom formulace *svižně přeložil Jindřich Hořejší (o Přednostovi stanice)*.<sup>115</sup>

Mezi výjimkami byly některé texty Hanuše Jelínka, který byl sám, jak známo, kromě divadelního kritika také vynikajícím překladatelem z francouzštiny. Jeho referát o Dostalově inscenaci *Huona*, ovlivněný i tím, že viděl původní pařížskou inscenaci (která byla jedním z prvních počínů herce a režiséra Charlese Dullina ve znovuotevřeném Théâtre de l'Atelier na Montmartru), je mimo jiné svědectvím o tom, jak snadno může všechno úsilí překladatelovo přijít vniveč. O překladu soudí, že Hořejší hru „s tak jemným smyslem jazykovým přebásnil (až na tu neblahou *kštici* vousu, ve smyslu *pramen, přehoušle*).“<sup>116</sup>

Jenomže: třeba výše citovaná scéna, v níž Gériaume po letech strádání dostane napít vína a která Jelínka dle jeho slov hluboce dojíhá, v české inscenaci zjevně zapadla: „u nás ani režisér, ani herec nevyzvedli takovou scénu: přešla bez ozvěny před lhostejným hledištěm.“<sup>117</sup> A vůbec nejhůře dopadl podle Jelínkova svědectví prolog – o Romanu Tumovi, představiteli Malabruna, píše, že „způsob, jímž mluvil svůj prolog, je naprosto nemožný a nepřipustný. Naše mateřština není přece nějaké esperanto či ido, které si smí každý vyslovovat jak se mu zamane pro domnělý herecký efekt. To, co mluvil pan Tuma, nebyla vůbec čeština; Národní divadlo, a od toho nikdy neustoupíme, musí být přímo konservatoří krásné české mluvy a nikdo nemá práva vyslovovat ve verších místo *m* mmmmm, místo *l* lllll, nejde-li o přímou charakteristiku nějaké vady řeči, kterou by role žádala.“<sup>118</sup>

---

114 Sám Hořejší k tomu ve Fučíkově anketě podotýká: „Česká kritika překladateloivu práci bagatelisuje. Nebo bývá diskretní. Zejména v referátech o překladech divadelních kusů; jméno překladatele systematicky vynechává.“

– Viz Přílohu I.

115 Těžko u toho nevpomenout na postřehy o kritice z Goldflamovy *Dámské šatny*.

Poslední citát viz glosu nazvanou *Vlasta Burian přednostou*, A-Zet, 5. 9. 1933, podepsána šifra a. [Výstřižek v Hořejšího archivu bohužel neuvádí přesně číslo strany.]

116 JELÍNEK, Hanuš. Divadlo. *Lumír* 53, 1926, č. 2., s. 109.

117 Op. cit.

118 Op. cit.

## 2. *Faidra* a hledání tragického verše

Hořejšího překlad Racinovy *Faidry* není nejstarším českým překladem této tragédie. Je ale nejstarší, který se dochoval. Je jedním z pouhých dvou, které máme k dispozici. A je to jediný dochovaný překlad, který kdy byl uveden na jevišti. Z toho plyne jeho jistá výjimečnost, zároveň je ale spjatý s českou tradicí překládání francouzské klasicistní tragédie (a spolu s ní i s problematikou hledání odpovídající podoby českého verše), a tak je pro pohled na Hořejšího *Faidru* potřebný poněkud obsírnější kontextový úvod.<sup>119</sup>

---

119 Jen pro pořádek, z poznámek k úplně jiné studii, která snad také někdy vznikne: prvním překladem *Faidry*, o kterém s určitostí víme, je překlad Bohuslava Pelikána, který, jak známo, s úspěchem hrála v Prozatímním divadle Ottilie Sklenářová-Malá (poprvé v říjnu 1877). Zároveň ale také víme, že šlo o překlad pořízený z německého překladu Friedricha Schillera, takže do tradice českého alexandrinu by nezasáhl ani v případě, že by byl vyšel knižně či se jinak dochoval.

Zmínka o dalším překladu se objevuje hned následujícího roku (v prosinci 1878), kdy hru v Plzni inscenuje Pavel Švanda ze Semčic v překladu Jana Baptista Kühnla. Kühnl byl znám jako překladatel mimořádně plodný a nevalný, Švanda jeho překlady často uváděl z toho důvodu, že byly lacino dostupné. Na rozdíl od toho Pelikánova byl Kühnlův překlad *Faidry* ovšem patrně pořízen z francouzštiny (soudě podle toho, že překlady z francouzštiny tvoří notnou část jeho obsáhlého překladatelského díla). Zda Kühnl hru překládal nějakou podobou českého alexandrinu, se mi zatím zjistit nepodařilo.

Tyto překlady, ač podle všeho nedochované, vznikly určitě. Tím nejstarším překladem, pokud by se jeho existence jako celku prokázala, by byl překlad Gustava Pfliegera Moravského, o němž se zmiňuje v jeho hesle v *České činohře 19. a začátku 20. století* Věra Velemanová. Pozdější dramatik (autor mj. svého času populárního *Telegramu*) podle zjištění Velemanové *Faidru* přeložil ještě za studií. Jeho překlad, pravděpodobně přímo z francouzštiny, ovšem nikdy nevyšel ani nebyl uveden; víme o něm jen zprostředkovaně (stejně jako kolegyně Velemanová, jak mi osobně sdělila) a je klidně možné, že si přeložil třeba jen nějaký úryvek.

Podobně se to má i s mnohem pozdějším překladem, jež údajně vytvořila Eva Klenová, překladatelka z mnoha jazyků a především dlouholetá herečka činohry Národního divadla (a dcera Františka Götze), která roku 1947 hrála *Ismenu* v druhé (Honzlově) inscenaci Hořejšího překladu. I její překlad je nepublikovaný a známý jen zprostředkovaně; tady je ovšem o poznání větší šance, že se podaří někdy dohledat bližší podrobnosti nebo i samotný text.

Jediným dalším celým překladem *Faidry*, se kterým můžeme pracovat, tak zůstává ten od Gustava Francla, vydaný v Orbisu roku 1960.

Ohledně plzeňské inscenace a Kühnlůva překladu viz již citovaný soupis repertoáru plzeňské činohry (PROCHÁZKA, J. Op. cit., s. 146) a heslo J. B. Kühnla od Magdaleny Štulcové (in: ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká činohra 19. a začátku 20. století. Osobnosti*. Svazek I. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2015. S. 536–537). Zmínka o překladu Gustava Pfliegera Moravského viz Op. cit., svazek II, s. 732; zmínka o překladu Evy Klenové viz:

Profil Evy Klenové [online]. [cit. 13. 7. 2017]. URL: <<http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2381&pn=256affcc-f105-1000->>.

Když píše na sklonku desátých let Otokar Fischer článek *Dramaturgické problémy*, v definitivní podobě uveřejněný v již zmiňované knize *K dramatu* (1919), probírá mimo jiné jednotlivé okruhy klasické dramatiky. O odkazu francouzského klasicismu uvádí: „K Molièrovi se ponenáhlu zas dostáváme, zvláště zásluhou scény vinohradské. Ale stačí poznamenati, že Corneille byl na jevišti zastoupený jediným *Cidem* a že Racina skoro vůbec neznáme, abychom zjistili jednostrannost divadelního výběru.“<sup>120</sup> Je zjevné, že (zvláště ve srovnání s bohatou českou tradicí shakespearovskou, jak o ní pojednává Pavel Drábek ve výše citované monografii), francouzská klasicistní tragédie byla v české divadelní kultuře vždy vnímána jako něco cizorodého, jako projev jiné kultury a jiné doby, nikoliv jako nástroj, kterým by se divadlo chtělo vyjádřit ke své vlastní době podobně jako právě s dramatikou Shakespearovou. Důvodů k tomu je jistě celá řada, ale jedním z těch opravdu podstatných je bezesporu jazyk a verš klasicistní tragédie: s alexandrinem je v češtině potíž, pro překladatele je, řečeno s Čapkem, „železnou šněrovačkou.“<sup>121</sup> Jistou výhodou mají překladatelé Molièrových komedií, kteří mohou šroubovanost jazyka vzít do hry coby součást komediálního stylu – dokladem může být výše citovaný Hořejšího překlad Boileaua, který má svým stylem blízko například k *Misanthropovi* (a pochází takřka přesně z téže doby), ovšem obdobně překládá už od počátku dvacátého století Bohdan Kaminský:

Vy mlčte, povídám. Jediným on sám není,  
v kom vaše návštěvy jen budí pohoršení.  
Ten hluk, ty zábavy a lomoz proklatý,  
ty řady lokajů a vozů před vraty,  
ty věčné návštěvy, hluk při nich stále větší, –  
již celé sousedstvo je o tom plno řečí.  
Snad zlého pranic v tom, že zvete svoje známé,  
však řečím v sousedstvu se raděj vyhnout máme!<sup>122</sup>

Tragédie ovšem takovou jazykovou nadsázku snáší o poznání hůře, zejména v případě Racina, jehož francouzské verše leckdy nemají ani náznak komplikovanosti a zaumného slovosledu, jaké známe z českých překladů. V reakci na jambický alexandrin lumírovců, který

---

120 FISCHER, Otokar. *Dramaturgické problémy*. In Týž: *Literární studie a stati I*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2014. S. 178–186. Cit. s. 180.

121 ČAPEK, Karel. Český jevištní alexandrin. In: LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu*. Op. cit., s. 562–567. Cit. s. 566.

122 MOLIÈRE. *Tartuffe*. Přel. Bohdan Kaminský. Praha: J. Otto, 1904. S. 15.



se naší věci týká například v případě Vrchlického překladu *Cida*, to už roku 1895 v trefné zkratce pojmenoval Jiří Karásek:

[...] Napsal-li na př. básník v originálu: „*A jeho oči svítily jak unavené svítilny*“ v alexandrinu a přeloží-li se to do češtiny zase v alexandrinu, ale v tomto znění: „*Jak zmdlený záblesk lamp, zrak vznícen plápolal,*“ – je to nejvýše jen alexandrin, ale nikdy *původní výraz básníkův* [...] <sup>123</sup>

Z okruhu modernistů ovšem do kánonu překladů klasicistní tragédie nepřispěl vcelku pochopitelně nikdo a metoda překladu poezie rytmizovanou prózou, kterou se pokoušeli zavést, se ve svém celku významněji neujala. Zato lumírovská norma přežila tyto útoky, pokud jde o alexandrin, vcelku nepoznamenána. Navazuje na ni i Otokar Fischer, když roku 1911 překládá – s přáním, aby „corneilleovská vášeň i corneilleovský pathos staly se, byť nepřímou, vzpruhou našeho dramatického umění, znázorňující v čisté formě onu velkost, po níž z hloubi srdce voláme“ <sup>124</sup> – Corneillova *Polyeukta*:

Ta přisnost upřímná a ctnost tvá dokonalá  
co vzdechů lítosti Severa asi stála!  
Jak oblažuješ mne, svůj krásný dusíc plam!  
jak sladkou milenku, jak láskyhodnou mám! <sup>125</sup>

Fischer měl dokonce snahu být oproti Vrchlického *Cidovi* (jehož alexandrin pokládal za uvolněný) rigidnější, co se formy týče, jakkoliv to sám pokládal v jistém smyslu za experiment. „Corneillův *Polyeukt*, jehož překlad dbá jak cézury, tak symetrického střídání závěrů [tj. obměňování mužského a ženského rýmu vždy po dvouverších – pozn. MZ], nedostal se ještě na českou scénu,“ píše v říjnu 1920 v článku *Český rým* v časopise *Jeviště*. „[L]ze jenom předem vysloviti obavu, zda v češtině takový zcela přesný verš nebude zníti akademičtěji a skandovaněji nežli ve francouzském jazyku, jenž svými elizemi a svými němými *e* dovede i alexandrinu dodat mluvnosti a pružnosti.“ <sup>126</sup>

---

123 KARÁSEK, Jiří. K otázce, jak překládati. In: LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu*. Op. cit., s. 480–493. Cit. s. 484.

124 FISCHER, Otokar. Poznámka překladatelova. In: CORNEILLE, Pierre. *Polyeuktos*. Přel. O. Fischer. Praha: J. Otto, 1912. S. 5–7. Cit. s. 7.

125 CORNEILLE, Pierre. Op. cit., s. 46.

126 FISCHER, Otokar. *Český rým*. In *Týž: Literární studie a stati II*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2015. S. 458–462. Cit. s. 458.

Počátkem dvacátých let se v tomtéž časopise objevily dva teoreticko-praktické spory, které se překlada alexandrinu (a v druhém případě tragédie obecně) dotýkají. Ten, který vznikl roku 1921 nad Čapkovou úpravou Fischerova překladu Molièrova *Sganarella*, je všeobecně známý, ve svém výkladu o alexandrinu se o něm obsírně zmiňuje například Levý v *Umění překlada*<sup>127</sup> a soubor textů, které se ho týkají (Fischerův překlad, následná úprava, na níž oba spolupracovali, Čapkův komentář, Fischerův komentář a notná pasáž Levého doprovodné studie *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše*), je k přečtení v čapkovském svazku edice Český překlad.<sup>128</sup> Ve zkratce řečeno Čapek ve svém článku *Český jevištní alexandrin* volá po tom, abychom se zbavili „fantomu ‚čistého jambu““ s tím, že „[č]eský jamb není než trochej s předrážkou“ a navíc tam, kde má ona předrážka jinou než rytmicko-výplňovou funkci (tj. je něco víc než *ohavný štěrk*, řečeno s častou dobovou metaforou), klade se na ni z logiky jazyka stejně větný přízvuk a stává se první slabikou stopy daktylské, takže se „z domnělého ‚čistého jambu‘ vyloupne přece jen maskovaný daktylotrochej.“<sup>129</sup>

Fischer ve své replice na Čapkovy teoretické vývody říká, že se k daktylům na začátku jednotlivých půlveršů zná „jenom nerad a výjimečně“, protože dělají z jambického rytmu „poloviční prózu.“<sup>130</sup> Platnost Čapkovy teze o tom, že logicky umístěná předrážka často vlastně žádnou předrážkou není, nicméně můžeme dokázat i na Fischerově vlastní práci – třeba v následujícím čtyřverší z *Polyeukta*:

Nad model troskami mu zřídíme stánek nový,  
neb, smím-li vlastními to tvými říci slovy,  
cti, ženě, bohatství proň výhost nutno dát,  
za boha každý tvor svou krev má cedit rád.<sup>131</sup>

Začátky prvního i čtvrtého verše jsou zřetelně daktylské, přičemž zejména čtvrtý verš působí i díky tomu naprosto moderně a přirozeně, bez násilí na slovosledu a s rytmem, který se nevzpírá logice větných celků a přitom zachovává cézuru. Oproti tomu druhý verš s jambickou tendencí si vyžádal výrazné kompromisy co do slovosledu – stejně jako ten třetí,

---

127 Viz LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Op. cit., s. 321–323.

128 Viz ČAPEK, Karel. *Francouzská poesie a jiné překlady*. Praha: KLHU, 1957. S. 207–295 a 387–397.

129 ČAPEK, Karel. Český jevištní alexandrin. In Op. cit., s. 209–213. Cit. s. 209–210.

130 FISCHER, Otakar. Metrické poznámky. In Op. cit., s. 214–217. Cit. s. 215.

131 CORNEILLE, Pierre. Op. cit., s. 51.

se silně knižní formulací (stažený tvar *proň*, slovo *výhost* použité navíc zcela mimo kontext jeho původního významu<sup>132</sup> atp.), který má ovšem jambický začátek jen naoko (těžko bude slovo *cti* v tomto verši nepřívzvučné).

Čapkova relativizace stop v českém alexandrinu vychází z přesvědčení, že česká sylabotónická norma se pro francouzský sylabický verš ve skutečnosti nehodí. (K tomu jen poznámku: o historických kořenech sylabičnosti francouzského verše píše Michail Leonovič Gasparov v *Nástinu dějin evropského verše*; mimo jiné hovoří o několikerém „sylabotónickém pokušení“, kterému alexandrin za dobu své existence odolal.<sup>133</sup>) Místo pravidelného metra žádá Čapek rytmizování samotného obsahu verše (jak se o to snaží právě ve své úpravě *Sganarella*, viz zmíněné rozbory Jiřího Levého). Vedle klasické cézury po šesté slabice potom připouští i využívání cézury ženské (tzv. diaireze), následující po slabice sedmé, a i ve *Sganarellovi* toho příležitostně využívá:

#### Původní překlad

Lze chápati, že choť // je dotčen velice;  
leč není důvodu // tak příliš durdit se.<sup>134</sup>

#### Úprava

Já chápu, že vás tohle // zlobí velice,  
leč přece netřeba // tak hnedle čertit se.<sup>135</sup>

Klasicky chápaná cézura by tu spadala doprostřed slova: *to//hle*. Čapkův návrh ohledně možného přesunu cézury se ovšem v následné praxi de facto neuchytil,<sup>136</sup> snad proto, že po tomto uvolnění měl verš opravdu až příliš blízko k oné Fischerově *poloviční próze* – Levý soudí, že „[o]d Čapkova alexandrinu vede přímá cesta k *volnému verši*.“<sup>137</sup>

O rok dříve, než se Čapek a Fischer potýkali nad *Sganarellem*, roku 1920, píše Václav Tille článek *Klasická čeština na jevišti*, který se sice nedotýká přímo alexandrinu (ani výhradně

---

132 „Výhost, kdysi propuštění z ‚člověčenství‘, svolení pozemkové vrchnosti, aby poddaná selská osoba se mohla vystěhovati z obvodu panského statku.“

— *Ottův slovník naučný*. Díl 27. Praha: J. Otto, 1908. S. 24.

133 GASPAROV, Michail Leonovič. *Nástin dějin evropského verše*. Praha – Podlesí: Dauphin, 2010/2012. Zejm. s. 149–166 a 173–178. Cit. s. 165.

134 MOLIÈRE. *Sganarelle*. Přel. O. Fischer. In: ČAPEK, Karel. Op. cit., s. 235.

135 MOLIÈRE. *Sganarelle*. Přel. O. Fischer a K. Čapek. In: ČAPEK, Karel. Op. cit., s. 275.

136 Viz ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006. S. 166.

137 LEVÝ, Jiří. *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše*. In: ČAPEK, Karel. Op. cit., s. 394.

překladu z francouzštiny), ale pro pochopení dobových náhledů na překládání tragédie je ještě důležitější.

[...] Naši překladatelé klasických tragedií a komedií chápali zpravidla, že řeč klasických her je stylisována, ale nepochopili, že je soustředěná a jasná, že svým domácím posluchačům podává se i ve své stylisované podobě prostě a srozumitelně, že plyne veršem, jenž naplno odpovídá duchu svého jazyka. A tak nám vytvořili jakousi „klasickou“ češtinu, tragickou jevištní řeč, která je přímo hřích proti duchu svatému, bezmocný, blekotající mrzák, jako by nějaký dýchavičný, souchotinářský šílenec chrлил ze sebe hromady slov, jež nedávají smyslu, ale ukolébávají posluchače, hypnotisují ho a vnukají mu přesvědčení, že to je pravá podstata „klasické“ hry. Naše obecnost si již tak zvyklo této tragické hantýrce – promiňte to drsné slovo –, že si bez ní nedovede klasické tragédie ani představit. Zdá se mu, že je v té nesrozumitelné těžkopádnosti cosi tajemného, důstojného, nepochopitelného, co prostému člověku uniká. A kdo se rád přizná, že je „prostý“, že nerozumí vznešenému stylu, že nechápe tři čtvrtiny toho, co se říká na jevišti? [...] <sup>138</sup>

Příčinu vidí Tille tam, kde později Čapek, a formuluje to stejně ostře: „Překladatel chce podržet rytmus a rým originálu. Podrží, ale řeč při tom ohaví, až je člověku hořko. Nejvíc zla na jevišti natropil jambus.“<sup>139</sup> Rovněž zpochybňuje nutnost, ba přímo patřičnost jambu v českém textu, rovněž navrhuje používat pokud možno daktylotrochej, především ale vypočítává prohršky proti jazyku, k nimž má tato zakořeněná „tragická hantýrka“ sklon. Pro účely kategorizace je z Tilleho fejetonistického tónu<sup>140</sup> převedu do poněkud odbornější roviny:

- (A) mechanická postpozice adjektiv i tam, kde nejde o kladení důrazu;
- (B) oddělování slov, jež patří k sobě (jako výše u Fischera: *vlastními to tvými říci slovy*);
- (C) násilné kladení sloves na konec věty;
- (D) předřazování podřadných vět větě hlavní;
- (E) „nemožné“ (autorovými slovy) přechodníky.<sup>141</sup>

---

138 TILLE, Václav. Klasická čeština na jevišti. In: LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu*. Op. cit., s. 541–548. Cit. s. 542–543.

139 Op. cit., s. 545.

140 Celou pasáž uvozují tato slova: „Hlavní zásada je psát jinak, než mluví obyčejní lidé: mást slova, věty, vazby, představovat, roztrhávat, co patří k sobě, přehazovat slova zezadu dopředu, zpředu dozadu, krátce řídit v slovníku i v skladbě mluveného jazyka jako beze smyslů. A k tomu stačí několik dětinsky prostých pravidel.“

— Op. cit., s. 546.

Člověk má přirozenou potřebu vnímat dějiny jako příběh, jako spojitý vývoj od A do B, a s dějinami překladu to není jinak. Čekalo by se, že po dvou takto proslavených, ostře vyřčených názorech přišla ve dvacátých let prudká změna stylu překladu klasicistní tragédie – jenomže nepřišla, a důkazem toho je právě *Faidra* v překladu Jindřicha Hořejšího.<sup>142</sup> V kontextu Čapkovy relativizace toho, co vlastně je a má být rytmičké schéma alexandrinu, nechám úplnou analýzu meter ve *Faidře* stranou – i bez ní lze ale dokázat, že spíše než k Čapkovým východiskům se Hořejší hlásí k dědictví alexandrinu lumírovského, potažmo k přístupu Fischerovu; od toho se ale liší tím, že neusiluje o přísně pravidelné střídání mužského a ženského rýmu. O snaze dodržet v zásadě jambickou povahu verše napovídá už fakt, že v celém překladu o více než šestnácti stech verších najdeme pouhých pět, které začínají jinak než jednoslabičným slovem. Ne, že by šlo z těchto počtů usuzovat na něco závazného, ale: v Čapkově úpravě *Sganarella* (hře oproti *Faidře* přibližně třetinové) takových veršů napočítáme čtyřiapadesát, kdežto ve Fischerově původní verzi naproti tomu jen čtyři; tendence jednoho i druhého názorového směru je tedy, myslím, zřetelná.

---

141 Tille své výhrady doložil řadou konkrétních příkladů; autory sice neuváděl, ale Klára Pražáková, která v textu poznala adresnou kritiku svého *Herakla*, reagovala v *Jevišti* statí, v níž namítá, že „poesie, řeč vázaná rytmem, nemůže však plynouti vždy jako slovo mluvené, právě proto, že je vázaná.“ Dokládá, že to, co vyčítá překladatelům, našel by i u nejocetovanějších básníků původních; žádá o možnost porušit přirozený slovosled v případě, že si to vyžádá rytmus, a obhajuje také přítomnost (byť nikoliv výlučnou) jambu v českém verši.

Viz: PRAŽÁKOVÁ, Klára. Klasická čeština na jevišti. K článku V. Tilla. In: LEVÝ, Jiří. Op. cit., s. 549–553. Cit. s. 549.

142 RACINE, Jean. *Faidra*. Přel. Jindřich Hořejší. In: HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Překlady*. Op. cit., s. 275–324. [U jednotlivých citací uvádím jen číslo dějství a výstupu. Racinův originál je tak obecně dostupný, že tu z kapacitních důvodů uvádím jen originální znění konkrétně citovaných příkladů, je-li to zrovna potřebné.]

Poznámka: v této jinak přepečlivě vypravené edici jsem narazil na jedno přehlédnutí: v I.1, v Hippolytově líčení otcových prohřešků, se nalézá nesmyslný verš, který k sobě nemá žádný druhý verš do rýmové dvojice: *jak tolik ubohých on zklamal v paměti*. Redakci tu splýnuly dva verše do jednoho; správné znění doplněné dle původního knižního vydání je následující.

jak tolik ubohých on zklamal obětí,  
že ani jejich jmen sám neměl v paměti

Viz RACINE, Jean. *Faidra*. Přel. Jindřich Hořejší. Praha: Pokrok, 1926. S. 9.

Zároveň má ale Hořejší málokdy sklon začínat verš vysloveně šterkujícími slůvky, jak o nich mluví Čapek a především Tille:

Nešťastný jambus vynucuje si hlavně jednoslabičná slovíčka. A tak se hemží heroická řeč klasických reků takovým slovním šterkem, jako je „v chvat, v změt, v žas, v ráz, v spěch, v sled, v zmar, v žeh, v mžik“, „chor“ místo chorý, „můž“ místo může, „však“ místo každý, ten „zhrd“ místo pohrdání, ta „nebezpeč“ místo nebezpečí, „drah“ místo milý; a mimo to je v ní plno takových „zkad, tu, ten, tak, nic, och, ach, jež, ni, já, as, žeť, tož, jas, lad, čar, jet“, jimiž se vycpává verš, jak se právě hodí, beze všeho ohledu na smysl.<sup>143</sup>

Mnohem spíš mají jeho zdánlivé předrážky tendenci nést přízvuk. Jen z prvních šesti veršů hry můžeme takto číst hned pět:

Jsem nyní odhodlán; jdu, milý Thérámene!  
Nač déle v Troizéně bych meškal utěšené,  
svár pochyb smrtelných když mě tu věčně rve  
a za svou nečinnost se rdím už do krve?  
Šest dlouhých měsíců, co trvá odloučení!  
Šest dlouhých měsíců, a otce nikde není! (I.1)

Vyjma čtvrtého verše padá logický přízvuk na první slova – dokonce do té míry, že zní svým způsobem rozhodněji, důrazněji než u Racina.

Jestliže ale u Hořejšího můžeme pozorovat občasný příklon k daktylu, Čapkovým požadavkům na práci s cézurou coby rytmickým předělem logických celků leckdy nevyhoví – namátkou: *ty víš, že poslouchal // jsem tehdy s lítostí* (I.1); *Já nerad tebe víc // bych rozbolestňoval* (II.5); *Jen Faidra v tajemství // to snad tě zasvětil* (III.5); *Byls mladší mne a měls // už věhlas takový* (III.5); *Vše prchá vzdávajíc // se marné obrany* (V.6). Navíc překlad silně využívá enjambement, což je podle Čapka „nemístná licence“:

Za vzdechy zbabělé já nezasloužil bych  
leč pohrdání všech, tím spíš, že otcových  
já zásluh omluvou, ni slávy nemám, těm  
bych právem jako on směl hovět slabostem. (I.1)

Nebo:

A nyní, v radosti když k vám se vrátit mohu,  
bych darem nejdražším se těšil, z vůle bohů

---

143 TILLE, Václav. Op. cit., s. 545.

jenž zbyl mi, očima když jakby novýma  
vás vidím, duše má když štěstí objímá,  
vše strachem chvěje se a prchá, za lásku,  
s níž domů spěchal jsem, já sklízím nelásku. (III.5)

Zároveň jen v těchto jednadvaceti citovaných verších, ač byly vybrány podle jiného klíče, můžeme doložit výskyt mnohých nešvarů, o kterých psal Tille:

(A): pochyb smrtelných, vzdechy zbabělé, darem nejdražším;

(B): v Troizéně bych meškal utěšené, v tajemství to snad tě zasvětil, otcových já zásluh omluvou, těm bych [...] směl hovět slabostem;

(C): když k vám se vrátit mohu, bych darem nejdražším se těšil, z vůle bohů jenž zbyl mi.

Aby mi bylo dobře rozuměno: nemyslím, že by byl Hořejšího překlad *špatný* – jen zkrátka navazoval na jinou tradici a měl jiná východiska, než která v téže době prosazovali Čapek a Tille. Přitom je dobré mít na paměti, že v obou případech šlo de facto o kriticko-teoretické manifesty: o Tilleho případné překladatelské činnosti mi není nic známo a Čapek své názory na divadelní verš podložil právě a jen onou úpravou *Sganarella*, v níž měl navíc situaci usnadněnou volnějším nakládáním z cézurou.

Pokud jde o překlady francouzské klasicistní tragédie ve dvacátých letech, nepřihlásil se k Čapkovým východiskům nikdo – letným nahlédnutím do jiných textů z téže doby se můžeme přesvědčit, že Hořejšího *Faidra* je v rámci možností zvolené normy ještě relativně nejjobratnější. Takto překládá v téže době Racinovu *Bereniku* Jan Kubišta:

Ký vrtoch činí z vás vašeho nepřítele?  
Hle, na trůn sedá princ, jenž miluje vás vřele,  
princ, který svědkem jsa kdys vašich bojů zlých  
vás viděl hledat smrt a slávu v řadách svých  
a jenž svou chrabrostí i vaší prací svornou  
v jho spoutal Judeu, tak dlouho Římu vzdornou.<sup>144</sup>

Ne, že by Hořejší ve snaze začínat verše jednoslabičně (jambicky) nedělal jisté kompromisy, ale nic jako *ký* u něj přeci jenom nenajdeme (*jho* už ovšem ano, viz V.1). Jen v samotném třetím verši tohoto úryvku z Kubišty se vyskytuje prakticky celý katalog Tilleho výhrad,

---

144 RACINE, Jean. *Berenika*. Přel. Jan Kubišta. Praha: J. Otto, 1927. S. 18.

obzvlášť nápadné je využití přechodníku přítomného v těsném sousedství časového příslovce *kdys*. Podobně vypadá i překlad Corneillovy *Rodoguny* od Karla Maška:

Kdys zoufalosti hrot a žárlivosti pal  
v ní manžel nevěrný až k vášni rozpoutal.  
Krev jeho prolivši a zuřiva v tu dobu,  
vám jako sokyni svou dala cítit zlobu,  
a jenom útočnost v tom prvním dojetí  
ji k tomu dohnala vás takto držeti.<sup>145</sup>

Hořejší se sice úplně nezříká přechodníků, používá je ale výrazně méně často než ostatní překladatelé – a hlavně nikdy nesahá k přechodníku minulému.

Zcela mimořádnou příležitostí ke srovnání dvou překladů z téže doby skýtá fakt, že překladatel Zdeněk Schmoranz roku 1923 v nedělní literární příloze *Venkova* publikoval úryvek z *Faidry* – dialog Aricie a Hippolyta (II.2).<sup>146</sup> U textu není žádný komentář, který by napověděl, proč je publikována zrovna tato scéna, která nepatří k těm nejslavnějším a nejčastěji citovaným (jako je Faidřino vyznání Hippolytovi či Theramenovo líčení Hippolytovy smrti), ani jestli byla přeložena samostatně anebo pochází z nějakého většího překladového celku, o němž dnes nevíme. Tak či onak je Schmoranz vůči Hořejšímu v tomto srovnávání v jisté výhodě: jde o pasáž, kterou se Schmoranz záměrně prezentuje, zatímco pro Hořejšího to byla jen jedna z mnoha scén dlouhého, náročného překladu, a kdybychom sáhli třeba ke dvěma zmíněným slavnějším scénám, našli bychom tam místa podstatně vycizelovanější. I tak ale stojí za to se na tyto dva překlady téže scény podívat vcelku.<sup>147</sup>

### Schmoranz

HIPPOLYT.

Já před svým odchodem  
vám chtěl jsem oznámit, co vašim osudem.  
Můj otec mrtev jest, o jeho smrti zpráva  
mým vážným obavám, žel, za pravdu přec dává.  
Smrt činnost slavenou jen mohla skončiti  
a našim zrakům jej tak dlouho ukrýti.

### Hořejší

HIPPOLYTOS.

Než odtud odejdu,  
rád, paní, zpravil bych tě o tvém osudu.  
Můj otec mrtev jest. Já vytušil jsem, žel,  
proč dlouho ze svých cest se domů nevracel.  
Jen smrt, jež vyrvala ho slávě jeho činů,  
tak dlouho světu krýt ho mohla ve svém stínu.

---

145 CORNEILLE, Pierre. *Rodoguna*. Přel. Karel Mašek. Praha: J. Otto, 1923. S. 21.

146 RACINE, Jean. Phaëdra. Dějství druhé, scéna druhá. Přel. Z. S. *Venkov* 18, 1923, č. 16, s. 13.

147 Schmoranzův text přetiskuji celý také proto, že mikrofilm, na němž je *Venkov* archivován v Národní knihovně, zvolna podléhá zkáze. Už dnes jsou kopie z něj pořízené místy obtížně čitelné, některá slova bylo třeba odhadovat podle kontextu. Tisknu tak, jak se mi podařilo dle nejlepšího vědomí a svědomí rozluštit, včetně archaického pravopisu (*spiaty* m. *spjaty*).



Do rukou osudu byl vydán vražedného,  
on, Alkeovcův druh a dědic slávy jeho.  
Snad vaše nenávisť, jež dovede cítit ctnosti,  
to přijmí ozdobné vyslechla bez lítosti.  
Mně v žalu hlubokém jen jedno utěšuje,  
že sejmout pouto smím, jež tak vás ponižuje.  
Já zákon zrušuji a porobení kleté,  
o svém teď svobodně si srdci rozhodněte.  
A tady v Troizeně, jež úděl můj je nyní,  
kde zákon po předcích mě jenom pánem činí,  
jež králem uznala mne ihned bez váhání,  
jak já jste svobodna, ba svobodnější, paní.

ARICIE.

Ach, pane, ustaňte, to vaše dobrodiní  
a péče vznešená mne nesvobodnou činí,  
ta velkomyslnost mne téměř zahanbuje  
a přísný zákon dál mne plnit zavazuje.

HIPPOLYT.

Před volbou nástupce teď Athény se chvějí,  
část žádá vás, část mne, též Phaedry synka chtějí.

ARICIE.

Mne, pane, pravíte?

HIPPOLYT.

Nechci si stěžovat,  
že zákon domácí mne bude odmítat,  
mně Řecko vyčítá, že jsem tu cizincem,  
však kdybych soupeře měl pouze v bratru svém,  
já, paní, měl bych přec víc práva, než má on  
a neohlížel se ni chvíli na zákon;  
nároky mocnější mou ruku zadržují,  
já žezlo vracím vám a vám trůn postupuji,  
trůn, který měl váš rod a jež zval právem svým  
po slavném praotci posvátným dědictvím.  
Jej získal Egeus za syna uznáný,  
po němž si Thesea zvolily Athény,  
když byl je zvelebil, že rovno teď jim není.  
Váš rod tak upadl ve městě v zapomnění.  
Teď zpět vás volají do zdí svých Athény.  
O vládu půtkami jsou opět vzbouřeny.  
Dost vaší krve již ta země v sebe vpila,  
v níž vaše rodina kořeny zapustila.  
Mým panstvím Troizena a na úrodné Krétě  
zas Phaedry synkovi šťastnější osud zkvete,  
vám patří Attika. Jdu v město rozechvěné,  
bych hlasy získal vám mezi nás roztráštěné.

ARICIE.

Tou řečí zmatena a nejvýš udivena,  
se téměř obávám, že snem je tato změna.

Už bozi Atropě ho vydali a duch  
spěl tam, kde Herakles dlí, předchůdce a druh.  
Jsem z duše přesvědčen, že spravedlnost velí  
ti chválu vyslechnout, ač platí nepříteli.  
Mně velkou útěchou v mém krutém žalu je,  
skon otcův područí že tebe zbavuje.  
Já ruším zákony, jichž hrubé přikrosti  
jsem želet nepřestal. Jsi volnou bytostí!  
A v této Troizeně, dnes drahém léně mém,  
jež přisouzeno mi mým předkem Pitheem,  
jež bez váhání mne za krále uznává,  
máš plnou svobodu, ba větší, než mám já.

ARICIE.

Tvá velkomyslnost mne zahanbuje, pane.  
To vyznamenání je věru nečekané,  
a víc, než myslíš si, mne znovu podrobí  
všem zákonům, jichž tys mne zbavil poroby.

HIPPOLYTOS.

O volbách v Aténách též došla novina:  
lid volí tebe, mne a syna Faidřina.

ARICIE.

Mne, pane?

HIPPOLYTOS.

Rozumím a neklamu se, paní.  
Vím dobře, také mně že zákon kterýs brání  
být králem. Vyčítá mi stále řecká zem  
mou matku cizinku. Jen bratra odpůrcem  
já kdybych, paní, měl, svých práv, jež nesporna,  
bych doved uhájit přes rozmar zákona.  
Mne právo světější však sráží s odvahy.  
Já chci ti navrátit, co osud neblahý  
ti lstivě odpíral: tvé žezlo rodové,  
jež od Erechtea tví měli předkové.  
Můj otec zdědil je po smrti Aigeově.  
Tak vděčných Atén pak, jež k slávě pozdvih nově  
a chránil, věrnosti si získal měnivě,  
co zapomnění los stih bědné bratry tvé.  
Dnes tebe volají do zdí svých Atény.  
Jsou dlouhých nesvárů a strasti zbaveny  
a uvítají tě. Dost krve tvého rodu  
zem vsála, ubrala dost mízy svému plodu.  
Jsem pánem v Troizeně. A synu Faidřinu  
dá Kréta útlukem svou štědrá krajina.  
Jdu, abych v Atice, kde královnou jsi příští,  
v tvůj prospěch hlasy sved, jež mezi nás se tříští.

ARICIE.

Mne vidíš žasnoucí, můj pane, zmatenu.  
A skoro bojím se, že obětí jsem snu.

Či smím přec uvěřit, že je to skutečnost,  
že k vašim ctnostem všem se druží šlechtnost?  
Vy pověst velikou ve světě, pane, máte,  
však činy svými ji přec ještě překonáte.  
V můj prospěch chtěl byste sám teď se oloupiti,  
což není na tom dost, že chtěl jste zapomniti  
na svoji nenávisť a navrátit mi zas  
mou starou svobodu...

HIPPOLYT.

Jak, nenávidět vás?

Tak sytě barvami má hrdost vylíčena,  
že věřit nechcete, že mojí matkou žena?  
Jak hrozně surový by musel člověk být,  
by vaším pohledem se nedal obměkčit?  
Jak něže takové jsem odolati měl?

ARICIE.

Co díte, pane můj?

HIPPOLYT.

Víc řekl jsem, než chtěl.

Jak vašeň přemáhá mou vůli, jasně zřím,  
když jednou počal jsem, mlčení přeruším.  
Chci dále mluvit, chci všechno říci vám  
a zradit tajemství, jež v srdci ukrývám.  
Před sebou vidíte mé mládí s jeho hříchy  
a příklad výstražný šílené, padlé pýchy.  
Já, který odvážně vždy lásce vzdoroval  
a jejím obětem se hrdě posmíval,  
já, jenž se domníval, že s bouří zápasící  
vždy budu vídat jen se břehu s klidnou lící,  
teď sám jsem přemožen, jhem lásky spiat,  
a nemám dosti sil již sebe ovládat.  
Jen krátký okamžik mé srdce spoutal cele,  
to pyšné srdce kdys je nyní rozechvělé.  
Od šesti měsíců pln studu, utýrán,  
v svém srdci nosím šíp, jenž láskou v ně byl vklán,  
a marně vzpírám se, boj marný podnikám,  
jsa vzdálen hledám vás a zas vám unikám.  
Váš obraz v tíšiny mne lesní doprovází,  
a záře sluneční i měsíční svit v mlázi  
mně vašich půvabů vzpomínku sladkou skýtá –  
tak vše vám vydává do rukou Hippolyta.  
Já sám teď cítím to, svých ctností nesu tíž,  
já hledám sebe sám a nenalézám již.  
Můj luk a oštěpy mne nic už nebví,  
ni jízda o závod a na lov výpravy.  
Mé vzdechy hluboké jen vrací ozvěna,  
jež větrů na vlnách je smutně nesena. –  
Snad lásky vyznání tak náhle vyslovené  
vám, jež mu naslouchá, nach cudný ve tvář vžene,

Bdím? Neklamu se přec jen o tvých úmyslech?  
Můj pane, který bůh ti do srdce je vdech?  
Tvé velkodušnosti se právem šíří sláva!  
A přece, za pravdou jak pověst pokulhává!  
Ty chtěl bys v prospěch můj se vlastních výhod zřící?  
Což není na tom dost, žes nenávisťi mstící  
mne šetřil, duši svou žes po tak dlouhou dobu  
té zášti uchránil...

HIPPOLYTOS.

Já k tobě choval zlobu?

Ať pověst jakkoliv mou pýchu líčívála,  
mně hrdá matka jen, ne zvrhlá život dala.  
Kde, které barbarství, zášť zakořenělá  
by, paní, nezjihla, když tebe uzřela?  
Jak já, byt' zoufalý, jsem mohl odolat?

ARICIE.

Jak, pane?

HIPPOLYTOS.

Řek jsem víc, než říci měl jsem snad.

Než když jsem přemožen už mocným citem svým  
a když už začal jsem, tož také dopovím.  
Své žalné tajemství ti zjevím, paní, celé,  
jež bědné srdce mé už neunesse déle.  
Tu stojím před tebou a tichý, zpokornělý  
tě prosím o soucit, já kdysi buřič smělý,  
jenž lásce vzpouzel se a jemuž pouta těch,  
kdož citům podlehl, vždy byla na posměch,  
jenž doufal, slabochů že lidských ztroskotání  
jen z břehu odněkud zřít budu v zadumání!  
A nyní naměřil mi osud po zákonu,  
své staré bytosti jsem vzdálen na sto honů.  
Ten tam je pyšný vzdor. Má duše nespoutaná  
ve chvíli osudné už našla svého pána.  
Šest dlouhých měsíců mne rána páli v hrudi,  
stud z místa na místo mne zoufalého pudí,  
já s tebou, se sebou boj marný vedu stále:  
jsi u mne? – toužím pryč, jsem sám? – zřím tebe dále!  
I v lesích obraz tvůj se noří přede mnou.  
Svit denní, noci stín, vše moc tvou kouzelnou  
mi stále zjevuje, vše víc a znova zas  
mou pýchu zkrušenou jí dává napospas.  
Já sám nic nezmožu a v marném zápase  
jen věčně hledám se a nenalézám se.  
Můj luk, mé oštěpy, vše nyní bez kouzla je,  
můj vůz už zapomněl na svého vozataje,  
mé koně sotva už na pánův hlas teď slyší,  
a ston, ne lovcův křik, se nese lesní tíší.  
Snad teď, kdy posloucháš, ty rdíš se pobouřena,  
že divá láska má, jež tebou roznícena

snad řečí zdrsnělou své srdce nabízím,  
však věřte, přilnul jsem k vám celým žitím svým.  
A proto laskavě mou zpověď přijměte,  
že mluvím prvně tak, jen toho pojměte,  
nechtějte odmítnout cit špatně vyslovený –  
vás vyjma Hippolyt až dosud neznal ženy.

v mém srdci, trapně tak ti vemluvit se chce,  
jenž pout tvých nehoden, ti dává zajatce.  
Než právě proto dar ti marný nenabízí.  
Jen pomni, lásky řeč že vždy mi byla cizí,  
a neber duši mé pro slova neumělá  
sen lásky, bez tebe jež sotva by kdy měla.

Sotva se dá tvrdit, že by jeden překlad byl setrvale lepší nebo horší než druhý: ve srovnání jednotlivých dvouverší mezi sebou a s originálem někdy vynikne důvtipnější řešení, údernější metafora či povedenější rým v jednom, jindy v druhém. Pár příkladů: u Racinova *La mort seule, bormant ses travaux éclatants*, / *Pouvait à l'univers le cacher si longtemps*<sup>148</sup> se mi Hořejšího vazba *vyrvat ze slávy jeho činů* zdá životnější, výraznější než Schmoranzovo *Smrt činnost slavenou jen mohla skončiti*; Schmoranz se tu také spokojil se zrymováním dvou infinitivů na –ti. Rýmy tvořené dvojicí totožných slovesných tvarů jsou vůbec u Hořejšího podstatně řidším jevem. Někde se Hořejšímu také daří oživit přeci jen poněkud jednotvárný spád lumírovského alexandrinu například rýmem vnitřním: *jen věčně hledám se a nenalézám se*. Schmoranz navíc místy mechanicky přebírá francouzskou vazbu, což je zarážející zejména v případě poněkud školáckého překladu *Depuis près de six mois* jako *od šesti měsíců* (oproti tomu Hořejší má *šest dlouhých měsíců*).

Ovšem z druhé strany: ve dvojverší *Du choix d'un successeur Athènes incertaine* / *Parle de vous, me nomme, et le fils de la reine*<sup>149</sup> připadá mi Schmoranzovo řešení elegantnější a sdělnější: zachovává informaci o nejistotě Athén (*Athény se chvějí*) a především po vzoru originálu rozčleňuje jednotlivé nápadníky trůnu tak, že je na první poslech zřejmé, že nejde o žádnou koalici: *část žádá vás, část mne, též Phaedry synka chtějí* – proti tomu Hořejší nabízí kvalitnější rým (*novina* / *Faidřina*), ale méně zjevné sdělení (*lid volí tebe, mne a syna Faidřina*).

Místy překvapí Hořejší strojenou, knižně znějící formulací tam, kde Schmoranz působí o poznání moderněji, jakoby v duchu Tilleho nároků: Hořejšího *co zapomnění los stih bědné bratry tvé* se čte jako krystalický Vrchlický, naproti tomu *Váš rod tak upadl ve městě v zapomnění*

---

148 Filologický překlad: *Jen [sama] smrt, ukončujíc jeho oslnivé činy, / mohla ho tak dlouho skrývat před světem [dosl. vesmírem]*.

Tady i dále cituji dle edice RACINE, Jean. Phèdre. In: Týž. *Œuvres*. Paris: Didot, 1854. S. 241–261. Citovaná scéna II.2: s. 247–248.

149 *Athény znejistěné volbou následníka / mluví o vás, zmiňují mne a syna královny*.

(Schmoranz) je verš, který by klidně mohl znít z jeviště dnes. Jak už ale bylo řečeno, mnohde jinde je to zase naopak.

Téměř s obecnou platností lze tvrdit patrně jen dvě věci. Zaprvé: pro Hořejšího je enjambement přirozenou součástí jeho pojetí alexandrinu, objevuje se u něj i v celých sériích, až v něčem připomíná překlad shakespearovský – i následkem toho, že mu cézura často vychází jinam, než logický předěl ve větě či myšlenkovém celku (*Vím dobře, také mně // že zákon kterýs brání / být králem. Vyčítá // mi stále řecká zem / mou matku cizinku. // Jen bratra odpůrcem / já kdybych, paní, měl, // svých práv, jež nesporna [...]*). U Schmoranze je přesah zcela výjimečný a v celkovém pohledu se zdá, že se snaží (se střídavým úspěchem) držet Čapkových tezí o alexandrinu a ústrojném pojetí cézury.

Zadruhé: Hořejší, na rozdíl od Schmoranze, důsledně převádí jména mytologických postav z římské podoby, v níž je zcela samozřejmě užívá Racine coby románský autor, do řecké, která má naopak silnější (byť nikoliv bezvýhradnou) pozici v českém vnímání. Mytologické odkazy Hořejší málokdy dovysvětlovává (výjimkou je Hérakles, pro nějž volí obecně známé jméno místo méně srozumitelného Alkeidés), ba dokonce tam, kde Racine hovoří o Parce, tedy v řecké podobě Moire, spojuje Hořejší jméno a přívlastek z originálu (*Parque homicide*, tj. *Parka/Moira smrtící*) v identifikaci konkrétní Moiry: *Atropos*. V jistém smyslu jako by tedy počítal s ještě vzdělanějším, poučenějším příjemcem než Racine, který napovídá přívlastkem (stejně jako později ve svém překladu Gustav Franci, který hovoří o *Parce smrtichtivé*).<sup>150</sup> Jednotné číslo, *la Parque*, navíc ve francouzštině už od časů Ronsardových (tedy celé století před Racinem) zároveň metaforicky značilo smrt a osud.<sup>151</sup> Proto se v tomto případě jeví Schmoranzovo řešení (*do rukou osudu*) jako výhodnější či přinejmenším ohleduplnější ke čtenáři/posluchači, stejně jako jeho potlačování konkrétních jmen ve prospěch postižení jejich historické úlohy – a Hořejší v tomto bodě, vrátíme-li se o kapitolu nazpět, stojí jednoznačně na straně překladu konformního.

Co z toho všeho plyne, pokud jde o portrét Hořejšího jako překladatele? Jeho *Faidra* je v první řadě pokusem nalézt pro klasicistní tragédii přijatelný tón tvorbou v mezích starší metody, nikoliv (po Čapkově vzoru) revolucí. Milan Blahynka ve své studii *Jindřich Hořejší*

---

150 RACINE, Jean. *Faidra*. Přel. Gustav Franci. Praha: Orbis, 1960. S. 23.

151 Viz dotyčné heslo ve zmíněném etymologickém slovníku Alaina Reye.

*překladatel básník*, kterou doprovodil již zmiňovaný výbor z Hořejšího překladů v odeonské edici Český překlad, píše, že byl Hořejší ve vztahu k lumírovské normě ovlivněn svým obdivem k Vrchlickému<sup>152</sup> a právě proto *Faidru* překládá „rozměrem, který je vzhledem k omezeným možnostem českého jambu velmi choulostivý a svádí k různým jazykovým, zvláště slovosledným násilnostem.“<sup>153</sup>

Blahynka si všímá, že se nevýhody této normy pokusil Hořejší překonat zevnitř. Zmiňuje využití aliteračních řad a to, že se pokud možno „vyhýbá bezobsažným rytmickým vycpávkám,“<sup>154</sup> já dodávám ještě zmíněné využití vnitřního rýmu a celkovou (byť ne zcela důslednou) snahu o modernější lexikum, která vynikne zvláště ve srovnání s překladem Kubištovým či Maškovým. „Je to ovšem,“ soudí Blahynka, „pokus po výtce kompromisní a výsledky vcelku neodpovídají vynaložené námaze, což je pochopitelné u skladby o půldruhém tisíci veršů; v takovém počtu není možnost likvidovat jednotvárnost jambického alexandrinu zevnitř.“<sup>155</sup>

Do jisté míry kompromisními pokusy ovšem zůstaly i další české překlady klasicistní tragédie – duch lumírovského verše se přinejmenším místy ozývá i z *Faidry* Franclovy, kterou od té Hořejšího dělí více než tři desetiletí. Alespoň šest veršů opět z oné druhé scény druhého dějství:

Já, který vzdoroval vždy lásce v pýše své  
a posmíval se těm, jež do zajetí zve,  
já, který chudáky litoval v ztroskotání  
a bouřím přihlížel jen zpod pobřežních strání,  
jsem téhož zákona pokorným otrokem.  
Co způsobilo to, že kdosi jiný jsem?<sup>156</sup>

Programově a vědomě na Čapka navazuje patrně až Vladimír Mikeš se svou koncepcí pohybového verše,<sup>157</sup> ale to už je v příběhu českých překladů klasicistní dramatiky úplně jiná kapitola.

---

152 Hlásí se k němu zejména v anketě Kmene: „Nikdo nikdy nedocení překladatelskou práci genia Jaroslava Vrchlického.“ – viz Přílohu I.

153 BLAHYNKA, Milan. Jindřich Hořejší překladatel básník. In: HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Překlady*. Op. cit., s. 528–547. Cit. s. 541.

154 Op. cit., s. 542.

155 Op. cit.

156 RACINE, Jean. *Faidra*. Přel. Gustav Francl. Op. cit., s. 25.

Dobová kritika se každopádně o Hořejšího překladu vyjadřovala s uznáním: Jelínek píše, že je to „úctyhodný kus práce, překládati Faidru veršem tak plyným, tak českým, a neodpustiti si ani pravidelné střídání mužského a ženského rýmu.“<sup>158</sup> (S tou pravidelností střídání to ovšem není tak docela pravda.) Podle Edmonda Konráda si „nemůžeme dosti vynachváliti překlad Jindřicha Hořejšího, ač se nám zdá, že poněkud nadužívá asonance místo rýmu.“<sup>159</sup> Dostalovu inscenaci přijali ovšem kritici vesměs s výhradami – zejména Jelínek soudí, že se Národní divadlo „poněkud ukvapilo, pustivši na jeviště Racinovu *Faidru* v tom stavu, kdy vlastně režisérská a herecká práce měla teprve začít.“<sup>160</sup> Argumentace (Jelínkova i jiných) se přitom dotýká také toho, že tento typ dramatiky zkrátka u nás nemá inscenační tradici, že jsme „vychovaní kultem Shakespearovy anarchické formy“ a „málo schopni oceniti sílu genia, který dobrovolně přijímá železnou disciplinu“<sup>161</sup> – což mělo, jak jsme viděli, vliv nejen na inscenace, ale i na překlady. Vnímá to i pražský dopisovatel francouzského týdeníku *Les Annales politiques et littéraires* F. de Méans, když v prosinci 1926 píše:

Už vícekrát jsem si všiml záliby československého publika ve francouzském dramatu. [...] Lhal bych, kdybych tvrdil, že kritika pokaždé slepě schvaluje to, co z francouzského repertoáru vedení divadel zvolí. [...] Jen s obtížemi se tu daří vžít se do ducha francouzského klasického repertoáru. Je-li dílo Corneillovo ještě vcelku přístupné publiku vesměs znalému děl Shakespearových, racinovské tragédii se tu obecně vzato rozumí hůře. Dobře to bylo k vidění na nedávném představení *Faidry* v novém překladu pana Hořejšího, při němž herci [...] dodávali nevědomky hře romantický tón, který si vypůjčili od Shakespeara a který svými silami omladili a zmodernizovali. Je to pro ně spíš zvyk a instinkt než tradice. Pramení z toho dojem nesoudržnosti. [...] Pražským umělcům by prospělo, kdyby se přijeli podívat do Paříže, jak hraje Racina soubor Théâtre-Français. Třeba by se pak vrátili s menším zápallem pro onen vrtoch spočívající v modernizaci klasických děl – vrtoch, který není jen český, viděli jsme jej ostatně u francouzských herců vedených Lucienem Guitrym.<sup>162</sup>

---

157 Viz MIKEŠ, Vladimír. O „duchu“ alexandrinu. In: ROSTAND, Edmond. *Cyrano z Bergeracu*. Přel. Jaroslav Vrchlický. [Program k inscenaci v režii Michala Dočekala.] Praha: Národní divadlo, 2002. S. 33–41.

158 JELÍNEK, Hanuš. Divadlo. *Lumír* 53, 1926, č. 3., s. 167.

159 KONRÁD, Edmond. [Nepojmenovaná recenzní glosa.] *Rozpravy Aventina* 1, r. 1926, č. 8, s. 107.

160 JELÍNEK, Hanuš. Op. cit., s. 166.

161 Op. cit., s. 106.

Jasně z toho plyne, že (absence) inscenační tradice racinovské tragédie a podoba jejích překladů spolu silně souvisejí.

Je dobré si všimnout, že *Faidra* je v Hořejšího tvorbě (té divadelně-překladatelské i té původní) stylistickou výjimkou: jako lyrik psal vesměs střízlivým, civilním jazykem, často využíval nepravidelných forem či rovnou volného verše, a jeho nejproslulejším, nejcitovanějším počinem v oblasti překladu poezie byly překlady Jehana Rictuse. V nich objevuje pro českou poezii lidovou vrstvu jazyka – pro Jiřího Levého je Hořejšího Rictus „[j]edním z nejvýznamnějších manifestů odakademičtění, zlidovění poezie.“<sup>163</sup> Jen vzorek pro ilustraci, úryvek z překladu Rictusovy básně *Past*:

Dyť taky je zpola zhovadilej,  
vysátej, zedřenej, zašlápnutej.  
Žít? Copak stroj žije? Ten jen de.  
Přemejšlet, sežrala by ho rez.<sup>164</sup>

Jistěže by bylo dogmatické tvrdit, že tento tón mu jediný vyhovoval; proti tomu by se sám bránil, jako když ve Fučíkově anketě píše: „Překladatelský eklecticism se rovněž pokládá za cosi méněcenného. Jako by touha ovládnout češtinu do všech možných odstínů byla cosi hanlivého: touha po ‚celé lyře.‘“<sup>165</sup> O onu „celou lyru“ také Hořejší ve svých básnických překladech usiloval – Blahynka o tom píše, že „na počátku překladatelské dráhy Jindřicha Hořejšího nalézáme u něho dvojí básnickou řeč: slavnostní, patetický jazyk starší poezie, zamořený poetismy a licencemi, a vedle už moderní básnickou řeč, která nehledá poetická slovíčka, obejde se nejen bez nesnesitelných licencí, ale dokáže se rozeznít aliteracemi, vnitřními rýmy [a] refrény [...]“<sup>166</sup>

Své pověsti básníka a překladatele jazyka periferie si ale byl Hořejší tak jako tak sám vědom – už v roce 1927 (tedy dávno před prvním vydáním souboru z Rictuse) v *Rozpravách Aventina* dává ohledně *Faidry* k dobru následující rozhovor, který si dost možná sám vymyslel:

---

162 DE MÉANS, F. Lettre de Prague. *Les Annales politiques et littéraires*, 1926, č. 2268, s. 652–653. [Přel. MZ]

163 LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu*. Op. cit., s. 221.

164 RICTUS, Jehan. *Past*. In: HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Překlady*. Op. cit., s. 47–55. Cit. s. 48.

165 Viz Přílohu I.

166 BLAHYNKA, Milan. Op. cit., s. 536.

„Dr. Hilar: ‚Tak jsem tomu Hořejšimu dal přeložit r. 1793 *Faidru* a von Vám přinesl do divadla první jednání letos, l. p. 1926.‘ Prof. Mathesius: ‚To by nevadilo, ale von vám to jistě přeložil v žargonu!‘“<sup>167</sup>

*Huon z Bordeaux*, ač text v historickém stylu, s sebou nese příležitost k využití mnoha různých jazykových vrstev a jeho neustálený, nepravidelný verš v kombinaci se záměrně naivním, pohádkovým laděním (připomínajícím, jak poznamenali mnozí doboví kritici, tylovskou báchorku) umožňuje i co do formy značně tvůrčí práci. *Faidra* se svým souměrným světem, svázaným do přísné veršové formy, se takovému typu tvořivosti jaksí vzpírá. Nejvýraznějšími překladatelskými činy Jindřicha Hořejšího jsou takové, v nichž má možnost rozehrát bohatost jazyka, a to zejména toho primárně – s nadsázkou řečeno – neliterárního, nevznešeného. Platí to i o hrách psaných prózou, kterým je věnována následující, poslední kapitola.

---

167 Viz Přílohu I.



## V.

### Umění hovorovosti

V kapitole věnované překladům neveršovaných textů už nehrozí potřeba tak obsáhlého teoretického komentáře ke kontextu a východiskům. S výjimkou Villiersovy *Vzpouy* a Molièrovky aktovky *Příležitost dělá lékaře* překládal Hořejší texty tehdy současné, staré maximálně dvě desetiletí, ale ještě mnohem častěji úplné novinky, v řádu měsíců po jejich prvotním francouzském uvedení – zkrátka texty, s nimiž se v té době nevázala žádná překladová tradice. Přesto ale analýza Hořejšího překladů nese jeden problém, nebo lépe řečeno: problémem je samotný výběr textů k analýze. Ukázalo se totiž, že agenturní opisy uložené v knihovně IDU nejsou vždy úplně spolehlivé.

Chtěl jsem původně celkově rozebrat překlad Giraudouxova *Intermezza* (hraný ve Frejkově režii jako *Isabella na rozcestí*), který by zároveň umožnil srovnání s pozdějším překladem Karla Krause (pro inscenaci Otomara Krejčí v Divadle za branou, 1967), jenomže zrovna uložený opis Hořejšího *Intermezza* zahrnuje řadu výrazných škrťů. Ty jsou místy razantní až nepochopitelně, jak podotýká ve své recenzi na Frejkovu inscenaci Jindřich Vodák: „Dialogy jsou bohužel proti původnímu znění protrhány velmi nemilosrdně, ztratilo se z nich na důležitých místech zrovna to, čeho nelze pohřešit bez újmy porozumění.“<sup>168</sup> Je přitom málo pravděpodobné, že se takto rozsáhlých výpustek dopustil sám překladatel, jakkoliv i podobné případy dobová praxe znala – extrémním příkladem je opět Bohumil Mathesius, který se třeba při překladu *Peera Gynta* hlásí k silnému krácení jdoucím až tak daleko, že vynechává celé čtvrté dějství, protože nezapadalo do jeho vnímání a výkladu hry.<sup>169</sup>

---

168 VODÁK, Jindřich. Dívčí veselohra Giraudouxova. *České slovo* 26, 1934, č. 8, s. 8.

169 MATHESIUS, Bohumil. Henrik Ibsen: Peer Gynt. In: LEVÝ, Jirí. *České teorie překladu*. Op. cit., s. 651–653.

Mnohem pravděpodobnější je, že agentura šířila už Frejkovu inscenační verzi, a protože jiný opis Hořejšího *Intermezza* nemáme, lze tu komentovat jen řešení zcela konkrétních míst. Důkazem pro platnost této teze (tj. šíření inscenační verze agenturou) je mi skutečnost, že Hořejšího překlad Pagnolovy *Fanny* se v knihovně IDU nalézá hned ve dvou opisech, přičemž zatímco ten se signaturou P 4932 je ve srovnání s originálem neúplný (podobně jako *Intermezzo*), ten se signaturou P 572 originálu odpovídá; jde tedy patrně o verzi inscenační a verzi původní. Vzhledem k tomu jsem se nakonec rozhodl nejpodrobnější rozbor překladu v této kapitole věnovat právě *Fanny* – a v případě *Intermezza* jsem se v onom srovnání s Krausem zaměřil jen na jednu pasáž.

Druhý metodologický problém představuje fakt, že u žádného z textů nemáme k dispozici text, ze kterého Hořejší překládal, a některé zdánlivé rozpory mohou být způsobeny rozdílností verzí originálu. Blahynka v ediční poznámce v Hořejšího odeonském svazku<sup>170</sup> uvádí, že např. u her Giraudouxových je dost pravděpodobné, že je Hořejší překládal z agenturního opisu, a u *Fanny* se mi to také jeví jako pravděpodobné: jak vyplývá z jeho dramaturgického posudku, Götz hru četl už na přelomu let 1931 a 1932, přibližně měsíc po pařížské premiéře v prosinci 1931,<sup>171</sup> kdežto první knižní vydání (Paris: Fasquelle) vyšlo až někdy v průběhu roku 1932. V Hořejšího překladu chybí mimo jiné řada scénických poznámek, přitom jinde (např. ve Villiersově *Vzpouře*) s nimi zachází podstatně uctivěji.<sup>172</sup>

Autora *Fanny* Marcela Pagnola (1895–1974) není třeba nijak zvlášť představovat: u nás je obecně známý především jako autor románů jako *Živá voda*, zároveň byl ale také uznávaným dramatikem a především filmařem, jehož filmy jako *Pekařova žena* (1938) se řadí ke klasikám francouzské kinematografie. *Fanny* je druhým dílem z takzvané Marseillské trilogie, do které se počítají divadelní hry a filmy *Marius*, *Fanny* a *César*. Nešlo o žádnou experimentální

---

170 BLAHYNKA, Milan. Vydavatelské poznámky. In: HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Překlady*. Op. cit., s. 551–555. Cit. s. 554.

171 Viz strojopis z 15. ledna 1932, uložený v Archivu ND ve složce inscenace (obálka Č-238).

172 Podobná diskrepance ovšem nebyla záležitostí nikterak dobovou: při práci na momentálně připravovaném českém vydání her Joëla Pommerata jsme zjistili, že hru *Ma chambre froide* poskytla agentura překladateli Zdeňku Bartošovi (zřejmě nedopatřením) jako interní pracovní scénář autorovy inscenace, v němž oproti oficiální publikované verzi chyběly rozsáhlé scénické poznámky nebo třeba část interpunkce. Z této nekompletní verze už přitom mezitím vznikla inscenace Anny Petřelkové v Západočeském divadle Cheb – a podobných příkladů, kdy i samotnou podobu inscenace ovlivnila rozdílnost verzí výchozího i překladového textu, bychom našli daleko více.

dramatiku, spíš o brilantní produkt, který svého času slavil velký obchodní úspěch a stal se předlohou celé řady dalších děl, od více než desítky filmových zpracování (z toho dvou hollywoodských) přes broadwayský muzikál skladatele a textaře Harolda Romea z let padesátých po operu Vladimira Cosmy z roku 2007.

Celá trilogie vypráví příběh dvou milenců z přístavu v Marseilles: Maria, mladíka s touhou po oceánu, a krásné prodavačky mušlí Fanny. V prvním díle Marius svou lásku opouští a odjíždí na moře, aniž se dozvěděl, že Fanny čeká jeho dítě. Po velkém diváckém zájmu o tento první díl, uváděný ve Stavovském divadle pod názvem *Malajský šíp* (jak Hořejší nazval loď, na níž Marius odplouvá a jež se v originále jmenuje prostě *La Malaisie*) v režii Vojty Nováka s premiérou 29. května 1931, měla dramaturgie přirozeně zájem i o díl druhý, jehož děj shrnul Götz v onom doporučujícím posudku dosti lapidárně: „Fanny je těhotná, Panisse si ji přes to vezme, odpor Cesarův je zlomen, Marius odjíždí.“<sup>173</sup> Hořejšího překlady Pagnola se dočkaly mimořádně dlouhého jevištního života: *Malajský šíp* byl několikrát inscenován ještě v šedesátých a sedmdesátých letech a obě hry se pod společným názvem *Marius a Fanny*, v úpravě vycházející z Hořejšího překladu, uváděly v Městském divadle Mladá Boleslav ještě v roce 2006.

Výrazným rysem překladu *Fanny* (a možná také důvodem této jeho dlouhověkosti) je, že tu přišlo výrazně ke slovu Hořejšího forte, s důvtipem nalézáný český ekvivalent pro lidovou mluvu postav a postaviček z přístavního baru. Pro jednotlivá slova a obraty s hovorovým nádechem má vždy převod, který se nespokojí jen se zprostředkováním informace, jak lze doložit několika příklady sesbíranými v rozsáhlém prvním obraze prvního dějství.<sup>174</sup>

<b>Původní výraz</b>	<b>Doslovný překlad</b>	<b>Hořejšího řešení</b>
mais naturellement [s. 17]	ale přirozeně	ale to se rozumí
commencer la vente [s. 18]	začít prodávat	otvírat krám
elle ne manque pas des prétendants [s. 20]	nemá o nápadníky nouzi	bude mít nápadníků až až
on ne dit jamais [s. 29]	nikdy/vůbec se neříká	nikdo jakživ neřekne

173 Viz strojopis z 15. ledna 1932, uložený v Archivu ND ve složce inscenace (obálka Č-238).

174 V obou případech používám již výše citovaná vydání; u originálního textu uvádím nadále jen číslo stránky, opis Hořejšího překladu z knihovny IDU je číslovaný jen na několika prvních stranách, proto čísla stránek neuvádím. V citacích z překladu opravuji zjevné chyby v pravopisu a interpunkci, vzniklé evidentně nedbalým opisem.

regarder à la pendule [s. 35]	dívat se na hodiny [v kontextu repliky: celou dobu]	mít voči na hodinách
n'ont sur moi aucune influence [s. 54]	nemají na mne žádný vliv	se mnou ani nehnou

Hořejší postupuje uvážlivě, respektuje odlišnost nátur i rozdíly v sociálním zázemí jednotlivých postav – s tím vědomím si může dovolit místy podsunout výraznou stylizaci i tam, kde u Pagnola de facto chybí: takto *fatiguée* (s. 16) pro něj není jednoduše *unavená*, nýbrž *nanicovatá*; loučí-li se Honorine obyčejným *A tout à l'heure* (*Za chvíli na viděnou*, s. 24), u Hořejšího slibuje, že bude zpátky *v cuku letu*; když něco Césara *naprosto nezajímá* (*absolument pas*, s. 41), nezajímá ho to v českém překladu, *ani co se za nehet vejde*; když Honorine vítá Panisse slovy *Mon Dieu, c'est vous* ([*Můj*] *Bože* nebo možná lépe *Božínku, to jste vy*, s. 87), najdeme v překladu udivené zvolání *Matičko skákavá*.

Nikdy to nejsou posuny samoúčelné, nemístné. Dílem jde o zachování jednotné stylizace napříč promluvami jednotlivých postav, dílem o princip kompenzace. Jasně je to vidět na vstupní promluvě Tloušťíka, která zní ve francouzštině takto: *Hé beingue, mademoiselle Fanylle, est-ce que votre mère n'est pas ici ?* (s. 26). Pro výstřední nářeční stylizaci obyčejného vycpávkového *Eh bien* (kterou tato komická postava používá, aby skryla svůj pařížský původ) překlad řešení nemá, překládá tedy prostě po rytmu a významu *Tak co* – a zmizelou jazykovou charakteristiku postavy posouvá tam, kde je v originálu naopak zcela bezpříznaková *vaše matka*: *Tak co, slečno Fanuško, kdepak máte paní máteř? Není tady?* [Podtrhl MZ.]

Snad ze stejného důvodu Hořejší sáhl na několika málo místech také k některým řešením, která jsou vzhledem k výchozí materii možná přeci jen zbytečně tvořivá, jako když jeden Césarův úšklebek stylizuje do rýmovaného *Běž na molo, ty drmolo*, anebo když tam, kde se u Pagnola prostě konstatuje, že rychlík už odjel (s. 211), u Hořejšího *už uhání do horoucích pekel*. Zároveň ale ani tyto licence neruší stylovou jednotu a nepůsobí nijak zvlášť výstředně – lze na ně vlastně vztáhnout Blahynkova slova o Hořejšího překládání poezie: „[J]estliže básník ve srovnání s originálem něco přidává, třeba kvůli rýmu, je to vždy slovo nebo obrat stylisticky sourodý.“<sup>175</sup>

Jistou nedůslednost, ovšem dobově nikterak výjimečnou, vykazuje překlad místy v počestřování jmen a názvů. Když vdovec Panisse připomíná svou *pauvre Félicité* (s. 157), je z ní

---

175 BLAHYNKA, Milan. Op. cit., s. 536.

u Hořejšího *nebožka Blažena*, jako by šlo o mluvící jméno (v daném kontextu jaksi ironické) – tato Slovanka ovšem působí uprostřed středomořského přístavu přeci jen dost nápadně. A z Césarova oblíbeného časopisu pro podnikatele v občerstvení, který se jmenuje *Journal des Limonadiers* (s. 54 a jinde; *limonadier* není jen výrobce či prodejce limonád, ale také zastaralé kavárník), se v češtině stává vtipný, ale poněkud obrozensky znějící *Hostomil*.

V celkovém pohledu je to ale překlad skutečně vytvořený podle Hořejšího teoretických východisek: při čtení není nijak patrné, že čteme překlad; to, co má působit přirozeně ve francouzštině, působí přirozeně i v češtině; naopak to, co je i v originálu jakousi výstředností (třeba právě komicky strojený projev onoho Tlouštíka), zůstává výstředností i v češtině. Výrazy a metafory francouzské přecházejí ve výrazy a metafory české, jako když Escartefigue lituje Césara a vzpomíná na jednoho jiného nešťastníka:

Oh ! je le crois ! il va de plus pire en plus pire.  
(*Scientifique.*) Moi, j'en ai connu un comme ça, que son cerveau se ramollissait... Ça se fondait tout, là-dedans... Et à la fin, quand il remuait la tête, pour dire « non », eh bien, on entendait « flic-flac... flic-flac... ». Ça clapotait. [s. 15]

To jo. To já bych taky řek. Jde to s ním od pěti k čtyřem. Já jsem znal jednoho, kterýmu z takovýho případu úplně změk mozek. Ten, když vám zavrtěl hlavou, tak mu to v ní žbluňkalo: žbluňk! žbluňk!

Opět je tu jistý posun směřující k zachování či posílení kolokviální stylizace: místo aby to s ním obvykle bylo *čím dál horší*, jde to s Césarem *od pěti k čtyřem*. Především si tu ale Hořejší všimá, že když změkne mozek v češtině, tak neklape (*flic-flac*), nýbrž žbluňká, a že místo mnohomluvného *remuer la tête pour dire « non »* stačí v češtině obvykle *zavrtět hlavou*. Určující kvalitou je vedle stylu také rytmus, podle kterého se jediné slovo může překládat řadou různých variant. Třeba regionalismus *fada*, který se u Pagnola objevuje velice hojně,<sup>176</sup> vypadá v závislosti na kontextu a rytmu repliky v českém překladu například takhle:

[...] il deviendra fada. [s. 15]

[...] stane se z něj votrava.

Mais qu'est-ce que c'est que ce fada ? [s. 28]

Co je to za tlučhubu?

[V]ous êtes pas fada ? [s. 29]

Nejste vy tentononc?

Význam slova tu neurčuje slovník, ale kontext, nebo ještě přesněji: dramatická situace.

---

176 Jeden ze dvou příkladů výskytu, které v hesle *fada* uvádí Grand Robert, je právě z Pagnolova *Maria*. Jde o podstatné a zároveň i přídavné jméno užívané nejčastěji zhruba ve významu českého *trochu na hlavu*.

Dalo by se to dokládat ještě na mnoho způsobů, ale závěr je zřejmý. Hořejší jako překladatel dramatu je vesměs tvořivý, ale v té tvořivosti je vždy patrná snaha co nejpřesněji zprostředkovat gestus, se kterým autor tu kterou repliku koncipoval, a funkci, jakou ta která replika v dialogu zastává. Není to dílo autora, který by chtěl skrz překlad prosadit sebe sama, ale práce znalce obou jazyků, který řeší překladatelské výzvy s patričním nadhledem a v intencích toho, jak o práci překladatele mnohem později, roku 1987, mluvil Jan Zábřana:

Často totiž platí, že nejpřesnější překlad věty není *dobrý překlad*. Z mnoha důvodů, většinou ale proto, že česká věta přesně tlumočí, co řekl autor, ale česky bychom to řekli jinak. Formulováno ještě subtilněji: právě ta postava, která to říká v originále, by to v češtině řekla jinak. Potom taková bezchybná, doslovně přeložená věta zní falešně, je správná, ale psychologicky nevěrohodná. [...] Vůbec nejde o to, jak přeložit které slovo, jak trefit bazální smysl – to si možná myslí amatéři a začátečníci, ale pro profesionálního překladatele začíná problém až o kousek dál: když hledá adekvátní jazykovou rovinu, frazeologickou analogii.<sup>177</sup>

Nejvýrazněji je tento rys jeho práce, jak už bylo řečeno, vidět právě tam, kde mohl uplatnit svou obratnost v řeči hovorové, svou znalost žargonu, kterému se věnoval s péčí takřka sběratelskou.<sup>178</sup>

To samozřejmě neznamená, že méně stylizované, literárnějším jazykem psané texty by Hořejší překládat nedovedl: i v takových překladech je znát jeho jazykový cit, i v nich si je bezpečně jistý. Jen jsou to překlady jaksi pevněji svázané s dobou svého vzniku: je to paradoxní, ale zdá se, jako by hovorový jazyk buď stárl pomaleji, anebo jako by si tato stylizace automaticky vyžádala hledání modernějších jazykových prostředků. Doložit to lze kratičkým, téměř nahodile vybraným úryvkem z Hořejšího překladu Carcova románu *Parta*:

– Abych ti řekla, zahovořila opět dívčice, vod tý doby, co si byl pryč, sem dohromady neviděla ani je ani Nemehlo... Asi mu něco nablafali a ty jejich kšefty, to víš, ty nejsou pro ženskou.

Souhlasil s ní, nehlesnuv slovem, neboť nyní, když mu pověděla velkou novinu, pokládal za věc přirozenou, že se neutápí v povíдавosti.<sup>179</sup>

---

177 ZÁBRANA, Jan. Pracovat vždycky naplno. In: Týž. *Potkat básníka*. Praha: Odeon, 1989. S. 407–414. Cit. s. 409.

178 Viz slovníček žargonových výrazů, který sestavil a který je přetištěn in: HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Překlady*. Op. cit., s. 525–527.

179 CARCA, Francis. *Parta*. Přel. Jindřich Hořejší. Praha: Čin, 1925. S. 14.

Vedle sebe tu stojí dvě takřka protichůdné jazykové vrstvy: snad až na výjimku dobové žargonového *nablatat* dodnes stylově funkční kolokviální přímá řeč – a proti ní silně literární narace s výrazy jako *divčice*, *zahovořit*, *povídavost* a slovesem v přechodníku, která dnes působí naprosto knižním dojmem.

Pro srovnání dvou překladů ze dvou různých dob si můžeme srovnat jednu pasáž ze zmíněného Giraudouxova *Intermezza*, v Hořejšího překladu dochovanou v podobě, na níž se zmíněné škrty projeví ještě relativně nejméně; výpustky vět, ať už vznikly na straně Hořejšího či (po mém soudu pravděpodobněji) na straně divadla, naznačuji symbolem [...]. Také druhý text je ovšem již konkrétním řešením pro inscenaci, jejímž dramaturgem zároveň překladatel Karel Kraus byl, a tak vynechávám scénické poznámky, které nemají oporu v originálu, a stejně jako u Hořejšího naznačuji výpustky.

<b>Giraudoux</b> (1933)	<b>Hořejší</b> (1933)	<b>Kraus</b> (1966)
LE SPECTRE. Venez ici, chaque soir, à cette même heure, et je les dirai. Votre nom ?	PŘÍZRAK. Přicházejte sem každý večer v touž hodinu a já vám budu vypravovat. Jak se jmenujete?	DUCH. Chodte sem každý večer touhle dobou, budu vám vyprávět. Jak se jmenujete?
ISABELLE. Mon nom est vraiment sans intérêt. Vous me les direz, je pense, d'une façon un peu moins grave. Vous n'allez pas me faire croire qu'ils ne sourient jamais ?	ISABELLA. Mé jméno je opravdu nezajímavé. A nebudete se tvářit tak vážně, až mi budete vypravovat, vidíte? Nemíníte mi přece namluvit, že oni se nikdy neusmívají?	ISABELA. Na jménu nezáleží. Doufám, že pro své vyprávění najdete občas i lehčí tón. Nenamlouvejte mi, že se nikdy neusmívají.
LE SPECTRE. Qui, ils ?	PŘÍZRAK. Kdo oni?	DUCH. Kdo?
ISABELLE. Nous parlons des morts.	ISABELLA. Mluvíme přece o mrtvých.	ISABELA. Je řeč o mrtvých.
LE SPECTRE. Pourquoi souriraient-ils ?	PŘÍZRAK. Proč by se usmívali?	DUCH. Proč by se měli usmívat?
ISABELLE. Que font-ils alors, quand il arrive quelque chose de drôle aux Enfers ?	ISABELLA. Co tedy dělají, když se stane v Podsvětí něco veselého?	ISABELA. Co tedy dělají, když se v podsvětí přihodí něco směšného?
LE SPECTRE. De drôle aux Enfers ?	PŘÍZRAK. Veselého v Podsvětí?	DUCH. V podsvětí?
ISABELLE. De drôle ou de tendre, ou d'inattendu. Car je pense bien qu'il y a des morts maladroits, des	ISABELLA. [...] Já si totiž myslím, víte, že jsou všelijací mrtví: neohrabaní, komičtí,	ISABELA. [...] Myslím, že jsou i nešikovní mrtví, a komičtí a roztržití.

morts comiques, des morts  
distracts ?

zapomnětliví, lehkomyšní atd.

LE SPECTRE. Que laisseraient-ils  
tomber ? Sur quoi glisseraient-ils ?

PŘÍZRAK. Nemohou přece nic  
upustit ani ztratit, ani po něčem  
sklouznout.

DUCH. Nemají co upustit, po čem  
uklouznout.

ISABELLE. Sur ce qui correspond  
dans leur domaine au cristal ou  
aux pelures d'orange... Sur un  
souvenir... Sur un oubli...

ISABELLA. Nemají mrtví něco  
v podsvětí, co by mohli rozbítet,  
asi jako my skleněné věci, nebo po  
čem by sklouzli, asi jako my po  
slupce z pomeranče... totiž  
myslím vzpomínku, nějakou  
křehkou, pomyslnou památku...

ISABELA. [...] Třeba zakopnou  
o vzpomínku... upadnou –  
v zapomnění...

LE SPECTRE. Non. Tous les morts  
sont extraordinairement habiles...  
Ils ne butent jamais contre le vide.  
Ils ne s'accrochent jamais à  
l'ombre... Ils ne se prennent  
jamais le pied dans le néant... Et  
leur visage, rien jamais ne  
l'éclaire...

PŘÍZRAK. Ne, mrtví [...] nezakopnou nikdy o stín... A nikdy nevkročí do propasti nicoty... A jejich obličej není nikdy ničím ozářen...

DUCH. Všichni mrtví jsou neobvykle obratní... Nikdy nevráží do prázdna. Nikdy nezachytnou o stín... Nikdy nešlápnu do nicoty... A jejich tvář se nikdy ničím nerozjasní...

ISABELLE. C'est là ce que je ne  
peux arriver à comprendre, que  
les morts eux-mêmes croient à la  
mort. Des vivants, on peut  
concevoir une telle bêtise. Il est  
juste de croire que la stupidité, le  
mensonge, l'obésité auront leur  
fin, de croire aussi que la bonté, la  
beauté mourront. Leur fragilité est  
leur lustre. Mais, des morts,  
j'attendais autre chose ! De ces  
morts dont toute part est noble,  
purifiée, pure, j'attendais autre  
chose.

ISABELLA. To je právě to, co  
nemohu pochopit, že mrtví totiž  
sami věří v smrt. U živých tu  
hloupost člověk pochopí. Věří-li,  
že pomine hlupství, lež a otylost,  
nutno, aby také věřili, že zemře  
dobrota a krása. Neboť  
pomíjivost je jejich svatozář.  
Ale od mrtvých bych očekávala  
něco zcela jiného. [...]

ISABELA. Pořád nemůžu pochopit,  
jak to, že mrtví sami věří na smrt.  
Od živých se dá čekat takový  
nerozum. Věříme, že hloupost, lež  
nebo otylost jednou pomine, na to  
snad máme právo, a taky že  
zanikne dobrota i krása. Oslňuje  
nás vlastně jejich křehkost. Jenže od  
mrtvých jsem čekala něco jiného.  
Od mrtvých, kteří jsou veskrze  
ušlechtilí, očištění a ryzí, od těch  
jsem čekala něco jiného.

LE SPECTRE. Qu'ils croient à la  
vie, n'est-ce pas ?

PŘÍZRAK. Že budou věřit v život,  
vidíte?

DUCH. Že věří v život.

ISABELLE. À la vie des morts, sans  
aucun doute... Voulez-vous que  
je vous parle franchement ? J'ai  
souvent l'impression qu'ils se  
laissent aller. Ne parlons pas de  
vous, qui êtes là, que je remercie  
d'être là. Mais je pense qu'il leur  
suffirait peut-être d'un peu plus de  
volonté, de gaieté, pour s'évader  
et venir vers nous. Il ne s'est donc  
trouvé personne parmi eux pour

ISABELLA. V život mrtvých, ovšem.  
[...] Stačilo by jim trochu více  
dobré vůle a radosti, aby se mohli  
osvobodit a přijít mezi nás. Což se  
mezi nimi nevyskytl nikdo, kdo by  
je k tomu ponoukal?

ISABELA. V život mrtvých,  
samozřejmě... [...] Někdy mi  
připadá, že jsou příliš odevzdání,  
neprůbojní. To neplatí na vás, jste  
přece tady. Prostě myslím, že by  
jim stačilo třeba jen trochu víc  
chtít, trochu živější letora, a utekli  
by a přišli za námi. Copak se mezi  
nimi nenašel ani jediný, kdo by jim  
dal odvalu a chuť?



leur en donner le désir ?

LE SPECTRE. Ils vous  
attendent...<sup>180</sup>

PŘÍZRAK. Čekají, až přijdete  
vy...<sup>181</sup>

DUCH. Čekají na vás.<sup>182</sup>

České překlady od sebe dělí více než tři desítky let, ten Krausův se tudíž celkem samozřejmě zdá živější, méně literární. Hořejšího překlad snad nevystihuje ona výše popsaná stylistická tvořivost, na tu není Giraudouxův text nejvhodnějším materiálem; zároveň je to ale překlad poctivě se držící té Hořejšího zásady, podle níž „[p]řekladatel neodpovídá za hudbu, nýbrž za to, jak užije nástroje.“<sup>183</sup> Odchyluje-li se místy od struktury jednotlivých replik originálu, je to proto, aby co nejpřesněji přetlumočil obsah tam, kde mu patrně připadá podstatnější než rytmus. Nejvýraznějším příkladem je Isabelina replika o pomerančové slupce, která je oproti výchozímu textu rozsahem téměř dvojnásobná: výraz *ce qui correspond dans leur domaine au cristal* patrně nelze při zachování mluvnosti překládat přímočaře jako *co v jejich světě odpovídá křišťálu*, a tak rozepisuje: *něco v podsvětí, co by mohli rozbít, asi jako my skleněné věci?*

Kraus místy coby překladatel-úpravce postupuje o něco razantněji, a to jak co do struktury repliky (jako když v předposlední replice Ducha ruší, na rozdíl od Hořejšího, tázací dovětek *n'est-ce pas*, čímž posiluje dojem naprosté sebejistoty této postavy v hovoru s mladou dívkou), tak co do řešení konkrétních formulací. Zajímavý je na obou překladech například protikladný přístup k výrazu *il est juste de* z předposlední repliky Isabeliny. Hořejší jej patrně pokládá jen za obrat bez významnějšího obsahu (vlastně za obdobu anglického *it is fair to* ve smyslu *dá se, lze*), zatímco Kraus bere slovo *juste* (*spravedlivý*) doslova a tlumočí s výrazným apelem: *na to snad máme právo*. Osobně se domnívám, že toto řešení není vzhledem ke kontextu repliky úplně šťastné.

Zajímavý problém představuje převod výrazu *glisser sur un oubli*, který se objevuje v oné replice s pomerančovou slupkou. U Giraudoux má tato vazba dvojí význam: jednak tu Isabela opravdu vyjadřuje domněnku, že by snad mrtví mohli *uklouznout po zapomnění* tak, jako

---

180 GIRAUDOUX, Jean. *Intermezzo*. Paris: Le Livre de Poche, 1966. S. 66–68.

181 GIRAUDOUX, Jean. *Intermezzo*. Přel. Jindřich Hořejší. Praha: Centrum, 1934. [Agenturní opis uložený v knihovně IDU; sign. P 11542.] S. 23–24.

182 GIRAUDOUX, Jean. *Intermezzo*. Přel. Karel Kraus. [Strojopisný opis uložený v knihovně IDU; sign. P 12876.] S. 34–35.

183 Viz Přílohu I.

my kloužeme po slupkách od pomerančů, jednak je to slovní hříčka, která v ustáleném spojení *glisser dans un oubli* (ve významu českého *upadnout v zapomnění*, ale s onou konotací *klouzání*, jakou známe třeba z českého *vyklouznout z paměti*) vyměňuje předložku, aby se dalo uklouznout *po* místo *do*. Hořejší řeší problém (stejně jako celou repliku) opisem: *klouzání* mu čeština neumožňuje, a tak Isabela v jeho překladu navrhuje, že by mrtví mohli *vzpomínku, nějakou křehkou, pomyslnou památku* místo toho *rozbítet*. Nemá to sice onu bezprostřední, nenucenou hravost originálu, ale obrazem toho, že upustíme a rozbijeme křehkou vzpomínku, se část oné hříčky přeci jen zachovává.

Kraus si úkol poněkud upravil tím, že onu část repliky o pomerančové slupce vypustil (*D: Nemají co upustit, po čem uklouznout. — I: Třeba zakopnou o vzpomínku... upadnou – v zapomnění...*), a místo aby v Isabelině replice přímo navazoval na Duchova slovesa (*upustit, uklouznout*), přináší další (*zakopnout, upadnout*). V souslednosti *zakopnout o vzpomínku – upadnout v zapomnění* sice jistý vtip je, ale stejně se mi zdá, že vypuštěním pomerančové slupky a rozrušením vazeb v dialogu se posiluje dojem jakéhosi abstraktně básnivého tónu, který zrovna v případě dramatiky Jeana Giraudoux obecně a tohoto dialogu konkrétně snad posilovat není žádoucí. Snaží-li se tu navíc Isabela vymyslet, co veselého by se tak mohlo v podsvětí přihodit, aby se mrtví rozesmáli, připadá mi *upadání v zapomnění* bez té slovní hříčky jaksi nepřesvědčivé.<sup>184</sup>

Dovolím si ještě jednu odbočku inscenační. Pakliže k veršovým překladům se prvorepubliková kritika ještě tu a tam vyslovila jinak než v té nejobecnější rovině, o překladech her prozaických už se nepsalo prakticky vůbec. (Příznačné ovšem je, že jen velice okrajově se jim věnuje i Blahynka ve své studii – a to přesto, že hned dva takové překlady, Picardovu a Carcovu *Klárinu* a Giraudouxovu *Trojskou válku*, do svého výboru zahrnul.) Pokud jde o *Intermezzo* neboli *Isabellu na rozcestí*, stojí celkem za pozornost, že podle řady kritických svědectví byl i Giraudoux (oproti Pagnolovi, jehož marseillské hry měly velký úspěch i množství repríz) pro publikum jaksi příliš spjatý s francouzskou silně verbální divadelní tradicí. Josef Träger píše: „O obecnstvu Stavovského divadla by se musila psátí celá kapitola. Poznamenejme jen, že nezná nejprimitivnější zákony společenského chování, jež přikazuje

---

184 Samozřejmě: v tomto případě záleží také výrazně na tom, jak daná pasáž vypadala v Krejčově výsledné inscenaci; je klidně možné, že sem dodali lehkost a vtip Marie Tomášová s Janem Třískou. Scénická poznámka, připsaná bezprostředně za Isabelinu repliku, tomu ovšem zrovna nenasvědčuje: *Duch se na ni zadívá*.

nekaziti požitek druhému bezostyšným frkáním, kýcháním a kašláním. Ostatně místy v tom byl zřejmý projev nevole nad hrou, která se nedá odposlouchati jako běžná bulvární fraška.“<sup>185</sup>

Hanuš Jelínek to formuluje, vzhledem k publiku, poněkud eufemističtěji:

Obecenstvo, zdá se, stálo značně bezradně před touto jemnou, snad až přejemnělou skladbou, nevědouc si rady rady před tímto smělým mísením vidin, symbolů, reality a satiry. Nedivím se tomu konečně, protože Jean Giraudoux je tak čistý produkt francouzských tradic a francouzského prostředí, že je opravdu těžko na průměrně vzdělaném obecnstvu žádati, aby jej plně pochopilo. [... N]ení divu, že ani režisér tak bystrý a jemně cítící jako Jiří Frejka nedovedl nalézt pravý poměr mezi snovou a reální složkou hry.<sup>186</sup>

Ale to jen na okraj toho, že ani ve slavných prvorepublikových časech, kdy u nás měla francouzská kultura výsadní postavení, to neměli všichni francouzští dramatici na českých scénách tak docela snadné.

---

185 TRÁGER, Josef. Dobrodružství snu. *Právo lidu* 43, 1934, č. 8, s. 16.

186 JELÍNEK, Hanuš. Repertoire. *Lumír* 60, 1934, č. 3, s. 172.

## VI.

### Závěrem

V podobných rozborech a ohlédnutích by se dalo pokračovat dlouho a s celou řadou textů, domnívám se ale, že pro určitou představu o Hořejšího překladatelské metodě tato čtveřice bližších pohledů postačí. Z výše popsaného vyplývá portrét Jindřicha Hořejšího jako překladatele, který sice podle všeho stál zpravidla mimo vlastní inscenační proces, ale i díky celoživotnímu vztahu k divadlu vytvářel překlady divadelně nosné a mluvné. Konkrétně: jeho řešení vycházejí nikoliv vždy z doslovného znění té které repliky, ale z ohledu na celkové plynutí dialogu, rytmus a logiku dramatické situace. I v těch místech, kdy postupoval poměrně volně, lze vysledovat pohnutky plynoucí ze snahy zprostředkovat určitý aspekt původního textu, který by doslovnější překlad neumožnil – v žádném případě se tedy nejednalo o překladatele, který by se chtěl skrze cizí text sám autorsky prosadit.

Zvláštní obratnost potom prokázal ve stylizaci hovorového dialogu, proto je poměrně paradoxní, že některá divadla (jak vyplývá z výše citované korespondence ohledně *Světelných fontán*) žádala po Hořejším jen překlady básnických a závažných her s tím, že překlad konverzační hry je něco básníka nehodného. Přitom právě pro překlad konverzační hry byl Hořejší se svým citem pro dialog a pro přirozenou mluvnost jazyka mimořádně vybavený – a nebude ostatně asi náhoda, že když se v průběhu třicátých let dostává k původní dramatické tvorbě, je to právě na poli komediálním. V úhrnu každopádně tvoří divadelní překlady vůbec nejobsáhlejší část Hořejšího umělecké tvorby.

Pokusil jsem se tu vytvořit co možná nejúplnější přehled díla Jindřicha Hořejšího coby překladatele francouzského dramatu – a zároveň pojednat jisté aspekty dobové divadelně-překladatelské praxe a nastínit stěžejní rysy Hořejšího přístupu k divadelnímu překladu. Je toho samozřejmě dost a dost, co zůstalo z kapacitních důvodů stranou.

Mimo záběr práce (vzhledem k vytyčené jazykové oblasti) například leží ta část Hořejšího tvorby, v níž od více či méně konformního překladu přechází k priznaným adaptacím her španělských klasiků, poznamenává si u toho (při uvedení své úpravy *Sedláka svým pánem* od Lope de Vegy) charakteristicky sebeironický epigram:

Jak se nám to divně schází:  
místo básně Vrchlického  
dávají nám parafrázi  
od Jindřicha Hořejšího,  
kterého nic nerozhází...<sup>187</sup>

Bližší rozbor by (ve vztahu k výkladu o českých přístupech k alexandrinu) snesly také Hořejšího úpravy starších veršovaných překladů, Vrchlického *Cyрана* a Kaminského *Školy manželů* – zasloužily by si samostatnou studii, ale pro účely této práce jsem nakonec dospěl k názoru, že povšechný pohled by mnoho nového nepřinesl.

Jen částečně jsem se tu také zmiňoval o konkrétních inscenacích Hořejšího překladů. Dílem je to proto, že nemáme žádné výrazné poznatky o přímé spolupráci Hořejšího na podobě daných inscenací, dílem proto, že dobová kritika, ale třeba i herecké memoáry těch, kteří v jeho překladech vytvořili některé ze svých nejslavnějších rolí (jako byl Eduard Kohout), byli stran překladu – řečeno s Hořejším – diskretní.

Hlavně mám ale ohledně Hořejšího překladatelského díla jistý záměr, který přesahuje kapacitní i provozní možnosti diplomové práce. Když v polovině šedesátých let sestavoval Milan Blahynka onen výbor z Hořejšího překladů, zalitoval, že z moderních autorů nemohl zařadit více her, ale „snad tento ediční počín obrátí pozornost i k dalším [...]“<sup>188</sup> Navrhuji vzít jej za slovo a sestavit knížku, která by představila další Hořejšího divadelní překlady. Dílem by mohla plnit úlohu jakési čítanky textů k dějinám českého divadla dvacátých a třicátých let: je skoro zarážející, že u tak významných inscenací, jako je třeba Frejkova *Julie aneb Snář*, nemá širší odborná veřejnost přístup k samotné textové materii jinak než skrze jedinou kopii v knihovně IDU. Totéž se týká třeba Passeurovy *Ženy, která koupila svého manžela*: Steve Passeur patřil k nejoriginálnějším dramatikům své doby a opakovaně se k němu vracel například E. F.

---

187 In: HOŘEJŠÍ, Josef. *S úsměvem a ironií za básníkem Jindřichem Hořejším. Anekdoty a epigramy*. Op. cit., s. 7.

188 BLAHYNKA, Milan. Vydavatelské poznámky. Op. cit., s. 551.

Burian. Některé vysloveně pozoruhodné hry, jako je Gideův *Oidipus* nebo Arnouxův půvabný *Huon z Bordeaux*, jsou potom k dispozici jen badatelům v LA PNP. Závdkem tohoto záměru by měla být reedice Hořejšího překladu Molièrovky *Příležitost dělá lékaře*, která tvoří druhou přílohu této práce.<sup>189</sup>

Chtěl bych, aby to byla knížka kvalitou ediční přípravy pokud možno srovnatelná s onou odeonskou řadou Český překlad, ale aby se zároveň vědomě výrazně věnovala konkrétním inscenacím, které s tím kterým překladem souvisejí, aby ke každému textu přinesla kontextový komentář k dobové recepci. O podobných svazcích by se případně dalo uvažovat i u dalších dobových překladatelů, z francouzské oblasti například Miloše Hlávky či Hanuše Jelínka – domnívám se zkrátka, že v dějinách českého divadelního překladu máme vynikající texty, které by mohly být lákavé i čtenářsky, nejen z pohledu dějin divadla a překladu. Tato práce o Jindřichu Hořejším by ráda přispěla k jejich objevování.

---

189 Původní záměr byl o něco ambicióznější, ale autorskoprávní ohledy a pravidla LA PNP pro zveřejňování archiválií moje možnosti poněkud omezily.

## Bibliografie

Při vzniku práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>) a materiály z Digitálního archivu časopisů ÚČL AV ČR, v. v. i. (<http://archiv.ucl.cas.cz/>); články citované prostřednictvím digitálního archivu označuji v tomto soupisu hvězdičkou.

### PRIMÁRNÍ TEXTY FRANCOUZSKÉ

ARNOUX, Alexandre. *Huon de Bordeaux*. Paris: Albin Michel, 1922. 256 s.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. Satire III. In Týž. *Œuvres complètes*. Tome I. Paris: Lebirge, 1832. S.122–141.

GIRAUDOUX, Jean. *Intermezzo*. Paris: Le Livre de Poche, 1966. 192 s.

MOLIÈRE. Le Médecin volant. In Týž. *Œuvres*. Tome I. Paris: Hachette, 1873. S. 45–76.

PAGNOL, Marcel. *Fanny*. Paris: Le Livre de poche, 1969. 256 s.

RACINE, Jean. Phèdre. In: Týž. *Œuvres*. Paris: Didot, 1854. S. 241– 261.

### PRIMÁRNÍ TEXTY ČESKÉ (PLUS KOMENTÁŘE)

ARNOUX, Alexandre. *Huon z Bordeaux*. Přel. Jindřich Hořejší. [Nedatovaný strojpis. opis v LA PNP, 105 s. Fond Jindřicha Hořejšího / Dokumentace, inv. č. LA73/70/2369.]

CARCA, Francis. *Parta*. Přel. Jindřich Hořejší. Praha: Čin, 1925. 184 s.

CORNEILLE, Pierre. *Polyeuktos*. Přel. O. Fischer. Praha: J. Otto, 1912. 112 s.

CORNEILLE, Pierre. *Rodoguna*. Přel. Karel Mašek. Praha: J. Otto, 1923. 90 s.

ČAPEK, Karel. *Francouzská poesie a jiné překlady*. Praha: KLHU, 1957. 416 s.

*Zde též:* LEVÝ, Jiří. Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše. S. 374–406.

GIRAUDOUX, Jean. *Intermezzo*. Přel. Jindřich Hořejší. Praha: Centrum, 1934. 67 s.

GIRAUDOUX, Jean. *Intermezzo*. Přel. Karel Kraus. 104 s. [Strojpis. opis. IDU sign. P 12876.]

HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Překlady*. Praha: SNKLU, 1965. 640 s.

- Žde též: BLAHYNKA, Milan. Jindřich Hořejší překladatel básník. S. 528–547.
- MOLIÈRE. *Příležitost dělá lékaře*. Přel. Jindřich Hořejší. Praha: Lácha, 1932. 34 s.
- MOLIÈRE. *Tartuffe*. Přel. Bohdan Kaminský. Praha: J. Otto, 1904. 155 s.
- PAGNOL, Marcel. *Fanny*. Přel. Jindřich Hořejší. Praha: Universum, 193–. 87 s.
- RACINE, Jean. *Berenika*. Přel. Jan Kubišta. Praha: J. Otto, 1927. 84 s.
- RACINE, Jean. *Faidra*. Přel. Gustav Franc. Praha: Orbis, 1960. 81 s.
- RACINE, Jean. *Faidra*. Přel. Jindřich Hořejší. Praha: Pokrok, 1926. 92 s.
- RACINE, Jean. *Phaedra*. Dějství druhé, scéna druhá. Přel. Z. S. *Venkov* 18, 1923, č. 16, s. 13.

### MONOGRAFIE

- BLANCHART, Paul. *Saint-Georges de Bouhélier, son œuvre. Étude critique*. Paris: Carnet-Critique, 1920. 63 s.
- ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006. 283 s.
- DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Větrné mlýny, 2012. 1132 s.
- FISCHER, Otakar. *Literární studie a stati*. Svazek I a II. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2014 a 2015. 588 a 642 s.
- GASPAROV, Michail Leonovič. *Nástin dějin evropského verše*. Praha – Podlesí: Dauphin, 2010/2012. 424 s.
- JUST, Vladimír. *Vlasta Burian. Mystérium smíchu. Život a dílo krále komiků*. Praha: Academia, 1993. 266 s.
- LEVÝ, Jiří. *České teorie překlada*. Praha: SNKLHU, 1957. 948 s.

### Žde též:

- ČAPEK, Karel. Český jevištní alexandrin. S. 562–567.
- FISCHER, Otakar. Metrické poznámky. S. 568–572.
- HOŘEJŠÍ, Jindřich. Anketa o překládání. S. 623–626.
- KARÁSEK, Jiří. K otázce, jak překládati. S. 480–493.
- MATHESIUS, Bohumil. Anketa o překládání. S. 644–645.
- MATHESIUS, Bohumil. Beseda s Boh. Mathesiem. S. 653.
- MATHESIUS, Bohumil. Henrik Ibsen: Peer Gynt. S. 651–653.
- PRAŽÁKOVÁ, Klára. Klasická čeština na jevišti. K článku V. Tilla. S. 549–553.
- TILLE, Václav. Klasická čeština na jevišti. S. 541–548.



- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012. 367 s.
- LUCAS, Wilfrid. *Mémoires. Impressions, souvenirs, pensées et réflexions*. Paris: Beauchesne, 1967. 397 s.
- PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha: Torst, 2000. 506 s.
- RAMBOUSEK, Jiří. *Nesoustavná rukověť české literatury*. Praha: Torst, 2003. 698 s.
- ŘÍHOVÁ, Zuzana. *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualitou a kolektivismem*. Praha: Academia, 2016. 264 s.
- SEIFERT, Jaroslav. *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel, 1982. 640 s.
- ZÁBRANA, Jan. *Potkat básníka*. Praha: Odeon, 1989. 488 s.

#### ČASOPISECKÉ A PROGRAMOVÉ ČLÁNKY, RECENZE A STUDIE

- BIEBLOVÁ, Marie. Několik meditací o překládání vůbec, o překládání básní a veršů pro děti zvláště. *Zlatý máj* 1963, č. 10, s. 452.
- DE MÉANS, F. Lettre de Prague. *Les Annales politiques et littéraires*, 1926, č. 2268, s. 652–653.
- GÖTZ, František. Překladatel – tvůrce. In: Jindřich Hořejší a Národní divadlo. *List divadelní práce* 31, 1956, č. 15., s. 4–6.
- HOŘEJŠÍ, Jindřich. O sobě. *Rozpravy Aventina* 2, 1927 č. 12, s. 137–8. \*
- HOŘEJŠÍ, Jindřich. Jindřich Hořejší o své překladatelské spolupráci s Národním divadlem. In: KVAPIL, Josef (ed.). *Ročenka sirotčího spolku členů Národního divadla v Praze 1941*. Praha: Sirotčí, vdovský a podpůrný spolek členů Národního divadla v Praze, 1940. S. 19–21.
- HOŘEJŠÍ, Josef. Dětství básníka Jindřicha Hořejšího. *Panorama* 1946, č. 11–12, s. 125–126.
- HOŘEJŠÍ, Josef. Vzpomínky také trochu divadelní. In: Jindřich Hořejší a Národní divadlo. *List divadelní práce* 31, 1956, č. 15. S. 8–11.
- JELÍNEK, Hanuš. Divadlo. *Lumír* 53, 1926, č. 2., s. 109. \*
- JELÍNEK, Hanuš. Divadlo. *Lumír* 53, 1926, č. 3., s. 167. \*
- JELÍNEK, Hanuš. Repertoire. *Lumír* 60, 1934, č. 3, s. 172. \*
- KONRÁD, Edmond. [Nepojmenovaná recenzní glosa.] *Rozpravy Aventina* 1, r. 1926, č. 8, s. 107. \*
- MIKEŠ, Vladimír. O „duchu“ alexandrinu. In: ROSTAND, Edmond. *Cyrano z Bergeracu*. Přel. Jaroslav Vrchlický. [Program k inscenaci v režii Michala Dočekala.] Praha: Národní divadlo, 2002. S. 33–41.
- PELÁN, Jiří. Překlady Vítězslava Nezvala. Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé. *Česká literatura* 65, 2017, č. 1. S. 5–47.

- SLABÝ, Z. K. O životě a díle Jindřicha Hořejšího. In: *Nový život* 1956, č. 9. S. 996–1006.
- TRÄGER, Josef. Dobrodružství snu. *Právo lidu* 43, 1934, č. 8, s. 16.
- VANČURA, Zdeněk. O překládání divadelních her. *Slovo a slovesnost* 3, 1937, č. 4, s. 232–236.  
[Nepodepsáno.] Arne Laurin. *Kulturní politika*, 8. 3. 1946.  
[Nepodepsáno.] Figarova svatba jako veselohra. *Polední list* 16. 8. 1930.

#### ENCYKLOPEDIE A REPERTOÁROVÉ SOUPISY

- FORST, Vladimír (ed.). *Lexikon české literatury*. Svazek II/1. Praha: Academia, 1993. 589 s.
- MOTOŠKOVÁ, Miroslava (ed.). *Praha – Paris 1918–1938. Doteky francouzské a české činohry*. Praha: Národní muzeum, 2002. 52 s.
- PAVLOVSKÝ-FIALA, Petr. *Repertoár Divadla Vlasty Buriana 1926–1944*. Praha, 1974. Strojopis v knihovně IDU, sign. MB 1714. 43 s.
- PROCHÁZKA, Jan (ed.). *Sto let českého divadla v Plzni, 1865–1965*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1965. 309 s.
- ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká činohra 19. a začátku 20. století. Osobnosti*. Svazek I a II. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2015. 1298 s.
- ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. 616 s.
- VOŽDOVÁ, Marie, ŠPIČKA, Jiří. *Francouzská a italská tvorba na moravských a slezských divadelních scénách*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007. 600 s.

#### PŘEKLADOVÉ, VÝKLADOVÉ, ETYMOLOGICKÉ SLOVNÍKY

- Rey, Alain a kol. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2016. [Aplikace pro iOS.]
- Lingea Lexikon 5, Le plus grand dictionnaire Français-Tchèque* ver. 3.0. Praha: Lingea s. r. o., 2011. [Elektronická verze pro macOS.]
- Le Grand Robert de la langue française* ver. 3.1.0. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2013. [Elektronická verze pro macOS.]

#### INTERNETOVÉ ZDROJE

- Archiv Národního divadla Brno. URL: <<http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/>>.
- Archiv Národního divadla moravsko-slezského. URL: <<http://www.ndm.cz/cz/archiv>>.

Archiv Národního divadla Praha. URL: <<http://archiv.narodni-divadlo.cz>>.

Česká divadelní encyklopedie. URL: <<http://encyklopedie.idu.cz/>>.

Encyklopedie Panáček v říši mluveného slova. URL: <<http://mluveny.panacek.com>>.

Katalog Francouzské národní knihovny. URL: <<http://www.bnf.fr>>.

Katalog Národní knihovny Praha. URL: <<https://www.nkp.cz>>.

## **PRAMENY**

Vzhledem k množství pramenných zdrojů je tu znovu neuvádím a odkazuji na poznámkový aparát v textu práce. Jedná se vždy o materiály z Fondu Jindřicha Hořejšího z LA PNP<sup>190</sup> nebo (v případě korespondence ohledně smluv atp.) Archivu Národního divadla (zde z materiálů jednotlivých inscenací Hořejšího textů a z Hořejšího osobní složky; v průběžných poznámkách je vždy uvedeno číslo patřičné obálky).

Citace z materiálů v Hořejšího fondu LA PNP jsou uveřejněny na základě smlouvy o podmínkách užití kopií archiválií č. 59/2017. Originály jsou uloženy v Památníku národního písemnictví – literární archiv (PNP LA).

---

190 K tomuto též viz poslední odstavec Úvodu.

# PŘÍLOHA I:

## PŘEKLADATEL V AUTOPSII

V této příloze naleznete trojici ojedinelých textů, v nichž Hořejší hovoří o vlastní překladatelské zkušenosti. Klíčová místa z nich jsem již citoval ve vlastním textu práce, přesto mi ale přijde podnětné přetisknout texty v jejich celém znění.

Některé jsou obtížně dostupné, což je zejména případ třetího textu: *Ročenku sirotčtého spolku členů Národního divadla v Praze* kupodivu v Archivu ND nenaleznete a v sešitku *Jindřich Hořejší a Národní divadlo*, který je i dnes hojně k mání v antikvariátech, se z téhož textu přetiskují jen tři odstavce, přičemž mnohé z toho nejzajímavějšího zůstává stranou; ani Levého *České teorie překlada*, v nichž je přetištěn text druhý, se neshánějí úplně nejsnáze.

Některé texty si navíc zasloužily jistou redakční a korektorskou péči, které se jim při původním vydání nedostalo (to je zejména případ hned prvního textu), a všechny tři přinášejí ve svém celku doklad Hořejšího neotřelého smyslu pro humor, který bohatě vyváží to, že měl sklon i z těch nejseriózněji, nejteoretičtěji koncipovaných pasáží odskočit tu k slovní hříčce, tu k internímu pomrkávání na kolegy či narážkám na některou aktuální aféru anebo osobní příhodu.

## 1. O SOBĚ (1927)

Příspěvek do pravidelné rubriky čtrnáctideníku *Rozpravy Aventina* „...o sobě“, stylizovaný jako dopis nakladateli Otakaru Štorch-Marienovi. Přetištěno dle původního vydání [In: *Rozpravy Aventina* 2, 1927, č. 12, s. 137–8.]. Opraveny zjevné tiskové chyby – Hoffmeistr m. Hoffmeister, Base m. Bass, Pujmannová m. Pujmanová, obdobjný m. obdobný, potvrzující m. potvrzující, glorieus m. glorieux, omelete m. omelette atp.; z citované francouzské básně odstraněna přebytečná interpunkce; psaní čárek a uvozovek sjednoceno a upraveno dle současné normy; odstraněny duplicitní závorky; občasné archaické pravopis – k vůli, genius, positivní atp. – nicméně ponechán. Poznámky pod čarou a kurzivy jsou všechny autentické.

Pane nakladateli!

Nechtěl jsem Vám vůbec nic napsat. Osobní můj důvod najdete v prvním ze třech následujících odstavců; důvody, pojící se přímo a nepřímo s Vámi, vyčtete z druhých dvou. Ale přítel Hoffmeister, jemuž jsem naznačil jejich obsah, mi namítl, že prý „Vás neznám“. Uvidíme, otisknete-li to, nebo alespoň dočtete do konce.<sup>191</sup>

1. Řekl jsem *tehdy*<sup>192</sup> Teigovi: „Musíme tam všichni, Šarl též“. Je to jistě trapné, když se „vtip“ musí „vysvětlit“. Ale dovolte. Není pochyby, co se v češtině míní rčením „musíme tam všichni“: představa hrobu se Čechovi ihned jasně vybaví. Mínil jsem tehdy, že kdo napíše do „Rozprav“ o sobě, pošle do světa cosi jako vlastní rukou psaný nekrolog; přidal jsem „Šarl též“, což je francouzsky vysloveno Charles Teige. V dopise, jež jste mi poslal, vidím však, že jsem svou pochybně duchaplnou poznámkou „projevil názor, že všichni členové mladé generace atd.“, čili že jsem si o místo pro nekrolog v „R. A.“ řekl. Přičiním-li ještě k svému výkladu ujištění, že se mi nechce tak brzo a ani literárně umřít, uznejte, že jsem měl příčinu s odpovědí otálet.

---

191 Neříkejte, prosím Vás, před Hoffmeisterem, že jsem blbec, on mi to donese.

192 Viz rubriku „Klepárna“ v 9. č. „R. A.“

2. Nedávno si přišel ke mně kamarád Lev Mašín, že prý mě chce mít ve své sbírce autografů. Napsal jsem mu na jeho kartonek a podepsal: „Nakladatelé jsou .....!“ Než Vám řeknu, že jsem tím mínil nakladatele jako celek, že tedy napsat dru Štorchovi znamenalo sebe zahodit a jeho zároveň zbytečně urazit, musím se dovolat svých zkušeností: Nemohu veřejně říci, že Čínani (nakladatelské družstvo legionářů „Čin“) jsou piráti a ředitel inž. Bohouš Příkryl, můj přítel (!)<sup>193</sup>, jejich geniální náčelník. Ale sudte sám. „Bohouši, já musím mít do 6. hod. 400 Kč, nemohl bys mi dát na toho Carca nějaký foršus?“ Nediskrétní předhazování, že už mám přepaceny překlady ještě neodevzdané, a 400 jiných důvodů, aby odepřel: „Co si myslíš?“ Myslím si „.....!“ a přijdu po druhé: „Bohouši, potřeboval jsem do Carca žargonový výraz pro slovo „nůž“, tak jsme šli s rantou auerem [*sic* – pozn. MZ] do jedné putyčky na Žižkov. Výraz jsem tam našel, ale hosti mě měli za fízla a vybilili k vůli mně celou hospodu. Hostinský chce náhradu 500 Kč. Dal jsem mu 30, nemohli by mi Čínani něčím na to přispět? Taky mám pravou ruku jako přeraženou.“ – „Jó, to je tvoje režie! My máme taky režii!“ (Být v mé kůži, neřekl byste, pane Mariene, panu dru Štorchovi v duchu nikoliv „.....!“ , nýbrž „Hyeno!“?) Máte, pane nakladateli, třebaš heslo: „Líná huba, holé neštěstí.“ Dobrá. Také jsem si na to vzpomněl. „Bohoušku“, zkouším to po třetí, „tadyhle o mně napsali v kritice ‚Party‘, jak prý je možné, že „to překladaťel tak dobře všechno zná.“ Utrpěl jsem morální újmu. Nemohl bys mi dodat trochu morální posily ve formě foršusu?“ – „A tadyhle píše paní Benešová, že celej tvůj žargon je literární výmysl,“ nato Bohouš. Strkám mu před oči spisec docenta dra Rippla „Beitrag zum Wortschatz des tschechischen Rotwelsch“: Tadyhle najdeš, že všechny mé argotické výrazy se shodují s výrazy čerpanými z pramene policejních archivů.“ – „To je zvláštní, že na obrátku na kritiku nic nedáš! Já ti také nic nedám!“ Tady se zdržuji veškerých poznámek. – Nebo máte Borového. „50 Kč, pane nakladateli, potřebuji doplnit činži, šlo by to?“ – „Nejde, nejde, to jsou k nám hosti, vůbec to nejde. Kolik jste dostal tenkrát na ten neodevzdaný překlad „Sedmi žen Modrovousových“, dokud byl France ještě živ?“ Řeknu, abych něco řekl, 200 Kč, ačkoliv to bylo vlastně 800. „Tak vidíte, nemáme překlad, nemáme peníze!“ V duchu si přečítám korespondenční lístek, jež mi poslal Eduard Bass co redaktor spisů A. France: „Pane, žádali jsme Vás o *překlad* a nikoliv o *odklad*!“ – Borový: „Kam jdete?“ – „Měl bych se jít oběsit, ale just vám to neudělám k vůli.“ –

---

193 Proč my dva jsme se sprátelili, je mu jistě záhadou. U Bachmače jsem mu život nezachránil a u Zborova zase nebyl on.

„Tak pojdte kousek se mnou.“ Jdeme k Lippertovi. Odtamtud do jedné vinárny, pak do druhé, pak do kavárny, pak zase do vinárny a do kavárny, až už nevím, kudy všude chodíme. Zuřivě jím, zuřivě piju (nechte mi tady to „u“), zuřivě mu přísahám, že mu brzy dodám hromadu zamluvených překladů a zuřivě sečítám útraty, hrazené nákladem F. Borového. Když se loučíme, teploměr mého vzteku ukazuje Kč 317,50. Tady, uznejte, je škoda marných slov, a nač tedy opakovat „.....“? (Jsem však spravedlivý a zmíním se Vám o výjimce, potvrzující pravidlo, jíž jest Váš kolega Jánský. „Já vám nikdy nic nevydám,“ povídá jednou. – „A teda mi nedáte nikdy žádnéj foršus,“ doplňuji já. – „Ano,“ řekne on. A od té doby jsme nejlepší přátelé.) Pour en revenir à nos moutons: nebyl jsem oprávněn ignorovat Váš zajímavý dopis už z pocitu urážky, jíž bych se byl po tom všem, co tu říkám, *vůči Vám dopustil?*

3. Otiskl jsem [pravděpodobně míněno „jste“ – pozn. MZ] v „R. A.“ kritiku mého překladu Racinovy „Faidry“<sup>194</sup>, kritiku, jež působila mocně – na mého nakladatele. Domníval se, že mi dal za překlad (na štěstí jsem to už měl dávno v kapse) moc a to zase dohřálo mne. Vzhledem k Vám: nemyslete, že by pan Marien v obdobném případě nerad potvrzoval láskyplným dopisem dru Štorchovi v jeho nakladatelském listě: Kritik měl pravdu?

Proč Vám tedy přece píši? Ad 3. protože nejsem žádná slepice (zmoklá), aby mě každé „kš“ zaplašilo; ad 2.: protože „Vás neznám“; ad 1.: protože mi to připomíná krásný okamžik mého života, když jsem jednou<sup>195</sup> potřeboval peníze a přítel MUC. Jírek mi radil: „Tak nám sem do vinohradského Špitálu prodejte svou kostru a budete mít hned 500 Kč. (Po smrti ji potřebovat nebudete.)“ Napsat si nekrolog a, jak doufám, vybrat si za něj svůj honorár<sup>196</sup>, připadá mi stejně milým řešením určité situace. – Také mě zlákal, že se octnu ve „Zvěřinci“. Poznám na své vlastní kůži, co je to „Člověk v zoologické zahradě“ a tak opět prožiji svůj starý sen, že je někdy lépe mezi zvířaty, než dnešními lidmi.

Těmi zvířaty už konečně přecházím k Vaším otázkám.

---

194 Dopřeložil jsem ji proto, že literární kontrašpionáž (o té píši doleji v textu) zjistila, že se udál tento rozhovor mezi Drem Hilarem a prof. Bohumilem Mathesiem. Dr. Hilar: „Tak jsem tomu Hořejšímu dal přeložit r. 1793 ‚Faidru‘ a von Vám přinesl do divadla první jednání letos, l. p. 1926.“ Prof. Mathesius: „To by nevadilo, ale von vám to jistě přeložil v žargonu!“

195 Kéž by to bývalo jen jednou! – Pisatel.

196 Kdybyste mi tak poslal také 500 Kč! Původně se jednalo v obou případech o 300 Kč, leč můj právní zástupce, jehož adresu udávám na konci, mi poradil, abych žádal 500 Kč.

Co soudím o životě: Pane doktore, otázku za otázkou, byl jste někdy svědkem takovéhoho výjevu? – Kdesi v koutě Afriky leží silný, vypasený lev v bezvadné lví toaletě, líný a unuděný. Přejde k němu jiný lev. Nedělá vlastně dojem lva, ačkoliv jím jest „od přírody“. Hřívá vypadá jako laciná napodobenina, kůže jako šaty z válečné kopřivové látky. „Milostpane“, povídá tomu prvnímu, „nemohl bych já pro vás chytat antilopy a vůbec pro vás pracovat? Já se spokojím s tím, co mi necháte od jídla, a budu skromný, jen abych se najedl a měl trochu síly pracovat“. – Když mi na to řeknete, pane doktore, že takových výjevů jste viděl ne jeden, ale na sta, napiší Vám na veřejný lístek, že jste lhář prolhaný, a dám Vám do všech novin každou opravu podle § 19. tisk. zák., třeba nezákonně stylisovanou. Učiním totéž, když mi řeknete, že scéna, jež následuje, je tak běžná, jako se střídá noc se dnem. Žena lva, kterého jsme viděli prosit o práci, přijde k choti Iva, jež jsme viděli v úloze chlebováře a praví: „Milostivá paní, mě sem posílají z kanceláře „Lev<sup>197</sup> a spol.“ Že prý se vám narodil krásný chlapeček a vy potřebujete kojnou. Mně se taky narodil fakan a myslím, že byste mě mohla potřebovat. Mám ještě sestru, nezkaženou venkovskou děvče, a ta by k vám šla mileráda sloužit.“ – Neviděl jste něco takového, vidíte? Já také ne, a nemám vlčí mlhu.

Narazil jsem na druhou Vaši otázku. Co soudím o literatuře.

V souvislosti s předchozím: Samozřejmě, že proletářská poesie česká musila být likvidována: Vyjadřovala úzkosti a naděje bláznů, – mezi nimiž byli hojně zastoupeni dělníci<sup>198</sup> – opilých snem, přetvořit svět k lidskému obrazu, pro všechny lidi. To se přece stalo. Slyšíte v Čechách něco o třídní nenávisti? „Je v Čechách bílý den a plno růží kolem!“ říkáte si denně s českým básníkem, když vejdete do své kanceláře, a mne nemůžete podezřívat z jiného názoru. Pokud se týče Hory, Seiferta, Nezvala, Biebla, Píši, Vančury a Teiga<sup>199</sup>, dovolte, abych Vám tu ocitoval Salmonovy veršičky, jež vzbouzejí mou lítost, že jsem je nenapsal já na každého z nich:

„Plus tard je connaîtra le sort des vieux poètes  
Que l'espoir de la palme, hélas! ne soutient plus.  
Je serai las, brisé, doigts gourds, bouche muette  
Et pourtant glorieux de vous avoir connu.“

---

197 To není ten z „Práva Lidu“. – Pisatel.

198 To je vidět, že měli přespříliš volného času, když, odsouzení k materialismu, řádili takhle z duševního hladu.

199 Na Wolkerově manifestu má větší účast než si myslíte.



Máte ještě ostatní.<sup>200</sup> Medka na př. Ale co tu mám o starém kamarádovi povídat? „Já bych tě svez’ aeroplánem do Bratislavy“, povídá jednou, „ale ty, potvoro bolševická, jsi štont (takhle mluví český básník!) shodit ze vzduchu celý letadlo i s tebou, jen abys připravil republiku vo aeroplán.“

Jinak pokládám za největší básníky mladé generace (o níž se mám vyslovit) Lenina, Hertze a Branlyho (radio) a Lumière (film).<sup>201</sup>

Co se týče Šaldy a Götze: Gott Šalda se pustil do Götze. Bůh je všemohoucí. Modla (Götz) má nárok státi se Bohem.<sup>202</sup> To je část mého úsudku o kritice.

Není-li ve Vašem dopise tisková chyba (slečno písarko, to není denunciacie), ptáte se vlastně, co soudím o *literaturách* (množné číslo). No, znám trochu francouzskou a mám rád ruskou (novou, ale starou také). A řeknu Vám jenom něco, byl jsem především na „Viriněji“. Poslouchám a větička o ruském románě z pane vicomta de Vogüé, která mě po léta pronásledovala, mi bzučí jako moucha v uchu: Tahle: „Ve Francii aspoň nikdy nás nedojme toto třebas a utěšivé podívání: ušlechtilá ženská bytost na kolenou před slabochem; jsouce galantní, připouštíme pravý opak, genia, zbožňujícího hloupou ženskou, ale toť vše, co můžeme připustiti.“ Kdyby de Vogüé viděl „Viriněju“, nenapsal by to.

Sám jsem dlouho váhal, mám-li psát a tisknout. Pudila mne k tomu podivná touha opatřit si nějaké veřejné ověření, zda to, co říkám mezi čtyřma očima, „stojí, nebo nestojí za to“, jak vysoko nebo nízko si mohu utrhnout ovoce se stromu světa. Jsem po rodičích Jihočech, ale narodil jsem se v Nuslích. Po celou střední školu a později i na universitě a technice jsem se nemohl zbavit mučivého pocitu vzbuzeného přerůstáním z dělnického prostředí do „lepšího“ (že „tam nepatřím“). Byl jsem těžkopádný, hranatý, plachý. Pan profesor Žlábek mi tisíckrát řekl, že jsem „pokrytec“. Báľ jsem se lidí. Byl jsem stále užaslý jako dítě. Paříž mě zlákala jako místo, kde lidský život se mi zdál kvést nejplnějším květem. Šel jsem tam pěšky a odvedl jí daň svého mládí. Největší mé pařížské dobrodružství bylo poznání, že čeština je krásná. Dlouho a dlouho jsem se přesvědčoval, že psát v Čechách básně po

---

200 Z generace tůmovčat: Kdybyste býval viděl Kovárnu, když interviewoval Pirandella. – To Vám bylo jako David s Goliášem. (Mezi námi řečeno).

201 Chaplinovo „mrzké srdce bych nerozšláp“ po příkladu p. André Suaréza „jako štěnici“, ale snesl bych, kdyby Chaplin hrál úlohu Salome a tančil nad hlavou pŕvabné dámy, nedávno paní Chaplinové, sedmiradostný tanec.

202 Pour faire une omelette, il faut casser des œufs. Mezi námi: Víte, že je to „fajn“ (jak říká paní Pujmanová–Hennerová) mít *velkého* nepřítele?

Tomanovi, Březinovi a Sovovi byla by ode mne drzost. Ale „errare humanum est“ a touha, dovědět se něco o sobě z povolaných úst, mě nakonec přemohla. Vydal jsem „Hudbu na náměstí“ a „Korálový náhrdelník“. Kritik bylo víc než toho, čeho se týkaly. Nepomohly mi.

Jenom jedna, když chcete, abych už přestal se sentimentalitou. Pan K. J. Beneš napsal do „Literárních listů“, že prý je čas se nade mnou zamyslet, že mám myšlenky z desáté ruky a že neumím udělat verš. To byla rána kyjem. Šel jsem na Bohouše. Že se musím zastřelit a aby mi dal poslední foršus, protože nemám na revolver. Bohouš mě pochválil, že prý „konečně přicházím s něčím pozitivním, co má fazonu.“ „Peníze ti nedám,“ povídá z radosti, že se mne zbaví. „Ale dám ti belgický revolver, co jsem si přivez’ z Ruska, a strhnu ti na něj 150 Kč. Střelí jedna báseň, jen aby ses dobře trefil!“ Vypil jsem několik černých káv v „Tůmovce“ a chtěl jsem sejít se světa. Napadlo mne však, že bych se snad mohl polepšit, kdybych se poučil. Sehnal jsem si honem básně, které napsal K. J. Beneš, četl jsem si je tak dlouho, až jsem je uměl zpaměti, a výsledek byl blahodárný. Revolver jsem prodal za 200 Kč a od té doby o tom s Bohoušem nikdy nemluvíme.

Překlad do češtiny, pane nakladateli, musí být samostatné literární dílo, rovnocenné originálu. Čeština je tak bohatá, že to jde. Kdo to nedokáže, není překladatel. Najít otrocké slovíčko není nic; vystihnouti typický ekvivalent v duchu jazyka, z něhož se překládá, a v duchu češtiny, je všecko. Překlad nesmí českého čtenáře urážet a říkat mu každým slovem: „Máš pravdu, ale to je *překlad*.“

Literární špionáž jako každá špionáž je čtverá: špionáž, kontrašpionáž, recontrašpionáž a suprašpionáž. Tajná ústřední kancelář (UK) kontrašpionáže a suprašpionáže je v „Tůmovce“. Jsem členem<sup>203</sup> kontrašpionáže a suprašpionáže. Jména činovníků z protivných organizací špionážních jsou nám známa; jsme vůči těmto individuím zatím arcit’ jenom pasivní.

Končím, pane nakladateli. Když Xena Longenová uzavírá dopis svým mužským známým nebo věřitelům, psává: „Líbám Vás na čelíčko mezi rohy“. Uznejte, že tímhle nemohu skončit já. Dopustil bych se jednak plagiátu a jednak ctím příliš staré přísloví: „Co je dovoleno Jovišovi, není dovoleno volovi“. Proto Vám raději odpovím na otázku, kterou jste mi nedal.

---

203 Kovárna je v sekci ruské a italské. Prožívá ohromná duševní muka, protože neví, má-li se věnovat Itálii nebo Rusku.

Jaké mám letošní literární plány? Zaplatit některé dluhy, zejména p. Scheinostovi.<sup>204</sup> K čemuž mi dopomáhejtež P. T. nakladatelé.

Můj právní zástupce<sup>205</sup> je dr. Kamill Ressler, Zderaz číslo 14.

V Praze za kritických dní, kdy se připravuje zákon proti pornografii a literárnímu braku.

S díky přijal

Váš

Jindřich Hořejší, smluvní redaktor SÚS.<sup>206</sup>

**Poznámka:** *Nemám ambici rozplétat přehršel dobových narážek a žertíků, které tento text obsahuje, alespoň tedy k francouzským výrazům: pour en revenir à nos moutons je idiom s významem abychom se vrátili k věci, který má původ ve středověké Frašce o mistru Pathelinovi; text citované básně znamená přibližně toto: Později poznám osud starých básníků, / které vyhlídka na slávu (docenění) už, běda, nedrží. / Budu unavený, zlomený, prsty mi zkrěhnou a ústa umlknou, / a přesto budu blažený, že jsem vás znal.*

---

204 Na důkaz dobré vůle postupuji mu honorář za tento článek, jehož výši jsme prve spolu (totiž s Vámi) odhadli na 500 Kč.

205 Přesněji řečeno: právní zástupce, s nímž jsem ve spojení (nuceném).

206 Třebas hned neuhádnete, co to znamená „S. Ú. S.“. Musím Vás upokojit tím, že ta tři písmena budí ve mně, zejména v odpoledních a nočních hodinách, také pocit hrůzy. Vykládám si je jako signál tonoucích lodí na moři: „Save our souls“, při čemž ovšem „our“ čtu po francouzsku.

## 2. O PŘEKLÁDÁNÍ (1928)

Příspěvek do Fučíkovy překladatelské ankety, který vyšel v *Kmeni* 1928, str. 54–56.  
Přetištěno dle vydání v Levého *Českých teoriích překladau*, s. 623–626.

PŘEKLÁDÁNÍ je literární „přešívání kabátů“ a řekněme kabátů obnošených. Všecko je v tom: i to, že každý má raději kabát nový, že překládání–přešívání je cosi druhotného, i to však, že jsme konec konců rádi, když přešitá věc alespoň „padne“, když překlad je k něčemu.

Překladatel je tedy poctivý řemeslník.

Flaubert je „absolutní stylist“, maniak slohové dokonalosti. Mluví se o tom, že na díle pracoval i deset let a desetkrát vyškrtal slovo, aby je nahradil podle své chuti lepším. Jeho posedlost přešla skoro v téže míře na Maupassanta. Anatole France je z téhož rodu tvůrců.

A tak otázka, která se tu sama nabízí, je tato: Nemá český čtenář práva, aby na překladau byla také znát alespoň částečně ona vyhlášená slohová krása? Aby z překladau uvěřil všemu tomu, co o zmíněných spisovatelích praví literární historie?

Překladatel musí mít touhu vrabčáka z bajky, který se svezl s orlem na jeho křídlech do oblačné výše.

Průměrného českého čtenáře slovesné dílo poučuje také o bohatství řeči a o tom, jak se s ní nakládá. Pamatuje si obraty, tříbí si svou mluvu a mnoho z přečteného si pamatuje slovy, jak je vyčetl. Sáhne-li častěji po překladau, vydává se mnohdy v nebezpečí, že pochodí zle; okrade ho obsah a překladatel (s nakladatelem) má na svědomí, že se přičinil, aby pokazili čtenářův vkus i tam, kde se toho nejméně nadál. K tomu má přece noviny. Když přešitý kabát už ani „nepadne“, je se vším amen.

Překladatel ovšem může poukázat na svůj „vývoj“. Překládat má ten, kdo to dovede. („Mnoho je povolanych,“ říká, Fučíku, tvůj přítel Karel Konrád, „a málo vy-vole-ných!“) Kdo má rád práci, kterou si zvolil. Kdo má rád materiál a potřebné nástroje. Jak je možno, aby platila na př. výmluva, že překlad byl dělán „narychlo“, že „za těch pár krejcarů je to až dost dobrý“, že „beztoho po tom pes nezaštěkne“. (A přece se to děje!) Kdyby strojvůdce na drahách byl tak dbalý své odpovědnosti, jako někdy bývá překladatel, mohl by se jít rovnou utopit. Nesměl by jistě chodit po světě „s dlouhýma nohama bývalého jezdeckého poručíka.“

Překladatel je soudce.

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. Není spisovatele, který by byl formálně tak původní tvůrčí osobnost, aby se slohově vymykal duchu řeči, mluvené národem, z něhož vyšel. Může mít své zvláštnosti, mluvu, která jest jen jemu vlastní, *vždycky však to bude v duchu mateřštiny*. A má-li každá řeč svého ducha, někdy tak rozdílného jako při řečech latinského původu a původu slovanského, je nutno, aby toho bylo dbáno i u překladatelů. Duch řeči francouzské musí se obracet k duchu řeči české, ne francouzská litera k literě české. Pak nebude možno, aby se násilností, v našem případě gallicismy a vůbec příznaky ducha latinského, vydávaly za charakteristiku toho kterého francouzského autora s tvrzením, že to je právě jeho odlišnost. Pro zvláštnosti, pro původní slohové novosti je nutno najít *ekvivalent – v duchu českého jazyka*. A to je úkol, nejprostší povinnost překladatelova.

Překladatel je řemeslný akrobat. Jediný „trik“, který by tu častokrát byl na místě, je snad to, že někdy při veršovaných překladech měly by se opomíjet rýmy a překládat jen rytmicky v shodě s originálem.

Mnoho napomáhá znalost mluveného slova. Často jen přízvuk, rytmické zabarvení slova cizího poví bezpečně o českém ekvivalentu. Zejména v překladech pro divadlo. Mnohá slova konverzačního tmelu si najdou sama svůj ekvivalent, slyšíme-li, jaké místo jim v rytmickém celku věty duch překládaného jazyka neomylně určil. Mnoho nesrozumitelností, připsovaných na vrub původnosti autorovy, by zásluhou překladatelovou mohlo být odklizeny.

Překladatel má mít na paměti, že řeč je živý pramen. Jako herec.

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.

Proto jsou překladatelé, kteří mohou klidně říkat: „Já nic, já muzikant.“

Překládat, co by chtěl překladatel? Baudelaire si přeložil Poea, ovšem, ale u nás... u nás rozhoduje především nakladatel. Toto slovo je dost sugestivní samo o sobě a nechtěj na mně, Fučíku milá, abych se dostal pro nějakou nešikovnou metaforu tam, kde je Piša.

Překládat podle „kulturní potřeby“? Znova narážíme na nakladatele a já se obávám, aby mne nikdo neobvinil, že jsem schválně volil čtvrtý pád tohoto nešťastného slova proto snad, že jeho koncovka prozrazuje nějakou mou tajnou myšlenku.

Překládá-li pan Bohdan Kaminský celého Molièra, je v tom jistojistě kus hrdinství; stejně je to s překlady pp. Vaňorného a Stiebitze. Ale možná, že překládají, co chtějí, a že je „to“ zároveň všeobecná „kulturní potřeba“.

Každým způsobem jsem však pro to, aby odborníci překládali co nejvíce vědecké spisy, ze všech oborů.

Nejšťastnější a nejužitečnější překládání je snad slovníkářství. At' žijí Jungové, Herzerové, Iblové, Votočkové. At' se vzpamatuje autor (a nakladatel!) velkého rusko-českého slovníku, jehož vyšel, zdá se, že definitivně, jen první díl. K poctivosti řemesla, k vrabčímu vzlétání s orlem, k soudcovské odpovědnosti překladatelově, k akrobatství, k herectví, k smyslu pro dokonalý „amplion“ a „čistý příjem“ přistupuje ještě eklekticismus.

Všechny tyto prvky tvoří *překladatelské paradoxon*.

Někdy je v literatuře situace taková, že nezbývá než reagovati na každý překlad – vděčností.

Nikdo nikdy nedocení překladatelskou práci genia Jaroslava Vrchlického.

Překladatelství je u nás diskreditováno. Asi jako lid má v nelibosti falešnou, papírovou poesii. Česká kritika překladatelovu práci bagatelisuje.

Nebo bývá diskretní. Zejména v referátech o překladech divadelních kusů; jméno překladatele systematicky vynechává.

Někdy to ovšem udělá divadelní správa sama, jako např. v případě Klepetářově. To je ovšem zase jiná kapitola.

Také se málokdy srovnává překlad s originálem. Výtky obyčejně zběžně paušalisují. Je pravda, že kritik málokdy má originál po ruce. Kupovati si všechno nemůže a naše kulturní mizerie je taková, že nemáme v Praze velké knihovny cizí beletrie v originálech. (Jedinečná knihovna Vrchlického je dnes už zastaralá.) A tak kritik soudí hlavně podle toho, jak se překlad čte („je plynňý“), anebo vůbec raději, aby se neblamoval, pomlčí o celé knize. A to je nejhorší, co se může překladu stát. Tak o velkém cizím básníku se objeví všeho všudy 1–2 malé referátky, zatím co domácí jepice se otáčejí v laskavém slunci kritiky aspoň půl roku. *Jediná* odměna překladatelova, *uznání*, je v pekle.

Překladačský eklekticism se rovněž pokládá za cosi méněcenného. Jako by touha ovládnout češtinu do všech možných odstínů byla cosi hanlivého: touha po „celé lyře“.

K té přesnosti a výstižnosti překladačově: tvé jméno, Fučíku, bych přeložil do frančtiny slovy „Mauvaise-Tête“. I tvůj i můj nepřítel by uznal, že „to sedí“. (Vzpomeň si jenom, jak umíš tahat příspěvky.)

Všiml sis také, že překlad básnického díla, vydaný překladačem, který netiskl původních veršů, má do sebe cosi podezřelého? Málokdo pomyslí, že právě znatel veliké poesie bývá často velmi autokritický, a proto třeba potlačí své původní verše. Tedy, protože nevydal jednu nebo dvě tenké sbírečky, „není básník“ a přece „se odvažuje“ na velikány.

Vůbec je možno, že malý básník lépe reprodukuje svého zamilovaného autora než veliký tvůrce silné vlastní individuality, který může cizího básníka deformovat.

Z básnických překladů poslední doby pokládám „Zpěvy sladké Francie“ za nejkrásnější.

Překladačství má do sebe cosi hereckého. Kdežto však herec si sedí klidně po představení v kavárně a sklídí jen pochvalu za výkon a masku, překladač Carcových románů na př. může být pokládán vlídným čtenářstvem za člověka rovnocenného Carcovým hrdinům. („Kde by to jinak sebral, že jo?“)

Jediným čestným nepřítelem dobrých překladů je čas.

A pak ještě Pascalův výrok: „Budeš-li celý život překládat, nebudeš nikdy překládán.“

**Poznámka:** Na základě Levého komentáře<sup>207</sup> dodávám alespoň dvě poznámky na vysvětlenou dílčích, potenciálně matoucích míst v textu: zmínka o tom, kde je Píša, je odkazem na soudní spor o recenzi A. M. Píši na sbírku Měsíčná noc (1927) Miroslava Rutta, na kterou následně reagoval Otokar Fischer v úvaze O metaforách v kritice<sup>208</sup>; v případě Klepetářově divadelní správa newáděla v době vzniku ankety překladačovo jméno proto, že dotyčný lékař a literát Jan Klepetář byl roku 1928 souzen pro skandální vraždu Margity Vörösmartyové.

---

207 Viz LEVÝ, Jiří. Op. cit., s. 854–855.

208 Viz FISCHER, Otokar. *Literární studie a stati II*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2015. S. 536–543.

### 3. O PŘEKLADATELSKÉ SPOLUPRÁCI S ND (1940)

Článek nazvaný *Jindřich Hořejší o své překladatelské spolupráci s Národním divadlem* vznikl na podzim 1940, tedy přibližně půl roku před Hořejšího smrtí, pro *Ročenku sirotčího spolku členů Národního divadla v Praze*, kde byl také publikován. [In: KVAPIL, Josef (ed.). *Ročenka sirotčího spolku členů Národního divadla v Praze 1941*. Praha: Sirotčí, vdovský a podpůrný spolek členů Národního divadla v Praze, 1940. S. 19–21.] Přetištěno dle tohoto vydání s přihlédnutím k rukopisu článku uloženému v LA PNP [LA73/70/1202]; část souvětí v posledním odstavci tištěná v hranaté závorce se z pochopitelných důvodů do tisku nedostala.

Pokládáte za samozřejmou věc, abych také já přispěl do Sborníku. Mně to tak lehce pochopitelné není. Váhal jsem a váhám, když se mi oči svezou na Váš dopis, ležící přede mnou na stole, a ulpívají na slovíčku „pensijní“, tak podivně vzrušujícím a znepokojujícím.

Ale to jen tak mimochodem. Uvádí mě především do rozpaků opravdová záplava Vašich otázek, nadhozených jistě v nejlepší úmyslu, ale pro mne do jisté míry ošemetných.

Odpovím Vám jenom na některé, a tu jsem rád, že máte na mysli výhradně mou činnost překladatelskou, zejména překlady veršů a divadelních her.

Přivezl jsem si do Čech knížky několika básníků, kteří jaksi podvědomě hověli mému naturelu; Jehana Rictuse, Emila Verhaerena, Tristana Corbièra a také Villona, a s výjimkou Villona se mi poštětilo přeložit a vydat z nich předsevzaté výbory, aniž mě kdo předešel.

O osobní radosti a žalosti Vám nenapíši; nic o radosti, jak se bohatá a tvárná čeština mění v dokonalý nástroj tomu, kdo k ní přistupuje s láskou a s vírou v naprostou rovnocennost s jazykem cizím, nic o žalosti, hraničící se zoufalstvím, když pochybování o vlastní schopnosti kupí a zveličuje překážku za překážkou, a překlad ne a ne uspokojit. Povím Vám jenom o nevyslovitelném pocitu jakési metamorfosy, jakou překladatel – alespoň u mne tomu tak je – prožívá, když se tak říká *převtěluje do cizího básníka*, „*vsouvá se do jeho kůže*“, aby v jeho duchu, ale v svém vlastním jazyce *vydal ze sebe jeho*. *Je to cosi obdobného s vytvářením rolí u herce*. A tu arciť, čím větší a složitější postava, vytvořená velkým dramatikem, tím větší a náročnější požadavky klade na reprodukci, na hercův výkon, zvláště tehdy, jde-li



o zosobnění velké a geniální osobnosti, jejíž existence je známa z dějin nadlidsky lidských činů.

Tím se ocitáme u divadla, u druhé Vaší hlavní otázky, kterou, pane redaktore, předkládáte ze své soudcovské moci porotě svých čtenářů o mé vině.

K „divadlu jsem se dostal“ před ... lety. Nejprve jsem jako překladatel „vystupoval“ u Longena a Vlasty Buriana, a pak jsem byl „angažován“ už přímo do N. D.

O mém přijetí do souboru jeho překladatelů rozhodl tehdejší lektor a nynější dramaturg František Götz, když mi svěřil překlad hry Alexandra Arnoux „Huon z Bordeaux“. Byl jsem tomu nesmírně rád. Z mého dalšího spolupracovníctví s Götzem se vyvinulo přátelství, a Götz mi z tohoto titulu taktně a neznatelně v nesčetných debatách vtoukal svou kázeň, upozorňoval na omyly, až konečně dostal ze mne, co ve mně tušil. Nikdo neví, jaké zásluhy tohoto druhu má o autory původní...

Počet mých překladů pro N. D. je bez přepínání značný – na 150 celovečerních her, vesměs hraných. Götz mi vybíral záměrně úkoly nejnesnadnější, a já jsem mu právě za to vděčný. K ničemu mě však nenutil, ponechával volbu překladů na mé vůli, naznačuje mi s jemnou sugescí, že „by to bylo něco pro mne“. Vzdávám mu i za tuto svobodu rozhodnutí svůj dík. Pravda, přeložil jsem také dosti her, z nichž některé neměly daleko do barvotisku, ale i ty jsem překládal rád, protože ve všech, ve všech bylo cosi, za čím jsem mohl stát se ctí, „reflexy dvou hvězd, tancujících v moři.“

Nakonec se mne tážete, pane redaktore, která je „má nejhezčí chvíle při překládání“, a jak „žiji s verši při poslouchání z hlediště.“

Tu nejhezčí chvíli nad překladem mám, když ze zázračného hudebního nástroje češtiny se mi ozve tón, jímž v hudbě veršů, která není mezinárodní jako hudba sama, zazní přesně totéž, co jsem odposlouchal u překládaného autora. Vzpomínám si namátkou na Sarmentovu hru „Oči ze všech nejkrásnější“ („lívivku“, chcete-li), při jejímž překladu mi vyplynula původní věta „Il est délicieux pour les yeux de vous regarder“ v zčeštěnou dobu „Je to rozkoš, spocínout na vás očima,“ a jiná slovní hříčka v českou, poitalštěnou úmyslně, „Il trio Aldoci.“

Pokud jde o ten poslech veršů z hlediště, řekl bych Vám, že pak se už s nimi nesžívám jako autor slov, která slyším. Mám obyčejně od odevzdání překladu do provozování hry více méně dlouhý odstup, a tak se mi osobní zážitky z vlastní práce jaksi ztrácejí. Ale zůstaňme při Vašem slově: žiji s těmito verši jako divák a posluchač, člen kolektiva obecnstva, které je představení přítomno. A raduji se z naší krásné mateřštiny, půvabné a

líbezné jako jedinečné slovo našich národních písní *panenka*, jsem šťasten, že nám všem je stejně v srdci, že obecnostvo projevuje zalíbení v tom, co poslouchá – neklamná známka, že ústy herců doléhá k němu ozvěna jeho nejniternějšího nitra, ozvěna češství. Ani si nevzpomenu na svou spolupráci s herci, vnímám jenom je, jejich prostřednictvím nesmrtelnou živost češtiny. Až potom se mi vybaví v myslí, že jsem svým překladem dokázal také já, že jsem Čech. To je mé jediné štěstí, které v takové chvíli prožívám[, štěstí v dnešních dobách myslím nemalé]. Vzpomínám si, jakého se mi dostalo před lety poučení v cizině. Stál jsem kdysi u pultu v tuctové francouzské vinárničce, spojené jako obvykle s prodejnou tabáku, když se vedle mne postavil muž z lidu, „silák“ z ústřední pařížské tržnice, k tomu ke všemu ještě podnapilý, a prohodil: „Madame, pourquoi votre vasisfas (světlík, větrák) est hermetiquement fermé?“ Vzpomněl jsem si, jak jsem rád ve fyzice užíval slova „hermeticky“ místo českého „neprodyšně“ a zastyděl jsem se. Umínil jsem si od té chvíle, že se budu vyhýbat cizím slovům jako čert kříži. Užívám od těch dob cizích výrazů výhradně, když jimi karikuji nebo paroduji.

PŘÍLOHA II:

MOLIÈRE:

**PŘÍLEŽITOST DĚLÁ LÉKAŘE**

**Osoby.**

**Gorgibus**, otec Lucilin

**Lucila**, dcera Gorgibova

**Valerius**, Lucilin milenec

**Sabina**, Lucilina sestřenice

**Sganarel**, sluha Valeriův

**Tlouště Renatus**, sluha Gorgibův

**Advokát**

**Výstup první.**

Valerius, Sabina.

VALERIUS: Co bys mi tedy radila, Sabino?

SABINA: Stalo se toho opravdu mnoho. Strýc trvá na tom, aby se sestřenice provdala za pana Věrtela, a věc pokročila již tak, že by dnes byli svoji, nebýt

toho, že ona miluje vás. Svěřila se mi však se svou tajnou láskou k vám, a když nebylo možno jinak přemoci lakotu ošklivého strýce, vymyslíly jsme si dobrou lest, jak bychom sňatek oddálily. Sestřenice totiž této chvíle předstírá, že stůně, a ten starý, lehkověrný dobrodinec mě posílá pro lékaře. Kdybyste měl mezi svými dobrými přáteli někoho, s kým bychom se smluvili, mohl by jí doporučit venkovský vzduch. Strejka by ji jistě ubytoval v pavilonku na konci naší zahrady a vy byste se tak mohl bez jeho vědomí s ní scházet, oženit a jemu dopřát, aby si pak do sytosti s Věrtelem zaláteřil.

VALERIUS: Ale kde sebrat hned takového lékaře, který by se vydával pro mne do takového nebezpečí? Uprímně řečeno, neznám nikoho.

SABINA: Myslila jsem si tohle: což kdyby se váš sluha převlékl za lékaře? Ten starý lakota se ošálí snadno!

VALERIUS: Můj sluha je túlulum a jistě všechno zkazí. Ale jakáž pomoc, jiného nemáme. Sbohem, půjdu za ním. (*Sabina odejde.*) Kde bych, k čertu, toho troupa teď našel? A tady ho máme, jak na zavalanou!

### **Výstup druhý.**

Valerius, Sganarel.

VALERIUS: To jsem rád, ty má zlatá chudinko Sganarele, že tě zase vidím. Potřeboval bych tě jako sůl ve věci, která není zrovna lečjaká. Ale nevím vlastně, co všechno umíš...

SGANAREL: Co umím, pane? Právě v takových důležitých věcech byste měl používat mých služeb: pošlete si mě třeba, abych se podíval, kolik je hodin na věži, nebo zač je na trhu máslo, nebo abych napojil koně, a uvidíte, co umím.

VALERIUS: O to mi nejde. Potřeboval bych, abys dělal lékaře.

SGANAREL: Já a lékaře, pane? Udělám všechno, co se vám zlíbí. Ale vydávat se za lékaře, na to jsem příliš vašim sluhou, abych nehnul ani prstem. A jak taky do toho, ty má svatá dobroto! Na mou tě, že si mě dobíráte, pane!

VALERIUS: Kdybys byl ochoten, dal bych ti deset zlatáků, abys věděl.

SGANAREL: To je jiná. To už neříkám, že nejsem lékař. Vidíte, že mám tak jemného ducha, že zadarmo ani lež neřeknu. Ale kam půjdu léčit?

VALERIUS: K honzíkovi Gorgibovi, prohlédnout jeho dceru, rozstonala se. Jenže ty se svou hloupostí, místo abys něco napravil, spíš to odpravíš...

SGANAREL: Můj ty božíčku, nic se nestrachujte, pane! Toť, že odpravím pacienta zrovna tak dobře, jako každý jiný lékař v městě. Přísloví povídá: Smrt a lékař jedněmi dveřmi vchází. Ale uvidíte, až se vložím do medicíny já, že se bude říkat: Když lékař vchází, smrt odchází. Jinak, když všechno uvážím, není asi lehké dělat lékaře. Co když mi sklapne?

VALERIUS: S Gorgibem bude lehká práce. Je to omezenec, hrubián a omráčíš ho svou řečí. Musíš se jen blýskat Hyppokratem a Galenem a mít trochu drzé čelo.

SGANAREL: To s ním jako budu mluvit o filosofii a matematice? Malá starost, spolehněte! Dá-li se tak snadno nabulíkovat, jak povídáte, ručím vám za všechno. Teď mi ještě opatřte lékařský hábit, poučte mě, jak si mám počínat, a udělte mi lékařský diplom, totiž slíbených deset zlatáků. (*Valerius a Sganarel odejdou.*)

### **Výstup třetí.**

Gorgibus, Tloušťě Renatus.

GORGIBUS: Skoč honem pro lékaře, rozstonala se mi dcera. Ale honem.

TLOUŠTĚ RENATUS: Bodejť by nestonala, u všech čertů! Pročpak ji taky cpete tomu dědkovi? Nemyslíte, že se v ní bouří mladá horká krev, která by měla raději mládence jako lusk? To vám dá přece rozum, že atd. (*Herec mluví dále podle libosti.*)

GORGIBUS: Už leť! Já vidím, že tahle nemoc nám důkladně protáhne tu svatbu.

TLOUŠTĚ RENATUS: Mně praskne žluč. Už jsem se těšil, jak si spravím náčička dobrým papáníčkem, a tumáš, abych teď sušil hubu. Pro lékaře půjdu. Ale musí prohlédnout i mne. Pokouší se o mne mrtvice. (*Žajde.*)

## Výstup čtvrtý.

Sabina, Gorgibus, Sganarel.

SABINA: To jsem ráda, že jste tu, strýčku. Mám pro vás radostnou zprávu. Přivádím vám nejdovednějšího lékaře na světě, muže, který přichází z daleka, zná největší tajemství a zcela jistě uzdraví mou sestřenici. Byla jsem na něho upozorněna šťastnou náhodou, a hned jsem si pomyslila, že je to něco pro nás. Je tak učený, že bych se nejraději sama rozstonala, aby mě léčil.

GORGIBUS: Kde je?

SABINA: Šel hned se mnou. Tu je!

GORGIBUS: Nejponíženější služebník, věhlasný pane lékaři. Přál jsem si vás, abyste prohlédl mou nemocnou dceru. Vy jste má jediná naděje.

SGANAREL: Hyppokrates praví a Galenus dokládá přesvědčivými důkazy, že ten, kdo stůně, není zdrav. Číníte dobře, že do mne skládáte veškerou svou naději, protože já jsem nejvěhlasnější, nejdovednější, nejučenější lékař a specialista v oboru vegetativním, sensitivním a minerálním.

GORGIBUS: Jsem tomu nesmírně rád.

SGANAREL: Nedomnívejte se, že jsem nějaký obyčejný tuctový lékař! Všichni ostatní lékaři jsou proti mně učinění břídilové. Já dělám diagnosy prima vízo: jak se na pacienta podívám, hned vím, nač umře. Znam nejtajnější tajnosti. Salamalek, salamalek. Cognacum destilatatum aquae destilatae melior. Signor, si. Signor, no. Lacrimae Christi. Requiescat in pace. Ale podívejme se nemoci na kloub.

SABINA: Strýčkovi není nic, to stůně jeho dcera.

SGANAREL: Nevadí. Krev otce a dcery je jedna a táž. Řekni mi, kdo jsi, a já ti povím, jakou máš dceru. Pane Gorgibe, směl bych prosit o luláníčko slečny dcerušky?

GORGIBUS: To je to nejmenší! Sabino, skoč k ní pro trochu. *(Sabina odejde.)* Pane lékaři, mám smrtelný strach, že mi umře.

SGANAREL: To ať nedělá! To není špás, umřít jen tak bez lékařského receptu! (*Sabina se vrátí.*) Toto luladlo svědčí o veliké horkosti a velikém zápalu vnitřních útrob. Ale není špatné.

GORGIBUS: Cože! Vy je pijete, pane?

SGANAREL: To vás neudivujž: lékaři se, pravda, spokojují obyčejně pohledem. Já však, právě proto, že nejsem jen tak obyčejný lékař, je piji, protože podle chuti poznám mnohem lépe příčiny a následky choroby. Ale abych se vám přiznal, bylo ho trochu málo. Těžko bych si udělal pravý úsudek. Ať se ještě kapánek vylulá.

SABINA (*odejde a ihned se vrátí*): To byla tíž, než se vylulala ještě jednou!

SGANAREL: Jenom tohle? To nestálo ani za tu cestu! Jen ať se vylulá víc, víc! Kdyby vždycky nemocná vylulala jenom tohle, jsem lékařem nadosmrti.

SABINA (*odejde a opět se vrátí*): Víc jsem z ní nedostala. Nebude prý už lulat a nebude.

SGANAREL: Tohle, pane Gorgibe? Tak vaše dcera lulá jen po kapičkách? Ale to je praubohá lulka, pane! Vidím, že jí budu musit předeepsat něco pro lulání. Směl bych nemocnou spatřit?

SABINA: Je vzhůru. Přejete-li si, přivedu ji.

### **Výstup pátý.**

Sabina, Gorgibus, Sganarel, Lucila.

SGANAREL: Prý stůněte, slečinko?

LUCILA: Ano, pane.

SGANAREL: Jakáž pomoc. To jsou prosté příznaky vaší nezdravosti. Máte veliké bolesti hlavy, v kříži?

LUCILA: Ano, pane.

SGANAREL: Tak je všechno v pořádku. Ano, slavný jeden lékař praví v pojednání o přirozenosti živočichů... mnoho krásných věcí. A ježto rozpoložení mysli se vším velmi úzce souvisí, neboť zádumčivost na příklad

je nepřítelkyně veselosti, skrze žluč zase, která se nám rozlévá v těle, nám zežloutne obličej a dále nic se tak nepřičí zdraví jako nemoc, můžeme říci, jako onen slavný lékař, že vaše dcera je velmi, velmi nemocná. Musím jí něco předepsat.

GORGIBUS: Honem stůl, papír, pero a inkoust.

SGANAREL: Umí tu někdo psát?

GORGIBUS: Což vy neumíte?

SGANAREL: Ale, už jsem zapomněl. Mám v hlavě tolik věcí, že jednu pro druhou zapomínám... Myslím, že je nezbytně třeba, aby vaše dcera trochu pookřála na zdravém vzduchu a zotavila se někde na venkově.

GORGIBUS: Máme překrásnou zahradu s pavilonkem; uznáte-li za vhodné, dám ji tam přestěhovat.

SGANAREL: Pojdme na prohlídku. *(Odejdou.)*

### **Výstup šestý.**

Advokát sám.

ADVOKÁT: Slyšel jsem, že dcera páně Gorgibova ochuravěla. Musím se poptat po jejím zdraví a jako domácí přítel nabídnout své služby. Hej, hej! Je tu pan Gorgibus?

### **Výstup sedmý.**

Gorgibus, Advokát.

ADVOKÁT: Dověděl jsem se, že slečna dcera ochuravěla a přicházím vám projevit svou účast. Nabízím vám také, že učiním, seč jsem.

GORGIBUS: Právě jsem byl v zahradě s nejučenějším učencem ze všech učenců!

ADVOKÁT: Nebylo by možná, abych si s ním trochu pohovořil?



## Výstup osmý.

Gorgibus, Advokát, Sganarel.

GORGIBUS: Je tu, pane, velmi bystrý pán, který by se rád s vámi seznámil a s vámi si pohovořil.

SGANAREL: Nemám ani chvílku volného času, pane Gorgibe. Musím po svých nemocných. Nemohu se vámi zabývat, pane. Lituji.

ADVOKÁT: Slovný pane, když mi pan Gorgibus pověděl o vašich zásluhách o vědu a o vaší učenosti, zatoužil jsem nejmocnější touhou, jaké je člověk schopen, aby se mi dostalo cti vás poznat. Jen proto se osměluji vás pozdravit u nás a doufám, že se nepohoršíte. Přiznejme si, že všichni, kdož slynou v některém oboru lidského vědění, zasluhují největší chvály, ale zvláště ti, kdož se věnovali lékařství, neboť lékařství, jako věda užitečná a zahrnující v sobě mnoho věd jiných, si žádá pro svou obtížnost zvláštních schopností. Právem dí Hyppokrates ve svém prvním aforismu: *Vita brevis, ars vero longa, occasio autem praeceps, experimentum, iudicium, periculosum, difficile.*

SGANAREL (*ke Gorgibovi*): *Ficile lantnapota baril combustibus.*

ADVOKÁT: Vy nejste jako oni lékaři, kteří neznají nic jiného než tak zvanou medicinu racionální neboli dogmatickou, a myslím, že vaše praxe přináší vám každého dne nový úspěch, *experientia magistra rerum*. Lidé, kteří první učinili svým povoláním krásnou vědu lékařskou, byli v takové úctě, že byli pokládáni pro své zázračné uzdravování za bohy. Proto však nesmíme pohrdat lékařem, když nemocného vždycky nezachrání, neboť to nezávisí jenom na jeho lécích a vědění; *interdum docta plus valet arte malum*. Nerad bych se domníval, že se vám vtírám, slovný mistře, a proto se vám poroučím v naději, že se mi dostane cti, abych si s vámi při nejbližším setkání pohovořil v klidu a lépe. Váš čas je jistě drahý, atd. (*Herec mluví dále podle libosti.*)

(*Odejde.*)

GORGIBUS: Co soudíte o tomto muži?

SGANAREL: Jakési vědomosti má. Škoda, že se nezdržel o drobátko déle, byl bych mu poskytl vznešenější a hlubší námět k rozprávce. Nyní však se vám musím už poroučet. (*Gorgibus mu podává peníze.*) Co tím míníte?

GORGIBUS: Víím dobře, čím jsem vám zavázán.

SGANAREL: Snad žertujete, pane Gorgibe. Peněz si nevezmu, nejsem ziskuchtivec. *(Vezme peníze.)* Váš pokorný služebník. *(Sganarel odejde a Gorgibus vejde do svého domu.)*

### **Výstup devátý.**

Valerius sám.

VALERIUS: Jak se to asi Sganarelovi povedlo? Nic mi neoznámil a pro živý svět ho nemohu nikde najít. *(Sganarel se objeví v livreji.)* A podívejme se, tu ho máme! Tak, jak jsi pochodil, Sganarele?

### **Výstup desátý.**

Valerius, Sganarel.

SGANAREL: Všecko šlo jako na drátkách. Počínal jsem si tak, že mě Gorgibus pokládá za znamenitého lékaře. Dal jsem se uvést a poradil jsem mu, aby poslal dceru někam na venkovský vzduch. Máte ji v zahradním pavilonku, starému hamižníkovi hezky s očí, a můžete pohodlně za ní.

VALERIUS: Tos mi udělal opravdu velikou radost! Nebudu ztrácet ani minutky a hned jdu k ní. *(Odejde.)*

SGANAREL: Ten starý Gorgibus je přeci jenom kus vrtaného dřeva, když se dal takhle opentlit. *(Uvidí Gorgiba.)* Pro pět ran do hlavy, je po všem! Tentokrát to medicína nevyhraje! Ale bulíkovat se bude dál.

### **Výstup jedenáctý.**

Sganarel, Gorgibus.

GORGIBUS: Dobrý den, pane.

SGANAREL: Váš služebník, pane. Aby si člověk zoufal: Prosím vás, neznáte náhodou toho zázračného lékaře, který přišel nedávno do našeho města?

GORGIBUS: Jakpak bych ho neznal, zrovna byl u mne.

SGANAREL: Jsem jeho bratr, pane. Jsme dvojčata, a protože se sobě podobáme jako vejce vejci, lidé nás často zaměňují.

GORGIBUS: Čert mě vezmi, když jsem neměl prve vlčí mlhu! A jak se jmenujete?

SGANAREL: Narcis, pane, k službám. Musím vám říci, co mi udělal. Jednou jsem převrhl na stole v jeho pracovně dvě lahvičky nějaké trestí. Za to se vám na mne hrozně rozkohoutil a vyhnal mne od sebe z bytu. Řekl mi, abych mu nechodil na oči, a tak jsem od té doby ubohý poutník, který nemá, kam by hlavy složil, čím se nasytil a kde by našel dobrou duši.

GORGIBUS: Tak se už netrapte, já vás usmírím. Jsem jeho přítel a slibuji vám, že ho s vámi udobřím. Promluví s ním hned, jakmile ho uvidím.

SGANAREL: Budu vám velmi vděčen, pane Gorgibe.

*(Sganarel odejde a vrátí se ve chvíli v lékařských šatech.)*

### **Výstup dvanáctý.**

Sganarel, Gorgibus.

SGANAREL: Je to kříž s nemocnými, když neposlechnou lékařova předpisu a ničí si zdraví nočními toulkami...

GORGIBUS: Nejpokornější služebník, slovný mistr. Prosil bych vás o laskavost.

SGANAREL: Oč běží, pane? Je vám třeba mých služeb?

GORGIBUS: Právě jsem mluvil, slovnosti, s vaším panem bratrem. Naříkal hrozně, že...

SGANAREL: Je to ničema, pane Gorgibe.

GORGIBUS: Věřte mi, že je to chudinka. Má takovou lítost, že si vás rozhněval.

SGANAREL: Je to opilec, pane Gorgibe.

GORGIBUS: Nedohánějte ho k zoufalství, slovutný mistře!

SGANAREL: Ani slůvka už o něm! Že se ten darebák nestydí! Vida, dojde si prostě k vám a udobřuje ho! Ne, nemluvte mi už o něm, prosím vás!

GORGIBUS: Pro smilování boží, slovutný pane lékaři, učňte to z přátelství ke mně! Milerád vám to vynahradím jinak. Slíbil jsem mu, atd., že atd. (*Herec mluví libovolně dále.*)

SGANAREL: Přimlouváte se za něho tak snažně, že nevím... Přisahal jsem, že ho nikdy nevezmu na milost... Ale budiž! Tady máte mou ruku, odpouštím mu. Uvažte však, že to činím s velikým sebezapřením a jenom proto, abych vám vyhověl. Sbohem, pane Gorgibe!

*(Sganarel odejde a Gorgibus zajde do svého domu.)*

### **Výstup třináctý.**

Valerius, Sganarel.

VALERIUS (*sám*): Nikdy bych nevěřil, že Sganarel dovede takhle plnit své povinnosti. (*Sganarel se vrací v livreji.*) Ty můj chlapče zlatá, já jsem ti tak vděčen, mám takovou radost z tebe, že bych...

SGANAREL: Jen si libujte, ano. Před chvílkou jsem se srazil s Gorgibem a nebyt mého rychlého výmyslu, chytila nám koudel nad hlavou. (*Uvidí Gorgiba.*) Ale teď honem odtud, Gorgibus jde!

*(Valerius odejde.)*

### **Výstup čtrnáctý.**

Gorgibus, Sganarel.

GORGIBUS: Sháním vás po všech čertech, abych vám řekl, že jsem už mluvil s vaším bratrem. Ujistil mě už, že vám odpouští, ale protože bych rád měl naprostou jistotu, chci, aby vás políbil na usmířenou přede mnou. Vejděte do mého obydlí a já půjdu zatím pro něho.

SGANAREL: Milý pane Gorgibe, pochybuji, že ho teď najdete. A pak, do vašeho domu nevejdu, mám přece jenom strach z jeho hněvu.

GORGIBUS: A to ne! Do domu vejdete, já vás tam pěkně zavru, a půjdu pro bratra. Nic se nebojte, už se nehněvá.

*(Gorgibus odejde.)*

SGANAREL *(z okna)*: To se to hezky obrátilo tentokrát; z toho asi nevyklouznu. Z tohohle mračna déšť bude, ne-li krupobití ran na má ubohá záda. Jen aby mi ještě ke všemu podle účinnějšího předpisu, než jsou všechny lékařské předpisy, nevypálili královský cejch na rameno! Nadrobil jsem si to, jen co je pravda. Ale nač zoufat? Kdo se dal na vojnu, musí bojovat. O jednu lumpovinku více nebo méně, na tom už nesejde. Dostat se z toho musím. Uvidíme, je-li Sganarel králem taškářů.

*(Sganarel vyskočí oknem a odejde.)*

### **Výstup patnáctý.**

Tlouště Renatus, Gorgibus, Sganarel.

TLOUŠTĚ RENATUS: A jejku! Tady se skáče oknem, jen to fičí! To si tu počkám, co z toho vyleze.

GORGIBUS: Kde ten lékař, k čádu vězí; ne a ne ho najít! *(Uvidí Sganarela, jak se vrací přestrojen za lékaře.)* Tu ho máme, konečně. Slovný mistr, když už jste bratrovi na mou přímluvu odpustil, nebyl byste tak laskav a nepolíbil byste ho ještě, aby mé uspokojení bylo úplné? Vešel právě do mého domu, a já vás sháním, abyste své bratrské usmíření zpečetili polibkem přede mnou.

SGANAREL: To nemíníte asi vážně, pane Gorgibe. Což nestačí, že mu odpouštím? Nechci ho už nikdy ani vidět!

GORGIBUS: Učiňte to z přátelství ke mně, slovný mistr!

SGANAREL: Už vidím, že vám nemohu nic odepřít. Řekněte mu, aby sešel dolů.

*(Zatím, co Gorgibus vchází do domu dveřmi, Sganarel tam vskočí oknem.)*

GORGIBUS (*viditelný v okně*): Váš bratr na vás čeká dole a slíbil mi, že udělá všechno, co chcete.

SGANAREL (*viditelný v okně*): Pane Gorgibe, prosil bych vás, abyste ho poslal sem. Za odpuštění ho poprosím, to vám přísahám. Ale udělám to mezi čtyřma očima, protože by darmo před lidmi na mne strkal psí hlavu a potupil by mě až hrůza.

*(Gorgibus sejde před dům a Sganarel zase vlezde do domu oknem.)*

GORGIBUS: Budiž, poslechnu vás... Slovutný mistře, váš bratr se vás stydí a prosí vás, abyste vešel k němu, že prý vás odprosí mezi čtyřma očima. Tu je klíč, prosím, račte vstoupit. Snažně vás žádám, ustrňte se, udělejte mi to k vůli.

SGANAREL: Vám k vůli udělám všechno. Uvidíte, jak jím zakroutím. (*U okna.*) Tak ty jsi tady, holomku! – Drahy bratře, prosím tě tisíckrát za odpuštění, slibuji ti, že všechno odčiním. – Ty nádobo neřesti, ty zvrhlíku jeden, já tě odnaučím chodit drze na pana Gorgiba a obtěžovat ho svými ničemnými kousky! – Drahy bratře... – Mlč, povídám! – Já si tě vážím... Už ani muk, vyvrheli!

TLOUŠTĚ RENATUS: Kdo, myslíte, že je teď u vás, ke všem čertům?

GORGIBUS: To je náš lékař se svým bratrem Narcisem. Měli spolu nějaké rozmíšky a udobřují se.

TLOUŠTĚ RENATUS: Jděte ke všem čertům, povídám! Vždyť je to jedna a táž osoba!

SGANAREL (*u okna*): Ty zhýralče zhýralá, já ti to tvé lajdáctví odnavyknu, počkej! Teď klopiš hlavu, ano. Uznáváš, šibeničníku, že nejsi lilium, co? Ty pokrytče jeden, jen ze sebe nedělej mučedníka, prosím tě!

TLOUŠTĚ RENATUS: Pane Gorgibe, požádejte ho jen tak, aby nám ukázal toho svého bratříčka v okně.

GORGIBUS: Dobrá, to udělám. Slovutný mistře, přimějte, prosím, bratra, aby se ukázal v okně, ano?

SGANAREL: Není hoden, aby na něm spočinul zrak počestných lidí. A pak, nestrpím ho vedle sebe!

GORGIBUS: Neodpírejte mi tu laskavost, slovutnosti. Vždyť to není ani stín všech těch laskavostí, které jste mi prokázal...

SGANAREL: Opravdu nevím, pane Gorgibe, jakou to máte podivuhodnou moc nade mnou, že vám nemohu nic odříci! Tak se tedy ukaž, darebáku! *(Na chvíli zmizí a objeví se pak v livreji.)* Děkuji vám ze srdce za vaši námahu, pane Gorgibe! *(Opět zmizí a objeví se zase jako lékař.)* Viděl jste, pane Gorgibe, to zosobněné zhýralství?

TLOUŠTĚ RENATUS: Já vám povídám, že je to jedna a táž osoba. A hned se přesvědčíte. Požádejte ho, aby se ukázali oba zároveň.

GORGIBUS: Viděl. Ale odpusťte! Prosil bych ještě o jednu laskavost. Ukažte se v okně s ním a přede mnou ho polibte.

SGANAREL *(u okna)*: Komukoliv jinému bych to odepřel. Ale že jste to vy... a abych vám dokázal, že mé přátelství není ledajaké, přemohu se a učiním vám po vůli. On vás však musí napřed odprosít za všechno trápení, které jste s ním měl. – Ano, pane Gorgibe, prosím vás, odpusťte mi, že jsem vás tolik obtěžoval. A tobě, drahý bratře, slibuji tu před panem Gorgibem, že od nynějška budu tak žít, aby nikdo neměl proč mě zahrnovat výtkami. Zapomeňte, prosím, co bylo.

*(Líbá svůj klobouk a svůj vysoký límec, který si nastrčil na loket.)*

GORGIBUS: Tak co, jsou tam dva, nebo nejsou?

TLOUŠTĚ RENATUS: Tak čaruje, na mou tě!

SGANAREL *(vyjde z domu v lékařském hávu)*: Tu je váš klíč, pane Gorgibe. Nechtěl jsem, aby ten holomek šel dolů se mnou, protože se za něho k smrti stydím. Nerad bych také, aby ho se mnou viděli zdejší měšťané, protože by to škodilo mé pověsti. Pusťte si ho ven, až se vám uzdá. Váš oddaný služebník se vám poroučí. Dobrý den, pane Gorgibe, atd. *(Herec domluví podle libosti.)*

*(Dělá, že odchází, svlékne lékařský plášť, a vrátí se do domu oknem.)*

GORGIBUS: Musím to nešťastné chlapisko vysvobodit. Odpustil mu. Ale dal mu co proto, potrápil ho.

*(Vejde do domu a přivádí Sganarela v livreji.)*

TLOUŠTĚ RENATUS: A kde myslíte, že máte teď pana lékaře?

GORGIBUS: Přece odešel. Je pryč.

TLOUŠTĚ RENATUS (*zdvihl lékařský plášť Sganarelův*): A nebo ho držím tuhle pod pažďím? Ten dělal i lékaře i sluhu. Tady vám házel písek do očí a zatím Valerius a slečna dcera si za větrem zadováděli a před nosem vám vzali žulíka.

GORGIBUS: Já nešťastník nešťastná! Ale ty, darebáku prohnaná, budeš viset!

SGANAREL: Proč byste mě dal věšet, milostivý pane? Vyslechněte mě. Je pravda, nebýt mého výmyslu, nebyl teď můj pán s vaší dcerou. Ale tím, že jsem věrně sloužil jemu, posloužil jsem zároveň vám: jsou jeden pro druhého jako stvoření, ať máme na mysli jejich rod nebo jejich vezdejší statky. Dbejte mých slov, netropte zbytečný hluk, který by se konec konců obrátil proti vám, a pošlete tohoto chytráka i s Věrtelem ke všem čertům. Ale tuhle jdou naši miláčkové.

### **Výstup šestnáctý.**

Valerius, Lucila, Gorgibus, Sganarel.

VALERIUS: Vrháme se vám k nohám, otče.

GORGIBUS: Odpouštím vám. Sganarel mě podvedl ale já jsem přešťasten, protože mám tak dobrého zetě. Teď půjdeme pít na svatbu a na zdraví všech!

### **Opona.**

**Ediční poznámka:** *Text Hořejšího překladu přetištěn z bibliofilského vydání z roku 1932, které kresbami doprovodila Toyen. Přetištěno včetně archaického pravopisu, jen s nápravou nedůsledností v interpunkci. Slovo honzík psané s malým h není chybou, používá se přeneseně ve významu „hlupáček“.*

[MOLIÈRE. *Příležitost dělá lékaře*. Přel. Jindřich Hořejší. Praha: Lácha, 1932. 34 s.]