

# ORIGINAL JAKO PŘEKLAD PŘEKLAD JAKO ORIGINAL

(Pražská škola ve španělštině a v češtině)

EMIL VOLEK

## PRAŽSKÁ ŠKOLA A ŠPANĚLSKÁ VESNICE

První cyklus překladů do španělštiny spadá do samého počátku sedmdesátých let, 1970-1972; v rychlém sledu vyšly ve Španělsku *Teze* z roku 1929,<sup>1</sup> italsko-český seminář Gramsciho institutu a ÚČL ČSAV z dubna 1968 (vydavatel se chlubí, že sborník vychází dříve než v Itálii)<sup>2</sup> a malý výběr Mukařovského (anonymně).<sup>3</sup> V Chile vyšel překlad speciálního čísla *Change*<sup>4</sup> a na Kubě si přeložili *Umění jako sémiologický fakt*.<sup>5</sup> Byly to výběry vcelku náhodné a překlady, obvykle přes italštinu nebo francouzštinu, šité horkou jehlou. Další znalosti se čerpaly ze známé Garvinovy antologie v angličtině z roku 1964 a z překladů K. Chvatíka a R. Kalivody do němčiny. Vzhledem k této neutěšené situaci nepřekvapuje takřka apokryfní charakter, který má přese všechnu autorovu snahu spisek Renata Prady Oropezy, bolivijského spisovatele usazeného v Mexiku, o ruském formalismu a pražské škole.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *El círculo lingüístico de Praga (Tesis de 1929)*, Madrid 1970, přeložila (z italského vydání z roku 1966) a bibliografii sestavila M. I. Chamorrová. Zdá se, že totéž vyšlo v Madridu původně pod titulem *El círculo de Praga*.

<sup>2</sup> *Lingüística formal y crítica literaria*, z italštiny přeložila M. E. Benítezová, Madrid 1970 (z české strany obsahuje příspěvky M. Červenky, F. Vodičky, Z. Pešata, M. Jankoviče a J. Štěpánkové).

<sup>3</sup> *Arte y semiología*, vydal a úvod napsal S. M. Fiz, přeložil I. P. Hložník, Madrid 1971 (knížička obsahuje Mukařovského studie *Umění jako sémiologický fakt* a *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*).

<sup>4</sup> *El círculo de Praga*, vydal a přeložil Nelson Osorio, Valparaíso 1971 (sborníček obsahuje teze a řadu krátkých materiálů lingvistických i literárních "klasického" období).

<sup>5</sup> J. Mukařovský: *El arte como hecho semiológico*, *Casa de las Américas* 1972, č. 71 (přeložila dosti slušně R. de Marcosová).

<sup>6</sup> R. Prada Oropeza: *La autonomía literaria (Formalismo ruso y Círculo de Praga)*, Xalapa 1977 (zde ještě Stalin figuruje jako autorita přes lingvistiku apod.).

Ve druhé polovině sedmdesátých let se objevují první projekty ambicióznějšího rázu, bohužel ne vždy seriózně provedené. Překládá se samozřejmě Jakobson, zejména jeho práce lingvistické a novější studie z poetiky.<sup>7</sup> Řada studií starších, jdoucích až k ruskému formalismu, vyšla ve zkráceném překladu francouzského sborníku *Questions de poétique* (1973).<sup>8</sup> Ve Španělsku pak konečně vychází obsáhlý výbor z Mukařovského *Studií z estetiky*,<sup>9</sup> dokonce se předstírá, jde o "kritické vydání". Výsledek je bohužel skutečně kritický, leč nikoli podle intencí autorů. Překlad je mnohdy ve španělštině nesrozumitelný; úkol byl zřejmě nad síly autorky, a nadto jej asi ani nemohla s nikým konzultovat; nic nevysvětlující, leč o to delší komentáře pana Jordi Lloveta na úrovni zvláštní školky jsou snad ještě horší. Také ve Španělsku si přeložili z francouzštiny práci Jacquelyny Fontaineové o lingvistické části Kroužku z roku 1974.<sup>10</sup>

Zdá se, že teprve nyní, kdy už vlna módního zájmu značně opadla, se pražská škola dočká lepšího přetlumočení. V Argentině si zájem o sémiotiku divadla vynutil překlad Veltruského práce o dramatu podle druhého, přepracovaného vydání v angličtině.<sup>11</sup> V Kolumbii pak vyšla ukázka z připravovaného reprezentativního výboru Mukařovského a pražské školy,<sup>12</sup> který přeložila hispanistka a anglistka Jarmila Jandová a na němž se edičně podílel autor tohoto příspěvku.<sup>13</sup> V Mexiku vyšel nedávno překlad Galanovy knížky *Historic Structures: The Prague School Project (1928-1946)* z roku 1985.

## INTERMEZZO

Překlad, už tím, že se pokouší o znovuvytvoření významu textu zevnitř jiného jazykového systému a kulturního kontextu, odhaluje mnohdy aspekty faktury originálu, které mohou uniknout i pozorné četbě roditelým mluvčím.

---

<sup>7</sup> Zejména jeho *Lingvistika a poetika* (1958); v Sebeokově sborníku *Estilo del lenguaje*, Madrid 1974, později samostatně jako *Lingüística y poética*, tamtéž 1983.

<sup>8</sup> *Ensayos de poética*, México 1977.

<sup>9</sup> J. Mukařovský: *Escritos de estética y semiótica del arte*, kritické vydání J. Llovet, přeložila A. Anthony-Višová, Barcelona 1977.

<sup>10</sup> J. Fontaineová: *El círculo lingüístico de Praga*, Madrid 1980.

<sup>11</sup> J. Veltruský: *El drama como literatura*, Buenos Aires 1990.

<sup>12</sup> J. Jandová: *Jan Mukarovsky y la Escuela de Praga*, Bogotá 1992.

<sup>13</sup> Vycházíme ze zkušeností z vydání ruských formalistů a Bachtinovy školy – E. Volek: *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin I (Polémica, historia y teoría literaria) a II (Semiótica del discurso y postformalismo bajtiniano)*, Madrid 1992 a 1995.

Kromě toho sama asymetričnost jazykových systémů nebo i pouhá změna kulturního kontextu dává textu nutně jiné "osvětlení", tedy strukturu a význam. Mukařovský je si vědom tohoto posunu, když píše ve studii *Umění jako sémiologický fakt*:

... dílo-věc mění úplně svůj vzhled i svou vnitřní strukturu, když se přemístí v času a prostoru; takové změny stávají se hmatatelnými například tenkrát, srovnáme-li mezi sebou navzájem řadu následujících překladů téhož básnického díla (85/111).<sup>14</sup>

Časový odstup může také způsobit podobný posun; tak kupříkladu číst Mukařovského v češtině na konci tohoto století, po vlně stalinismu, francouzského strukturalismu, poststrukturalismu a dekonstrukce, zahrnuje už vlastně také jisté překladatelské úsilí.

Vztah originálu a překladu a jejich funkce v různých kulturních kontextech řešila teorie překladu různě. Zajímá nás zde pouze návrh, který načrtává Walter Benjamin ve své hutné vizionářské stati *Úkol překladatele* z roku 1923,<sup>15</sup> jíž uvádí svůj vlastní překlad Baudelairových *Tableaux parisiens*. Benjamin se inspiruje pozdně romantickou neurózou S. Mallarméa z toho, že jakýkoli text nutně troskotá ("vrh kostek nezmění náhodu", táhne se alegoricky textem "Vrhu kostek"), protože nikdy nedosáhne absolutní dokonalosti, té říše noumenální pravdy a modelové skutečnosti, o které básnil už Platón; jenže zoufalství, které přivedlo Platóna ke zhnusení z fenomenalismu a Mallarméa a další hledače absolutna k významnému mlčení, vede Benjamina k dekonstrukci tradičního vztahu originálu a překladu. Překlad není nadále odsouzen k tomu být stínem originálu, to jest ontologicky degradovanou realitou, protože si může položit úkol vyšší: podle Benjamina může překlad v tomto novém, takřka mystickém smyslu dotvářet originál, dotvářet jeho absolutní intendovaný smysl. To, že z hlediska absolutna oba nakonec svorně ztroskotávají, je zde méně závažné, než že originál i překlad se ocitají v zásadně souřadném vztahu, a že překlad může dokonce zaujmout místo originálu. Jen tak mimochodem se Benjamin zmíní, že totéž platí i pro kritiku, která svým způsobem také "překládá" originál.

### PŘEKLAD HLEDÁ SVŮJ ORIGINÁL

*Umění jako sémiologický fakt* z roku 1934 ukazuje ještě jinou tvář vztahu originálu a překladu. Tato stať je jednou z mála (celkem asi ze tří) Muka-

---

<sup>14</sup> Odkazujeme na strany prvního a druhého vydání *Studii z estetiky*, Praha 1966 a 1971.

<sup>15</sup> W. Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, *Gesammelte Schriften IV-1*, Frankfurt am Main 1972.

řovského prací psaných francouzsky, k nimž se nezachoval český originál nebo které nebyly zpětně přeloženy autorem. Čtenáře, který není obzvlášť pozorný, ani nenapadne, že česká verze není originál. Patočkův překlad byl připravován pro vydání *Studií z estetiky*, tedy třicet let po vyjití francouzské verze a do jiného kulturního kontextu, a je i otázka, do jaké míry byl či nebyl revidován autorem; ať už byl, či nebyl, i autor v té době byl již někdo jiný. Z řady důvodů, kupříkladu pro pregnantní formulace příspěvku předneseného na mezinárodní konferenci a pro jeho snadnou přístupnost přes francouzštinu, je *Umění jako sémiologický fakt* jedním z nejznámějších a také nejprekládanějších Mukařovského textů (kupříkladu čtyřikrát do španělštiny, dvakrát různě do angličtiny<sup>16</sup>) a dostalo punc jakéhosi manifestu pražské školy a Mukařovské estetiky třicátých let. I to, že byl text svěřen filozofovi, ukazuje na jeho pocitovanou závažnost.

Patočkův překlad obsahuje řadu drobných neobratností a lapsů, snad i nepostřehnutelných při běžné četbě, které vcelku nijak neohrožují sdělný aspekt studie; poukazují pouze na to, že jde o překlad. Drobnosti jako "Proti tomuto... jádru" místo "vedle, nadto" ("En plus de ce noyau...", 85/111/1066);<sup>17</sup> "Fechner shrnoval" místo "chápal" ("comprenait"); "báseň škrtá... svobodu" místo "potlačuje" ("supprime"); "přesným vyjádřením" místo "koncizním" ("concise", 85/112/1066) atd. Zarazí občasný překlad francouzského "distinct" jako "odlišný" v kontextu, kde bychom čekali "jasný, určitý, konkrétní": kupříkladu "znaky, které se nevztahují k žádné odlišné realitě" (86/112) má být "k žádné určité realitě"; podobně na s. 87/114 a 88/116. Doslovný překlad "les arts à 'sujet'", tedy "tematických umění", jako "umění, kde existuje 'syžet'" (87/114/1068), zdá se vykazují interferenci pojmu "sjužet" z ruského formalismu, třebaže zde nemístnou. Mukařovský překládá ze svého *Urtextu* správně "tematický" jako "à sujet", ale zdánlivě identický termín užitý ve zpětném překladu vnáší do významu nežádoucí šum.

Některé neobratnosti poukazují na lapsy a neobratnosti už ve francouzské verzi: kupříkladu "tato druhá realita, kterou nahrazuje umělecké dílo" překládá věrně "cette autre réalité remplacée par l'oeuvre d'art" (86/112/1067). Jenže znak, umění "nenahrazují" jinou realitu, nýbrž ji "zastupují", tedy "reprezentují". Mukařovský měl v *Urtextu* právě asi "zastupovat"; "remplacer" ovšem vyjadřuje pouze doslovný význam fyzického nahrazení

---

<sup>16</sup> I. R. Titunik pro antologii *Semiotics of Art (Prague School Contributions)*, ed. L. Matějka a I. R. Titunik, Cambridge, Massachusetts 1976; W. Steinerová pro svazek výboru z Mukařovského spisů *Structure, Sign, and Function*, ed. J. Burbank a P. Steiner, Yale University 1978.

<sup>17</sup> Na třetím místě uvádíme stránku francouzského vydání v *Actes du huitième congrès international de philosophie (à Prague, 2-7 Septembre 1934)*, Praha 1936.

někoho/něčeho, ale už ne "zastupování" v přeneseném smyslu jako "reprezentování".

Podobný problém máme s užitím pojmu "parole", v uvozovkách, přeloženým zpětně ještě problematičtěji jako "slovo":

... une oeuvre poétique fonctionne non seulement comme oeuvre d'art, mais aussi et en même temps, comme "parole" exprimant un état d'âme, une pensée, une émotion, etc. (1068)

Tak například básnické dílo nefunguje pouze jako umělecké, nýbrž zároveň též jako "slovo" vyjadřující stav duše, myšlenku, cit atd. (86/113)

"Slovo" v tomto kontextu citelně nesedí, ale ani užití "parole" v takzvaném originálu není přesné; ostatně autor sám je dal do uvozovek. Uvažujeme-li, co asi bylo v hypotetickém *Urtextu*, dojdeme nejspíš k termínu "projev", který ovšem právě nemá jednoznačný překlad: "discours" přišlo do módy až za francouzského strukturalismu; "énonciation" by znamenalo spíš úže "promluvu"; "parole" je "slovo, hlas, slovní projev" a také "mluva" (ve smyslu Saussurova dělení na langue a parole); v "expression" jakožto "výrazu" snad tehdy bylo cítit Bühlerovský "Ausdruck" a nutnost vyhnout se této interferenci; ani "manifestation" a "déclaration" se moc nehodí.

Za francouzskou verzí je vůbec cítit mnohostranný vliv české předlohy, ať už psané, naskicované či existující jen jako určitý zamýšlený celek. Jinými slovy, i tento tzv. originál je jen překladem. To má určité důsledky. Podívejme se kupříkladu na slavný titul statí, který za prvé staví studium umění na znakovou základnu a za druhé, zdá se, identifikuje pražský projekt se saussurovskou sémiologií. Do jaké míry je pojem umění jako sémiologického faktu "originálem" anebo "překladem" adaptujícím Mukařovského koncepci pro cílový francouzský intelektuální kontext? Tedy překladem, který hledá "zkratku", "spoj", "podobnost", třeba i na úkor identity vlastního projektu.<sup>18</sup>

Všimněme si, že v této studii hrdě nazvané *Umění jako sémiologický fakt* vlastní Saussurovy termíny, pokud se vůbec užívají, jdou v závorce či v uvozovkách, eventuálně i jen jako jedna z alternativ, kupříkladu "věda o znaku (sémiologie podle de Saussura, sémátologie podle Bühlera)" (85/111). Podobně z dvojice signifiant/signifié Mukařovský užívá jen prvního termínu, a to ještě v závorce: "vnějškový symbol (značitel, signifiant podle terminologie Saussurovy)" (tamtéž).

---

<sup>18</sup> Jiným příkladem by byla Wellekova adaptace pražské školy do kontextu aglo-americké Nové kritiky (New Criticism) v jeho nejnámější publikaci *Theory of Literature* (1949, s A. Warrenem), v níž právě nejprůbojnější přínos pražské školy mizí a stává se pouhou erudiční ozdobou poznámkového aparátu; stejně tak Todorovův překlad naratologie ruského formalismu v jeho antologii *Théorie de la littérature: Textes des Formalistes russes* (Paříž 1965), a pak v jeho dalších originálech.

Ještě závažnější je, že se v Mukařovského systému zásadně počítá s referenčním vztahem k objektu, třebaže tento vztah alternuje mezi "silným" existenciálním vztahem k objektu v praktickém sdělení a vztahem uvolněným, mířícím spíš k celkovému systému hodnot a norem v určité kultuře, u tzv. znaku autonomního. Mukařovský dokonce speciálně vynalézá tento druhý typ referenčního vztahu právě tam, kde avantgardní a formalistická estetika referenční vztah vůbec popírají či potírají (autotelismus). Proto také neoavantgarda, raný formalismus a Saussurova sémiologie byly neodlučnými duchovními blíženci v pařížském strukturalismu šedesátých let. Mukařovský zřejmě rozvíjí svůj systém spíš směrem od Husserlovy *Bedeutunglehre*, od Bühlera a snad i od Fregeho; studie, která uzavírá tuto fázi autorova vývoje, *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka* z roku 1936, to plně potvrzuje.<sup>19</sup> Sémiologizace pražské školy by tak byla nedorozuměním způsobeným vlastním překladem autorovým. Když pak čteme v *Estetické funkci, normě a hodnotě*, zhruba z téže doby, o znakovém, v závorce sémiologickém rázu umění (44/50) mohli bychom v tom i bez nadšázky vidět přenos autorova překladu do vlastního originálu. Právě v této pasáži totiž Mukařovský integruje *Umění jako sémiologický fakt* do své *Estetické funkce*.

Patočkův překlad i Mukařovského francouzský "pseudoriginál" se shodují v jednom lapsu, který musel být i v *Urtextu*, protože se objevuje i v řadě dalších originálů: Mukařovský hovoří opakovaně o "modifikaci" vztahu k označené věci; z kontextu je ovšem patrné, že nejde o "změnu" vztahu, nýbrž o celou řadu "modalit" vztahu; kupříkladu "modifikace vztahu k označované věci (totiž různé stupně škály 'realita-fikce')" (88/116). A dále je zřejmé, že i tento zamýšlený či hypotetický *Urtext* byl už sám ovlivněn úkolem zprostředkování mezi češtinou a pražským intelektuálním kontextem a kontextem francouzským.

Docházíme tedy k těmto závěrům:

1. Patočkův překlad do češtiny je překlad.
2. Takzvaný francouzský originál je také překlad, jak vzhledem k výchozí češtině a kontextu, tak vzhledem ke kontextu francouzskému.
3. Námi zčásti rekonstruovaný *Urtext* v češtině je ovšem také jen překlad, právě z výše citovaného českého i francouzského překladu a dále jako zamýšlené zprostředkování mezi českým a francouzským kontextem.

---

<sup>19</sup> Ostatně i tato práce byla původně koncipována francouzsky, pro kodaňský lingvistický kongres v září 1936. Mukařovský ji později přeložil pro první vydání *Kapitol z české poetiky* v roce 1941. Prakticky všechno, co říkáme o proměnách studie *Umění jako sémiologický fakt*, by se dalo opakovat i na srovnání obou verzí *Básnického pojmenování*, s tím rozdílem, že původní francouzský originál je překlad a že pozdější český překlad je autentický originál.

Máme před sebou krásný případ "chybějícího originálu" v samém srdci pražského projektu. Zároveň víme z Lévi-Strausse, že prostředkování mezi protiklady plodí mýty.<sup>20</sup> Tento stav samozřejmě neubírá na vážnosti a závažnosti Mukařovského textu v jeho různých proměnách. I nadále jej musíme brát vážně, jen *ne* nutně *doslova*. Musíme spíš hledat jeho latentní sémantickou intencnost, třebaže i tato je vlastně intencností čtenářovou, jak to ostatně Mukařovský sám ukázal v klíčové dekonstruktivní studii své estetiky *Záměrnost a nezáměrnost v umění* z roku 1943, která je jednou z řady klíčových dekonstruktivních činů filozofie a kritiky tohoto století. Aniž by hovořili stejnými jazyky, stejnými termíny nebo o stejných věcech, Mukařovský si tu podává ruce s Benjaminem, i s dřívějším Mallarméem či pozdějším Borgesem a Derridou. Zejména derridovská a demanovská dekonstrukce by s potěšením poukázala na fakt, že situace, která je zde specifická pro *Umění jako sémiologický fakt*, je vlastně v obecné rovině paradigmatická pro jakýkoli text.

Abychom uzavřeli tuto procházku galerií podvrhů, originálů a překladů, vraťme se k našemu připravovanému překladu do španělštiny. Snad uvědomějí než jiní snažíme se rekonstruovat chybějící originál stati o "umění jakožto znakovém jevu" a vůbec konstruovat co nejpečlivěji ten intendovaný smysl rozesetý v náčrtech pražské školy, i když jsme si samozřejmě vědomi, že na tomto úkolu originály, překlady i kritika nakonec svorně ztroskotávají. Nebojte se tedy našeho španělského originálu; vždyť je to taky jen překlad. Samozřejmě, že bude-li o tento více než překlad a méně než originál zájem, můžeme se pokusit přeložit jej češtinou.

---

<sup>20</sup> C. Lévi-Strauss studuje kanonickou strukturu mýtu ve své epochální studii *La Structure des mythes*, in *Anthropologie structurale*, Paříž 1958.