

li možno aspoň u nejčastěji hraných klasiků volit mezi několika převody různého pojetí.

V předchozích poznámkách jsme si všímali těch případů, kdy překladatelská interpretace jazykového detailu má dosah pro hercovu práci na postavě, příp. pro směřování celé inscenace. Na druhé straně ale víme z divadelní praxe, že se texty her běžně seškrtávají, ruší nejen celé repliky, ale i scény (např. některé klaunovské výstupy v Shakespearovi atd.), ba i postavy (Fortinbras, příp. Rosenkrantz a Guildenstern v Hamletovi atd.), aniž by se tím hra znatelně pozměnila. Překladatel samozřejmě musí text přeložit a umělecky zvládnout celý, ale i jeho práce má svá těžiska, vyžadující absolutní přesnost — s důrazem na té nebo oné stránce jazykového výrazu — a místa spíše připouštějící globální řešení nebo experiment. Platí zde jakýsi princip nerovnoměrné stylizace, který ostatně není na divadle výjimkou.

Je to tím, že je zde text jen prostředkem, ne cílem („slovo pro herce není prostě zvuk, nýbrž budič obrazů,“ říkal Stanislavskij) a na vytváření scénických obrazů se jeho jednotlivé prvky podílejí v různé míře a specifickými způsoby (je silně teleologicky hierarchizován). Smyslem tohoto upozornění není dát teoretické oprávnění překladatelské nedbalosti, ale naopak upozornit na nutnost aspoň v klíkových bodech překládat daleko přesněji a hlavně promyšleněji, než je obvyklé; ostatně dramaturg by v těchto klíkových bodech měl mít po ruce i originál.