

a tudíž i překladatel dává v scénických a charakterologických poznámkách jednajícím postavám instrukce o pohybu, mimice a gestech. J. Mistrík⁹ shrnuje: „Dramatický text není prostý dialog, ale je to svébytný a osobitý útvar s tempem, rytmem a jazykem odlišným od básně a epické prózy. Diferencujícím prvkem mezi básnickým a prozaickým textem na jedné a dramatickým textem na druhé straně není jen dialogická podoba.“ Platí to pro originální text i pro jeho překlad.

Existuje přinejmenším dvojitý překladatelský přístup k dramatickému textu:

Drama se překládá jako literární text víceméně pro knižní vydání, je určeno čtenářům. To je případ většiny klasických textů od antiky až po 19.–20. století. Jako příklad lze uvést soubor Saudkových překladů Shakespeareových dramát¹⁰ vybavený podrobnými (jakkoli časově podmíněnými) komentáři a poznámkami, které s filologickou přesností a přísností předkládají autentický text a uvádějí čtenáře do doby, literárního kontextu, poetiky a myšlení autorova. Je to případ, kdy překladatelova strategie vychází z originálního textu a usiluje o to, aby se zachovalo maximum jeho specifčnosti a čtenář byl donucen tuto specifčnost akceptovat.

Důraz na výchozí text kladou zpravidla také překladatelé tzv. knižních dramát. Takovým výrazným dílem je drama rakouského autora K. Krause *Die letzten Tage der Menschheit*,¹¹ které má na 800 stran a stručný úvod, v němž se praví: „Uvedení tohoto dramatu, jehož rozsah by, měřeno pozemským časem, zaplnil přibližně deset večerů, je přisouzeno některému divadlu na Marsu.“ Nicméně bylo v přiměřené celovečerní úpravě na jevišti provedeno ve Vídni r. 1964 a v jiném zpracování v Basileji 1974.

Z hlediska překladatelského je při tomto přístupu rozhodující okolnost, že překladatel je jediným odpovědným a samostatným tvůrcem cílového textu. Dává z ruky konečnou verzi, kterou vytvořil bez ohledu na potenciální jevištní realizaci.

Před jinou situací se překladatel ocitá, jestliže mu zadá překlad určité divadlo pro určitého režiséra, pro scénu s vlastní propracovanou a specifickou poetikou. V takovém případě vzniká cílový text již v kooperaci s divadlem, dá se říci, že bývá stržena na míru. Výchozí text se dostává do pozadí, do popředí vystupují složky inscenační, celkový režijní záměr a překladatel se jim v cílovém textu podřizuje. Záleží pak na tom, do jaké míry režisér-dramaturg respektuje překladatelův text, a jak se režijní záměr shoduje s pojetím překladatelovým. Není neobvyklé, že inscenátoři a mnohdy i samotní herci

pokládají text (a leckdy i originální text) jen za jakýsi polotovar, který si během nastudování různě uzpůsobují, nikoli vždy zlepšují.

V současné době se stalo téměř pravidlem, že si výrazná režisérská osobnost dává pořídit nový překlad dramatického textu. Taková byla praxe např. v Divadle za branou, uplatňuje se zčásti v Národním divadle, setkááme se s ní i na menších scénách. Nový překlad komedie C. Zuckmayera *Hejtman z Kopníku* vznikl očividně v přímé součinnosti s divadlem. Jde o text, který je režijně upraven a vyšel v edici Dilia s výslovným vyznačením „Verze divadla Činoherní klub Praha“.¹² Zajímavá je v této souvislosti zkušenost západoněmeckého režiséra Petra Zadeka, jehož inscenace vzbuzují téměř vždy evropský ohlas. V časopiseckém interview na sebe prozrazuje (volně parafrázuji): „Chtěl jsem inscenovat Shakespearovu hru *Jak se vám líbí*. Zadal jsem nový překlad, zdál se mi ale hrozně německý. Společně s překladatelkou jsme vytvořili novou verzi, a to na základě srovnání překladu s originálem. I ta se mi po čase zdála německy poznamenaná. Pořídil jsem pak sám vlastní překlad. S odstupem jsem si přečetl všechny tři verze a hru inscenoval podle prvního překladu.“¹³ Je třeba poznamenat, že existuje dobrá desítky německých překladů této Shakespearovy hry. Racionální jádro Zadekových rozpaků a váhání nad novým překladem a jeho pokusů o přepracování tkví nejspíše v tom, že jako člověk anglicko-německy bilingvní vnímá Shakespeara „anglicky“, tj. skrze anglický text, anglické inscenace. Jeho návrat k první verzi překladu lze chápat tak, že neviděl jinou možnost, než respektovat jako prostředek ztvárnění vlastních představ svébytnost němčiny.

Epický text vypráví příběh, popisuje situace, prostředí, osoby. Osoby lze navíc charakterizovat popisným, „mluvícím“ jménem (využívá toho např. Čechov ve svých groteskách: *Očumelov, Příšibejev*),¹⁴ jazykově jen v případné přímé řeči.

Dramatický text vytváří, předvádí situace, simuluje, modeluje jakoby skutečné jednání osob, a to i jednání jazykové. Osoby dramatu jednají a spolu komunikují v určitém prostředí. V jevištní realizaci je toto prostředí zčásti reálné – je to jeviště, kulisy, rekvizity atd. – a všechno jednání a mluvení je jím podmíněno; současně je ale fiktivní, vytváří jen iluzi reality. Všechno tedy, co se na jevišti děje a mluví, je reálné a fiktivní zároveň. V jiných žánrech tato potenciální dvousložkovost není.

Mezi osobou v dramatickém textu a jazykem, který jí je vložen (autorem a překladatelem) do úst, je dialektický vztah. Osoba určuje ráz jazyka, a jazyk je prostředkem, kterým je osoba charakterizována. Osoba nemusí mluvit od začátku do konce stejným jazykem; osoba se v dramatu vyvíjí a její jazyk se

v souladu s tímto vývojem může měnit. Významně tu jsou zapojeny průvodní složky verbální komunikace – mimika, gesta, pauzy, paralingvistické momenty,¹⁵ které autor (a překladatel) předpisuje v scénických a charakterologických poznámkách; v inscenaci je režisér může respektovat, nebo jich nedbat.

Při překladu jakéhokoli textu vzniká mezi výchozím a cílovým textem prostor pro významové, stylistické aj. posuny. Ty mohou být mimovolné (z neumění), nebo zamýšlené, koncepční. V druhém případě se mluví o aktualizaci. Rozumíme jí nejen vědomé koncepční přizpůsobení textu v linii diachronní, ale i adaptaci k jinému kulturnímu a společenskému prostředí,¹⁶ popřípadě také k určitému režijnímu pojetí. Falešnou aktualizací je jev, který se rozmáhá v překladech dramát (zvláště novějších a současných autorů) do češtiny i do slovenštiny.¹⁷ Ve snaze přiblížit se publiku a lidové mluvě se v rozporu s originálem často užívá výraziva ze substandardních jazykových vrstev a nebere se na vědomí, že jazyk dialogu není kopií běžné mluvy, nýbrž pečlivě a uvážene stylizovaným funkčním prvkem výstavby dramatického díla. Podbízivou slovní expresivitou zaměřenou přímo na diváka se dramatická řeč (ve smyslu Zichově)¹⁸ oslabuje a stává samoučelným prostředkem laciného (většinou rádooby komického) efektu.

Různý přístup k aktualizaci a její různý stupeň lze ukázat na dvou překladech Bulgakovovy hry *Útek*.¹⁹

Překlad z r.1963 má tendenci konzervovat ruské prostředí se všemi jednotlivostmi. Projevuje se to snahou překládat např. pozdravy, obřadná oslovení pravoslavných církevních hodnostářů, název obrněného vlaku (*Oficer ~ Důstojník*), některé nadávky (*zadnica ~ psí zadek; satana černochovnaja ~ ty černoocasníku; Chitrec! ~ Tak co, chytráku!*). Na druhé straně se však výraz pro karetní hru *vint* nahrazuje slovem *poker*, které do ruské atmosféry nepatří. Snaha překládat je místy patrná i tam, kde se čeština vyjadřuje jinak než ruština (– *Pečka s ugarom, čo li? ~ Nikak net, ugaru net. ~ „Z těch kamen uchází plyn.“ ~ „Ne prosím, neuchází.“; rugat'sja nepečatnymi slovy ~ nadávat necenzurními slovy; provozglašat' razrusitel'nyje lozungi ~ vykřikovat destruktivní hesla*).

Překlad z r.1976 je uvolněnější, upouští od vnější charakteristiky ruského prostředí. Tituly církevních hodnostářů se převádějí funkčními ekvivalenty z oblasti katolické církevní terminologie,²⁰ vlaku se dostává přiměřeného názvu (*Kapitán*), nadávky se nahrazují kontextově i stylisticky ekvivalentními výrazy (*dobytek; černokněžníku; Ty liško podšítá!*). Hra *vint* se jednou označuje obecnějším výrazem *karty*, podruhé u nás obecně známým *ferbl*.

Výchozí text překlad nesvazuje (*Tady kouří kamna, či co? ~ Ne prosím, nekouří; sprosté nadávání; vykřikování rozkladných hesel*).

Na rozdíl od Bulgakovovy hry, která byla v obou případech přeložena v nezkrácené podobě, je překlad *Hejtmana z Kopníku* uzpůsoben konkrétnímu inscenačnímu záměru. Obsáhlé scénické poznámky v originálu jsou seškrtnuty, celý text je zkrácen; některé scény se přemisťují do jiného prostředí a jiných souvislostí.

Dějově a jazykově je hra silně vázána na berlínské prostředí. Berlínská městská mluva má v celoněmeckém rozměru svou specifickou charakterizační sílu a funkci – obdobně jako vídeňský dialekt v komediích Nestroyových nebo v Krausových *Posledních dnech lidstva*. Byla pro ni zvolena uvolněná hovorová mluva s prvky obecné češtiny. Řeč osob z vyšších vrstev je prvky berlínské mluvy poznamenána slaběji než řeč postav z prostředí nižšího, v překladu se pro tuto diferenciaci využívá v různém stupni příznakové obecné češtiny. Je v něm potlačen úzce lokální berlínský kolorit, např. vypouštěním místních názvů nebo jejich nahrazováním výrazy obecnějšími. Postavy krejčího Wormsera a jeho syna jsou ve výchozím textu charakterizovány jako židé – autorskou poznámkou, jménem i jazykovými obraty. Čeština nedisponuje výraznými charakterizačními prostředky pro židovskou mluvu (snad jen náznakem výslovnosti s německým akcentem, ale ten není jednoznačný), a bylo proto rozumné, že překladatel na jazykovou charakteristiku postavy rezignoval.

K dramatickým textům – v současné době patrně nejrozšířenějším – patří filmové a televizní scénáře. Jestliže se překladatel dramatického díla svým textem přece jen významně podílí na konečné formě inscenace, stojí v oblasti filmové a televizní tvorby až někde na posledním místě. Týká se to především překladatelů dialogických textů k již hotovému obrazovému materiálu. Překlad dialogů v podstatě slouží jako určitý druh podstročnicku, který pak filmový pracovník upravuje pro dabování nebo pro titulky. Takto opracovaný text se pak zabuduje do filmového výtvoru zpravidla už bez vlivu překladatele. Na konečné podobě dialogického textu se tedy podílejí dvě profese: překladatel scénáře a pracovník, který text upravuje podle pohybu úst, mimiky, gest apod.

Dramatický text má svou specifičnost a pro překladatele svá úskalí. Je třeba respektovat zvláštnost mluveného slova. Dialogy nevyprávějí ani neličí děj nebo situace, nýbrž je vytvářejí. Nevyprávějí, jak se lidé stýkají a jaké k sobě mají vztahy, nýbrž předvádějí osoby, jak jednájí a spolu komunikují. Jednotlivé repliky se vztahují ke konkrétní akci v konkrétním (byť iluzivním)

prostředí. Věty proto mohou být neexplicitní, úsporné. Dokazují to čísla. Německý lingvista D. Breuer uvádí, že průměrná německá spisovná věta má 22,1 slov, ilustrované časopisy průměrně 16 slov, bulvární noviny 10-11 slov, filmový scénář 1-6 slov.²¹ J. Mistrík zjistil, že v novější slovenské dramatice má věta v replice 4-8 slov.²² Stavba věty je v dialogu maximálně jednoduchá, jednoznačně převládá paratactické spojení vět, často bezspojkové. Vyskytuje se množství vět eliptických a nedokončených. Významné místo zaujímají tzv. kontaktní slova, charakteristické pro jazyk dialogu jsou různé modální částice a výrazy, které mohou mít velmi pestré kontextové významy. Slovníky tu překladateli dramatického textu mnoho nepomohou.

P o z n á m k y

- ¹ E. Coseriu, Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie. - In: *Übersetzungswissenschaft*, Darmstadt 1981, s. 28.
- ² F. Miko, *Text a štýl*. Bratislava 1970. - Týž, *Štylové konfrontácie*. Bratislava 1976.
- ³ K. Reiß, Textbestimmung und Übersetzungsmethode. - In: *Übersetzungswissenschaft*, Darmstadt 1981, s. 76.
- ⁴ K. Bühler, *Sprachtheorie*. Jena 1934.
- ⁵ W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg 1983, s. 87.
- ⁶ K. Horálek, *Příspěvky k teorii překladu*. Praha 1966.
- ⁷ P. Hacks, *Rozhovor v domě Steinových o nepřítomném panu Goethovi*. Přeložila E. Dlabáčová. Praha, Dilia 1976.
- ⁸ E. Ionesco, Le théâtre est autant visuel qu'auditif. - Cit. podle: P. Trost, Zur Theorie der Bühnensprache, *AUC Philologica 2, Phonetica Pragensia VI*, 1980, s. 135.
- ⁹ J. Mistrík, *Dramatický text*, Bratislava 1978, s. 45.
- ¹⁰ W. Shakespeare, *Výbor z dramát*. 2 sv. Přeložil E.A. Saudek. Úvodní texty a poznámky napsal Z. Stříbrný (k Othellovi E.A. Saudek). Praha 1956-1957.
- ¹¹ K. Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*. Wien 1919 (2. vyd. 1922). - Úplný český překlad: *Poslední dny lidstva*. Přeložil J. Münzer. Praha 1933.
- ¹² C. Zuckmayer, *Hejtman z Kopníku*. Přeložil J. Stach. Praha, Dilia 1980.
- ¹³ *Spiegel* 1985, Nr.43, s. 253-254.
- ¹⁴ P. Trost, Zwei Paradoxien des Eigennamens, *Namenkundliche Informationen* 38, 1980, s. 25.
- ¹⁵ M. Rosenberg, The Language of Drama. - In: *Langue et littérature*, Paris 1961, s. 253.
- ¹⁶ Přístup k aktualizaci je mj. podmíněn dobově. M. Strzalko uvádí, že v Polsku se až do 30. let 19. století text nepřekládal, bylo zvykem adaptovat, např. přeměnit Moliérova *Lakomce* na polského lakomce v polském prostředí (De l'adaptation à la traduction moderne en Pologne vers 1830; in: *Langue et littérature*, Paris 1961, s. 207). - Je známo, že mnoho her J. Nestroye jsou adaptacemi francouzských veseloher; jeho úpravy pro rakousko-vídeňské prostředí se však staly klasickou vídeňskou fraškou. - Jiným činitelem pro různě vysoký stupeň aktualizace (až po adaptaci) je nepochybně žánr.
- ¹⁷ J. Ferenčík, *Kontexty prekladu*. Bratislava 1982.
- ¹⁸ O. Zich, *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 108.
- ¹⁹ M. Bulgakov, *Útěk*. Přeložil S. Machonin. Praha, Dilia 1963. - M. Bulgakov, *Útěk*. Přeložil J. Hulák. Praha, Dilia 1976.

²⁰ Obdobný posun zaznamenal V. Jiráč ve studii *Obrozené překlady Mozartova Dona Juana* (1. Překlad Macháčkův, 2. Překlad Štěpánkův), *Slovo a slovesnost* 4, 1938, s. 89: „Macháček nahrazuje Olymp křesťanským nebem a v duchu ostýchavého biedermeieru se stěžuje brát příliš často jméno boží nadarmo.“

²¹ F. Breuer, *Einführung in die pragmatische Texttheorie*, München 1974, s. 66.

²² Op. cit. v pozn.9, s. 96.

měrně malá
émem, zda
at, zejména
v dospělým

lá pohádku
lěti: adresát
spíše pak
nojazykové
kulturním
mělé a než
ani tak na
ko spíš na
u systémy,
hádkových
patří mezi

y, jiná při
při překlá-

výjela naše
patří i do
Karkulka,
chenputtel
ěna, např.
umesdick

is charak-
ení a stále
ekladech