

Ideologické stanovisko překladatele není lhostejné ani u překládání knižních názvů. E. Hodoušek zajímavě dokumentuje tento fakt na vývoji českých překladů Lope de Vegovy komedie *El villano en su rincón*: „Je zajímavé sledovat, jak se už jen překlad tohoto titulu postupně demokratizuje: v originále to znamená, *Sedlák ve svém koutě*; u Halma a Filípka už je učiněn vyrovnávací krok: *Král a sedlák*. Vrchlický už dává *Sedlákoví přednost*; *Sedlák svým pánem*, a Hořejší *dodává navíc ještě druhý titul, aneb každý jí svůj marcipán*“⁴⁴⁷

VI Překládání divadelních her

Divadelní dialog je promluva, zvláštní případ řeči mluvené, a proto má funkční vztah a) k obecné normě mluveného jazyka, tj. hovorové češtině, b) k posluchači (adresátovi), tj. k ostatním postavám na scéně a k hledišti, c) k mluvčím, tj. k dramatické postavě.

Ve vztahu k hovorové češtině jde po stránce díkční o mluvnost, po stránce stylistické o jevištní stylizaci jazyka.

Ve vztahu k posluchači se uplatňuje volní zaměření repliky (dialog je slovní jednání) a mnohost adresátů (replika je vnímána, a někdy odlišně interpretována, ostatními postavami na scéně a hledištěm).

Ve vztahu k mluvčímu jde o to, že replika nejen poimenuvává předměty, vlastnosti a děje, o nichž postava mluví, ale současně charakterizuje postavu samu: podle toho, jak vypovídá o objektech, vypovídá současně sama o sobě.

I. Mluvnost a srozumitelnost

Divadelní dialog je text mluvený, určený k přednesu a poslechu. Na nejelementárnější, zvukové rovině z toho plyne nevhodnost hláskových spojení těžce vyslovitelných a snadno přeslechnutelných.

V Eisnerově překladu Kleistova *Rozbitého džbánů* je řada obtížných a neilbozvučných míst, jako „*Evo, ne Rupa to?*“, nebo verše

Bláhové strachy toi! Jen sudte, vy,
až soudní rada bude přítomen zde,
strany, jak zákon to a předpis káže,
aby ten sen se o trestaném soudci
nevyplnil snad u vás nějak jinak.

V překladu rozhlasové povídky, v níž nezáleželo na zoologické dokumentárnosti, se ukázalo účelnější rybu „kefal“ přeložit jinou rybou odrůdou než přesným „cípal hlavatý“ (hrozilo komické přeslechnutí „chcípál“).

Důležitější než drobné zvukové lapálie je větná stavba repliky: snadněji se říkají a vnímají věty kratší a souřadná spojení než rozvitá souvětí se složitou hierarchií podřadných závislostí. Proto je po této stránce obtížné překládat zvláště pozdně renesanční a „barokní“ hry, kupř. Shakespearea.

Dvoji řešení takové složité syntaxe si můžeme srovnat na překladu Sládkové a Hodkové.

Our last king –
whose image even but now appear'd to us –
was,
as you know,
by Fortinbras of Norway,
thereto prick'd on by a most emulate pride,
dar'd to the combat;
in which our valiant Hamlet –
for so this side of our known world esteemed him –
did slay this Fortinbras;
who, by a seal'd compact
well ratified by law and heraldry,
did forfeit,
with his life,
all those his lands
which he stood seiz'd of,
to the conqueror:
(W. Shakespeare: *Hamlet*)

Král poslední
ten, jehož přízrak právě se nám zjevil,
jak víte,
Fortinbrasem Norvežským
– jež k tomu hnala pýcha závistná –
byl vyzván na souboj.

Náš chrabrý Hamlet,
– neb rekovností svou byl proslaven po všech
těch stranách známého nám světa –
skládal toho Fotinbrase,
kterýž pak po zpečetěné smlouvě,
stvrzené i zákonem i právěm rytířským,
svůj život ztratil,
také zeměmi,
co jich kde držel,
propad vítězi.
(J. V. Sládek)

... náš zemřelý král,
ten, jehož podoba se nám teď zjevila,
byl, jak vám známo, Fortinbrasem Norským,
kterého poštivala řevnivost a pýcha,
troufale vyzván na souboj. Náš chrabrý Hamlet
– vždyť tak to chtěla tato část známého světa –
norského krále zabil, a ten podle smlouvy,
stvrzené rytířskými zákony,
s životem ztratil zároveň i kraje,
kterých byl pán, ve prospěch přemohitele.
Náš král též vsadil příslušnou část země
a tu by býval zas podědil Fortinbras,
kdyby byl býval vyhrával: touže dohodou
a podle znění téhož artikulu –
vše získal Hamlet.

(B. Hodek)

Sládek člení Shakespeareovo souvětí do dvou, Hodek do tří souvětí jednodušších. Tato syntaktická přestavba nesporně usnadňuje posluchači orientaci v myšlence a je jisté do značné míry prospěšná. Nezáleží ovšem jen na tom, na kolik větvích úseků je replika dělena, ale také na jejich kvalitě: porozumění takové členění, kde části věty, které k sobě těsně patří, jsou rozděleny do úseků od sebe vzdálených, takže první úsek zůstává významově neúplný („Král poslední... .. byl vyzván na souboj“).

Srozumitelnosti jevištní řeči byla zatím věnována pozornost po stránce akustické: zkoumala se akustika divadelních sálů, výraznost jednotlivých hlásek apod. Metodami moderní psycholingvistiky⁴⁸ je však možno měřit i významovou srozumitelnost a obtížnost souvislého textu. Zjišťuje se totiž, že na první pohled nebo poslech jsou snadno srozumitelná ta spojení, která mají velkou „pravděpodobnost přechodu“, tj. která se právě v tomto spojení a pořadí často vyskytují. Méně rychle již divák sousloví pochopí, příp. méně snadno si při přeslechnutí doplní druhý člen, vyskytují-li se výrazy v tomto spojení obsažené vedle sebe řídčeji. K objektivnímu určení obtížnosti textů vypracovali psycholinguvisté zatím dosti mechanickou metodu: předkládají skupinám čtenářů, příp. posluchačů, texty, v nichž je vynecháno každé páté nebo desáté slovo. Podle toho, do jaké míry to poruší pochopení smyslu, je možno určovat poměrnou obtížnost dvou textů (s obcáným přeslechnutím je třeba počítat, zvláště ve větších divadelních sálech a při neklidném publiku). Také pro odhad možnosti subjektivního výkladu, které dává text, byla vypracována zkusmá metoda, zatím mechanická a aplikovaná jen na jednotlivé významy: skupinám vnímatelů byla předkládána jednotlivá slova s tím, aby rozhodli, ke kterému pólu z celé řady významových protikladů (dobrý – špatný, subjektivní – objektivní, přítomný – minulý atd.) mají blíže. Podle procenta shody mezi údaji bylo pak možno statisticky vyčíslit, do jaké míry je oblast druhotných významů slova jednoduše značná. Téměř metodami samozřejmě nebude pracovat kritika překladů, ale až budou dosti jemně propracovány, bude možno jich užít k „laboratornímu“ ověření některých divadelních vlastností vybraných dramatických textů nebo k řešení některých sporných teoretických otázek.

Vedle objektivních stránek – snadná vyslovitelnost a srozumitelnost – má mluvnost také svůj aspekt historický: záleží na vývojovém stavu jazyka, zvláště jeho konverzačního stylu, které prostředky se používají jako „nemluvné“. V době mezi dvěma světovými válkami šlo v divadelních překladech hlavně o to, aby se jazyk zbavil prostředků starého knižního stylu, které v původním dramatu byly na ústupu již počátkem století: přechodníky, záporové genitivy, infinitivy na -ti apod. Jak prudece se u nás v posledním půlstoletí vyvíjel nejen jazyk, ale i obsah dialogu, bylo patrné např. při retrospektivním uvádění českých filmů z dvacátých let: jejich titulky působily svým patosem téměř parodisticky.

2. Stylizace divadelní řeči

Jevištní řeč se odlišuje – v některých kulturních epochách více, v jiných méně – od běžné řeči v každodenním užití a tato stylizace je jedna z konvencí divadla. To, že se užívá jevištní výslovnosti, signalizuje, že se před námi odehrává divadelní dialog, podobně jako rampa a opona sdělují, že prostor za nimi tvoří fiktivní dějiště hry. Obojí znamená divadlo.

Že hovorový jazyk je v divadelním dialogu stylizován, je zjevné; zkušenosti divadelních pracovníků v tomto směru shrnul J. V. Bečka: „Proto pozorujeme v dramatech zajímavé posouvání funkčních vrstev. Postavy v dramatech nemluví slangenem, hantýřkou nebo jazykem vulgárním, nýbrž jejich jazyk je zjevně do tónů jazyka lidového. Postavy prostě však nemluví jazykem lidovým, nýbrž jazykem, který se více podobá hovorovému jazyku vrstev vzdělaných. Vrstvy vzdělané nehovoří mezi sebou svým jazykem hovorovým, který je typickou smíšenou jazyka spisovného a lid-

vého, nýbrž čistým spisovným jazykem mluveným (tj. spisovným jazykem beze slov a tvarů knižních). Projev rázu vznešeného pak jsou skládány v jazyce rázu psaného jazyka uměléckého. Od této zásady posouvá ní funkčních vrstev si autoři ovšem dovolují všelijaké odchylky. Drama realistické např. posouvá funkční vrstvy jen málo, kdežto staré drama romantické posouvá lo mnohem více.⁴⁹

Zachovat stupeň stylizace repliky je někdy důležité pro její podtexty. Ve Wildově hře Jak je důležité mít Filipa se každá z obou rivalek, Cecilie i Gwendolina, s hadí vlnností přiznává, že je zasnoubena s Filipem Worthingem.

Gwendolen (quite politely, rising): My dear Cecily, I think there must be some slight error. Mr. Ernest Worthing is engaged to me. The announcement will appear in the Morning Post on Saturday at the latest.

Cecily (Very politely, rising): I am afraid you must be under some misconception. Ernest proposed to me exactly ten minutes ago. (Shows diary.)

Gwendolen (examined diary through her lorgnette carefully): It is very curious, for he asked me to be his wife yesterday afternoon at 5.30. If you would care to verify the incident, pray do so. (Presents diary of her own.) I never travel without my diary. One should always have something sensational to read on the train. I am so sorry, dear Cecily, if it is any disappointment to you, but I am afraid I have the prior claim.

Cecily: It would distress me more than I can tell you, dear Gwendolen, if it caused you any mental or physical anguish, but I feel bound to point out that since Ernest proposed to you he clearly has changed his mind.

Gwendolina (vstává a praví zdvořile): To se asi trošinku mylíte, má zlatá Cecilie. Pan Filip Worthing je zasnouben se mnou. Naše

oznámení přinese nejpozději v sobotu Morning Post. Cecilie (vstává a praví velmi zdvořile): Jste bohužel oběti nějakého nedorozumnění. Filip mě požádal o ruku přesně před deseti minutami. (Ukazuje zápis v deníku.)

Gwendolina (pozorně zkoumá zápis lornonem): To je divná, protože včera o půl šesté požádal mne, abych se stala jeho ženou. Chceš-li si to ověřit, prosím, raďte. (Vytasí se s deníkem.) Nikdy nece-

tují bez svého deníku. Do vlaku má mít člověk vzdychky nějakou senzační čestbu. Hrozně mě bude mrzet, drhá Cecilie, jestli vás zklamou, ale já mám bohužel přednostní právo.

Cecilie: Nevýslovně by mě zarmoutilo, drhá Gwendolino, kdyby vám to způsobilo nějaká duševní nebo tělesná muka, ale musím vás upozornit, že po té věřejší nabídce se Filip zřejmě rozmyslel jinak.

(J. Z. Nováček)

Před očima diváka se zde odehrává vysoce stylizovaná a konvenční hra: „Cecilie i Gwendolina útočí. Provoávají jedna druhou tím, jak po sobě opakují poznámky a gesta; obě povstanou a napodobují tón hlasu té druhé; každá z nich informuje, že se zasnoubila s Filipem, kdy a kde; vymění si deníky; a stejně trvají obě na svém přednostním právu. [...] Přehnaná zdvořilost ukazuje, že pečlivě skrývají své city, ale že jsou přesto rozrušeny. Čím jsou podrážděnější, tím stylizovanější jsou jejich slova. „I am afraid you must be under some misconception ...“⁵⁰ Jazyk této scény je stejně umělý jako pohybová režie. Odlížit jej od přirozeného hovoru je vlastně důležitější než přetlumocit některý dlčí význam. Tuto napjatou zdvořilost vystihl dobře J. Z. Novák u Cecilie („jste bohužel oběti nějakého nedorozumnění... nevýslovně by mě rmoutilo, drhá Gwendolino“), ale Gwendolinina první replika „to se asi trošinko mylíte, má zlatá Cecilie“ je spíše srdečná nebo ironická než odměřená, její projev by měl být ještě stylizovanější.

Každá postava má svůj styl řeči (o tom dále). Má svůj styl také autor dramatu? A ve kterých jazykových složkách se prosazuje styl dramatika proti stylu postav? To je otázka, které bylo dosud věnováno málo pozornosti. Poměrně jasné jsou jednotlivé stylistické rysy v dramatu veršovaném (o tom v kapitole Verš předlohy a verš překladatele). Neověřena zůstala teze J. Vel-

truského: „Neexistuje drama, v němž by např. repliky jedné osoby byly neseny intonací, repliky druhé osoby expirací. Projevy různých osob se od sebe sice mohou lišit svým slovníkem, nikoli však celkovým rázem po-
jmenování.“⁵¹

Veltruský uvádí dva výrazné příklady:

(Intonace):

Student (jí, dívá se kradmo na děvče): Ale vy opravdu jste hezká.

Lojzicka: Dekuji!

Hora (žertovně): Krajane!

Student: Takové hezké oči máte!

Hora: Už jsem ti řek, člověče, že z toho nic nebude. A pak mám tam doma namluveného řezníka –

Lojzicka: Krejčího –

Student: – nebo nikoho; já bych řek, že nikoho. To já poznám na první pohled.

(Expirace):

Goertz (k sobě): Ó králi. Žes hlasu mého nevyslechl. (K Ribbingovi) Přecasto vůli svou mi projevil.

Ulrika (ironicky): K víře skoro podobno; škoda jen, že jsou známy státníka Goertze zásady.

Ribbing: Není zákonem pouhá vůle králova.

Goertz: Před světem veškerým chci hájit práva vévody.

Ulrika: A práva svého já.

Robbing: A práva země já. Ne zisku svého, ne chticů svých se těží; já zákona se ptám a zákon dí: Neustanoví-li zákonem král bezdě-
tek poslušnost sám, ustanoví ji sněm. Umliklo právo dědičné a zemi volno jest vyhledatí si krále.

Pozornosti překladatele by si toho základní akustické zaměření hry zasloužilo zvláště, kdyby se potvrdily jeho souvislosti s významovou stavbou a mimickým projevem, jak je Veltruský předpokládá.

„1. Intonace v dominantním postavení[...].] stmelující sousední repliky do značné míry brání rozpadu textu jednotlivé role[...].] a jednotlivé subjekty jsou jako by rozpuštěny v dialogu: jsou co nejméně individuá-

lizovány[...].] Co se týče pohybů, intonace co nejvíce omezuje pohyby významové samostatné, jednání v hmotném slovy smyslu, které by rušilo její volný průběh.[...].]

2. Timbre v dominantním postavení naproti tomu směřuje svými náhlými radikálními proměnami k co největšímu rozbití souvislosti jazykového projevu v množství samostatných úseků výrazně navzájem oddělených. Rozhraní mezi sousedními replikami jsou nepřekročitelná, a nadto ještě se každá replika rozpadá v několik samostatných úseků, z nichž každý nezávisle na ostatních poukazuje k nějaké duševní vlastnosti osoby. Soudržnost významového kontextu zde mizí za prudkým střídáním spontánních citových reakcí. Dialog co chvíli přechází v hmotné jednání, které je zcela nahodilé a nepředvídatelné, pramenící z čistě emocionálních pohytek[...].] ústřední subjekt se omezuje na poznámky, které zde jsou velmi četné.

3. Expirace v dominantním postavení výrazně člení jazykový projev v hierarchicky seskupené úseky. Rozhraní mezi sousedními replikami v dialogu jsou zdůrazněna výraznými klauzulemi, které zakončují téměř každou repliku. Rozdíl mezi jednotlivými kontexty se co možná vyhraňují, za každou replikou v dialogu se zřetelně objevuje celý významový kontext, do něhož je zapojena, a vyhraněný noetický postoj nebo trvalý efekt osoby[...]. Pohyby[...].] zpravidla[...].] jsou silně typizovány a směřují ke konvenčnosti a lexikalizaci.⁵² Bylo by třeba spolupráce divadelních pracovníků a lingvistů, aby bylo možno prošetřit vztahy mezi významovou strukturou dialogu, jeho výstavbou fonetickou a mimickým projevem. Teprve pak by bylo možno také pro potřeby překladatelů přesněji definovat i v divadelním textu „styl předlohy“.

Český divadelní styl je kategorie historická, jeho vývoj není nesen jen vývojem jazyka, ale především vývojem divadelního využívání jazyka a vůbec dobovými způsoby nazírání na člověka a na jeho vyjadřování. Naše dnešní překladové hry si – především vlivem anglosaského dramatu i prózy – nově řeší poetiku hovorového jazyka a slangu na jevišti, a z tohoto hlediska revidují naše pojetí divadelního jazyka. Jak se změnilo pojetí lidového jazyka na jevišti, ukážeme konfrontací průměrných překladů z r. 1921 a 1961:

Jimmy: ...Pegeen! Nevidíš ji?

Philly: Neviděl, ale poslal jsem Shawn Keogha s vozíkem a oslem, aby ho přivez. Není-li to ostuda, takhle se zčinit hned po ránu, po hliďání u mrtvého. A ta čertova holka se splaší po mladým nicemovi a jen za ním běhá; není to hanba? Tady všechno zavře, až člověk může pojit žízni, a nikdo tu, kdo by mu pomohl!

Jimmy: Jakej zázrak, že se po kloučkovi plaší, dyž tam dole chlapík s ruletou přived na mizinu, zrovna jako toho, co u něj hází kroužky. Budkáři s kohouty rozbil nos a v sportech vyhrál na celý čáťe; v běhu o závod, v skákání, tančení a sám Pánbůh ví v čem ešte! Povidám, ten kluk má z pekla štěstí!

(*J. M. Synge: Hrdina Západu, přel. K. Mušek 1921*)

Jimmy: ...Pegeen! Nevidíš ji?

Philly: Ji ne. Ale Shawna Keogha. Poslal jsem ho pro osla, aby starýho naložil a přivez domů. Není to kus chlapa hnusnýho? Takhle se zlinkovat při hliďání mrtvého. Setsakra holka! Zamkne všechnu kotalku, letí za tím klukem a ty si tu zdechni žízni.

Jimmy: A je na tom snad něco divnýho, že za ním lítá, když ten kluk přived na mizinu toho u rulety i toho u diabola a vyhrál všechny hlavní ceny? Dostihy, skoky, tancování a bůhví co ještě. Ten chlap je jak čert.

(*Přel. V. Čejchan 1961*)

Zde nejde jen o vývoj jazyka, ale o odlišné používání sdělovacích prostředků i odlišnou překladatelskou perspektivu. Ve starším překladu postavy „odpovídají celou větou“, v novém slovně reagují na situaci co nejužšími prostředky (Neviděl, ale poslal jsem Shaw-

na Keogha s vozíkem... – Ji ne. Ale Shawna Keogha). Dnešní překladatel podle skutečné hovorové řeči někdy užije spíše klišé a vyjádření obsahové méně přesné (Není to kus chlapa hnusnýho... přivedl na mizinu toho u rulety i toho u diabola), starší při větší snaze o mluvnost spíše pojmově definuje a popisuje (Není-li to ostuda... omluvnost spíše přived na mizinu, zrovna jako toho, co u něj hází chlapík s ruletou přived na mizinu, zrovna jako toho, co u něj hází kuličky! Budkáři s kohouty rozbil nos...). Nový překladatel vychází ze situace a chápe repliku jako celek, proto mnohdy pozměňuje rozdělení významů do vět (bohužel někdy i vynechává):

Mahon: Tak, myslíte? Podívejte se jen tu na tuhle lešku a řekněte, najdete-li někde jí podobnou? Je rozkrápá jedinkou ranou rejčemi!

(*K. Mušek*)

Mahon: Vy si myslíte, že ne? Ráče se pořádně podívat! To je hlava, co? Dostal jsem do ní rejčem a nerozblá se, prosím, jenom na praskla.

(*Vl. Čejchan*)

Změnila se poněkud i jazyková charakteristika postav, a to v souladu s vývojem naší společenské struktury: při tlumočení angloirštiny (anglický dialekt, jímž mluví irský venkov) převážili v Čejchanu ještě více než u Muška spíše obecný až městský slang nad venkovským nářečím.

Philly: To může bejt i pravda, dyž sem byl ešte kluk, byl za našim domem krcchov, a tam byly zbytky člověka, kerej měl stehenni hnáty dlouhý jako tvoje ruka. To ti byl strašnej chlap, povidám, a tak jsem leckerou krásnou neděli ze špásu dal ty kosti dohromady, a tos měl vidět, jak se to lesklo na slunci! Tak pěkný jidi dnes už nepotkáš ani v městech celýho světa.

(*K. Mušek*)

Philly: A tohle by mohla bejt pravda, když jsem byl ještě malej kluk, byl za našim domem hříbitov, a tam ti byla kostra chlapa, kterej musel mít stehno delší, než je tvá ruka. Musel to bejt strašnej řezník. Kolikrát jsem si ho v neděli jen tak z legrace skládal dohromady. Tos měl vidět, jak ty kosti na slunci svítily. Takovýho bys už dneska nenašel ve všech městech celýho světa.

(*V. Čejchan*)

Dvě verze Syngra ve zhuštěné podobě dokumentují dvě vývojové etapy českého dialogu a překladatelské techniky.

Moderní dialog přesněji odpovídá mluvené řeči proto, že se podařilo vystihnout způsob, jakým lidový mluvčí staví myšlenky, co a v jakém pořadí si vybírá ze skutečnosti a kdy jeho výraz sjíždí do kolejí navykklých klíše. Toto umění si dnes osvojuje i literatura nedramatická, „dialogizuje“ se v tomto smyslu i část výpravné prózy. Moderní próza si nejen vpracovala celou škálu prostředků, jako je polopřímá řeč, vnitřní monolog, „proud vědomí“ atd., ale naučila se „dialogicky“ myslet, tj. zachycovat rysy, které jsou typické pro málo stylizované myšlení, a proto se nebezprostředněji projevuje v projevu mluveném, zvláště u prostého mluvčího. Proto také jinak vypadá dialogický styl např. u Dickense a jinak u Salingera – a vyžadují si také dvojí překladatelskou metodu:

„Kde jinde bys moh toho rudonosku hledat, Samueli, než kde se kenkuje? Depak von, depak von! To tě byla dneska ráno jízda, Samku, silnice vod Markýze je moc pěkná cesta,“ řekl pan Weller, když se upamatoval natolik, že byl opět schopen souvisle vyprávět. „Za-
přáh jsem milýho grošáka do tý kočárový bryčky, co patřivala prvnímu potěšení tvý macechy; a na ní sme tě dali lenošku pro pastuchu; a ať mné rohatej,“ řekl pan Weller s výrazem hlubokého opovržení, „ať mné rohatej, esli mu na silnici před našima dveřma nepřinejí malý schůdky, aby tě po nich vylez nahoru!“

(Ch. Dickens: *Pickwickovci*, přel. E. a E. Tlischoví)

Mali každéj vlastní pokoj. Oběma bylo minimálně sedumdesát, nebo dokonce ještě víc. Ale stejně dovedli mít ze života ještě sranda, i když samozřejmě tak trochu uhozeným způsobem. Já vím, že to vypadá sprostě, že to říkáš, ale já to sprostě nemyslím. Já jen jako, že jsem o starým Spencerovi hodně často přemýšlel. Totiž, když o něm člověk přemýšlí až moc často, tak mu nejde na rozum, co toho chlapa proboha pořád ještě na tom světě baví. Já jen jako, že starý Spencer byl přišerná figura, celý ohnutěj, a když při vyubování upustil u tabule kousek křídý, musel vždýcky některěj kluk

z první řady vstát, sebrat jí a podat mu ji. Což je teda podle mýho názoru hrůza.

(J. D. Salinger: *Kdo chytá v žité*, přel. L. a R. Pellaroví)

Kdybychom to chtěli formulovat vyhrčeně, mohli bychom skoro říci, že starší autoři některé „literární“ myšlenky pro stylistický efekt vyjadřovali hovorovým stylem (charakterizovaným fonetickými a morfologickými prostředky), dnes se literatura dialogizuje (a to především, pokud jde o stavbu myšlenky).

A konečně musí překladatel počítat také s divadelní a hereckou tradicí daných zemí. I v tom jsou mezi jednotlivými kulturními zónami rozdíly: „Francouzské obecenstvo je např. tradičně spíše ochotno uznávat stylizované formy než obecenstvo americké. V americkém dramatu, které staví na realističtém detailu, nás retrospektiva přenáší z okamžité skutečnosti do skutečnosti minulé; uplatňuje se zde záměr vysvětlovat charaktery a události minula. Účelem francouzské retrospektivy je míšení ideje a reality, často chaotická směsice symbolického materiálu z minulosti a přítomnosti, těžko uchopitelný vztah k historickým, politickým a kulturním událostem. [...] Tolerance anglického publika k slovům bez jednání je mnohem menší než tolerance publika francouzského.“⁶³

3. Významové kontexty

V epické próze se význam z největší části realizuje po jedné llni: jazykový znak pojmenovává jistou mimojazykovou skutečnost. Divadelní dialog je po stránce významové složitější, protože replika vedle vztahů k pojmenovaným objektům může vstoupit ještě do řady dalších významových vztahů:

a) do vztahu k předmětnu na jevišti, příp. k dramatické situaci;

b) může mít současně pro několik vniimatelů různé významy, tedy být součástí několika významových kontextů;

c) replika není jen slovní pojmenování, ale také slovní jednání.

a) Vztah k věcem viditelným na jevišti, k rekvizitám, vstupuje do popředí jasněji jen v některých situacích. Dramatik pak k předmětům, které na jevišti „hrájí“, nejčastěji odkazuje ukazovacími zájmeny, příslovci „zde“, „ted“, „potom“ atd. Překladatelé někdy rádi věci plně pojmenovávají, a tím dialog od situace na jevišti odtrhnou, „vykoření“. Toho si všiml již Vojtěch Jirásk u dvou obrozených překladatelů libreta k Mozartovu Donu Juanovi, ve scéně, v níž Leporello ukazuje v seznamu Elviiře jednotlivá jména:

Tuhle samé vesničanky
Zde jsou samé zas měšťanky,
Tu baronky a hraběnky,
Zdehle kněžny princezenky!
Hle! tu ženské všeho stavu.
(J. N. Štěpánek)

Upejpavé vesničanky,
chytře panské a měšťanky,
hrabinky a baronesky,
vejvodinky a princecky,
jak to roste,
vzácné, sprosté,
pána vábí
napořád.
(S. M. Macháček)

U Štěpánka Leporello vstupuje do soubry s rekvizitou, u Macháčka pouze vypravuje.

Replika vstupuje do kontextu nejen s hmotnými předměty na jevišti, ale především s dramatickou situací (tj. vztahy mezi postavami apod.), která v daném okamžiku na jevišti existuje. Postavíme proti sobě dva překlady úryvku z Tartuffa, z nichž jeden vsádku reaguje na situaci, druhý je popisný, literární, nikam nezaměřený:

Moins on mérite un bien, moins on l'ose espérer.
Nos vœux sur des discours ont peine à s'assurer

On soupçonne aisément un sort tout plein de gloire,
Et l'on veut en jouir avant de le croire.

Pour moi, qui crois si peu mériter vos bontés,
Je doute du bonheur de mes témérités;
Et je ne croirai rien, que vous n'ayez, Madame,
Par des réalités su convaincre ma flamme.

Ó, člověk nevěří ve štěstí, jehož ani
si nezasloužil dřív. A věřte, drahá paní,
že slovy neztíší se touha jeho prudká.
Já dosud nevěřím... k té nedůvěře nutká
mne opatrnost má a mám-li věřit, nuže,
skutečnost, díky jen mne přesvědčiti může,
že vsádku pravdou je, co snem se krásným zdá mi,
že tedy – konečně! – vyslyšen budu vámi!
(B. Kaminský)

Čím mň jí hodni jsme, tím mň v ni věříme.
Jen slovy o lásce se nepřesvědčíme.
Muž těžko věří v los, když má mu přinést blaho,
a než v něj uvěří, rád trochu užívá ho.
Já, vaši dobroty tak málo hodný, žel,
nevěřím, že by vás můj výlev pokoušel,
a nevěřím v nic, leč jenom tehdy, paní,
když jistá skutečnost mne přesvědčí v mém pláni.
(Su. Kadlec)

Situace je tato: Tartuffe má v tomto okamžiku velmi realistický názor na svou vlastní hodnotu, proto nemůže uvěřit, že by Elmíru okouzil (čím mň jí hodni jsme, tím mň jí věříme); Kaminského neosobní a někam do minulosti odkazující „Ó, člověk nevěří ve štěstí, jehož ani si nezasloužil dřív“ má oslabený vztah ke skutečné situaci. Podvodník Tartuffe pochopitelně nevěří slovům, požítkářsky naznačuje, že by chtěl zártku. Kadlecovo „rád trochu užívá ho“ dává herci možnost rozehrát lépe situaci než Kaminského přímocaré „díky jen mne přesvědčiti může“. V Kadlecově překladu pak útočí Tartuffe slovy na Elmíru a naznačuje jasně, oč mu jde:

a nevěřím v nic, leč jenom tehdy, paní,
když jistá skutečnost mne přesvědčí v mém pláni.

Kaminský se rozplývá v iluzionistickém krasořečnění:

že vskutku pravdou je, co snem se krásným zdá mi,
že tedy – konečně! – vyslyšen budu vámi!

b) Replika, příp. slovo v divadelní hře vstupuje do několika významových kontextů: jednotlivé postavy na jevišti ji mohou chápat docela různě a svůj odlišný výklad mohou mít také diváci. Např. Hamlet ve slavném dialogu s Ofelií říká: „Kdož jsou už ženatí, všichni až na jednoho ať život podrží.“ Pro Ofeliu nemá tato replika žádný skrytý význam, zato divák ví, že Hamlet jí mluví na krále Klaudia, který se oženil s jeho matkou a o němž se domnívá, že za závěsem jejich dialogu naslouchá. Na tom, že replika je současně vyslechnuta a připadně různě pochopena několika vnímатели, staví celá řada i divadelních prostředků, jako dramatická ironie, zveřejnění skrytých záměrů, dialogy v převlecích a podobně. Překladatel musí v těch případech volit takové formulace, aby replika mohla být několika způsoby chápána.

V Molièrově Tartuffovi chce Elmíra přesvědčit manžela Orgona o Tartuffově podlosti a nečestných úmyslech, pokud se týkají její osoby. Dá manželovi možnost, aby vskrytu vyslechl její „milostný“ rozhovor s Tartuffem, při němž Tartuffovi naznačí, že opétuje jeho city, a Tartuffe zcela obchodně žádá důkazy. V okamžiku, kdy Elmíra předstírá, že se mu chce vzdát, říká:

Sans doute il est fâcheux d'en venir jusque-là,
Et c'est bien malgré moi que je franchis cela;
Mais puisque l'on s'obstine à m'y vouloir réduire,
Puisqu'on ne veut point croire à tout ce qu'on peut dire,
Et qu'on veut des témoins qui soient plus convainçants,
Il faut bien s'y résoudre, et contenter les gens.

Si ce consentement porte en soi quelque offense,
Tant pis pour qui me force à cette insolence;
La faute assurément n'en doit pas être à moi.

Tartuffe pochopitelně vztahuje výtku, že mužova nedůvěřivost dožene Elmíru až k hříchu, na sebe. Divák ví, že ji Elmíra adresuje skrytému manželovi:

Je trapné nadmíru, že zacházím až tam.

Nu, je to přes mou moc, jak račte vědět sám.

(*Dvojismyslnou řečí se vlastně obrací k Orgonovi*)

Když muž si nedá říci a má nás k tomu všemu, když nechce věřit v nic, co smutný říkáme mu, a žádá svědectví, jimž by moh' uvěřit, je třeba dát mu je pro jeho vnitřní klid.

A jestli zakládá ten souhlas jistou vinu,

tím hůř jen pro toho, kdo má mě k tomu činu.

Hřích tady nemůže být, myslím, hříchem mým.

(*Su. Kadlec*)

Vy nevěříte mi, vám ničím jsou mé sliby

a všechna slova má, vám ještě důkaz chybí –

co zbývá? Vzdávám se, byť třeba nerada.

Však na mne vina ta, ne, věru, nepadá,

jen vy tím vinen jste!

(1904)

Právě napětí těchto dvou významů je podstatné pro dramatickou situaci a v Elmířině replice je současně jedna z hlavních myšlenek hry: není odsouzen jen pokrytec Tartuffe, ale i zaslíbený nedůvěřivec Orgon. Tato dvojnásobnost situace se zcela ztrácí v obou verzích Kaminského překladu. Posuďte sami, jak si Kaminský počínal o 24 let později:

Och, to je nehezke, že došli jsme až sem – já proti vůli své tak malomocna jsem.
Že slova nesplním, jen to vám straší v hlavě, a na svém stojíte, urputně, naléhavě, a důkaz chcete jen, jen potom byste ustal v tom naléhání svém, když důkaz by vám zůstal. Co zbývá? Vzdávám se, byť třeba nerada.
Však na mne, na mne ten hřích jistě nepadá.
Vy sám jste, jediný, jenž odpovědnost nese.
(1928)

Pro skloubení hry a vytvoření napětí jsou zvláště důležité případy zlověstné dramatické ironie, při nichž jinak nezávažný výrok postavy chápe divák jako neuvědomělou předpověď pohromy, která jí hrozí. Užíváním takových dvojnáčných motivů, ironicky ukazujících do budoucnosti, je obzvláště proslulé například Shakespeareovo drama *Macbeth*.

Když *Macbeth* dorazí na hrad Invernesse a oznamuje manželce příjezd krále Duncana, odpoví lady *Macbethová*:

Ten příchozí musí být opatřen!

(*J. V. Sládek*)

si zvláštní péče žádá.

(*O. Fischer*)

si žádá zvláštní péče.

(*E. A. Saudka*)

Ironické „zvláštní péče“ (tj. zavraždění) u Fischera a Saudka je výstižnější než řešení Sládkovo.
Na počátku 3. jednání zve *Macbeth* při loučení *Banqua* na hostinu a *Banquo* slibuje, že se určité dostaví.

Divák to chápe jako dramatickou ironii, ví, že *Banquo* bude dříve zavražděn – a současně je to předzvěst zjevení *Banquova* ducha na hostině. Tuto zlověstnou repliku přeložil lépe Sládek než Fischer:

Macbeth: Jen při hostině nescházejte nám.

Banquo: Já, pane, scházet nebudu.

(*J. V. Sládek*)

Macbeth:

Banquo: Já přijdu, pane.

(*O. Fischer*)

Banquo právě v okamžiku, kdy prochází kolem ukrytých vrahů, mluví o tom, že bude přšet, „padat dešť“; první vrah na to ironicky naváže výkřikem, ať padne *Banquova* hlava. Nejlépe je dvojnáčnost zachována u Saudka:

Banquo: Dnes v noci dostaneme dešť.

První vrah:

(*J. V. Sládek*)

Má dolů!

Banquo: Dnes v noci bude přšet.

První vrah:

(*O. Fischer*)

Jen ať prší!

Banquo: Mračí se na dešť.

První vrah:

(*E. A. Saudka*)

Tak ať tedy spadne!

Zvláště v moderních hrách, které užívají dvou simultánních scén (kupř. O'Neil: *Farma pod jilmny*), vstupují mezi sebou obě dialogická pásma do narážkových vztahů, které jsou podstatné pro vytvoření atmosféry nebo pro objasnění ideje hry.

4. Slovní jednání

Drama je jednání: postavy mají své cíle, které sledují, a protože cíle mnohých postav (nebo skupin postav) se rozcházejí, dochází mezi nimi ke konfliktu. Během tohoto konfliktu se každá postava snaží (vědomě nebo nevědomě) působit na ostatní postavy tak, aby jí k dosažení jejích cílů pomáhaly nebo aspoň jí v tom neprekážely. Navenek se tato snaha projevuje dvěma typy jednání: 1. fyzickým jednáním, fyzickými činy, které se ovšem také mohou omezovat na mimiku (rozkazovací gesta, výraz nevole v obličeji aj.), 2. slovním jednáním, tj. replikami, a to nejen jejich sémantickým obsahem, nýbrž také způsobem, jak jsou pronášeny. Slovo je tak na jevišti jen složkou volného úsilí postav, snahy, v níž se ostře projevuje především protiklad mezi já a ty (mezi stanoviskem subjektu mluvčího a všemi ostatními), v níž však existuje korelace a symbióza mezi jednotlivými vyjádřeními tohoto já (slovo se doplňuje gestem a naopak). Především musí být replika na jevišti pronášena zcela určitým způsobem. Písmo naznačuje jen značně zhruba fonetické kvality řeči. Není schopno zachytit tzv. suprasegmentální prozodické kvality, k nimž patří především tempo, intonace, pokud není dána syntaxí, atd. Tyto kvality mohou být zčásti naznačeny stavbou věty. Ve skutečném rozhovoru může postava zcela normálně stavěnou větu pronést váhavě, koktavě, afektovaně, dramatik by však měl utvářet větu tak, aby tyto expresivní hodnoty byly konstrukcí jen naznačeny a on aby váhání, koktání a afekt označil, pojmenoval. Musí herci navodit prosob přednesu, ať už replikou samou, nebo vnějšími prostředky, tj. režijními poznámkami.

Také styl řeči postavy se v dramatu stává jednáním: vyznačuje nejen její charakter, nýbrž vytváří tím také

zároveň předpoklady pro její konflikt a obecně pak pro konflikt různých životních postojů a názorů, které jsou jednotlivými postavami ztělesňovány. Hlubka konfliktu na scéně vytvořeného závisí na síle kontrastu mezi určitými stylovými prostředky. Protože dialog je jedním slovem, jde také při překladu o zachování jeho specifické energie, jeho aktivního zaměření na protihráče.

Dnešní překlady jsou po této stránce většinou divadelnější než předválečné převody:

Jimmy: Však vlastní chvástání nepřivede člověka na šibenici, a jeho tatík je už asi dávno shnilý!

Philly (zaujat dostihy vyhlíží): Tu se podívejme! Jsou mu v patkách!

Jimmy: To má už vyhraný.

Philly: Dopřej si času, Jimmy, Farrelle! Ešče je brzo na rozsudek!

Jimmy (jáásá): Vítězství! Vítězství! tomu statečným mladkov!

(J. M. Synge: *Hrdina Západu* – přel. K. Mušek)

Jimmy: Můžou někoho pověsit za to, co o sobě říká? Jeho tátu teď už jistě žerou červi.

Vdova Quinová (kritič): Koukejte, jak „veme“ tu ohradu! Tomu se už říká „jízda“!

Philly (zaujatě pozoruje dostihy): Hele! Hele! Tlačí se na něj!

Jimmy: Co bych se koukal, stejně vyhraje.

Philly: Nech si ty proroctví, Jimmy.

Quinová (kritič): Viděli jste, jak skočil tu překážku? To je, pane!

Jimmy (fandí): No, no, přidej, kluku!

(Přel. V. Čejchan)

Zastřání volní intenzity dialogu je zvláště časté u Čechova. Ve Strýčkově Váhovi dává Soňa chůvě rozkazy zpravidla nepřímou, podmiňovacím způsobem; z českých překladatelů zachoval tento rys teprve Fikar:

Sonja: Ty by ložilas, ňaněčka. Uže pozdno!

Sonja: Lehni si už, ňaněčko. Je už pozdě.

(B. Prusák)

Soňa: Jdi si lehnout, haničko. Už je pozdě.
(*Papáček*)

Soňa: Křepelíčko, kdyby sis raději lehla, takových hodin.
(*L. Fikar*)

Jelena drží přezíravě Astrova od těla tím, že neurčitě naznačuje, že už cosi slyšela o jeho lásce k lesům; rozhodně se přímo neodvolává na nějaký dřívější hovor s Astrovem, jak by vyplývalo z českého překladu:

Jelena: Mně už govorili, čto vy očeň ljubitě lesa. Koněčno, možno priněsiti boljšuju polzu, no razve eto ně mešajet vašemu nastojaj-čemu prizvaniju? Veď vy doktor.

Jelena: Vzpomínám si, že jste mi kdysi vyprávěl, jak rád máte lesy. Ano, může to být záliba krásná a snad nese i pěkný užitek. Ale nepřekáží to vašemu pravému povolání? Jste přece lékař.

Překladatelé někdy takové „šikmo mířené“ repliky obracejí přímo k protihráči.

Ve veršovaném dramatu bývá vydatným zdrojem „scénické energie“ dialogu často rytmus a rým. Na zá-čátku čtvrtého výstupu II. dějství Tartuffa Valerius s předstíranou nonšalancí zautočí na Marii svižným dvojverším:

Ach, slečno, doslech' jsem o podarené zprávě,
vyhlhlé zajisté jen v čísi hloupé hlavě.

V dalším ale ztrácí svou jistotu, táže se vzrušenými kusými verši, na než Marie rezervovaně odpovídá v rýmovaných replikách:

Mar.: Jak?

Val.: Prý se mníte – vdát za Tartuffa.

Mar.: Žel,

tu věc si skutečně můj otec usmyslel.

Val.: Váš otec...
Pozměnil své první rozhodnutí,

Mar.: to on a nejiný mě k tomu snátku nutí.

Val.: On vážně...

Vážně.

Mar.: Tááák?

Val.: Před chvílí tady byl

Mar.: a velmi zřetelně se pro něj vyslovil.

Val.: A na čem, slečno, vy jste rozhodnuta v duši?

Po této otázce ztrácí svou jistotu Marie, teď se ona začne zajíkat, a je to Valerius, kdo dopovídá její verše a jehož replikám dodávají rýmy charakter dokončených a uhlazených aforismů:

Mar.: Já nevím.

Val.: Na mou čest, ta odpověď vám sluší.

Mar.: Vy nevíte?

Mar.: Ne.

Val.: Ne?

Mar.: Co radíte mi vy?

Val.: Vdát se za něho. Je zbožný, horlivý...

Mar.: Vy mně to radíte?

Val. (mlčky přikývne).

Mar.: A upřímně?

Val.: Nu ano.

Té volby musí být pro její skvělost dbáno.

V tomto okamžiku Valeriova zdánlivá necitelnost pomůže Marii nalézt rovnováhu a od té chvíle nastává slovní souboj obou milenců, projevující se i jazykově stichomythii:

Mar.: Nuž, já, když myslíte, tu radu přijímám.

Val.: Bez větších rozpaků, než patřilo by vám.

Mar.: Ne větších vašich prv, když z úst vám vply-
vala.

Val.: Já vám ji přece dal, že vy jste si ji přála.

Mar.: A já ji přijala, že jste si vy tak přál.

Členění do veršů a zvláště rýmy se zde tedy velmi účinně podléjí na dramatické situaci, na přesouvání nadvády v dialogu z jedné postavy na druhou. Proto je zde nutné zachovat vztah mezi myšlenkou a veršem, jak to také činí Kadlec.

Poněkud méně důsledně je rýmu k pointování dialogu využito ve slovenském překladu Jána Poničana (1947). Některé repliky jsou totiž ze dvou veršů staženy do jednoho, a nemožnou tedy zachovat epigramatický souzvuk dvou rýmů:

Mar.: *Il est certain*

Que mon pere s'est mis en tête ce dessein.

Sans doute

Val.: *Le choix est glorieux, et vaut bien qu'on l'écoute.*

Val.: *Počul som, že chcete Tartuŕfa.*

Mar.: *Nuž, pravda, otec mój si toto zaduŕfal.*

Val.: *Zajiste.*

To skvelá myšlienka, tú treba poslúchnuť.

Mar.: *Tiež myslm, poslúchať mám sama veľkú chuť.*

Zvláště v druhém případě je situace zkreslena: rým totiž dotíká teprve v následující replice Marie, a tím přebírá Valeriovi pointu. Vcelku se ve veršových dramatech uplatňují tři funkce rýmů, které již v r. 1693 v předmluvě ke hře *The Rival Ladies* uváděl John Dryden: a) ulehčuje herci zapamatování repliky, protože vybavuje v paměti další verše, b) podtrhuje vtip a eleganci rychlých, pohotových odpovědí, c) vede autora k pevnějšímu a úspornějšímu formulování myšlenek než příliš volný blankvers.

Také rytmické řešení může značně ulehčit nebo ztížit práci herci, může dodat myšlence energii nebo ji naopak tššštit. Srovnajte dva úryvky ze Saudkova překladu Hamleta:

Svatá pravda!

Ten duch to mysli dobře
a je to poctivec. Svou

A proto bez řečí a bez oklik:
Stisknám si pravici a rozejdém

se! nic naplat, pán! – cože
zvědavost –

Vy, kam vás vedou záliba
a činnost, –

laskavě zkroťte, jak se dá!
spolu máme,

vždyť každý z nás má zálibu
a činnost,

ať je to co chce – a co mne
se týče,

já, já se půjdu modlit.

V prvním úryvku pomáhá členění v prvních třech verších vyhrát herci rozhodnost a pádnost Hamletovy repliky, v posledních dvou verších pak zpomalení a přemýšlivé odmlčení. V druhém úryvku naopak je projev zbytečně vsuvkami roztrhán a srozumitelnost ztížena.

Pro způsob, jakým replika „jedná“, je důležitý již sám stupeň stylizace; výraznější či zastřenější veršovanost dialogu má důsledek pro žánr hry. Režisér může zdůrazňovat nebo tlumit fakt, že jde o básnické drama psané veršem, může od herce žádat civilnost až naturalistickou, nebo naopak komorní, spíše „deklamační“ styl. Podle toho bude muset volit také překlad. Daktylotrochejský typ jambu je příznivější civilnímu pojetí než silnější stylizovaný „čistý“ jamb lumírovských překladů (zvláště je-li „básnický“ styl ještě zesilován slovoslednými inverzemi a lexikálními poetismy). Zvláště výrazně se překladatelé podílejí na určení žánru hry u španělské klasiky, protože tam mají možnost se rozhodnout pro překlad veršem rytmovaným, asonovaným nebo nerytmovaným (o tom podrobněji v II. části).

5. Dialog a postavy

Bylo řečeno, že divadelní dialog je systémem významových podnětů, jakási „sématická energie“, která řídí i formování ostatních složek divadelního projevu do dramatických útvarů, především postav. Dobrý dialog obsahuje takových významových „řídících momentů“ tolik, aby stačily na vytvoření životné postavy, na odvodnění jejího jednání, a aby herec při dotváření postavy nemusel improvizovat a tápat.

Poměrně snadná je charakterizace dialogem tam, kde se jazyk postavy přímo opírá o nějaký stylistický typ, např. o jazyk bible. Wildeův prorok Jochanaan v Salome mluví jazykem prosyceným biblickými obraty, které přímo charakterizují jeho funkci pokračovatele starozákonních proroků a současně předchůdce Kristova. Stylistické signály zde zachovaly všechny české překlady:

Nejásěj, země palestinská, proto, že zlomena je metla toho, jenž tě bil. Neboť z hadho semene zplozen bude drak, jehož plémě pítá čata pozře...

Kdo jest ten, jehož pohár naplněn jest neřestí? Kdo jest ten, jenž jednoho dne zajde v plouzném rouše, tkaném ze stříbra, před zrakoma veškerého lidu? Necht' přijde, aby uslyšel hlas toho, jehož volání znělo pouštěmi i hrady královskými.

(O Theer 1905)

Nejásěj, země palestinská, proto, že metla toho, jenž tě bil, je zlomena. Z hadlho plemene vzejde drak, a ten, jenž se z něho narodí, pozře práčata... Kdo je ten, jehož pohár neřestí jest již naplněn? Kde je ten, jenž země jednoho dne v stříbrném rouše před veškerým lidem? Řečete mu, ať přijde, aby uslyšel hlas toho, jenž volal po pouštech i po hradech královských.

(J. Krejcar 1921)

První překladatel, O. Theer, snad nejlépe vystihl kadenci a větnou kompozici české bibličtiny (tj. v podstatě humanistické češtiny). Současně vidíme na první pohled, že oba překladatelé mají po

ruce německý překlad Kiefferův z roku 1904: „Car de la race du serpent il sortira un basilisc“ – „Den gezeugt aus dem Samen der Schlagen wird ein Drache entstehen“ – „neboť z hadlho semene zplozen bude drak“ (T) – „Z hadlho semene vzejde drak“ (K.). Podobně na jiném místě: „Il ressemble à un rayon d'argent“ – „Er gleicht einem Mondstrahl, einem silbernen Mondstrahl“ – „Podobá se měsíčnímu paprsku, stříbrnému měsíčnímu paprsku“ (T) – „Podobá se měsíčnímu paprsku, stříbrnému paprsku“ (K.).

Jazykový charakter postavy nemusí být jednoznačný. Dohazovačka Ustíňa Naumovna v Ostrovského Bankrotu má dvě jazykové tváře: a) „profesionální“ žargon charakterizovaný „zlatičky“, „brilianty“, „smaragdy“ a jinými lichoškami v oblasti drabých kovů a kamenů (v I 4, II 6–7); b) ostré dohadování v okamžiku, kdy se domáhá odměny (IV 2–3). Profesionální přetvářka i vulgární zistnost jsou u ní tak zakoreněny, že hrubé slůvko jí uklouzne i v okamžiku nejsladšího „zlatčkování“, a naopak, i když vrcholí hádka o odměnu, mechanicky použije navykklého „zoloto“.

Už ja vas, zolotyje, razpečataju: buděť znať! Ja vas tak po Moskve-to rasslavaju, čto stydno buděť v ljudi glaza pokazat'!... Ach, ja dura, dura, dura, s kem syjazalasi! Dame-to zvanijem, s činom... Ťhi Ťhi! Ťhi!

Těšte se, jak vás roznesu. Tak vás proslavím, že se budete bát ukázat ve městě! Já husa, husa hloupá, že jsem se s nimi zahazovala. Dána s takovým jménem a titulemi! Fuji, fuji, fuji!

(J. Vorel)

Tím, že v českém textu vypadl ten nepatrný detail, stírá se zakoreněnost obou jazykových tváří, stávají se spíše něčím vnějším, a charakter Ustíni Naumovny se ochuzuje.

Někdy je postava charakterizována celým komplexem sociálních i národních jazykových příznaků, který je produktem zvláštního historického vývoje a sociální struktury autorovy společnosti, a je proto nesmírně obtížné postavu jazykově nezkrusit při převodu do jiného jazyka. V Ostrovského Vlčích a ovčích je stará panna velko-

statistika Murzavecká charakterizována tím, že používá staromilných úsloví. Ta ji jazykové přírzuji k staromilným, patriarchálním vztahům ruského venkova, ale ona sama si jimi chce dodávat zdání „lidovosti“. Pro překladatele je to neobyčejně obtížná situace. Český hovorový jazyk je prosycen spíše prvky z eticky dynamičtějšího a sociálně vyvinutějšího městského prostředí, a proto překladatel musel konzervativní ruskalismsy nahradit jakýmsi neutrálními lokalismy.

Dobry dramatik svou postavu charakterizuje zevnitř, její jazykový výraz je diktován charakterem, a ne naopak. Proto by také nebylo zdravé, aby se překladatel stal jakýmsi sběratelem jazykových zvláštností postav, také jeho stylizace by měla vyplývat z jeho představy o charakteru postavy a o jejím vývoji. Role má také svou perspektivu: postava a její vztahy k protihráčům se před očima diváku vyvíjejí a mnohé její rysy mají zůstat zpočátku utajeny. Překladatel ovšem zná celý vývoj, který ve hře proběhne, a někdy tyto své vědomosti vinterpretuje již do počátečních scén. Tak ve Filmové předkladu Strýčka Váni se Vojnickij o Jeleně Andrejevne vyjadřuje již na počátku hry takto:

Vojnickij: S těch por, kak zděs živjot so svojejju supru-goj, žizň vybilas iz kolej.

Vojnickij: Od té doby, co zde žije profesor s paníčkou, náš život vyjel z kolejí.

Srovnáme-li interpretaci některých klíčových kvalifikací z namátkového úryvku dobrého českého i slovenského překladu, vznikne v nás nutně pochybnost, zda důmyslné promyšlení životního stylu, „životní předhistorie“, „režimu dne“ atd., které musí vycházet z informací obsažených v textu, má v překladech dosti spolehlivou oporu. Bylo by zajímavé sledovat, jak některé vztiky nepřesné lexikální ekvivalenty zasahovaly do našich interpretací cizích her. Slovníkový překlad

ruského „skučný“ jako „nudný“ podbarvil oblovenštinou již mnoho replik a zalidňuje dodnes naše inscenace ruských dramát mnoha „zbytečnými lidmi“. Na prvních dvou až třech stránkách Měšťáků se s ním setkáme nejen u Polji, ale o několik minut později také u Taťány, když odpovídá nespokojenému Petrovi:

Tatjana: Kakoj ty skučnýj, Pjotr... tébe vredno žít tak.

Tatjana: Ty jsi nudný, Petře... Škodí ti takhle žít.

Tatjana: ...Aký si dnes, Pjotr, smutný... namrzený.

Nemal by si sa tak mučiť, škodí ti to.

Mathesius tím dělá z Taťány necitu. Podolinský zase zbytečně sentimentalizuje. Daleko výstižněji překládá např. Fikar ve Strýčku Váňovi Soninu repliku: „Dača Váňa, skučno!“ jako „Strýčku Váňo, obrať list!“ Soňatady skutečně jen chce, aby strýček Váňa změnil předmět hovoru; ve starších překladech, Prusíkové a Páčekové, se pochopitelně opět mluví o nudě.

V některých bodech hry záleží spíše na vztazích mezi postavou a tím, co říká, postavou a situací apod. V takových případech si i pozornosti překladatele spíše než obsah repliky zaslouží její zaměření, morální podbarvení, vyjádřené často nějakým pomocným slovem, zájmenem, spojkou apod. O postavě hodně prozrazuje již to, zda se ztotožňuje s myšlenkou, kterou říká; na Poljnu otázku, proč Těťerev píše, odpovídá Taťána u Mathesia: „Život ho otravuje,“ u Podolinského: „Smutné je žít... clivo.“ V originálu je „Žít skučno...“ – tedy u Mathesia se Taťána od životního smutku distancuje a Těťereva komentuje trochu frivolně.

Celou dílčí studii by šlo napsat o tom, jak naši překladatelé tlumočí anglické „you“ a jaké vztahy mezi postavami navozují tím, že se rozhodnou pro tykání nebo vykání. Aspoň částečnou oporu v originálu mají u Shakespeara, protože tam se liší (i když ne jednoznačně

ně) oslovení „you“ a „thou“. Ale i zde jsou rozdíly mezi českými interprety. Ve Večeru tříkrálovém (1.-3.) si Tobiáš Říhal dobřá Ondřeje Třasofitku; jen vyjimečně mu tyká, snad tehdy, když chce zaštit ironický smysl svých replik. Herec si bude počínat trochu odlišně podle toho, který text bude hrát:

Ó rytíři, potřebuješ sklenku sektu. Zda jsem tě kdy viděl tak poražena na hlavu?

(J. V. Sládek)

Rytíři, rytíři, měl byste se posilnit douškem kanárského. Jakživ jsem vás neviděl takhle na lopatkách.

(E. A. Sauděk)

Po slovní přestřelce mezi Marií a šaškem, při níž si oba tykají, přijde na scénu Olivie; u Sládky začne šaškovi přezíravě tykat, u Saudky odměřeně vykat:

Jdi, jsi suchopárný šašek; mám tě již dost. Kromě toho stáváš se darebný.

(J. V. Sládek)

Dejte pokoji! Jste suchopárný šašek. Nudíte mě. Krom toho se začínáte spouštět.

(E. A. Sauděk)

Sauděk pak v dalších replikách přechází v tykání, Sládek se v jedné replice naopak bez zjevného důvodu uchyluje k vykání (Dobře, pane, z nedostatku jiné prázdné kratochvilě, čekám na vás dítě). V originálu je ve všech případech jednotně „you“.

V téže scéně přichází Marie ohlásit Caesaria-Violu; u Saudky žebné Marii u Sládky vyká (Odstraňte její, prosím vás), u Saudky tyká (tady se zřejmě projevuje jiný společenský úzus u nás kolem r. 1900 a kolem r. 1950); jenže za několik minut u Sládky Olivie Marii tyká (Podej mi závoj; tvář si zahal, tak); v originálu opět není podklad pro kolsání. Nebylo by asi nezajímavé zjišťovat, jak se půslovalo vykání, příp. tykání u některých jiných postav, jak zde půslobila tradice překladatelská i divadelní.

Protože dialog je jednáni slovy, jde při překladu také o zachování intenzity, s níž apeluje na protihráče, aby ho přiměl k nějaké akci:

Pjotr: Pora by čaj pít...

Polja (zažigajet lampu): Pojdu, pochlopoču.

Petr: A bude čaj?

Polja (rozsvítí lampu): Půjdu, podívám se.

Pjotr: Zišlo by sa už vypít čaju...

Polja (zažhává lampu): Idem, pričystám...

U Mathesia se melancholický Petr až příliš aktivně dožaduje čaje.

A o koušek dále slyšíme z jeho úst:

Pjotr: Po večeram u nas v dome kak-to osobenno... těsno i ugrjumo.

Petr: Po večerech bývá u nás v domě nějak zvlášť nepřijemné. Tak těsno je tu.

Pjotr: Taktó navečer je v našom dome akosi čudne... tesno a nevítudne.

Zase se Mathesiův Petr vyjadřuje až příliš určitě a dhrzně, jeho skutečný významový projev je trochu zastrněnější, přítulmenější. Zde již nejde o významový výklad jednotlivých slov, tady hraje hlavní roli spíše stavba vět jakožto nositel jistého typu intonace.

Herec na jevišti představuje určitou postavu, je jejím zobrazením. Postava sama pak má určitou funkci v dramatu, hraje určitou roli. Každá divadelní epocha má komplex rolí, které jsou pro ni typické: v komedii dell'arte a v typech, které z ní vyšly, to např. byli Harlekýn, Truffaldino, Pierrot, Dottore, Pantalone, Brighella, Scaramouche, Sganarelle atd., v občanském dramatu 19. století milovník, intrikán, hrdina, otec, matrona, komik-zpěvák kupletů aj. Jednotlivé role mají své vnější příznaky, které ukazují na to, kterou postavu herec hraje, kterou roli zobrazuje: např. bílé nabarvený obličej a kostkovaný kostým Harlekýna, licomérné chování intrikána. Inscenace pracuje stále s týmž systémem znaků: višňový sad ve stejnojmenném díle Čechovové není sice ve skutečnosti na jevišti vidět, je však „představován“ zvukovou kulisou – údery sekery. Jinak optická dekorace jen naznačuje utváření prostoru, avšak nepopisuje ho: židle a stůl mohou metonymicky před-

stavovat salon, týž stůl ovšem může v další scéně zobrazovat, symbolizovat soudní tribunál atd.

Divadelní replika představuje, naznačuje určitý druh řeči, a stává se tak symbolem pro určitou situaci nebo reakci postavy: „A tak se často v divadle užívá speciálního slovníku, speciální melodie řeči, aby se označil člověk některé třídy, odlišného slovníku, odlišné výslovnosti, tvarů a skladby k tomu, aby se označil cizinec. Anebo zvláštní tempo řeči a někdy i zvláštní slovník označuje starce. Přitom v některých případech není dominantní funkcí řeči dramatické osoby obsah řeči samé, nýbrž ty jazykové znaky, které charakterizují národnost, třídu atp. mluvčího. Obsah řeči se pak vyjadřuje jinými divadelními znaky, jako gestem apod. Například čert v loutkovém divadle často pronáší je- nom zvláštní konvenční emocionální výkřikly, které ho charakterizují jako čerta; v některých loutkových hrách téměř nemluví a místo monologů a dialogů hraje na jevišti pantomimou.

Herecký jazykový projev na jevišti má obvykle jiné několik znaků. Například řeč osoby mluvící na jevišti s chybami označuje nejen cizince, ale obvykle i postavu komickou. Proto herec hrající tragickou postavu cizince nebo představitele jiného národa, např. Shakespearova Shylocka, a snažící se vyjádřit žida, benátského kupce, jako postavu tragickou, často se musí zřítí židovské intonace nebo ji potlačit na minimum, neboť silně vyjádřená židovská intonace dodává komického zabarvení i tragickým místům úlohy.⁵⁵

6. Princip nerovnoměrné stylizace

Text divadelní hry není do sebe uzavřená jazyková řada, ale spíše dynamická soustava významových podnětů, z nichž se za součinnosti ostatních složek divadelního

projevu (herec, scéna) vytvářejí dramatické útvary, tj. situace, souhry postav atd. Z těchto důvodů také překladatelský přístup k divadelnímu textu nelze vystihnout nějakým přímocným a statickým stanoviskem (substituice dvou dobových stylů, aktualizace nebo naopak zdůraznění historické, dokumentární složky hry apod.). Jde spíše o soustavu proměnlivých postupů, podřízených překladatelovu pojetí příslušných dramatických útvarů a jeho představě o hlavním cíli představení. Proto jeho vztah k textu je pružný, jednou je nejdůležitější přesný významový odstín, jindy zase spíše styl a intonace.

Které momenty překladatelovy interpretace mají praktický obsah pro inscenaci, lze ukázat na kterémkoli úryvku z divadelní hry, kupř. na samém začátku první scény Gorkého Měšťáků v českém překladu B. Mathesia a ve slovenském překladu K. Podolinského. Významový odstín je zvláště důležitý v těch složkách divadelního textu, jejichž funkcí je kvalifikovat, charakterizovat postavu, scénu, herecova fyzická jednání, způsob pronášení repliky apod. Tato funkce nejzřetelněji převažuje ve scénických poznámkách: nezáleží v nich na stylizaci, zato i drobná významová odchylka může pozměnit např. výtvarné řešení scény. V 1. scéně Měšťáků jde po této stránce jen o detaily, i když není zcela lhostejné, má-li výtvarník před sebou pokoj „bohatém maloměšťáckém domě“, nebo „izba v majetnom meštiackom dome“, má-li mezi rekvizitami předepsány „dvě jetné židle se sedátky upletenými ze slámy“ (M) nebo „továrenské stoličky“ (P – vjenskije stulja). Závažnější již jsou významové odstíny u poznámek kvalifikujících herecova gesta nebo tón – to bývají obvykle po významové stránce nejcitlivější místa hry. Na Pojlino natvni přiznání, že by ráda věděla, zda se milenci v Tatánině knižce vezmou, nebo ne, odpoví Tatána:

Tatjana (s dosadaj): Ně v etom dělo...

Tatána (mrzutě): O to nejde...

Tatjana (urazeno): To nie je podstatné...

Podolinský zde podkládá Tatáně zbytečnou povýšenost.

Nepřesný překlad může herce přimět k docela protismyslným pohybům: v Čechovově Strýčku Váňovi překladatel B. Prusík honil Marihu kolem stolu, ačkoli má sedět u samovaru:

Marina (syrjaia malopodviznaja staruška, sídlit u samovara, vjažet čulok).

Marina (otevřená, málohybná starěnka, chodí u stolu a plete punčochu).

Také hlavním úkolem některých částí dialogu – zvláště často v expozici – je přesně kvalifikovat a charakterizovat postavy, mluvčího samého apod. Polja takto charakterizuje hrdinu Tatjaniny knížky – a tím současně sebe, svůj ideál a svého Nila:

Polja: Skučňij on... i vsjo žalujetsja... něuverennyj potomu čo... Mužina dolžen znať, što jemu nužno delať v žizni.

Polja: Je nudný... a neustále nařká... nevěří si, poněvadž... Muž má vědět, co má v životě dělat.

Polja: Stále je smutný... žaluje sa... Je nepresvedčivý, lebo... Muž má vždy vidieť, čo má robiť v živote.

Oba překladatelé zbytečně zintelektuálštilují Poljiny úvahy – Mathesius blazeovanou interpretací „je nudný“ místo „smutný“, Podolinský zase „Je nepresvedčivý“ místo „nevěří si“. V této scéně nejde o estetickou kritiku fiktivní postavy (zda je nudná nebo přesvědčivá), ale o charakterizování vztahu obou dívek k některým životním postojům u muže. Jednotně není v překladech kvalifikována ani ženská postava knížky – zřejmě Poljin ženský ideál, podle něhož by se sama ráda stylizovala...

Polja: Ona očej už privlekateľnaja... takaja prjamaja, prostaja, duševnaja!

Polja: Ona je tuze zajímavá... přímá, prostá, srdečná!

Polja: Ona je velmi zajímavá... taká úprimná, prostá a preduchovně!

Polju sociálně charakterizuje i to, že Těťereva označuje jako „chytřého“ člověka u Mathesia, jako „vzdělaného“, „učeného“ u Podolinského. Pravdu má Podolinský: vždyť právě kontrast mezi přírodním, životním Nilem a Poljou a neplodným intelektuálistvím Petra i Těťereva je ve hře do té míry výrazný, že po první české inscenaci r. 1902 měšťanské Národní listy, které přirozeně nechťely vidět protiměšťáckou ideu hry, pokládaly právě toto za jeden z hlavních problémů hry.

Všechny části partu dramatické postavy nejsou stejně závažné: můžeme někdy skoro říci, že i jazyková

charakteristika postav má svou expozici a své rozuzlení. Proto se vyplatí pečlivě stylisticky řešit první repliky postavy na scéně, protože ty vytvoří divákovi její obraz – a ten se pak nesnadno koriguje.

Překladatelské pojetí hlavních postav se nutně dotýká celého smyslu hry. Problematika Hamleta pro nás nabude jiného významu, přeložíme-li jeho slavný verš „Být či nebyt – to jest otázka“ nebo „Zda žít či nežít, to je, oč tu běží“, problematika Othella bude jiná, vyložíme-li si označení titulní postavy „the Moor of Venice“ jako „Mouřenín“ nebo jako „Maur“, jak se o to pokoušeli američtí režiséři. Hlavně ovšem překladatel interpretuje postavu stylem jejího vyjadřování. Rozbor stylistického řešení hlavních postav klasického repertoáru v překladech několika generací by poskytl poučný materiál pro dějiny českého divadelního čtení: pro současnou dobu bychom nejspíše zjistili, že civilní a protipatetický sklon moderního myšlení se právě u některých umělecky vyspělých a divadelně citících překladatelů projevuje až v přexponované podobě.

Divadelní překlad plní zpravidla dvojitou funkci: je čten (mnohé klasické hry, jako Revizor, Hoře z rozumu, Cyrano, Cid atd., mají více čtenářů než diváků) a je podkladem pro inscenaci. Při divadelním zpracování se kvality překladu uplatňují v poněkud jiném poměru než při četbě. Herec má k dispozici řadu akustických prostředků textem nezachycených (větrný důraz, intonace apod.) a může jimi napravit mnohé stylistické nedostatky překladu; z jeviště proto zarážíjí méně než při četbě některé slovosledné neobratnosti a příliš těsné závislosti na stylu předlohy. Zato má pro inscenaci základní význam překladatelovo pojetí postav a stylistické vyznění žánru hry; chce-li režisér vnutit hře textové úpravy i značného úsilí hereckého souboru.

Proto by byl v divadelním překladatelství daleko méně než v jiných oblastech oprávněný požadavek jediného standardního a reprezentativního překladu; stylově-mu rozvoji našeho divadla prospívá, je-li možno aspoň u nejbastěji 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 klauzurní výstupy v Shakespearovi atd.), ba i postavy (Forstibras, příp. Rosenkrantz a Guildenstern v Hamletovi atd.), aniž by se tím hra znatelně změnila. Překladatel samozřejmě musí text přeložit a umělecky zvládnout celý, ale i jeho práce má svá těžiska, vyžadující absolutní přesnost – s důrazem na té nebo oně 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 obrázů“, říkal Stanislavskij), a na vytváření scénických obrazů se jeho jednotlivé prvky podléjí 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 klíčových bodech překládat daleko přesněji a hlavně promyšleněji, než je obvyklé; ostatně dramaturg by v těchto klíčových bodech měl mít po ruce i originál.

[VII] Překlad jako problém literárněhistorický

1. Stav práce v dějinách překladatelství

Překladatelská konference a diskuse posledních let i teoretické studie z toho oboru ukazují, že pro překladatelskou praxi i pro literární teorii bude zapotřebí soustavně pracovat na dějinách českého překladatelství; mnohé z otázek, jež si dnes teoretikové i překladatelé kladou jako problémy, které se při jejich práci nově vynořily, byly formulovány a řešeny již v minulosti. V našem překladatelském vývoji je mnoho netušených materiálů, z nichž se konkrétněji než z teoretických úvah možno poučit, jak si nejrůznější překladatelské problémy řešili naši nejlepší překladatelé minulosti. Kritický pohled na překladatelské dědictví minulosti zaměřený k poznání vzniku a růstu realistické metody v překladatelství je nezbytný k osvětlení problémů pokrokovosti v překladu a k historickému rozboru realistické metody v tomto typu umění. A hlavně soustavný průzkum vývoje překladatelství by doplnil obraz českého literárního vývoje, protože bez tohoto průzkumu jsou každé dějiny české literatury neúplné.

O potřebnosti práce na dějinách českého překladu psal již roku 1929 Otokar Fischer: „Překladatelské úsilí našeho 19. století zasluhovalo by podrobné a soustavné monografie; zračil by se v ní asi ve zkratce, celý vývoj našeho nového básnictví.“⁶⁶ Dodnes nemáme takovou monografii, ba nemá ji ani žádná literatura cizí.