

DIVADELNÍ PŘEKLAD



Fr. *traduction théâtrale*, angl. *translation*, něm. *Übersetzung*, šp. *traducción*.

1/ Specifičnost divadelního překladu

Abychom se vypořádali s teorií divadelního překladu, zejména překladu pro potřeby inscenace, musíme vzít v úvahu specifičnost *situace vypovídání**, jež je vlastní divadlu: jde o situaci, v níž herec podává text v daném čase a prostoru a obrací se k obecenstvu, které text a inscenaci bezprostředně přijímá. Reflexe procesu divadelního překladu by se měl zúčastnit odborník na překlad a zároveň režisér či herec, měla by být zajištěna jejich vzájemná spolupráce a překladatelský akt by měl být začleněn do mnohem širšího *překladu*, jímž je inscenace dramatického textu. Překlad „pro jeviště“ totiž značně přesahuje oblast pouhého převodu dramatického textu z jednoho jazyka do jiného. Snažíme-li se uchopit několik specifických problémů divadelního překladu (překladu pro divadelní jeviště a inscenaci), musíme mít na zřeteli dva následující body: *za první*, v divadle překlad prochází tělem herce a vstupuje do divákova sluchu; *za druhé*, nejde o pouhý překlad lingvistického textu, nýbrž o konfrontaci a komunikaci různých situací „vypovídání“ a rozdílných kultur, jež jsou od sebe vzdáleny v prostoru a v čase. Je proto důležité rozlišovat mezi překladem a *adaptací**, zejména brechtovskou (*Bearbeitung*, doslova „přepřecování“). *Adaptace* se v principu vymyká veškeré kontrole: „Adaptovat znamená napsat jinou hru, nahradit autora. Překládat znamená hru po pořádku přepsat, nic nepřidávat ani neubírat, nekrátit, nerozvíjet, nezaměňovat scény, neměnit postavy ani repliky“ (DĚPRATS in CORVIN, 1995: 900).

2/ Křížení (interference) situací vypovídání

Překladatel a text, který překládá, jsou na průsečíku dvou celků, k nimž každý z nich ve větší či menší míře náleží. Překládaný text je jak součástí textu a kultury výchozí, tak textu a kultury cílové, samozřejmě za předpokladu, že se převod týká jak výchozího textu (z hlediska jeho dimenze sémantické, rytmické, akustické, konotativní atd.), tak textu

cílového (který má mít stejné dimenze, přízpůsobené cílovému jazyku a kultuře). K tomuto „normálnímu“ překladatelskému jevu se v divadle připojuje problém vztahu *situací vypovídání*. Tato situace je nejčastěji virtuální, protože překladatel ve většině případů pracuje na základě psaného textu; stává se však (ovšem zřídka), že překladatel přistupuje k textu, který bude posléze překládat, prostřednictvím konkrétní inscenace, tzn. vidí text „obklopený“ konkrétně realizovanou *situací vypovídání*.

I v tomto případě však překladatel dobře ví, že jeho překlad si (na rozdíl od filmového dabingu) nebude moci uchovat výchozí jazykovou situaci, nýbrž že se ocitne v jiné, budoucí jazykové situaci, kterou sám ještě vůbec, či téměř nezná. Při konkrétní inscenaci textu překladu vnímáme jazykovou situaci cílového jazyka a cílové kultury bez problémů. Vlastní inscenaci ale „předchází“ situace překladatele, která je mnohem složitější: překladatel totiž musí při práci upravit virtuální, v minulosti již uskutečněnou situaci vypovídání, s ohledem na situaci aktuální, kterou však sám (ještě) nezná. Než se tedy začneme zabývat vlastní otázkou dramatického textu a jeho překladu, musíme si uvědomit, že skutečná situace vypovídání (překládaného textu, který se ocitá v situaci recepce) je jistou transakcí mezi dvěma situacemi vypovídání, tj. situací výchozí a cílovou, a že tedy musí mírně „pošilhávat“ zpátky ke zdroji a notně kupředu, k cíli.

Divadelní překlad je hermeneutickým aktem podobajícím se mnoha jiným: i zde musím zahrnovat výchozí text praktickými otázkami vyplývajícími z jazyka, do kterého překládám – chci-li vědět, co vlastně říká. Musím se ho ptát: jsem-li já v dané situaci recepce, a máš-li ty být převeden do jiného jazyka, jenž je jazykem koncovým, cílovým, co pro mě a pro nás znamenáš, co mi (nám) říkáš? Tento hermeneutický akt spočívá v *interpretaci* výchozího textu: tzn., že má odhalit hlavní linie vyjádřené cizím jazykem a „přitáhnout“ tento cizí text k sobě (k cílovému jazyku, cílové kultuře) a odlišit jej tak od jeho původu, zdroje. Překlad nespočívá v hledání sémantické ekvivalence dvou textů, nýbrž v osvojení výchozího textu textem cílovým. Popis tohoto procesu *osvojování* se neobejde bez detailního pozorování dlouhé

cesty od výchozího textu a výchozí kultury až ke konkrétní recepci obecně (PAVIS, 1990).

3/ Série konkretizací

Abychom mohli pochopit proměny dramatického textu, který je nejdříve napsán, poté přeložen, dramaturgicky analyzován, scénicky ztvárněn (podán) a konečně vnímán obecně, je zapotřebí rekonstruovat jednotlivá stadia jeho pouť od jedné konkretizace k následující.

Výchozí text (T^0) je výslednicí autorových rozhodnutí a formulací. Je čitelný pouze v kontextu té situace vypovídání, která je mu vlastní, zejména co se týče jeho intertextové a ideotextové dimenze, tj. jeho vztahu ke kultuře, která jej obklopuje a z níž vychází.

a/ Text psaného překladu (T^1) záleží na virtuální, minulé situaci vypovídání, a na situaci budoucího obecně, jež se stane příjemcem textu ve formě T^3 a T^4 . Přeložený text T^1 představuje první konkretizaci. Překladatel je v pozici čtenáře i dramaturga (v technickém slova smyslu) a vybírá si z virtuálních možností, jež mu překládaný text nabízí. Je dramaturgem v tom smyslu, že musí nejdříve uskutečnit *makrotextový* překlad, tj. dramaturgicky analyzovat fikci obsaženou v textu. Při rekonstrukci fabule musí zvolit takovou aktanční logiku, která se pro daný text zdá být nejvhodnější; musí rekonstruovat dramaturgii textu, systém postav, stanovit čas a prostor, v němž probíhá jednání, autorovy či dobové ideologické postoje, jež jsou z textu patrné, individuální specifické rysy každé postavy i suprasegmentální rysy autora, který tihne ke sjednocení všech promluv, a konečně i systém ozvěn, opakování a vzájemných vztahů, který zajišťuje koherenci výchozího textu. Ale makrotextový překlad je možné realizovat pouze při četbě textu, tzn. při četbě textových a lingvistických mikrostruktur, a zpětně tudíž vyžaduje důsledný překlad právě těchto mikrostruktur. V tomto smyslu tedy divadelní překlad (stejně jako každý jiný literární překlad nebo překlad fikce) není pouhou lingvistickou operací; přilíší se totiž dotýká stylistiky, kultury a fikce, než aby se bez těchto makrostruktur mohl obejít.

b/ Dramaturgický, tj. dramaturgii přípravený text (T^2) lze vždy vyčíst z překladu textu T^0 . Stává se dokonce, že se mezi překladatele a režiséra „vloží“ dramaturg (se svým T^2), který na základě četby překladu T^1 – do něhož již zasáhla dramaturgická analýza překladatele – a eventuální konzultace originálu T^0 systematizuje dramaturgický výběr a připravuje tak terén pro budoucí inscenaci.

c/ V následující etapě dochází ke konfrontaci textu (T^1 a T^2) se scénou: T^3 je tedy jevištní konkretizací, již se uskutečňuje *situace vypovídání*, při níž obecně a obecně „cílí“ kultura“ okamžitě prověřují, zda text „projde“, nebo ne. Inscenace jako konfrontace dvou situací produkce, virtuální situace T^0 a aktuální situace T^3 , vytváří *jevištní text* a snaží se prozkoumat veškeré možnosti vztahů mezi znaky textovými a scénickými.

d/ Proces však ještě není u konce. Je totiž zapotřebí, aby divák tuto jevištní konkretizaci T^3 přijal a osvojil si ji. Tuto poslední etapu bychom mohli nazvat *recepční konkretizací* či *recipovanou výpovědí*. V tomto okamžiku dosahuje výchozí text svého cíle: konečně se prostřednictvím konkrétní inscenace dotýká diváka. Divák si text osvojuje na samém konci kaskády konkretizací a „mezipřekladů“, které výchozí text zužují či rozšiřují; text tedy musí být znovu a znovu hledán a tvořen. Není přehnané tvrdit, že překladatelská práce je zároveň dramaturgickou analýzou ($T^1 - T^2$), inscenací (režii) (T^3) a výzvou k obecně (T^4), které se navzájem neznají.

4/ Podmínky recepce divadelního překladu

a/ Hermeneutická kompetence budoucího obecně

Viděli jsme, že překlad na konci své cesty dospívá k recepční konkretizaci, která posléze rozhoduje o užití a smyslu výchozího textu T^0 . Z toho vyplývá význam podmínky, v níž se nakonec přeložená výpověď ocitá; tyto podmínky jsou specifické právě v případě divadelního obecně, které musí text *uslyšet* a zejména pochopit, co překladatele vedlo k jistým volbám a jaký „horizont očekávání“ u publika předpokládal (JAUSS). Hod-

nocením sebe sama i svého partnera si překladatel může vytvořit představu o tom, do jaké míry je jeho překlad vhodný. Překlad ovšem závisí i na dalších faktorech a kompetencích.

b/ Rytmická, psychologická a poslechová kompetence budoucího obecnstvá

Kritériem „dobrého“ překladu většinou bývá ekvivalence či alespoň rytmická a prozodická transpozice výchozího textu (T^0) a textu scénické konkretizace (T^3). Je zapotřebí brát v úvahu formu překládaného „poselství“, především jeho trvání a rytmus, jež jsou rovněž součástí poselství. Kritérium „hratelnosti a mluvnosti“ je zároveň platné, protože dohlíží na způsob recepce pronášeného textu, i problematičké, jakmile zdegeneruje v jakousi normu tzv. dobré, pravděpodobné jevištní mluvy a herectví. Je jisté, že herec musí být fyzicky schopen vyslovovat a hrát svůj text. Měl by se proto vyhýbat libozvučnosti, laciným formálním efektům a hromadění detailů, což škodí rychlému pochopení celku. Požadavek *hratelného* nebo *mluvného* textu mnohdy vede k určité normě správné mluvy, ke zjednodušení jak na úrovni větné rétoriky, tak na úrovni dechového a artikulačního výkonu herce. Inscenátorům tak v textu, který jde „dobře do úst“, hrozí nebezpečí banalizace.

Korelativní pojem *slyšeného* a *přijímaného* (*recipovaného*) textu závisí rovněž na obecnstvu a na tom, jaký emocionální účinek má text a fikce na diváky. Také zde pozorujeme, že současná inscenace již neuznává pravidla fonické správnosti, jasné promluvy a líbivého rytmu, a normativní kritéria požadující snadno vyslovitelný a sluchu příjemný text jsou nahrazena jinými.

5/ Překlad a jeho inscenace

a/ Změna situace vypovídání

Překlad v podobě T^3 , tedy ten, který se již stal součástí konkrétní inscenace, je „zapojen“ do jevištní situace vypovídání pomocí systému deiktik. V tomto momentu se také může odlehčit od termínů, jež jsou srozumitelné pouze v kontextu, v němž se o nich vypovídá. Proto také dramatický text hojně využívá deiktiky, osobních zájmen, pauz, a popisy osob

a věcí odsouvá do scénických poznámek: čeká, že to vše zprostředkuje inscenace.

Tato vlastnost dramatického textu (a tedy i jeho překladu pro jeviště) herci umožňuje doplňovat repliky nejrůznějšími akustickými, gestickými, mimickými prostředky a změnami postojů. Do hry tak vstupuje každý herecův rytmický zásah do dramatického textu, intonace, která je výmluvnější než dlouhé promluvy, frázování, které zkracuje či prodlužuje tirády, strukturuje text a zase tuto strukturu ruší: stejně jako gestické prostředky, které umožňují interakci mluvy a těla.

6/ Překlad jako inscenace

V řadách překladatelů a režisérů vznikly dva různé přístupy k překladu a inscenaci: debata mezi nimi připomíná debatu mezi stoupen- ci textu a *inscenace**.

— Překladatelé, kteří žárlivě střeží svoji autonomii a jsou toho názoru, že jejich práce může být publikována samostatně, že není vázána inscenací, tvrdí, že překlad inscenaci nepředurčuje, nýbrž že budoucím režisérům nechává volnou ruku. Takový postoj zastává např. J.-M. DÉPRATS (*in* CORVIN, 1995).

— Jejich oponenti považují překlad za inscenaci a argumentují tím, že text překladu obsahuje a řídí svoji vlastní inscenaci. Znamenalo by to, že v dramatickém textu (originálu i překladu) je přítomna *předinscenace** (jakási *implicitní inscenace*), což vyvolává kritiku tehdy, prohlašujeme-li, že je nutné brát takový předobraz v úvahu, když připravujeme překlad a vlastní inscenaci. DÉPRATS tuto radikální opozici mezi dvěma přístupy nuancuje: „Existují sice případy, kdy překladatelský záměr nelze oddělit od konkrétního záměru scénického, avšak skutečně velký překlad, k němuž se uchylují různé inscenace, existuje nezávisle na jakémkoli konkrétním představení“ (901).

6/ Teorie „jazyka-těla“

Takto označujeme spojení gesta a slova. V rámci určité kultury a jazyka jde o specifickou regulaci rytmu (gestického a vokálního) a textu. Je nutné zjistit, jaký typ gestického a rytmického „vypovídání“ odpovídá výchozímu textu, a potom najít odpovídající „jazyk-tělo“ v cílovém jazyce. Při práci na překladu

ch poznámek:
inscenace.
tého textu (a te-
herci umožňují
akustickými,
edky a změna-
uje každý her-
atického textu,
ší než dlouhé
kracuje či pro-
ext a zase tuto
tické prostřed-
mluvy a těla.


erů vznikly dva
scenaci: deba-
a mezi stoupen-

střeží svoji au-
že jejich práce
statně, že není
eklad inscena-
doucím režisé-
Takový postoj
CORVIN, 1995).


eklad za insce-
t překladu ob-
enaci. Zname-
textu (originálu
inscenace* (ja-
ž vyvolává kri-
e je nutné brát
dyž připravuje-
ci. DÉPRATS tuto
přístupy nuan-
dy překladatel-
d konkrétního
kutečně velký
různé inscena-
mkoli konkré-

gesta a slova.
a jde o specifíc-
ho a vokálního)
typ gestického
povídá výcho-
vidající „jazyk-
ci na překladu

je tedy nezbytné vytvořit si vizuální a ges-
tický obraz „jazyka-těla“ ve výchozím jazyce
a kultuře a snažit se o jeho osvojení pro-
střednictvím „jazyka-těla“, který je naopak
vlastní jazyku a kultuře cílové. Často je zdů-
razňována nutnost rekonstruovat pomocí he-
rectví a inscenační práce „fyzičnost“ výcho-
zího jazyka a odhalit, jak je v něm ukotveno
gesto a tělo. Vždy přitom jde o setkávání
„jazyka-těla“ výchozí kultury/jazyka s „jazy-
kem-tělem“ kultury/jazyka cílového.

 *Théâtre public*, č. 44, 1982; Pavis, 1987b,
1990; *Sixièmes Assises*, 1990.


DIVADELNÍ ŘEDITEL

 Fr. *directeur de théâtre*, angl. *theatre mana-
ger*, něm. *Theaterleiter*, *Intendant*, šp. *direc-
tor de teatro*.

Ředitel divadla, administrátor, *intendant*
(v Německu) či umělecký šéf (režisér) jme-
novaný ministerstvem, není pověřen pouze
ekonomickou správou divadla, nýbrž odpo-
ovídá také za jeho estetickou koncepci. Často
uvažuje stejně jako ředitel v prologu GOETHO-
VA *Fausta*: „Rád proto do noty bych trefil davu,
zvláště proto, že je živ a nechá žít“ (překlad
O. Fischer). J. LASSALLE, bývalý ředitel Comé-
die-Française, si stěžuje na „dábelskou kas-
tu ředitelů-režisérů“ (1990: 30).

Ředitel je tu od toho, aby připomínal,
že správa divadla je nedílnou součástí tvor-
by: zasahuje nejen do celkového rozpočtu,
ale i do programu. Proto má pochopitelně
sklon k systému předplatného, který divadlu
zaručuje hladký průběh sezony, tíhne k osvěd-
čeným hrám i stylům a pouští se pouze do
projektů, o jejichž rentabilitě je předem pře-
svědčen: odtud nejrůznější ekonomická ome-
zení, s nimiž musí bojovat mladé soubory
a režiséři. Kulturní politika (a podpora stát-
ních divadel) tedy už v žádném případě
nezaručuje přežití umění, ani průměrného.

DIVADELNÍ SÉMIOLOGIE

 Fr. *sémiologie théâtrale*, angl. *semiology of
théâtre*, *semiotics of theatre*, něm. *Theater-
semiotik*, šp. *semilogia teatral*.

Sémiologie je věda o znacích. Divadelní sé-
miologie je metoda analýzy textu a (nebo)
představení, jež si všímá formální organiza-
ce díla a dynamiky procesu vytváření význa-
mové roviny, který vzniká společným přiči-
něním divadelních tvůrců a publika.

Sémiologie je podle M. FOUCAULTA „sou-
hrn poznatků a technik, které umožňují roz-
lišit, kde jsou znaky, definovat, co je ustavu-
je jako znaky, poznat jejich vazby a zákony
jejich zřetězení“ (1966: 44; 2000: 45). Sé-
miologie se nezabývá stanovením významu*
(*signification*), označováním, tedy vztahem
díla ke světu (tato otázka spadá do kompeten-
ce *hermeneutiky** a literární kritiky), nýbrž
způsobem vytváření *smyslu** v průběhu diva-
delního procesu, tj. od četby dramatického
textu režisérem po jeho interpretaci divá-
kem. Jedná se o disciplínu „starou“ a zároveň
„moderní“: problematika znaku a smyslu sto-
jí v centru veškeré filosofické reflexe, ale
sémiologické (či sémiotické) studie *stricto
sensu* začínají u PEIRCEA a SAUSSURA. SAUSSURE
ve svém *Kursu obecné lingvistiky / Cours de
linguistique générale* shrnul obsáhlý pro-
gram sémiologie takto: „Lze si tedy předsta-
vit vědu, která studuje život v životě společ-
nosti. [...] Ukázala by nám, z čeho sestávají
znaky, které zákony je řídí“ (1915: 32–33;
1996: 52). Aplikací sémiologie (či vytvoře-
ním vědomé metody) na divadelní tvorbu se
ve třicátých letech zabýval Pražský lingvistický
kroužek (ZICH, 1931; MUKAŘOVSKÝ, 1934;
BURIAN, 1938; BOGATYREV, 1938; HONZL, 1940;
VELTRUSKÝ, 1941). O této škole viz MATĚJKA
a TITUNIK, 1976; SLAWIŃSKA, 1978; ELAM, 1980.

1/ „Sémiologie“ nebo „sémiotika“?

Rozdíl mezi těmito dvěma pojmy není ani
pouhý terminologický spor, ani výsledek zá-
pasu mezi americkým výrazem *semiotics*
(PEIRCE) a francouzským *sémiologie* (SAUSSU-
RE), ale spočívá v zásadním rozdílu mezi
dvěma modely znaku*. SAUSSURE charaktri-
zuje znak spojením signifiant (označující)
a signifié (označované), PEIRCE k těmto dvěma
termínům (které označuje jako *representant*
a *interpretant*) přidává třetí, a sice termín
referent, tzn. realitu označenou, denotovanou
znakem.

Je zvláštní, že GREIMAS ve svých studiích
(1966, 1970, 1979) používá pro PEIRCEOVU