

Poznámky

1 O. Fischer, *Překladatelství*. - In: J. Levý, *České theatre překlady*, Praha 1957, s. 580.

2 Je. Etkind, *Poezija i perevod*, Moskva - Leningrad 1963, s. 70.

28 Dramatický text a jeho překlad

Překládání je specifická práce s textem. Text je víc než sled nějakých jazykových znaků, větných úseků, vět. Donedávna neexistovala disciplína, která by se zabývala textem jako svébytným jazykovým útvarem.

Otázkám textu věnuje soustavnou pozornost teprve současná lingvistika, která vytvořila tzv. textovou lingvistiku. Jestliže teoretikové překladu ve svých úvahách mnohdy tápou, nebo naopak ukvapeně vyslovují své názory, je to podle E. Coseria způsobeno právě nejasnostmi a nedostatečnou rozvinnutostí textové lingvistiky.¹

Jedním z důležitých úkolů této disciplíny je mj. vypracování typologie textů, klasifikace textových druhů. Dotýká se bezprostředně lingvistiky překladu i překladatelské praxe. K tomuto problému existuje obsáhlá literatura, která nabízí různá řešení pro klasifikaci textů. Jedno z nich rozlišuje texty fiktivní (ve smyslu fiction) a texty nefiktivní. Slovenský teoretik F. Miko mluví o textech ikonických a textech operativních.² Operativní texty jsou v podstatě běžná sdělení, psaná i mluvená, monologická i dialogická, sloužící praktické komunikaci. Texty ikonické mají význam jiný, jsou známem v jiné semiotické rovině. Heidelberská teoretická překlada K. Reissová³ adaptuje pro své třídění funkce jazyka, kterými operoval K. Bühler.⁴ Reissová rozlišuje texty odborně věcné (u Bühlera funkce sdělovací), uměleckou literaturu (funkce výrazová), texty agitační a reklamní (funkce apelativní).

Je zřejmé, že jde o dělení velmi hrubé, které lze zjemňovat, ale vyvstává otázka, kam až stupnici dovést. Obrátnost třídění podle uvedených kritérií tkví mj. v tom, že typy textů vlastně neexistují v čisté podobě. Dochází k jejich míšení, prolínání, a lze spíše mluvit o tom, že v určitém textu převažují ty či ony prvky. I učené pojednání může obsahovat metafory až básnické, reklamní slogan nemusí být vždy jen křiklavou výzvou, ale může obsahovat i věcnou informaci. A do uměleckého textu může být vloženo jak poučující věcné sdělení, tak i agitační naléhání či výzva.

Budeme si všimnout jen textů fiktivních. Setkáme se v nich s míšením tradičně rozlišovaných žánrů či typů textů, prvků lyrických, epických a dramatických. Lyrické dílo nevylučuje popisnou pasáž, román bývá prostoupen

dialogy, v dramatu se mohou vyskytnout dlouhé monology, které zpomalují dynamičnost dramatické akce. Míšení žánrů je alespoň v jistých oblastech zřejmě znakem moderní literární tvorby. Brecht zavádí na divadle vypravěče, mnohé hry absurdního divadla jsou spíše záležitostí výrazovou než dramatickou, moderní próza sahá často místo k vyprávění k dialogické zkratce.

Tyto úvahy o typech textů jsou jen zdánlivě vzdáleny praktické překladačské činnosti. Žádný odpovědný překladač se jim nevyhne a nad konkrétním textem je musí vést dál, až k poznání individuálních rysů určitého textu, aby byl schopen najít prostředky, jak konkrétní text v jazyce A převést do jazyka B, a aby splnil přitom požadavky na ekvivalentnost obsahovou (denotativní), stylistickou (konotativní), textově normativní (uzuální normy textových typů), pragmatickou (komunikativní) i formální (individuální rysy výchozího textu).⁵ Jen za těchto předpokladů se bude překlad např. Čechova dramatu odlišovat od překladu dramatu Ostrovského či Bulgakova už textem, a nikoli jen obsahem nebo jevištní realizací. Pouze minuciózní analýza výchozího textu umožní, aby přístup překladače k textu nebyl intuitivní, dojmový, přibližný, nýbrž racionálně zvládnutý, promyšlený a po- učený, jak to již r. 1966 požadoval ve svých úvahách o překladu K. Horálek.⁶ Že je stále ještě mnoho vyznavačů názoru, že nejdůležitější je text „prožít“, aby mohl být adekvátně přeložen, je známo.

Uvažujeme dále už jen o dramatickém textu, který má svou charakteristickou dialogickou podobu. Ze zkušenosti každý ví, že neexistuje dramatický text jako takový, a snad nejlépe se všemi důsledky si to uvědomuje překladač, když třeba jednou zápolí s fraškou, jindy s konverzačním hrou, hrou ze současnosti nebo naopak z minulosti atd. Vzdýt v dramatickém textu může být porušen nebo neutralizován i jeho základní vnější rys, tj. dialogičnost, jako je tomu např. ve hře (či jakého výrazu užít?) Petra Hackse *Rozhovor v domě Steinových o nepřítomném panu Goethovi*,⁷ kde skutečné dialogy nejsou, kde herečka vede jakýsi pseudodialog (bylo by možno říci i pseudo-monolog) jen s potenciálními (tj. nerealizovanými) replikami partnera, kterého představuje figurína.

Kromě tradičních klasických žánrů, které jsou v naší kulturní sféře zabydleny již po staletí, vznikly nové podoby dramatických útvarů. Opereta našla pokračovatele v muzikálu, rozhlas přinesl rozhlasovou hru, zvukový film filmový scénář, televize televizní hru a seriály. Zvláštním dramatickým textem je operní libreto. S výjimkou rozhlasové hry, která je záležitostí čisté auditivní, se na ostatních žánrech podílí také – a mnohdy dominuje – složka vizuální,⁸ a to už v dramatickém textu (ne až při jevištní realizaci), kde autor,

a tudíž i překladatel dává v scénických a charakterologických poznámkách nejmenším instrukce o pohybu, mimice a gestech. J. Mistrík⁹ shrnuje: „Dramatický text není prostý dialog, ale je to svěbytný a osobitý útvar s tempem, rytmem a jazykem odlišným od básně a epické prózy. Diferenčním 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 podminutými) 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 sřížen na míru. Výchozí text se dostává do pozadí, do popředí vystupují složky inscenační, celkový režijní záměr a překladatel se jím 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. Nemí neobvyklé, že inscenátoři a mnohdy i samotní herci

pokládají text (a leckdy i originální text) jen za jakýsi polotovár, 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, setkáváme se s ní i na menších scénách. Nový překlad komedie C. Zuckmayera *Hejtmán z Kopřivky* 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 Zaujímá je v této souvislosti zkušenost západoněmeckého režiséra Petra Zadeka, jehož inscenace vzbuzují téměř vždy evropský ohlas. V časopiseckém interview na sebe prozrazuje (volně parafrázují): „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 „anglický“, 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 svěbytnost němečtiny.

Epický text vypráví příběh, popisuje situace, prostředí, osoby. Osoby lze navíc charakterizovat popisným, „mluvicím“ jménem (využívá toho např. Čechov ve svých groteskách: *Očumelov, Přišibejev*),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 podmníněno; 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 dvoousložkovost 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) předepisuje v scénických a charakterologických poznámkách; v inscenaci je režisér může respektovat, nebo jich nechat.

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 uvážené stylizovaným funkčním prvkem výstavby dramatického díla. Podbízávnou slovní expresivitou zaměřenou přímo na diváka se dramatická řeč (ve smyslu Zichové)¹⁸ oslabuje a stává samoučelným prostředkem laciného (věšinou rádoby komického) efektu.

Různý přístup k aktualizaci a její různý stupeň lze ukázat na dvou překladech Bulgakovovy hry *Útěk*.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 černoocasůku; Chirec! = Tak co, chytráku!*). Na druhé straně se však výraz pro karetní hru *vin* 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, čto li? – Nikak net, ugaru net. = Z těch kamen uchází plyn.* „*Ne prosím, neuchází.*“; *rugat' sja nepečatnymi slovami = nadávat necenzurními slovy; provozglašat' razrušitel'nye 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 příměteného názvu (*Kapitán*), nadávky se nahrazují kontextově i stylisticky ekvivalentními výrazy (*dobytek; černokněžíku; Ty liško podšítá!*). Hra *vin* se jednou označuje obecnějším výrazem *karty*, podruhé u nás obecně známým *ferbl*.

Výchozí text překlad nesvazuje (*Tady kouří kanna, či co? = Ne prosím, nekouří; sprostě nadávání; vykřikování rozkladných hesel*).

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

Dějové a jazykové 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 Nestrových nebo v Krausových *Posledních dnech lidsiva*. 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 podlačen úzce lokální berlínský kolorit, například vypouštěním místních názvů nebo jejich nahrazování 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 náznamem výslovností 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 podstrojníku, který pak filmový pracovník upravuje pro dabování nebo pro titulky. Takto opracovaný text se pak zabuduje do filmového výtvaru zpravidla už bez vlivu překladaatele. Na konečné podobě dialogického textu se tedy podílí dvě profese: překladatel scénáře a pracovník, který text upravuje podle pohybu úst, mimiky, gest apod.

Dramatický text má svou specifčnost a pro překladatele svá úskalí. Je třeba respektovat zvláštnost mluveného slova. Dialogy nevyprávějí ani nelčí 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 slova, ilustrované časopisy průměrně 16 slova, bulvární noviny 10-11 slova, filmový scénář 1-6 slova.²¹ J. Mistrík zjistil, že v novější slovenské dramatičce má věta v replice 4-8 slova.²² Stavba věty je v dialogu maximálně jednoduchá, jednoznačně převládá paratactické spojení vět, často bezspojkově. 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 překladaři dramatického textu mnoho nepomohou.

Poznámky

- 1 E. Coseriu, Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie. - In: *Übersetzungswissenschaft*, Darmstadt 1981, s. 28.
- 2 F. Miko, *Text a styl*. Bratislava 1970. - Tyž. *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, *Přispěvky k teorii překladu*. Praha 1966.
- 7 P. Hacks, *Rozhovor v domě Steinových o nepřítomném panu Goethovi*. Přeložila E. Diabacová. 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 dnové lidsna*. Přeložil J. Münzer. Praha 1933.
- 12 C. Zuckmayer, *Hejtnam z Kopulku*. Přeložil J. Stach. Praha, Dilia 1980.
- 13 *Spiegel* 1985, Nr. 43, s. 253-254.
- 14 P. Trost, Zwei Paradoxien des Eigenamens, *Namenkundliche Informationen* 38, 1980, s. 25.
- 15 M. Rosenbergl, The Language of Drama. - In: *Langue et littérature*, Paris 1961, s. 253.
- 16 Přístup k aktualizaci je mj. podminěn dobou. M. Strzalko uvádí, že v Polsku se až do 30. let 19. století text nepřekládal, bylo zvykem adaptovat, např. přeměnit Moliérova *Lakonce* na polského lakonce 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 různé vysoké stupně aktualizace (až po adaptaci) je nepochoybě žánr.
- 17 J. Ferencík, *Kontexty překladu*. Bratislava 1982.
- 18 O. Zich, *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 108.
- 19 M. Bulgakov, *Útek*. Přeložil S. Machonin. Praha, Dilia 1963. - M. Bulgakov, *Útek*. Přeložil J. Hulák. Praha, Dilia 1976.

²⁰ Obdobný posun zaznamenal V. Jirákt ve studii Obrozenské překlady Mozartova Dona Juana (1. Překlad Macháčkův, 2. Překlad Štěpánkův), *Slovo a slovesnost* 4, 1938, s. 89: „Macháčkův nahazuje Olymp křesťanským nebem a v duchu osyřchavého biedermeieru se sřezí brát přiliš často jméno boží nadarmo.“

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

²² Op. cit. v pozn. 9, s. 96.

29 Jak se překládaly a překládají pohádky

Pohádkám se v naší translatologické literatuře věnovala dosud poměrně malá pozornost. Ojedinelé články z 60. let se zabývaly spíše problémem, zda pohádky překládat, či adaptovat, méně již tím, jak je překládat, zejména tehdy, bere-li se ohled na to, zda jsou jejich překlady určeny dospělým čtenářům, nebo dětem.

Překladatel si samozřejmě musí jasně uvědomit, zda překládá pohádku jako folklórní doklad, jako četbu pro dospělé, nebo jako četbu pro děti: adresát je důležitým faktorem při modelování každého překladu, tím spíše pak pohádky. Přesto má překládání pohádek mnohé jazykové i mimojazykové problémy společné. Lidové pohádky jsou spjaty s konkrétním kulturním systémem, v němž vznikly, zřejmě těsněji než mnohé pohádky umělé a než jiné beletristické texty, a proto obtížnost jejich překladu nezávisí ani tak na tom, zda se překládá mezi příbuznými či vzdálenými jazyky, jako spíše na tom, zda se překládá mezi příbuznými či nepřibuznými kulturními systémy, jež se v jejich formě i obsahu obažejí. Podstatnou složkou pohádkových textů jsou totiž realie a ustálené obraty. A v tradičních pohádkách patří mezi realie i typy nadpřirozených bytostí.

Jiná je proto problematika při překládání pohádek z němčiny, jiná při překládání z východoslovanských či jihoslovanských jazyků, jiná při překládání z jazyků a kultur mimoevropských.

V překladech pohádek bratří Grimmů, pod jejichž vlivem se vyvíjela naše pohádková tradice, se už dávno ustálily některé názvy a jména, jež patří i do našich lidových pohádek, jako např. *Rotkäppchen* = *Červená Karkulka*, *Dornröschen* = *Šípková Růženka*, *Schneewittchen* = *Sněhurka*, *Aschenputtel* = *Popelka*, *Allwissend* = *Vševěd*. Vžila se i zčeštěná vlastní jména, např. *Hänsel und Gretel* jako *Jeníček a Mařenka*, *Hans* jako *Honza*, *Daumesdick* a *Daumerling* jako *Paleček* apod.

Vývoj překladu pohádky od obrození až do současnosti lze u nás charakterizovat v hrubých rysech stále větší emancipací od původního znění a stále rostoucí funkcí vypravěčskou. Zatímco B. Němcová ve svých překladech