

Dirk Delabastita vypočítává následující cíle a funkce oboru translatologie:

- *the translator's friend* (překladatelův přítel) – zviditelnit a podpořit zanedbávanou překladatelskou práci a dát jí její důstojné místo;
- *contextualising description* – popis překladu v jeho rozmanitém kontextu;
- *freedom and constraint* (svoboda a omezení) – poukázat na překladatelské možnosti, které jsou překladateli k dispozici, třebaže jsou v rozporu se zavedenými normami;
- *difference and function* (odlišnost a funkce) – translatologie poukazuje na odlišnosti mezi prostředím, ve kterém originál vznikl, a prostředím cílovým; překlad se tedy nutně musí s touto odlišností vyrovnávat, a to buď prostřednictvím zásahů do významu textu, nebo se vyrovnat s odlišným účinem přeloženého díla na jeho příjemce; tyto změny se řídí funkcí, kterou má překlad plnit (srovnací strukturalistický pojem aktualizace a funkce);
- *textual hybridity* – poukázat na změny, kterými překládaný text prochází přičiněním redaktorů, literárních kritiků a podobně;
- *cultural hybridity* – jazykové, literární, kulturní, ideologické, politické a další hranice se málokdy shodují, tudíž není možné takřka nikdy definovat a jasně identifikovat zdrojový systém a cílový systém v smyslu jasných a koherentních celků, například národů“ (Delabastita 2004: 103–104); jinými slovy kulturní hybridita překladatelské činnosti má dopad na text samotný (podle Delabastita 2004: 102–104).

Tato studie má za cíl studovat v duchu Delabastitových kategorií u českých překladů Shakespeara zejména jejich kontextualizaci, funkci, kterou mají plnit, svobodu a omezení, které je pomáhaly definovat, a v neposlední řadě také zviditelnit a oslavit práci českých shakespearovských překladatelů.

Různá údobí se Shakespeare nakládají různě. Zatímco některé má sklony vnímat ho *klasicky*, jiné spíše *modernisticky* – pokud bychom přistoupili na Swiftovo rozlišení literátů do dvou základních proudů (podle *Válka knih* [Battle of Books] Jonathana Swifta). Swiftovi *klasici* (*ancients*) berou literaturu jako pilíř kultury, kulturní pokladnici a chápou ji na ose vertikální, zatímco pro jeho *modernisty* (*moderns*) je literatura horizontální odraz a komentář současnosti. Modernisté si klasická díla uzpůsobují, *adaptují* a zároveň i *adoptují* pro svou potřebu. Nutno dodat, že Swiftovo rozlišení klasiků a modernistů pochází ze satirického pamfletu; ve skutečnosti se oba rysy prolétají a jen se přesouvá těžšíste. Každá doba, zvláště pointovaná takovými událostmi, jako jsou vojenská invaze nebo revoluce, si vynucuje nový přístup ke klasice a s tím i redefinici toho, co pro ni kultura znamená. Dějiny českého překládání Shakespeara dokládají, že překladatelé často v protipohybu k obecnstvu usilují o rovnováhu mezi pojetím klasickým a modernistickým, a to i tehdy, kdy se snaží – alespoň zdánlivě – vyhovět vkusu diváků a čtenářů.

Mezi klasiky by patřili v čele s koryfeji Františkem Chudobou a Otakarem Vočadlem:

celá Muzejní generace (Josef Jirí Kolár, Jakub Malý, František Doucha, Jan Josef Čejka, Ladislav Čelakovský i Josef Václav Frič)  
Josef Václav Sládek

Antonín Klášterský  
poválečný E. A. Saudek  
František Nevrla  
Otto František Babler  
Bohumil Frantěk  
Václav Renč  
Milan Lukeš  
Martin Hilský

Mezi modernisty bychom mohli zařadit následující:

Otokar Fischer  
Antonín Fencel  
Bohumil Štěpánek  
předválečný E. A. Saudek  
Jaroslav Kraus  
Zdeněk Urbánek  
Alois Skoumal  
Alois Bejblík  
Břetislav Hodek  
Antonín Přidal  
Josef Topol  
Jiří Josek  
Olga Walló  
Stanislav Rubáš

Za myšlenkové ohrajece modernistů by mohli být označeni René Wellek a Zdeněk Stříbrný. Toto rozlišení je ovšem stejně zjednodušující jako swiftovská satira, z níž je přežato. Velmi rámcově však dělí překladaatele – a to takřkaje „napříč politickým spektrem“ – do dvou skupin, které vymezují jejich vztah k předloze.

Postupy modernistické, které ve svých nejvýraznějších projevech sahají k adaptacím různého druhu, nebyvají povětšinou v dějinách překladu příliš reflektovány. Má se za to, že adaptace už je za hranicemi překladu, a nebývá tedy v teoriích překladu reflektována. (Jestli to třeba není přílišná postromantická a individualistická úcta k autorovi nebo přílišné lpení na formě a literě, bude lépe ponechat stranou.) Je ovšem třeba kategoriicky odlišných typů adaptací, z nichž by některé mohly být dobrými čekateli na přijetí do stejné problematiky, do níž patří i překlady.

Nicméně jevištní provedení překladu má svou podstatou blíže k adaptaci než k překladu jako takovému, jak poukazuje Linda Hutcheon ve své knize *Theorie adaptace* (*A Theory of Adaptation*):

In a very real sense, every live staging of a printed play could theoretically be considered an adaptation in its performance. (Hutcheon 2006: 39)

[Pragmaticky vzato lze každé živé jevištní uvedení tištěného textu v inscenaci teoreticky pokládat za adaptaci.]

Aby nebylo babylónského zmatení pojmu málo, hranice pojmu překladu jsou podobně sporné:

Translation is inevitably intertextual by general condition, standing as it does at the crossroads between plagiarism, citation, pas-

tiche, parody, imitation, adaptation. (Scott 2007: 115–116)  
[Překlad je ze své zárově podstaty nevyhnutelně intertextuální, jelikož se ocitá na průsečíku plagiátu, citace, pastiše, parodie, imitace a adaptace.]

Pro kritické určení, v jakém médiu a prostoru se v případě překladů ocitáme, je nutné rozlišit různé druhy adaptací:

typy adaptace

*mediace (transmediace)* – tedy zprostředkování předlohy jiným médiem, například zpracování Shakespearových her v prozaických převyprávěních (*Příběhy ze Shakespeara* (1807) od Charlese a Mary Lambových; jindřichohradecké a později litomyšlské rokokové povídky *Makbet, vůdce Šotského vojska a Lúška a přítelstvo*) nebo i filmové adaptace; Linda Hutcheon (Hutcheon 2006) užívá termínu *transmediation* pouze při adaptaci do jiného média, nikoli tedy z dramatu do prózy a podobně);

*adopce – přelastění* (anglicky *domestication*, viz o tom Venuti 1998: 75–81) si předlohy pro vlastní potřeby, a to buď pro potřeby dobového vkusu (jako například Weissovo dramatické a Gotterovo singspielové zpracování *Romen a Julie* (1776) s hudbou J. A. Bendy) nebo pro potřeby konkrétního režijního vkusu (například divadelní projekt *Shakespeareumění* Petera Scherhaufera v brněnském Divadle Na provázku nebo projekt *Bílá ochraňuj* *Williama Shakespeara* Vladimíra Morávka v Klicperově divadle v Hradci Králové). Protí tomuto adaptačnímu přístupu stojí postup, který lze pojmenovat jako *heterokosmický*, tedy hra nemá být „ochočena“ pro přijímající kulturu, ale slouží jako zjev z jiného, historického nebo poetického světa;

*lokalizace* – zvláštní případ *adopce*; z cizích postav se stávají postavy národní; z příběhu vídeňského se stává příběh ze staré Prahy. Sem do značné míry patří i některé překlady ze Shakespeara, pravidelně například *Veselé ženy windsorské*, v nichž překladatelé rádi překládají vlastní jména do češtiny, a vytváří tak dojem české lokalizace (byť nekonzistentní);

*parodie* – ve smyslu obecném, ne nutně tedy posměšném (v následujících odstavcích bude *parodie* užito jako teoreticky nejvhodnějšího popisu překladu);

*redukce* – neúplný nebo zkrácený překlad, seskrtnutý pro potřeby inscenace nebo jiného kontextu; takový je případ *Něco za něco* (2003) v překladu Stanislava Rubáše, do kterého s ohledem na inscenační záměr nebylo zahrnuto několik pasáží; většina *diadálních překladů* (tedy překladů, které vznikly přímo pro inscenaci) jsou redukce;

*televizní nebo filmová inscenace* – je velmi specifický druh úpravy zvláště z hlediska překladatelského; má mnoho stýčných rysů s *redukcí*, ovšem pro překladatele představuje problém odlišný. Zvláště překlad pro dabing (který je pro naši kulturu velmi podstatný) přináší problematiku zcela odlišnou – nutnost dodržování dechového scénáře, emočních mikropointů (viz Walló 2012) a inscenační interpretace, respektive interpretací otevřenosti;

*literární překlad* – představuje onen dosud platný překladatelský ideál; překlad textu v jeho úplnosti (ať už zachovává či nezachovává formální vlastnosti, např. verše a rýmy); prvním českým literárním překladem jsou Markovi *Omylové* (1823);

*filologický překlad* (resp. doslovný překlad) – plní většinou funkci pragmatickou a zprostředkovací; nečiní si nároky na umění

a jeho smyslem je výhradně sdělit smysl; jako příklad mohou sloužit podstročníky, které pro překladatele-dramatiky nebo básníky připravují filologové.

Z uvedených konkrétních příkladů je patrné, že při inscenování překladů zdaleka nezástávají jen v kategorii čistšího překladu, ale zasahují i do postupů, které jsou zřetelně adaptační. Pokud je smyslem překladu zprostředkovat dílo (a jeho předpokládanou intenci) v jiném jazyce, pak je zapotřebí do úvahy zahrnout i redukce, adopce a v některých případech i mediace. Na příkladu jindřichohradeckých prozaických převyprávěních *Macbetha* a *Benátského kupce* (1782), což jsou případy mediace, je možno takovou intencionalitu doložit. Anonymní upravovatel ji v předmluvě explicitně doznává:

Poněvadž ale všichni Lide takové Komedy přítomni býti nemohou (neb se nejvíce jen v Hlavních Městách představuje) tak se to milým Česko=Čtenářům tuto představuje a podává. (*Makbet, vůdce Šotského vojska*, Předmluva 6–8)

V případě této mediace jde o zprostředkování dvou Shakespearových her obecnstvu, které nemá možnost návštěvy divadla. Anonymní upravovatel dává k dispozici *genus proximum* – prozaické převyprávění divadelního představení tam, kde by dnešní doba volila televizní záznam inscenace.

Různé podoby adaptace – ať už je to adopce (případně lokalizace), parodie či redukce – jsou určovány *dramaturgií*, tedy uměleckou volbou ztvárnění heterotopického textu (z jiného místa či z jiného času) ve stávajících podmínkách kulturních, uměleckých, divadelních i materiálních a pragmatických. V tomto se adaptační volby zařazují do jedné řady s volbami překladatelskými. O vztahu *dramaturgie* a překladu bude důkladná zmínka v části „Co je dramatický překlad?“.

Podobně jako byla řeč o překladatelích *klasických* a překladatelích *moderních*, mohli bychom podobně mluvit o překladatelských typech, pro které jsou příznačná různá chápání Shakespeara: Shakespeare český (tedy národní), Shakespeare poetický, Shakespeare divadelní (vázaný na konkrétní soubor), Shakespeare civilní, Shakespeare lidový, Shakespeare obrádní, posvátný, Shakespeare rituální (přerodivý), Shakespeare tendenční, politický, Shakespeare vulkanický a podobně. V každé z těchto pseudo-kategorií by se ocitlo pár jmen a většina z nich by se také ocitla i pod jiným označením. Pro kritický popis kvalit překladu by takové popisy překladatelských typů byly neproduktivní. Třebaže se jimi tato studie dále zabývá jen příležitostně, je dobré mít na mysli, že tyto kulturně podmíněné vlastnosti hrají v překladech důležitou roli.

Že každý český překlad Shakespeara má svou specifickou, neshakespearovskou jakost poznal Paul Wilson, když měl pro londýnské uvedení přeložit *Odcházení* Václava Havla. Pasáže z *Krále Leara*, které Havel významotvorně přejímá z nového překladu Martina Hilského, bylo zapotřebí přeložit nazpět do angličtiny. (Jde vlastně o zvláštní druh takzvané *kulturní cirkularity*; viz Burke 2009: 96–99.) Shakespeareův originál ovšem nefungoval, byl ihned svými nezáměnitelnými slovy rozpoznatelný, zatímco překlad svými novými slovy sděluje zejména významy, a ty teprve mohou diváka na Shakespeara přivést. V anglickém *Odcházení* by Shakespeareův originál nefungoval, protože postrádá

intencionalita adaptace

adaptace jako genus proximum překladu

češti Shakespeareův s přívlastkem

repatriační intermezzo aneb kulturní cirkularita

rys *přetvárnouvanosti, přeloženosti, jisté konkrétní vlastnosti, kterou český překlad chtít nechtě má.*

generační dělení  
českých překladatelů a jeho  
opodstatnění

Třebaže by rozčlenění překladů podle přívlastků jistě nastínilo některá specifika překladatelských přístupů, kritický přístup v této knize je odlišný, a to generační a chronologický. Už od Josefa Václava Sládka se začíná objevovat představa generačního překladu, který by byl platný (nebo platnější) pro nový, současný svět. Sládek sám, už z kraje svého monumentálního úsilí, doznává:

Jsem jist, že nový Shakespeare [...] bude zrovna tak nutným, jako nové překlady většiny dramát těch jsou nutny dnes... Každý nový vědomitý překlad, ať pochází od kohokoliv, své ovoce ponese, i ani jeden není zbytečným. (Sládek 1896: 216)

Sládek sám předznamenává a přiznává časnost *překladatelské estetiky*. Uvědomoval si, že tak jako on nahrazuje zastaralý Muzejní překlad a oprávněně ho pokládá za přežilý, tak i jeho překlady zestárnou a přinejlepším získají stále přitažlivou patinu. Nezaměnitelný osobitý šarm doznává Josefu Jirřimu Kolárovi, s nímž byl nevhodně srovnáván. (Pravda je, že oba si uchovali své jedinečné kouzlo a místo až dodnes.)

O pokolení později píše Otokar Fischer ve stati „O překládacím básnických děj“ (1924) zcela otevřeně o překladatelských generacích:

Fischerovo dělení  
do překladatel-  
ských generací

České překladatelství mělo dvě charakteristické epochy; uvedeno na jmenovatele: První, doba Jungmannova; také v překladatelství: buditelská; převládá nadšení, co se všechno i v domácím jazyce, dohut zanedbávaném, dá vyjádřit; radost, že můžeme mít svého Milтона, svého Bürgera, svého Chateaubrianda. Druhé údobí: Vrchlického; i v překladatelství: rozmach; šíře; skvělost formy; řečnický patos; lyrismus; a hlavně: dohánění Evropy. Obě tato údobí patří dnes historii. Počátek dvacátého století, jež lze označit za třetí stadium, přichází s novými požadavky mluvnosti, oproštění, revize. (přetiskuje Levý 1957: 601)

Jen o další 3 roky později sám naznačuje úsvit nové generace, když v recenzi Štěpánkova překladu *Krále Leara*, narážeje na svůj stárnoucí překlad *Macbetha* (1916), píše:

úsvit nové  
generace

Štěpánek píše několik desítekletí po lumírovcích; má živý smysl scénický; a je mlad: tři výhody, nikoli zásluhy, jimiž je vyzbrojen proti Sládkovi. Překládat znamená vyvíjet se a neulpívat na dosaženém. Kdyby druhý svazek nového vydání Shakespeara, obsahující *Macbetha*, nebyl vznikl už před jedenácti lety, nýbrž byl psán dnes, měl by také nejeden detail oproštější.

Kuráž proti schématickosti; vděčnost k předchůdcům, kde je velmi dobře známe, a zvláště tam, kde je opouštíme; vědomí velké odpovědnosti: přání těchto tří znaků, spolu s přáním zaslouženého zdaru, rád bych dal do vínku novému vydání českého Shakespeara. (Fischer 1927: 9)

generační dělení  
v této knize

Tato kniha rozvíjí Fischerovo rozdělení a člení se na kapitoly podle jednotlivých generací. V takto umělé, ač opodstatněně vytvořených kontextech rozebírá proměňující se překladatelskou estetiku na příkladu shakespeareovského dramatu.

- 1 **generace Vlastenského divadla (1782–1807)**  
jindřichohradecký anonym, Karel Hynek Thám, Prokop Sedivý, pseudonym H. Kukla
- 2 **generace jungmannovská (1807–1840)**  
slovenský anonym, Bohuslav Tablic, Michal Bosý, Antonín Marek, Josef Linda, Josef Kajetán Tyl, Josef Jiří Kolár (I)
- 3 **generace Muzejního Shakespeara (1840–1885)**  
Josef Jiří Kolár (II), Josef Václav Frič, František Doucha, Jan Josef Cejka, Ladislav Čelakovský, Jakub Malý
- 4 **generace Akademického Shakespeara (1885–1922)**  
Josef Václav Frič, Josef Václav Sládek, Jaroslav Vrchlický, Antonín Klášterský, Bohdan Kaminský
- 5 **generace fischerovská (1916–1945)**  
Otokar Fischer, Antonín Fencel, Bohumil Štěpánek (I), E. A. Saudka (I)
- 6 **generace E. A. Saudka (1936–1963)**  
Erik Adolf Saudka (II), Bohumil Štěpánek (II), František Nevrla, Jaroslav Kraus, Jaroslav Kuttla, Otto František Babler, Aloys Skoumal, Bohumil Franěk
- 7 **Shakespeare náš současník (1959–1980)**  
Zdeněk Urbánek, Josef Topol, Jaromír Pleskot, Václav Renč, František Vrba, Břetislav Hodek
- 8 **generace přelomu milénia (1977–?)**  
Alois Bejblík, František Fröhlich, Milan Lukeš, Antonín Přidal, Martin Hlíský, Jiří Josek, Olga Walló, Stanislav Rubáš

opodstatnění  
tohoto  
generačního  
dělení

lako každé dělení do generací, i toto je zpochybnitelné. Přechody mezi některými z nich jsou pozvolné anebo zcela zřetelné nepostizitelné. Namátkou přechod mezi generací jungmannovskou a muzejní je velmi opozvolný – souměrný s postupným naruštěním národního sebevědomí důvěry v shakespearovské překlady. Podobně i přechod mezi generací šedesátých a normalizačních let a generací přelomu milénia nelze snadně postihnout. Přesto mezi jinými existují zřetelné rozdíly. Hned první přerýv – který Otokar Fischer nebere v potaz – má datum na den přesné. Na Nový rok 1807 píše Václav Thám svému mladému příteli Janu Nepomuku Štěpánkovi novoroční vlnšování, ve kterém formuluje konec jedné a začátek druhé éry. Nejenže s Thámovou smrtí a Štěpánkovým příchodem začíná nová česká divadelní éra, ruku v ruce s ní začíná i do našich zemí kradmo pronikat z Německa romantický Shakespeare, a to zejména Schüllerův překlad a úprava *Macbetha* – tedy text, který měl od roku 1839 na českém jevišti sehrát velikou roli. Takové dělení je opodstatněné, podobně jako generace Sládkova a generace Bohumila Štěpánka, kterou z úcty k tradici nazýváme fischerovskou. To dvě překladatelská pokolení se výslovně vymezovala vůči předchůdcům a doznávala se ke své ideologii a překladatelské estetice. J generací následujících nebyla nová estetika z vysvětlitelných důvodů formulována, nicméně se na překladech zřetelně projevovala. Navíc do značné míry ve svých překladatelských přístupech noví překladatelé sledovali trendy mezinárodní – ať už si toho byli či nebyli vědomi.