



## Pavel Drábek / Český Shakespeare mezi normalizací a koncem milénia

Ve svém *feuilletonu* v *Lumíru* v roce 1896 ohlašuje Josef Václav Sládek, že si je „jist, že nový Shakespeare [...] bude zrovna tak nutným, jako nové překlady většiny dramát těch jsou nutny dnes“ (Sládek, 1896:216). Generace následující, které svým teoretickým dílem vévodí Otokar Fischer, už pokládá za samozřejmost, že každá generace si přeloží svého Shakespeara. V případě tohoto díla, které má od poloviny 19. století v evropském kánonu ústřední postavení, totiž překladatel nepřekládá jen dílo samotné, ale i proměňující se mýtus, který nutně reflektuje proměňující se význam těchto pilířů kultury. Různá údobí se Shakespearem nakládají různě. Zatímco některé má sklony vnímat ho *klasicky*, jiné spíše *modernisticky* – jak to rozlišuje Jonathan Swift ve své *Válce knih* (Battle of Books, 1704). Swiftovi *klasici* (*ancients*) berou literaturu jako kulturní pokladnici a chápou ji na ose vertikální, zatímco pro *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 proplétají a jen se přesouvá těžiště. Každá doba, zvláště pointovaná takovými událostmi, jako jsou vojenská invaze nebo revoluce, si vynucuje nový přístup ke klasice a s ním i redefinici toho, co pro ni kultura znamená. Dějiny českého překládání Shakespeara dokládají, že překladatelé často v protipohybu k obecenstvu usilují o rovnováhu mezi pojetím klasickým a modernistickým, a to i tehdy, kdy se snaží – alespoň zdánlivě – vyhovět vkusu diváků a čtenářů. Tento článek přináší pár postřehů o proměnách polistopadového českého překladatelství Shakespeara, tedy onoho nejvýznamnějšího „českého“ dramatika posledních více než sto padesáti let. Obdobím polistopadovým se tu myslí vlastně celé následující

cí desetiletí, protože zhruba tak dlouho trvalo, než se ustálily poměry alespoň v této sféře kultury.<sup>1</sup>

Dějiny českých překladů Shakespeara jsou zároveň dějinami úsilí nově zhmotnit a postihnout shakespeareovský mýtus jako veličinu literární i divadelní. Nejen každý překladatel, ale i každé údobí se k dramatům literárně i divadelně jinak chová a reflektuje ve svých řešeních aktuálně citěnou míru literárnosti divadla a míru divadelnosti dramatických překladů. Tuto problematiku komplikují věčné vzájemné inspirace literatury a divadla, a není tudíž možné hovořit čistě o divadelních a literárních překladech, jakkoliv v těchto intencích současná translologie uvažuje. Vhodnější, ač ne právě nejkusnější, je hovořit o dějinách *textocentrického* a *scenocentrického* překladu. Mnozí překladatelé, byť své převody vytvářejí na divadelní zakázku, sledují v Shakespeareovi jeho kanonickou a často i literární hodnotu. Takový byl bezesporu případ Josefa Václava Sládka, který svůj překlad bezmála celého Shakespeara díla vytvořil z několika spojitých podnětů – vedle silné osobní motivace a potřeby generační výpovědi (jak k tomu vyzval Jaroslav Vrchlický v časopise *Pokrok* roku 1885) i z popudu edice Sborník světové poezie, kterou Vrchlický vedl, a v neposlední řadě i na zakázku Jaroslava Kvapila, který jeho překlady v Národním a později ve Vinohradském divadle systematicky uváděl. Třebaže se jedná o překlad *textocentrický*, zřetelně literárně citěný a obrácený k Shakespeareově liteře, není možné o něm mluvit jako o překladu nedivadelním. Naproti tomu první překlady Zdeňka Urbánka byly určeny pro divadelní inscenaci. Překlad *Hamleta* ovšem vyšel i knižně zároveň s premiérou (1959; premiéra proběhla v odstupu několika měsíců v Divadle Vítězného února v Hradci Králové a v Národním divadle v Praze).

Do vývoje českého Shakespeara zřetelně zasáhlo ve 20. století proměňující se chápání role překladatele. Od 50. let se v mezinárodním kontextu vytváří autorské pojetí překladu: překladatel už není jen neviditelný zprostředkovatel předlohy v jiném jazyce, ale naopak je to samostatný umělecký tvůrce s vlastním stylem. Jiří Levý, jehož klíčové studie o uměleckém překladu vznikly právě v tomto přelomovém období (Levý, 1957 a Levý, 1963), už hovoří o překladateli jako o umělci, ale jeho umění ještě víceméně chápe jako činnost co možná podřízenou autorovu sdělení. Tento proces jde ruku v ruce s promě-

1 Jiné pojetí českého postkomunistického Shakespeara nabízí Marcela Kostihová v připravované knize *Shakespeares of the post-communist world*. Viz též Kostihová, 2005, 2009a a 2009b. Tématem překladatelským se zabývala i v článku „Translation as Treason: Shakespeare and the Post-Communist Czech Cultural Identity“ (2006).

nou chápání filmového režiséra i několika dalších uměleckých řemesel, která se z rolí technických stávají přiznanými uměleckými a autorskými vklady do kolaborativního uměleckého díla (viz Stillinger, 1991). V období, které je námětem tohoto článku, tedy poslední tři desetiletí 20. století, existují bok po boku obě pojetí překladatele, překladatel jako zprostředkovatel i překladatel jako autor. Překladatelé se vůči těmto pojetím vymezují a rozpory a polemiky o překladu z této doby lze interpretovat i jako projevy konfliktních pojetí překladatelských rolí.

### Shakespeare za normalizace

Libor Vodička ve své stati o českém dramatu v období 1969–1989, v podkapitole „Možnosti vyjádření v omezeném prostoru“, poukazuje na to, jak restrikce vůči dramatickým tvůrcům měla za následek vznik řady vynikajících překladů, mezi nimi významně překladů shakespeareovských (Vodička, 2006:52 a Vodička, 2005:28). Mezi těmito překladateli byli představitelé odeznívajících 60. let – nejvýznamněji Václav Renč, Zdeněk Urbánek, Břetislav Hodek, Josef Topol a Jaromír Pleskot. Vznikla ale i celá generace nových překladatelů, kteří přišli s postupy objevnými a dlouhodobě inspirativními – zejména Milan Lukeš, Alois Bejblík, Antonín Přidal, František Fröhlich a v 80. letech pak ještě Martin Hilský a Jiří Josek. Vedle těchto osobností, které jsou se shakespeareovským překladem obecně spojovány, se vyskytli i jednotliví tvůrci, povětšinou z řad dramaturgů: Jaroslav Král (až 4 překlady z přelomu 60. a 70. let), Jaroslav Bílý (3 překlady z konce 70. let), Jana Hálková (*Makbeth*, 1977, pro Divadlo EFB), Stanislav Jirsa (*Makbeth*, 1978, pro Studio Ypsilon v Liberci), Vladislav Hamšík (*Othello*, datace nejistá) a pro film Olga Walló (*Romeo a Julie*, datace nejistá).<sup>2</sup>

Období 70. a 80. let si vynutilo metodologicky neautorský přístup k tvorbě, a to i v překladu, a bylo by námětem rozsáhlejší studie poukázat na to, jak byla komunistická (a zejména normalizační) cenzura vedena *a priori* proti osobnostem, antiautoritativně, *ad hominem*, nikoli *ad rem*, tedy proti konkrétním názorům a ideologicky. Tak například překlad dvoudílného *Krále Jindřicha IV.* od chartisty Zdeňka Urbánka musel roku 1982 vyjít v samizdatu, třebaže na titulu není nic politického. Na indexu bývali autoři, nikoli ideje, a řada myšlenek, které vyslovila otevřeně *perestrojka* (například viz slavný proslov Miloše Jakeše v Červeném Hrádku v červenci 1989), měla *de facto* antikomunističtější obsah, než kdy vyslovil disent. Spor se vedl spíše o moc a kdo ji využívá a zne-

2 K problematice Shakespeara na malých scénách 70. let viz Kočibová, 1983 a k českému normalizačnímu divadlu viz Krautmanová, 2003.

užívá. O ideje šlo druhotně a byly používány často jako konjunkturní zástěrky. Dějiny kulturního útlaku z této doby ukazují, že nešlo o mnoho víc než o šikanu vybraných jedinců, kteří se odmítali podřídit. Je tedy přirozené, že potlačeně autorský přístup ke tvorbě, který se projevoval na shakespearovském překladu, se po uvolnění situace a zrušení cenzury projevil v plné své autorské kráse. Za normalizace byly překlady ve středu kulturního zájmu. Divadelníci a překladatelé si uvědomovali, že překladatelské počínání je mezi posledními pozůstalými výspami tvůrčího prostoru. V přeložených textech se oživovala a významově obohacovala místa jinak zasutá (viz Procházka, 1996); inscenace *Timona (athénského)* v úpravě a režii Jaroslava Gillara v Divadle Na zábradlí (premiéra 31. 1. 1969) se stala jednou z prvních divadelních manifestací nesouhlasu s invazí (viz Stříbrný, 2005:52).

Pokora, zbožnost, spravedlnost, řád, vzdělanost

zvráťte se v opak plný marnosti.

Krutosti hrůzo! Prostup naši duši,

horečky nakažlivé hrňte se na Athény

zralé k pádu! Ovládni, chtíči, všechno myšlení.

Pij z otrávené studny přátelství.

Jen nahotu si z tebe odnáším,

prokleté město! (*Timon (athénský)*, 4.1; př. J. V. Sládek, úpr. Jaroslav Gillar)

Tato pasáž byla bezmála jako manifest vyňata do programu k inscenaci a Gillar sám s aktualizacním úmyslem do textu významně zasahoval. Jednu ze scén pointoval *ad hoc* vytvořeným dvojverším, které se volně inspirovalo rýmem z překladu Bohumila Fraňka:

Ó bozi, kdo má dneska moc,

tak vrší nemoc na nemoc. (*Timon (athénský)*, 3.1)

V Saudkově překladu *Krále Leara* se významově rozeznávala věta „Tot' kletba doby, | že pomatení vedou slepce“ (4.1) a v Hilského překladu manýristické a zdánlivě nezávažné komedie *Marná lásky snaha* (pro Karla Kříže v ND Praha, 1987), jak Hilský poznamenává, se narážkou na poměry stala stycho-mythie:

KOTRBA: Zdravíčko vespolek, dámy. Kdo tu stojí v čele?

PRINCEZNA: To poznáš, příteli, podle těch, co sedí... (*Marná lásky snaha*, 4.1; př. Martin Hilský)

Nataša Kalousová v roli Princezny francouzské údajně dodávala, aby vytvořila dokonalý rým: „podle těch, co sedí... v cele“. Shakespeare se tak stal nositelem druhotných, aktuálních významů, jak to dosvědčuje například i *Haprdáns* Ivana Vyskočila (Nedivadlo, 1980).

Tato funkce překladů se během několika málo let po revoluci vytratila, když byla uspokojena veřejná potřeba svobodně dělat politické narážky. Nastala nová doba, pro kterou je charakteristické vyrovnávání starých dluhů a naplňování přerušených snů z 60. a 70. let. V mnoha ohledech tato fáze stále trvá a dá se předpokládat, že skutečně nová, tímto nezatížená generace českého shakespeareovského překladu začne, až vyrovnání s minulostí bude završeno a naplní se nebo odezní neuskutečněné ambice.

### Listopad a Shakespeare

Listopadový obrat nebyl generační – nedá se říct, že by s listopadem roku 1989 přišlo ucelené politické a kulturní myšlení nové generace. Studenti sice stávky spustili a byli jako obvykle nejagilnější silou, a stejně tak i divadelníci; politického zřízení se ovšem v průběhu nejbližších týdnů ujaly osoby, odchované komunistickým režimem buď přímo (reformovaní komunisté, náhlí přeběhlíci a „zázračně konvertovaní“), nebo nepřímo – disent (i když ti se dlouhodobě ukázali jako málo účinní, jednak pro nedostatečné zkušenosti, jednak pro navykle revoltující podstatu jejich činnosti). Skutečností je, že nová politická a kulturní generace v prvních polistopadových letech nepřišla a s ohledem na „sametovost“ převratu nedošlo ani k zásadní proměně v kulturních základech. (Těžko se tu rozlišuje mezi politikou a kulturou, protože obě spjité nádoby svým způsobem vycházejí z hodnotových škál, na kterých je společnost založena.)

Polistopadová kultura poněkud mechanicky buď negovala kulturu předlistopadovou, nebo ji trpně přejímala. Z tohoto pohledu se striktně vzato o revoluci nejednalo, protože nedošlo k zásadnímu existenciálnímu zvratu, který by si ihned vynutil revizi ideálů a hodnot. Pokud k revizi došlo, pak je to výsledkem několika následujících let a lze tvrdit, že dodnes se tento proces neuzavřel. Naopak – jak bylo mnohokrát poznamenáno – po euforii náhlé svobody nastala pozvolná neonormalizace (touto tezí se zvláště v posledních letech zaobírají některá společenství, například týdeník *A2*; z pohledu neoliberálního viz Kostihová, 2009b). Je teprve na historících, aby přehodnotili archiválie a usoudili, do jaké míry šlo při přerodu z předlistopadové do polistopadové společnosti o pouhé předání moci a do jaké šlo o skutečnou revoluci. (Četné případy komunistického nepotismu nebo přímého uplatnění předlis-

topadových kádrů na vlivných místech v novém zřízení naznačují spíše to první – k tomu viz například kauzu Yekta Uzunoglu a zejména její politické a mocenské okolnosti.)

### Staré dluhy a vyrovnání

V kultuře se první polistopadové roky staly nadstavenou příležitostí pro přeřazenou generaci „Šedesátníků“ a v řadě případů měly tyto počiny anachronistické prvky labutí písně nebo dlouho očekávaného vyřčení toho, co bylo umlčeno. Když nakladatelství Atlantis (Milan Uhde a spol.) začalo vydávat překlady Shakespeara od Zdeňka Urbánka, vědomě tak napravovalo politickou diskriminaci, které se překladateli i jeho dílu dostalo. Zdeněk Urbánek tou dobou už nepřekládal a pojetí dramatického překladu navazuje na pojetí 60. let – s výjimkou zmiňovaného samizdatového *Krále Jindřicha IV.*, který už nebyl překládán úsečně, stroje „jako telegrafní sloupy“ (příměr recenzenta Urbánkova *Hamleta*, Jiřího Hájka z roku 1959, cituje Kotačková, 2009:22); tento překlad už je klasičtější i klasicizující. Ostatní překlady následují starý ideál.

Recenzent Zdeněk Beran vydání Urbánkových překladů vítá s velkým uznáním. Oceňuje odvážný krok, protože se jedná o nekomerční počin a nakladatelství „je jedním z mála nakladatelství v českých zemích vůbec, které se v posledních letech odvážilo vydat klasické stěžejní dílo světové literatury, a navíc v náročném několikavaszkovém projektu“ (Beran, 1993:11). Poznamenává, byť s omluvnou snahou, že se jedná o zaplnění mezery a nápravu křivdy: „Urbánkovo jméno totiž na více než dvě desetiletí zmizelo z tiráží knih i oficiálního kulturního světa.“ Nicméně toto vydání není předzvěstí nové doby, ale kromě splácení dluhu také nostalgickou (?) „připomínkou počátků nových shakespeareovských možností“. Beran ovšem vyslovuje důležitou otázku v současné nejistotě: „[J]ak to bude nadále s knižním vydáváním Shakespeareových dramát a klasické literatury vůbec?“. Recenzent neopomene vyslovit zaklínadlo své doby, tedy apelovat, „aby se našel sponzor takových kulturně záslužných, ale finančně nevýnosných edičních počinů“ (Beran, 1993:11). Po několik let zaujímalo právě toto vydání na knižním trhu ústřední pozici.

K výkladům Shakespeara, které se obrací k minulým poměrům, by bylo možné přidat dva divadelní projekty. První z nich je trojdílný cyklus režiséra Petra Scherhaufera a dramaturga Petra Oslzlého *Shakespeareománie* v Divadle (Husa) na provázku (1988–1993). Třebaže tato osobitá úprava Shakespeara má své kořeny už v roce 1987 a první díl, *Veličenstva blázni*, byl premiérován o rok později (26. 3. 1988), ostatní dva díly jsou už polistopadové: *Lidé – Hamleti* (20. 12. 1990) a *Člověk bouře* (23. 10. 1993) (Bímová, 2008:64–68). Jedním z hlavních rysů trojdílné inscenace bylo, vedle experimentální, nepravidelné

formy, i karnevalové/masopustní nakládání s klasickým textem. V duchu provázkovské, parodické poetiky tu bylo vysmíváno a zároveň oslavováno Shakespearovo dílo. Jakožto na představiteli obecně uznávaného kulturního a kulturního pojmu tu byly testovány subverzivní postupy. Třebaže šlo o inscenaci, jejíž hlavní důraz lpěl spíše na experimentu formálním a obecně divadelním, tento dramaturgický rozměr hrál podstatnou roli, protože se na něm tematizoval vztah ke klasickému textu.

Druhým divadelním počinem, který má obdobně retrospektivní prvky, je projekt *Bůh ochraňuj Williama Shakespeara* režiséra Vladimíra Morávka, v době vzniku uměleckého ředitele Klicperova divadla v Hradci Králové. Tento cyklus, který v deklarovaně postmoderním stylu inscenuje všechny Shakespearovy hry, z provázkovské trilogie zjevně bral inspiraci. *Bůh ochraňuj Williama Shakespeara* v sobě na jedné straně spojuje parodii a „drzost“ (jak tomu říká sám Morávek) a na straně druhé klasicizující budování kánonu, třebaže humorně znevažujícího. Svou první stranou, která je provázkovsky hraná, spíše než polemická v duchu politického divadla, patří cyklus k post-normalizační dramaturgii; stranou druhou, klasicizující v novém stylu, patří už do polistopadové generace. Jedním z rysů, kterým Morávek buduje novou estetiku, je jeho přetrvávající snaha zpracovávat jevištně kanonická díla a vytvářet tak jakousi divadelní knihovnu klasiků – vedle shakespeareovského cyklu je to ještě cyklus *Čechov Čechům* (Klicperovo divadlo), Dostojevského cyklus *Sto roků kobry* nebo *remaky* legendárních provázkovských inscenací *Rodinné stříbro* (Husa na provázku).

Morávek, sám co možná ne-ideologický, má pro to své vysvětlení. Dle jeho slov ho láká představa revidovat staré a slavné inscenace a znovu „rozpoutat [tato] zřídla radosti a energie nového českého divadla“ (Morávek, 2004). Nejenže tu Morávek maně formuluje směřování „nového českého divadla“, ale také inherentně projevuje filozofii této dramaturgie. Primát tu má dionýský typus: osobní zkušenost, prožitek a naplňování zálib. Tento *nový hedonismus* není jen rys výhradně Morávkův, ale je pozorovatelný i v jiných případech, o kterých bude řeč. (Pozornost by v tomto ohledu zasloužily i shakespeareovské inscenace Jana Nebeského a Michala Dočekala.)

### **Nový hedonismus**

Spontánnost a činnost z popudu okamžiku je jedním z charakteristických prvků polistopadové doby. Nedostatečnost filozofie a ideologie se projevovala (a stále projevuje) na postupu prvních polistopadových reforem. Třebaže taková takřka odsudečná formulace se může jevit jako projev zhrzenosti, tento charakter je stopovatelný. První generace, vedená Václavem Havlem, přišla s ideály, kte-

ré ovšem zůstaly statické a krátkodobé, a byly vbrzku převáženy cíly materiálnějšími a tedy uchopitelnějšími. Umělci byli tak – často i z vlastní vůle – marginalizováni či zlehčováni – Táňa Fischerová, Václav Havel, Michal Horáček, Petr Oslzlý, Milan Lukeš, Milan Uhde, Sváťa Karásek. Politická argumentace byla vedena buď ekonomicky (což by nasvědčovalo tomu, že šlo jen o předání výrobních prostředků do jiných rukou), nebo formou autoritativní ideologie (přetrvávající vůdcovství současných politických stran). Ostatně o absenci nového ideologického pojetí svědčí i Havlova poznámka o přetrvávajícím marxistickém chápání kultury, vyslovená na Fóru pro kreativní Evropu (Praha 26.–27. 3. 2009). Havel „poukázal na to, že se ve společnosti stále traduje přesvědčení o tom, že její podstatou je ekonomická základna a až jako nadstavba jsou lidská práva či kultura“. Ve svém projevu pak řekl: „Tento marxistický pohled na svět zachovávají i usnesení vlád a orgánů Evropské unie a až na konci dokumentů je jako veselý, rozmarný přívěsek pár vět o lidských právech a kultuře, protože se to hodí.“ (Havel, 2009)

S polistopadovým Shakesparem tomu bylo nejinak. Ideově se překladatelé nijak nevymezují. Symptomatická je apolitičnost a antiideologičnost. Žádný z překladatelů této generace nepodává své krédo, nedeklaruje se, a to ani přes silně autorské pojetí překladu. Je to překlad, který má svou filozofii pouze latentní a když už vyřčenou, pak pragmatickou, definitivní a nepolemickou. Argumentem je sdělení – věcnost, srozumitelnost – jako by nejzazší metou bylo uspokojení z porozumění. Je to obměna životní filozofie, kterou by mohla vyjádřit věta „Čekali jsme už dost dlouho, chceme ovoce ihned“, a projevuje se v ní skepse vůči dlouhodobým plánům a vůbec vůči jakékoli ideologii. V této nedočkavosti a touze po okamžitých výsledcích je jistá analogie s nedočkavostí květinových a požívačských 60. let. Rozdíl je ten, že po okázale budovatelských a společenských 50. letech bylo následující desetiletí přece jen introvertnější a apollinsky hloubavější – srovnej s Urbánkovou filozofií nového člověka (Kotačková 2009). S filozofií srozumitelnosti a přístupnosti se tak Shakespeare konce milénia může, podobně jako v saudkovských 50. letech, stát bezmála lidovým dramatikem. Spojuje totiž v sobě porozumění, zábavu a účastenství na klasikovi.

### **Překladatelé nové doby**

Dva hlavní polistopadové překladatelé Shakespeara, Martin Hilský (\*1943) a Jiří Josek (\*1950), začali se svým shakespearovským překládáním už v polovině 80. let. Martin Hilský, který zřetelně navazuje na fischerovsko-saudkovskou tradici, začal překlady *Snu noci svatojánské* (1983) a *Marné lásky snahy* (1986). Jiří Josek, který je spíše pokračovatelem metody Zdeňka Urbánka



či Aloise Bejblíka, začal *Romeem a Julií* (1986), *Troilem a Kressidou* (1987) a *Dvěma kavalíry z Verony* (1988). Všechny překlady vznikly na konkrétní zakázku, povětšinou divadelní – a to jak na malých scénách, tak v národních divadlech. U obou překladatelů shakespearovské aktivity po listopadu navázaly a zintenzivněly. Jestli nastala zásadní proměna v jejich polistopadovém pojetí překladu – tak jako tomu bylo markantně u poválečného E. A. Saudka ve srovnání s jeho předválečnými překlady – je otázkou dalšího studia. Znaky proměny jsou ovšem stopovatelné: oba překladatelé své předlistopadové překlady dodatečně upravovali, jednak pro nová uvedení, jednak pro knižní vydání. V tom se může odrážet nejen vývoj jazyka a překladatelova zkušenost, ale také vývoj překladatelské estetiky.

Jiří Josek, který se jako pedagog zabývá i dějinami překladu, má své místo spíše na straně Swiftových modernistů. Dle svých slov se snaží originál postihnout ve všech vrstvách, dostat stylové různorodosti a nevyhýbat se „vedle míst krásných, patetických, poetických, ornamentálních také výraz[ům a] míst[ům, která jsou] lascivní, obhroublá, klišé“ (Josek, 2005). U Joska je podstatné i úzké spojení s divadlem; všechny jeho překlady vznikly na konkrétní zakázku. Jeho metoda se tomu účelně přizpůsobuje: „[u] Shakespeara často rozhoduje právě rytmus a spád dialogů. [...] u díla tak mnohotvárného, jako je Shakespeare, má každý překladatel svůj vlastní jazyk, je to jako partitura, kterou každý překladatel hraje trochu jiným způsobem. A záleží na pojetí divadla, na režisérovi, jakou interpretaci si pro svoji inscenaci zvolí“ (Josek, 2005). Jinými slovy, konkrétní překladatelské řešení spoluurčuje režisér a pojetí inscenace. Překlady Jiřího Joska jsou *scenocentrické*.

Pojetí překladu Martina Hilského je odlišné, autorštější, ale zároveň má styčné body – snaží se postihnout co možná všechny významové valéry originálu. Jeho přístup je výrazně *textocentrický*. Shakespeara jako autora chápe neideologicky: „Shakespeare ve svém díle nikdy nevykládá svět, není ideolog. ‚Pouze‘ staví zrcadla, dává na výběr – ideologie, interpretace, výklad světa je váš problém“. Spatřuje v tom styčný bod s intelektuálním světem „na konci dvacátého století, kdy máme velké pochopení pro tendenci nevykládat vše z nějakého pevného bodu, ať už je jakýkoliv, ale usilujeme spíše o otevírání mnohosti světa“ (Hilský, 1999:9). Na sklonku 90. let Hilský zdůrazňuje modernistické a poststrukturalní chápání – jednak zaměření na slovo jako artefakt a objekt, jednak vnitřní subversivnost textu (srovnej Hilský, 1999:9–10) a pozdně sémiotické chápání překladatele a autora – tedy autor jako ten, kdo *nastavuje zrcadla* a je primárně neideologický (srovnej s Barthesovým pojetím autora jako pisatele, *scripteur*). I v tomto přístupu je patrná jistá rehabilitační snaha, jakoby náhrada intelektuálního dluhu, který má česká literární teorie vůči západním směrům.

Na rozhovoru z časopisu *Host*, ze kterého je tu citováno, je pro účely této studie zajímavá i zřetelná tendenčnost otázek redaktorů, Miroslava Balašтика a Petra Bílka. Na jejich otázkách je zarážející tíhnutí k oné *nové hedonistické* filozofii umění, jako by očekávali od překladatele, že bude usilovat „navrátit Shakespeara z výšin akademického nebe zpět na zem“, aby se nestal jen exkluzivní záležitostí vzdělanějších vrstev (Hilský, 1999:10). Podle vlastních slov se Hilský skutečně snaží spojit lidové a akademické: „Nejde o exkluzivitu, spíše naopak o snahu umožnit přístup k věcem, které jsou jinak těžko k máni, umožnit to způsobem, který je přijatelný a čtivý“ (Hilský, 1999:10). Zároveň je na Hilského přístupu patrný leitmotiv polistopadové doby – důraz na osobní vklad, argument osobní zkušenosti (či *argumentum verecundiam* vůbec) a hedonistická dosažitelnost naplnění všech možností.

Tento nový Shakespeare se tedy nevymezuje striktně *klasicky*, třebaže má výrazné klasicizující ambice, ale také *modernisticky*. Hilský se snaží vyhovět literárnímu i divadelnímu pojetí. Přesto je na jeho přístupu zřetelné vědomí Shakespearova postavení coby velikána dramatické literatury. Textocentrický typ je ještě posílen jeho autorským pojetím překladu – rys v dějinách českého Shakespeara nový a metodologicky přínosný. Jediným předchůdcem by tu snad byl poválečný kult E. A. Saudka a proti němu Otakarem Vočadlem uměle vystavěný mýtus sládkovský. V případě Martina Hilského se v této míře shakespeareovský překladatel stává autorskou postavou v dějinách vůbec poprvé: Hilský jako první, zejména prostřednictvím svých rozhlasových cyklů o Shakespeareových hrách a sonetech, zviditelnil práci překladatele, která má v naší kultuře nesrovnatelně větší váhu i vážnost, než je tomu v kulturách majoritních. Konkurenční Jiří Josek proti tomuto autorskému typu překladatele staví spíše typ *neautorský*, vycházející z tradičního pojetí překladatele jako neviditelného zprostředkovatele a z pojetí divadla jako synergické spolupráce více lidí.

Joskův přístup je charakteristický pro *divadelní* překlad a Hilského naopak pro překlad *literární*. Nicméně jak Hilský, tak Josek vydávají své překlady knižně s kritickým komentářem. Třebaže Hilský i Josek zastupují v našem kontextu protikladné typy, ve srovnání s mezinárodní praxí (viz Johnston, 1996) je na obou patrný příliš silný, přetrvávající ohled na literárního Shakespeara. Ten se neprojevuje tolik v tom, že by měly být překlady nevhodné pro divadlo – úspěšné uvádění svědčí o opaku – ale spíše v tom, že polistopadová divadelní kultura dosud nezačala rozlišovat Shakespeara jako literární veličinu na jedné straně a jako divadelního autora na straně druhé a uskutečňovat jinak známou a mnohde i zavedenou praxi vytvářet u klasických dramát dvě verze: jednu určenou pro divadlo, druhou pro knižní vydání. V tom ještě polistopadové překladatelství nedospělo na prvorepublikovou úroveň – jak Bohu-

mil Štěpánek, tak předválečný E. A. Saudek tyto skutečnosti rozlišovali a ve svých překladech (a knižních vydáních) zohledňovali. Už v roce 1916 je v tom předešel Antonín Fencel se svým překladem *Benátského kupce*, který existoval v odlišném znění divadelním a knižním (o Štěpánkovi více viz Seibertová, 2009, o Fenclovi viz Polochová, 2009).

Joskovy i Hilského překlady svým pojetím stále organicky navazují na pojetí dřívější generace, které při vzniku nových překladů určených k tisku hleděly na *normativní*, kanonickou kvalitu Shakespeara. Zároveň se na nich projevuje přetrvávající charakteristicky české ulpívání na formě, zejména na rigidním blankversu. František Hrdlička stejný postřeh o českém shakespeareovském překladatelství učinil už v roce 1968: „[D]ůsledné lpění na formálních požadavcích originálu není totiž pro cizí překladatelské školy tak příznačné jako pro praxi naši“ (Hrdlička, 1968:6) a od té doby se s výjimkou veršově volného překladu *Othella* od Antonína Přídala (1982) na této skutečnosti nic nezměnilo, pokud ovšem nepočítáme spontánní ignorování formálních vlastností překladů herci a inscenátoři, tedy skutečnost, že blankvers je povětšinou v intencích realistického dialogu na jevišti přednášen jako próza.

Podobně jako tomu je v klasicizujícím přístupu Vladimíra Morávka a jeho cyklů kanonického divadelního repertoáru, tak i Hilského a do značné míry i Joskova činnost je takřka obrozenecká a jistě pastorační. Podobně jako české národní obrození Shakespeara vybuodovalo coby prvního klasického autora, zástupného pro omezený český tvůrčí živel, tak i éra polistopadová. Hilského autorský přístup se v tomto ukazuje navazovat na přístup Saudkův (a pojitkem tu bude vlivný Zdeněk Stříbrný, jehož byl Hilský studentem); Saudkovy překlady Shakespeara totiž vycházely mimo jiné i v edici klasických českých (!) autorů, v čemž redakce správně Shakespeareovi přiznala stěžejní formativní přínos české klasice. V analogickém duchu je vydáván i Hilského Shakespeare a také tak uváděn na každoročních Letních shakespeareovských slavnostech (od 1994). Ty totiž nejsou atrakcemi pro turisty, jak se často mylně soudí, ale naopak pravou *národní* divadelní slavností. Ostatně posledních několik ročníků neprobíhá jen v Praze, ale i v dalších českých metropolích, Brně, Ostravě; a dokonce se snaží těžit z někdejšího *federativního* svazku a probíhají ve spolupráci se shakespeareovskými slavnostmi v Bratislavě. Novoobrozenecká, pastorační činnost se projevuje i na podobě knižních edic a to zejména na zrcadlových vydáních Shakespeara, jak je publikují oba překladatelé. Na těchto knihách je zajímavé, že jsou pojaty *všelidově* a nejsou určeny pro konkrétní čtenářskou skupinu. Obě edice – jak Joskova v nakladatelství Romeo, tak Hilského v nakladatelství Atlantis (dříve v Torstu) – naplňují onu výše předestřenou hedonistickou filozofii Shakespeara, který je přístupný a dosažitelný všem.

## Závěr

Pokud by bylo nutné vymezit jednoznačný začátek této nové generace chápání polistopadového Shakespeara, za zlomový by bylo možné označit rok 1999, kdy vyšly knižně hned tři různé překlady *Hamleta*. Vedle klasického Saudkova překladu z roku 1941 (upraveného 1958) v laciné edici vyšly ještě nové překlady Martina Hilského (v programu k inscenaci Národní divadla v Praze) a Jiřího Joska, který překlad vydal ve vlastním nakladatelství Romeo (o tom více Drábek 2000; zde jsou analyzovány i rozdíly v překladech). Hilského i Joskův překlad vyšel v následujících letech knižně ještě několikrát. *Hamlet* Martina Hilského vznikl pro inscenaci Ivo Krobota (ND Praha, 1999) a byl o několik měsíců později inscenován i Vladimírem Morávkem v Klicperově divadle, a překlad Jiřího Joska pro Národní divadlo Brno (režie Zdeněk Kaloč) a pro Divadlo Petra Bezruče, kde byl uveden v překladatelově režii. Ve stejné sezoně 1999/2000 byl *Hamlet* inscenován ještě v překladu Milana Lukeše v DISKU (režie Ksenija Krčar), na JAMU (režisér neuveden, ale nejspíše Jana Jančková), a jen pro úplnost ještě v Saudkově překladu v pražském Divadélku s kavárnou u Panáků (režie František Watzl). Teprve touto hamletovskou konjunkturou (více o tom viz Sloupová 2000) se dá hovořit o jednoznačně formované, ač ne ideově formulované nové generaci shakespeareovského překladu (ke kritice Hilského překladatelské metody viz Musilová 1999). Až o Hilského a Joskově překladu *Hamleta* lze hovořit jako o počínech za nových podmínek. Polemiky o Hilského překladech, které v následujících dvou letech prošly tiskem (Jitka Sloupová ve *Světě a divadle*, 2000, a Břetislav Hodek v *Lidových novinách*, 2001), lze interpretovat i jako reakci na tyto nové poměry a nově etablovanou generaci. Klasicisticky (nebo stále ještě normalizačně?) cítící oponenti vidí „divadla, [která,] zdá se, žádají pokud možno ‚populistické‘ překlady, aby přilákala diváky a naplnila kasu“ a se zřejmou ironií provokují: „Na překladatelích leží tíha zodpovědnosti, někteří však jako by si ji nepřipouštěli... Nemyslí si naši současní překladatelé, že vulgarizací Shakespeara ho ‚zachraňují‘ pro mladší publikum?“ (Jaromír Slomek v rozhovoru s Břetislavem Hodkem, Hodek, 2001a).

Je podružné, kam a jak se polemiky vyvinuly. (Jistě ale není náhodou, že se Martina Hilského v *Lidových novinách* zastal Vladimír Morávek (Morávek, 2001)). Především však je podstatné, jakým směrem a způsobem se ubírala nová generace českého shakespeareovského překládání od normalizačního chápání Shakespeara jakožto morálního a intelektuálního útočiště v dobách všeobecného marasmu, kdy „umění je umlčeno mocí [a] blbost káže svoje rozumy“ (Shakespearův sonet 66, př. Jiří Josek), případně „umění je pořad služkou mocných [a] hloupost zpupně chytrým poroučí“ (př. Martin Hilský). Marcela Kostihová, ve své stati o českém postkomunistickém Shakespeareovi, tvrdí, že

dominantní postavení Shakespeara v českém divadelním repertoáru je výrazem „kulturních postojů, které se nevážou k dobovým politickým tlakům jako spíše k léty prověřeným modelům lidskosti [time-honored models of humanity], jak je reprezentuje shakespeareovský kánon“ (Kostihová, 2009b). Domnívám se, že tato funkce není specifická pro českého polistopadového Shakespeara, naopak že v ní plynule navazuje na roli, kterou sehrává už od poloviny 19. století, kdy se česká kultura jeho prostřednictvím vymezovala vůči prorežimním vlivům. Naopak charakteristické pro novou éru je, že se z tradičního pojetí Shakespeara jako zástupce „prověřených modelů lidskosti“ stalo klišé; z někdejšího ve Swiftově smyslu *klasického* Shakespeara se v polistopadovém období stává Shakespeare *modernistou* a je přizpůsobován dobovým potřebám a dobovému vkusu. Tvrzení jde ještě dál: polistopadový Shakespeare je na jevišti adaptován a uzpůsobován nové estetice v podobně důsažné míře, jako tomu bylo v osvícenském a lidově romantickém divadle konce 18. a první půle 19. století. Klasickou Shakespeareovu roli tu výrazně zachraňují knižní vydání, ke kterým se překladatelé utíkají, přestože většina jejich překladů vzniká na konkrétní divadelní zakázku. Třebaže jistě klasicizující prvky lze v polistopadové shakespeareovské dramaturgii stopovat, je tu Shakespeare podřizován modernímu vkusu a o tradiční kanonickou funkci na jevišti takřka nikdy neusilují.

## Bibliografie

- BERAN, Zdeněk. 1993. „Shakespeareovské možnosti“. *Tvar*, roč. 4 (1993), č. 9, s. 11.
- BÍMOVÁ, Jana. 2008. *Reiz der Adaption. Shakespeare-Variationen bei Heiner Müller und Botho Strauß*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce. Vedoucí Zdeněk Mareček. Brno: FF MU, 2008.
- DRÁBEK, Pavel. 2000. „Dva nové překlady Hamleta“. *Host*, roč. 2000, s. 12–16.
- HAVEL, Václav. 2009. „Václav Havel na Fóru pro kreativní Evropu: Kultura není pouhá nadstavba ekonomiky“. Rozhovor s Václavem Havlem v deníku *Hospodářské noviny* [citováno dne 3.5.2009]. Dostupné na World Wide Web: <<http://kultura.ihned.cz>>.
- HILSKÝ, Martin. 1999. „Od postmoderny k Shakespeareovi“. Rozhovor Miroslava Balaštica a Petra Bílka s Martinem Hilským. In *Host* 1999, č. 4, s. 6–10.
- HILSKÝ, Martin. 2001. „Z těch zrad jsem ale poznal, co je ryzí“. *Lidové noviny*, příloha *Kultura speciál*, 10. května 2001.
- HODEK, Břetislav. 2001a. „Co komu Shakespeare udělal?“. *Lidové noviny*, příloha *Kultura speciál*, 26. dubna 2001.
- HODEK, Břetislav. 2001b. „Neveselá ‚Komedie chyb‘“. *Lidové noviny*, příloha *Kultura speciál*, 7. června 2001.
- HRDLÍČKA, František. 1968. *Poznámky k problematice shakespeareovských překladů a pokus o samostatný překlad*. Nepubl. diplomová práce. Praha: DAMU, 1968.
- JOHNSTON, David, ed. 1996. *Stages of Translation: Essays and interviews on*

- translating for the stage*. Bath: Absolute Press, 1996.
- JOSEK, Jiří. 2005. „Dabing může pomáhat k lepšímu překladu, říká Jiří Josek“. Rozhovor s Vilémem Faltýnkem pro ČRo 7 Rádio Praha, 9. října 2005 [citováno dne 11.1.2008]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/71455>>.
- KOČÍBOVÁ, Jana. 1983. *Shakespeare na malých scénách v 70. letech*. Nepubl. diplomová práce. Praha: FF UK, 1983.
- KOSTIHOVÁ, Marcela. 2005. „Katherina ‘Humanized’: Abusing the ‘Shrew’ on Prague Stages“. In Massai, Sonia, ed. *World-wide Shakespeares: Local appropriations in film and performance*. New York and London: Routledge, 2005, s. 72–79.
- KOSTIHOVÁ, Marcela. 2006. „Translation as Treason: Shakespeare and the Post-Communist Czech Cultural Identity“. Dosud nepublikovaný článek.
- KOSTIHOVÁ, Marcela. 2008. *Shakespeares of the post-communist world*. Nepublikovaná kniha. 2008.
- KOSTIHOVÁ, Marcela. 2009a. „Post-communist Nights: Shakespeare, masculinity and Western citizenship“. In Schiffer, James, ed. *Twelfth Night: New Essays*. London: Routledge (v tisku).
- KOSTIHOVÁ, Marcela. 2009b. „Shakespeare after Shock Therapy: Neoliberalism and Culture in the Postcommunist Czech Republic“. In Galati, Stephen, ed. *Postcommunism, Postmodernism, and the Global Imaginary*. New York: Columbia UP (v tisku).
- KRAUTMANOVÁ, Vlasta. 2003. *Dramaturgie českých divadel v období tzv. normalizace 70. a 80. let 20. století (1969/70 – 1989/90)*. Nepubl. disertační práce. Praha: DAMU, 2003.
- LEVÝ, Jiří. 1957. *České teorie překladu*. Praha: SNKLHU, 1957.
- LEVÝ, Jiří. 1963. *Umění překladu*. Praha: Čs. spisovatel, 1963.
- MORÁVEK, Vladimír. 2001. „Příspěvek do Kulturní diskuse“. *Lidové noviny*, 21. června 2001.
- MORÁVEK, Vladimír. 2004. Vladimír Morávek. Rozhovor s Václavem Moravcem na BBC Czech, 18.3.2004 [citováno dne 7.5.2009]. Dostupné na World Wide Web: <[http://www.bbc.co.uk/czech/interview/story/2004/03/040319\\_moravek.shtml](http://www.bbc.co.uk/czech/interview/story/2004/03/040319_moravek.shtml)>.
- MUSILOVÁ, Martina. 1999. „Třikrát Večer tříkrálový“. *Svět a divadlo* 1999, č. 5, s. 188–193.
- POLOCHOVÁ, Markéta. 2009. *Antonín Fencel's Theory and Practice of Translating Shakespeare*. Nepubl. magisterská práce. Brno: FF MU, 2009.
- PROCHÁZKA, Martin. 1996. „Shakespeare and the Czech Resistance“. In Kerr, Heather a kol., ed. *Shakespeare: World Views*. Newark: U of Delaware P, 1996, s. 44–69.
- SEIBERTOVÁ, Lucie. 2009. *Bohumil Štěpánek and His Place among Czech Shakespearean Translators*. Nepubl. magisterská práce. Brno: FF MU, 2009.
- SLÁDEK, Josef Václav. 1896. „Feuilleton“. *Lumír* 24, č. 18 (20.3.1896), s. 216.
- SLOUPOVÁ, Jitka. 2000. „Enjoying Hamlet“. *Svět a divadlo* 2000, č. 4, s. 8–25.
- STILLINGER, Jack. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York a Oxford: Oxford UP, 1991.
- STRÍBRNÝ, Zdeněk. 2008. *Proud času*. Praha: Karolinum, 2005.
- VODIČKA, Libor. 2005. *České drama v souvislostech tzv. normalizace: Vývojové tendence původní dramatické tvorby v letech 1969–1989*. Disertační práce; vyšlo po úpravách jako Vodička 2006. Vedoucí Eva Stehlíková. Brno: FF MU, 2005.
- VODIČKA, Libor. 2006. „České drama 1969–1989“. 4 díly; 2., 3. a 4. díl ve spolupráci s Pavlem Janouškem. *Divadelní revue* 2006, č. 1, s. 60–72; č. 2, s. 34–52; č. 3, s. 43–61; č. 4, s. 45–67.

**Mgr. Pavel Drábek, Ph.D.** (1974) přednáší v Kabinetu divadelních studií při Semináři estetiky a na Katedře anglistiky a amerikanistiky FF MU. Zabývá se dějinami anglického divadla, zejména 17. stoletím, a teorií dramatického překladu. Překládá starší hry z angličtiny a píše operní libreta, zejména pro skladatele Ondřeje Kyase a soubor Ensemble Opera Diversa, který vede. Jako odskok do světa velké opery v roce 2008 napsal nové libreto k Smetanovu Daliboru pro Moravské divadlo Olomouc. Pro nakladatelství Větrné mlýny vede edici dramatické klasiky Repertoár. V současnosti dokončuje knihu České pokusy o Shakespeara.

### Summary

#### **Pavel Drábek: Czech Shakespeare between Normalization and the End of Millenium**

The article brings several remarks about transformations of Czech translations of Shakespeare following the normalization generation and relates them to changing theatrical styles and conception of the role of translation and translator, both translating for theatre and book editions. The main translation personalities in this article are Martin Hilský and Jiří Josek. One of the major theses of the article is the notion *new hedonism*, which represents generation interpretation of art and is useful as a description of translating methods.