



Eliška Poláčková

Český překlad antických her: QUO VADIS?

V českém divadelním prostředí existuje tendence pohlížet na hry vzniklé v antickém Řecku či Římě přinejmenším jako na velmi obtížně uchopitelné, nezdídka jsou dokonce považovány za zastaralé, a tedy nevhodné pro inscenování, protože současnému publiku nemají co říci. Tento názor však překvapivě nekorresponduje s jejich inscenační tradicí jinde ve světě (*Archive of Performances of Greek and Roman Drama* 2010), kde počet produkcí nějakým způsobem vycházejících z řeckých či římských dramát od počátku 20. století neustále stoupá a v současné době dosahuje kolem padesáti ročně. Také pozorné čtení her, ať už v původních jazycích nebo v překladech do velkých světových jazyků, ukazuje aktuálnost, či spíše metafyzickou a existenciální nadčasovost mnohých témat, motivů a situací, které texty ležící u samých kořenů evropského divadla nabízejí. Zmíněný korpus bezmála devadesátky dochovaných antických her, všeobecně sdílený a stvrzovaný novými a novými inscenacemi, není snad pro české divadlo dost inspirativní? Proč čeští divadelníci z těchto her nedokáží vytvořit silnou výpověď obdařené inscenace, ale jen neživé monolity neschopné promlouvat k publiku, jak tomu až příliš často bývá? Je možné, že texty, které jsou tak aktuální pro režiséry jako Peter Stein, Ariane Mnouchkine, Peter Brook nebo Pina Bausch, nemají čím oslovit ty české?

Při pohledu do Databáze českých inscenací antických her (*Antika a česká kultura* 1998) je zřejmé, že počet inscenací antického dramatu po sametové revoluci výrazně poklesl, většina z nich navíc představuje víceméně klasické ztvárnění textu, kdy inscenátoři hry nijak výrazně neaktualizují ani nevyužívají témata v nich obsažená k razantně formulované výpovědi o dnešním světě, snad ještě tak v privátní oblasti (*Médea vraždící své děti* je inscenována opakovaně, protože jde o „bezpečné“ téma partnerských vztahů – aspoň tak je re-

žisěři obvykle pojmají). Přitom z řady „krotkých“ inscenací antiky vystupuje v posledním dvacetiletí i několik zásadních výjimek, např. *Agamemnon* Thomase Zielinského v Divadle Rokoko (2005) coby politická satira na okolnosti vzniku války v Iráku nebo stylově výrazná a promyšleně uchopená *Faidra* Hany Burešové v Divadle v Dlouhé (2007). Není náhodou, že obě inscenace staví na kvalitních překladech; v prvním případě se jedná o text Matyáše Havrdy a Petra Borkovce z roku 2002, v druhém případě přeložila Eva Stehlíková hru přímo pro danou inscenaci. Tím by však výčet podnětných porevolučních inscenací antiky mohl téměř skončit. Jak je to možné a proč se situace v posledních dvaceti letech nemění k lepšímu, spíše naopak? Na druhou otázku je poměrně snadné odpovědět. Před rokem 1989 byl omezen tvůrčí kontakt českých divadelníků se soudobou zahraniční dramatickou tvorbou, často nebylo povoleno inscenovat ani starší texty, pokud spadaly do „kapitalistického“ kulturního okruhu. Za této situace plnily antické hry v minovém politurgickém plánu roli ostrůvků bezpečí, na které se uchýloval ledaskdo, často s ledajakými záměry a východisky pro svou režijní práci.

Proč však po revoluci počet inscenací antických dramaturgií vytrvale klesá, místo aby stoupal, a proč čeští režiséři až na výjimky projevují při jejich inscenování tak málo invence? Na vině je s největší pravděpodobností mimo jiné úroveň českého dramatického překladu antických her, který – ze současného pohledu – jako by snad ani nebyl. Existující překlady budou pojednány dále, již na úvod je však třeba říci, že pouze jejich zlomek splňuje požadavky kladené na funkční dramatický překlad, který musí (na rozdíl od překladu básně či prózy) zohlednit kromě kritérií věrnosti či adekvátnosti formy a estetického účinku také požadavek inscenovatelnosti, jejíž možnost je per se obsažena v každém dramatickém textu. Zásadním nedostatkem většiny českých překladů antických her pak je, že pomíjejí právě tento implicitní performativní potenciál překládaného textu a přistupují k němu jako k literatuře, která má být výhradně čtena.

V západoevropských jazycích, konkrétně v angličtině a ve francouzštině, existuje mnohasetletá tradice překladů antických her, v rámci níž byly vyzkoušeny všemožné postupy a strategie, jejichž hledání a revidování neustále pokračuje. Důvěra angličtiny ve vlastní nosnost na straně jedné a nedůvěra Francouzů v překlad jako takový na straně druhé vedla v obou případech k témuž výsledku: existenci jazykově i formálně volných překladů s vysokou mírou naturalizovanosti,¹ pro které je (zejména v angličtině) důležitá autentičnost čtenářského/diváckého prožitku. Recipient si v ideálním případě

1 Naturalizace je typ překladatelské strategie, kdy se obsah či forma přizpůsobí prostředí cílového jazyka tak, aby překlad působil na cílového recipienta „přirozeně“.

nemá být vůbec vědom, že se setkává s textem přeloženým, nikoli s originálem. Dalším důležitým poznatkem z anglického a francouzského překladového prostředí je skutečnost, že z formálního hlediska existují různé možnosti, jak k překládanému textu přistupovat. Známa je francouzská skepse vůči možnosti zprostředkovat adekvátně v jiném jazyce účín veršové formy originálu a z ní vyplývající důsledné překládání veršů prózou. Tato metoda, jakkoli diskutabilní například pro lyrickou poezii, může pro veršované antické drama fungovat jako jedna z alternativ velmi dobře. V anglické literatuře pak existuje nepřerušovaná tradice překladu řeckých a latinských her již od 16. století, která ve 20. století přirozenou cestou dospěla ke dvěma základním typům překladů: veršovanému a prozaickému. V rámci těchto dvou typů se pak jednotlivé překlady pohybují na škále od výrazně formalizovaného, obrazivého stylu po pokud možno přirozený, zdánlivě nehledaný jazykový projev. Kromě toho se v poslední době v anglickém divadle objevila móda tzv. úprav pro divadlo, kdy klasický filolog přeloží text co nejdoslovněji a spolu s vysvětlujícími komentáři jej předá autorovi úpravy, divadelníkovi z povolení, který tento hrubý náčrt přepíše do scénáře, často velmi vzdáleného od původní textové reality.² Bez ohledu na výhody či nevýhody toho kterého přístupu se zdá být zřejmé, že takové množství variant překladů jednotlivých her dává inscenátorům velkou volnost při rozhodování, který z nich bude nejlépe odpovídat jejich autorskému záměru. Český inscenátor je však ve zcela jiné situaci. V lepším případě má jednu či dvě verze (obě staré třeba třicet let), v horším případě ani jednu.³

Historie překladu antických her v českých zemích totiž začíná poměrně nedávno,⁴ podobně jako překladatelská historie mnoha dalších národů, například Portugalců. První překlady jsou obrozenecké a souvisejí s obdobím, kdy český jazyk hledal v konkurenci němčiny své místo na slunci. Jedním ze způsobů, jak dokázat jeho životaschopnost, bylo vyjádřit jím myšlenky řeckých a římských klasiků, jejichž místo v ostatních evropských literaturách bylo tehdy nezpochybnitelné; a tak se zrodila otázka, jak překládat do češtiny časomíru, veršový systém klasických jazyků – otázka, která pak na bezmála sto let zredukovala přemýšlení o překladu z latiny a řečtiny na počítání slabik.⁵ Tyto

2 Příkladem může být inscenace *The Bacchae* uvedená v Royal Exchange Theatre v Manchesteru v prosinci 2010. Autorem scénáře byl překladatel a adaptátor Mike Poulton, který pracoval na podkladu materiálů klasických filologů. Pro více informací viz (Shaw 2011). Tento postup se neuplatňuje jen u antických dramát, ale jedná se o běžnou praxi při překladu z jakéhokoli cizího jazyka do angličtiny.

3 Lépe je na tom jen Seneca (viz dále).

4 Kompletní bibliografii překladů antických dramát do češtiny lze najít v Databázi inscenací antického dramatu (viz pozn. 2). Tématu se dále věnuje např. ŠPRINCL, Jan. *Vývoj českého překladu z antické literatury*. Praha: SPN, 1977; STEHLÍKOVÁ, Eva. *Scénický překlad antických dramát*. In *SPFFMU Q2*. Brno: Masarykova univerzita, 1999, s. 9–21.

5 Časoměrný prozodický systém má normovaný počet mór (jedna dlouhá nebo dvě krátké slabiky)

obrozenecké překlady (část Aristofanových *Oblaků* přeložená **Pavlem Josefem Šafaříkem** v roce 1817, **Teichlův** překlad *Komedie o hrnci* z roku 1821, *Antigona* **Františka Šohaje** z roku 1851) různým způsobem kombinovaly nápodobu časoměrné prozodie s pro češtinu přirozenou prozodií přízvučnou. Pro současnou divadelní praxi nemají pochopitelně žádný význam, ale představovaly důležitý krok na cestě k funkčnějším typům překladů. Navíc je důležité si uvědomit, že jejich autoři nebyli divadelníci, ale klasičtí filologové;⁶ jejich aspirací tedy nebyla hratelnost, nýbrž jazyková správnost textu a důkaz, že čeština je schopna postihnout významy originálu. Samotnou myšlenkou, že by mělo být možné překlady antické hry také dávat na divadle, se překladatelé začali vážněji zabývat až ve druhém desetiletí 20. století.

V této první etapě českého překladu antických her, která přetrvává do konce 19. století, kdy byla více méně s konečnou platností rozřešena otázka, co s časoměrnou prozodií, vyniká osobnost **Václava Bolemíra Nebeského** (1818–1882), básníka, především však překladatele ze starořečtiny a propagátora antické kultury jako takové (Nebeský 1853). Ten měl jako jediný mezi autory prvních překladů jasně definovaný překladatelský program a zároveň básnické nadání, nadto pak i překladatelský cit. Své překlady tudíž koncipoval v rozporu s dobovou romantickou teorií překladu podle pravidel substituční a adaptační teorie, kterou o něco později definoval německý klasický filolog Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (Wilamowitz-Moellendorff in Euripides 1891) a kterou tak Nebeský vlastně předjímá, a snažil se je co nejvíce přiblížit pravidlům tehdejší češtiny. Díky tomu jsou jeho překlady, například *Eumenidy* (1862), *Prometheus* (1862) nebo některé Aristofanovy komedie, příkladem ve své době progresivních překladových textů, které konvenovaly duchu doby a potřebám současného jazyka. Oproti tomu jeho soupeřníci, zatížení německou romantickou teorií překladu, překládali antická díla záměrně archaizujícím způsobem a zároveň co nejdoslovněji bez ohledu na to, jaké násilí tím způsobí svému mateřskému jazyku. Někde tady má své kořeny představa, že překlad antické hry má být co nejšroubovanější a nejstarobylější; představa, kterou se nepodařilo zcela vymýtiti dodnes a která je přitom pro originální texty zhoubná, protože neodpovídá jejich duchu a navíc je izoluje od současné čtenářské i divadelní praxe.

O kus dál směrem k životaschopné součásti národní literatury posunul antické překlady klasický filolog **Josef Král** (1853–1917),⁷ který na základě po-

a rytmickým činitelem časoměrného verše je tedy střídání dlouhých a krátkých slabik.

6 A to ještě mluvíme o druhé polovině 19. století. Obrozenští překladatelé měli „pouze“ velmi dobrou znalost řečtiny a latiny, získanou na c.k. gymnáziích, ale studovanými odborníky nebyli.

7 Např. *Antigona* (1883, tento překlad byl ještě tzv. obojživelný, viz dále), *Elektra* (1896), *Oresteia* (1902), *Hippolytos* (1912), *Upoutaný Prometheus* (1914), *Kleštěnec* (1917).

drobného studia řecké a latinské prozódie na straně jedné a české prozódie na straně druhé snesl dostatek nezpochybnitelných argumentů, že pro český jazyk jsou časoměrná metra nepřirozená a že je nejen možné, ale dokonce na nejvyšší vhodné nahrazovat je při překladu metry přízvučnými. Svoje závěry sepsal v pojednání *O prosodii české* (Král 1923), historický a teoretický výklad pak doplnil praktickým návodem pro překladatele s názvem *O přízvučném napodobení starověkých rozměrů časoměrných* (Král 1938). Král správně rozpoznal, že zatímco přirozeným rytmickým činitelem řecké a latinské poezie je střídání dlouhých a krátkých slabik, v české prozodii tato opozice nefiguruje, naopak je pro ni určující pozice přízvuku ve verši, jehož rytmického opakování může být dosaženo střídáním přízvučných a nepřízvučných slabik. Navrhl tedy, zjednodušeně řečeno, aby důrazy založené v originálu na délce slabiky byly v překladu zachovány ve formě přízvuků. Jeho reforma se dočkala po zásluze velkého ohlasu a časoměrné veršování bylo postupně do velké míry opuštěno. Stejně tak Král brojil proti přílišnému „doslovismu“ a archaizujícím tendencím v jazyce překladů a kladl důraz na vystihování myšlenek, nikoli jednotlivých slov. Tento způsob teoretického uvažování již pootevřel překladům antických her dveře k inscenování, ačkoli jím přeložené hry neměly na českých jevištích ještě úspěch.

Druhou stranou mince byl nicméně fakt, že Králův návod pro překladatele byl spíše striktním předpisem, ve kterém byla každému antickému časoměrnému metru přidělena jedna jediná správná přízvučná alternativa. Krom toho jeho metoda velmi nelibě nesla jakoukoli odchylku od normy,⁸ takže výsledkem nutně bylo hledání alespoň nějaké varianty verše, ve které by se do něj všechna slova „vměstnala“ podle správného „mustru“. Takový způsob překladu nicméně vedl k omezení variant a k potlačení překladatelského rukopisu a práce překladatele pak nespočívala v nalezení co největší blízkosti originálu ve všech aspektech, ale v klopotné snaze vtěsnat obsah do požadované formy i za cenu toho, že neinvenčně a nesystematicky převezme metricky dokonale řešení někoho jiného. Tímto způsobem pracovala většina překladatelů té doby, na něž měla Králova osobnost zásadní vliv, mj. **Eduard Štolovský, František Loukotka, Vincenc Kočvara, Josef Končinský, František Šimáček, Rudolf Schenk** nebo **Jan Ladislav Čapek**. Mnozí z nich však i nadále uplatňovali metodu tzv. obožřivného překladu, kdy dialogy převáděli přízvučnou nápodobou, ale v lyrických metrech se pokoušeli o časomíru. Jejich překlady vycházely především ve *Sbírcce klasiků řeckých a římských v překladech čes-*

8 Král odmítl Nebeského substitute a adaptace jako bezúčelné a jako snahu ulehčit si práci a jeho metody srovnával s Wilamovitz-Moellendorffem, jehož Nebeský předešel v uplatňování substituční metody (Král 1938: 30).

kých (od roku 1885) nebo v *Bibliotéce klasiků řeckých a římských* (vydávána od roku 1899 Akademií).

Změna politických poměrů po vzniku republiky měla mimo jiné dopad na strukturu středoškolského kurikula, ze kterého do značné míry vymizela výuka klasických jazyků, a překladatelé se tedy museli napříště vyrovnat se skutečností, že překládají pro čtenáře nepříliš obeznámeného s jazykem originálu i se samotným kulturním kontextem přeloženého díla, jak je tomu ostatně dodnes. Snažili se proto hledat cesty, jak učinit hry srozumitelné i publiku bez klasického vzdělání, a poprvé se také začali vážněji zabývat otázkou uměleckého účinku překladu. Brzy pochopili, že úspěch nezáleží v doslovném a formálním napodobování předlohy, ale v aktualizaci originálu a substituci jednotlivých jazykových prvků adekvátními českými ekvivalenty. Uznání se tak konečně dočkal Václav Bolemír Nebeský, z jehož díla tato prvorepubliková generace překladatelů hojně čerpala, a také německý filolog Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, který zastával podobné názory a jehož metody velkou měrou ovlivnily nejvýznamnějšího překladatele tohoto období, **Ferdinanda Stiebitze** (1894–1961).⁹

Již klasický filolog Karel Svoboda začal v roce 1921 napadat Královu koncepci pro její přílišnou formalistnost a zanedbávání obsahu výpovědi, Stiebitz ji pak otevřeně označil za pouhou konvenci, navíc nevyhovující. Stiebitz oproti tomu razil cestu překladu, který vychází z důsledné snahy porozumět podstatě originálu a z ní odvodit adekvátní překladatelské metody. Přelomovými se díky tomu staly jeho adaptace Aristofanových komedií, jejichž účín – jakožto časových politických satir založených na mnohovrstevnatém humoru – nelze současníkům zprostředkovat jinak než důslednou parafrází. Bez skrupulí tedy texty her modernizoval, užíval anachronismů významových i formálních (např. některé strofické útvary překládal rýmovaně) a nebál se zapojit ani silně hovorové vrstvy jazyka. Nevýhodou je, že jeho překlady zcela vytlačily filologicky přesnější překlady **Augustina Krejčího** (1856–1925), takže v češtině můžeme Aristofana v současné době poznávat jen z těchto volných adaptací. Stiebitzův přínos pro českou překladatelskou tradici antických textů je však nesmírný: nejenže dokázal vzdorovat normativnímu odkazu Josefa Krále, ale uvedl do praxe velmi důležitou tezi, že totiž nelze mít o verši (či o jakékoli formě) dogmativní představu, ale obecnou formu je vždy třeba prozkoumat na konkrétním materiálu a z něj vyvodit nejvhodnější překladatelskou metodu. Tak dosáhl Stiebitz toho, že odborná veřejnost akceptovala jeho adaptač-

9 Např. *Antigona* (1920), *Král Oidipus* společně s doplněným satyrským dramatem *Slidiči* (1920), *Médeia* (1929), *Elektra* (1942), *Oresteia* (1944).

ní metodu staré attické komedie a že se rozvolnila pravidla pro překlad lyrických meter.

Ve dvacátých letech také začal být poprvé brán v potaz požadavek mluvnosti právě v souvislosti s překlady antických her – tedy aby překlady odpovídaly potřebám jevištního zpracování. Konkrétním produktem těchto úvah byla polemika mezi **Klárrou Pražákovou**¹⁰ a **Václavem Tille**, uveřejněná v časopise *Jeviště* (1920). Zatímco Tille ve své stati „Klasická čeština na jevišti“ (Tille 1920: 238–241) požadoval, aby divadelní překlady byly co možná nejjasnější a nejsrozumitelnější a aby tedy překladatelé užívali přirozeného mluvního slovosledu, Pražáková v odpovědi „K článku V. Tilla. Klasická čeština na jevišti“ (Pražáková 1920: 285–287) souhlasila s požadavkem jasně a srozumitelně jevištní mluvy, nicméně obhajovala použití nepřirozeného slovosledu s odkazem na celkovou stylizovanost veršované promluvy a poukázala na existenci stejného úzu v řeckých dramatech samotných.¹¹ Skutečnost, že tato debata vůbec proběhla, naznačuje, že překladatelé si konečně začínají se vši vážností pokládat otázku estetického účinku překladového díla na recipienta a že za cílového diváka považují člověka neobeznámeného s antickou kulturou, kterému je právě třeba zprostředkovat autentický zážitek s tímto pro něj neznámým světem tak, aby se pro něj stal pochopitelným a uchopitelným. Snahou překladatele je od této chvíle dosáhnout na moderním jevišti takového účinku, jaký měla hra na původní obecenstvo.¹²

Všichni dosud zmínění překladatelé byli až na výjimky klasičtí filologové, často s velkým citem pro jazyk, literárním rozhledem a kultivovaným vyjadřováním, avšak nebyli básníky v profesním slova smyslu. Další období vývoje překladů antických her do češtiny se naopak vyznačuje tím, že autoři překladů sice většinou nabyli určitého filologického vzdělání, zároveň jsou však básníky, překladateli z dalších (moderních) jazyků nebo profesně spjatí s divadlem (jako herci, dramatici či teoretici). Do překladů tedy ve větší míře než kdy dříve proniká básnický element, a zároveň se stávají volnějšími a bližšími struktuře českého jazyka. **Vladimír Šrámek** (1893–1969),¹³ jeden z čelních představitelů této generace, sice nebyl básníkem, zato mu nebylo cizí právě divadelní prostředí. V profesním životě byl postupně ředitelem divadelního oddělení ministerstva kultury, ředitelem divadla v Hradci Králové, vedoucím

10 Např. *Foiničanky* (1919).

11 U latinských komedií je pochopitelně situace jiná – zde se lyrická *cantica* střídají s *diverbi* v jambickém trimetru, který je velmi blízký rytmu mluvené řeči, a u Plauta se hovorový jazyk využívá v hojně míře se všemi jeho zákonitostmi včetně slovosledu.

12 Jedním z dalších překladatelů tohoto období byl **Stanislav Stuna** (1889–1929).

13 Např. *Orestiea* (1946), *Či je to dítě* (1952), *Tlučhuba (Miles gloriosus)* (1953), *Oidipus na Kolóně* (1953), *Peršané* (1954), *Lysistrata* (1954).

redaktorem dramatického oddělení agentury DILIA, v neposlední řadě také absolventem herectví na konzervatoři a příležitostným hercem. Překlady se začal věnovat záhy a jeho metody působily ve své době kontroverzně jak ve filologických, tak v divadelních kruzích. Jednak pracoval na dalším rozvolňování pravidelné stavby překladového verše (hexametr překládal nestejným počtem slabik), jednak nechával postavy důsledně promlouvat jazykem svých současníků. Jak je patrné z recenzí na Frejkovu inscenaci jeho nejspěšnějšího překladu *Lišák Pseudolus*, někteří kritici byli rozpačití, ale většina a s nimi i diváci přijali Pseudola, který nešetří šfavnatými slovíčky, s nadšením. Šrámek přitom pouze uplatnil Stiebitzův požadavek vycházet z podstaty textu samotného na plautovskou komedii, která pracuje s lidovostí a vulgaritou jako s jedním z hlavních stavebních prvků.

Další překladatelská jména tohoto období a jejich profesní ukotvení tendenci ke zbásničt'ování a zdívaldění překladů antických her jen potvrzují. **Jaroslav Pokorný** (1920–1983) se divadlem zabýval celý život, a to jak teoreticky (např. studie o složkách divadelního výrazu), tak historiograficky (bádání o Shakespeareovi) a nakonec i prakticky především jako dramaturg, ale také překladatel divadelních her. V jeho bibliografii (Trávníčková 2008) lze nalézt dramata z většiny velkých evropských literárních okruhů, a nechybí mezi nimi ani antika.¹⁴ Díky svým divadelním aktivitám dokázal překládat takovým způsobem, že jeho texty splňovaly nároky kladené na dílo určené k inscenování, zároveň mu bohaté překladatelské zkušenosti dovolovaly stvořit ve své době životné a jazykově progresivní texty v osobitém stylu a bez zbytečných archaismů.

Z druhého směru, takříkajíc z básnických výšin, přišel k překladu antické literatury **Václav Renč** (1911–1973), známý především jako básník a dramatik, jenž ale působil také jako dramaturg a práci v divadle by se jistě věnoval setrvale, kdyby mu to neznemožnily poměry po roce 1948. Překlady a úpravami her se zabýval celý život a z jeho textů je cítit stejné porozumění pro složitost lidské duše jako z jeho básnického díla. Přirozenost promluv jednotlivých postav potom nevyrůstá z potenciální blízkosti jejich hovoru a mluvené řeči, ale naopak pramení z neopakovatelného básnického gesta, které přeloženému textu vdechuje život. Přitom autentičnost básnického výrazu dovoluje překladateli vystihnout sborové lyrické party stejně výstižně jako krátké a úsečné stichomytie. Přebásnění jako překladatelská metoda v sobě jistě nese nebezpečí přílišného rozvolnění smyslu a odchýlení se od stylu předlohy, vcelku však slouží velmi dobře potřebám překladu jako svébytného uměleckého díla.

14 *Oidipus vladař* (1950) a *Komedie o strašidle* (1960).

Renč, stejně jako Pokorný, nicméně přeložil pouze několik antických her, a to tragédie i komedie.¹⁵

Kromě překladatelů-umělců stále existovali také jazykově nadaní klasičtí filologové, kteří trpělivě a cílevědomě překládali antické hry (a nejen ty), sice bez větší invence, ale přinejmenším s cílem zpřístupnit generacím čtenářů, které se již dávno nemohou obrátit k originální verzi, hry řeckých a římských dramatiků v co největší šíři. Překlady **Rudolfa Mertlíka** (někdy pod jménem Václava Dědiny nebo Olgy Valešové), **Jaroslava Krále**, **Heleny Kurzové** a **Jiřího Kliera** vycházejí od roku 1969 v edici Antická knihovna nakladatelství Svoboda.¹⁶ Právě těmto autorům vděčíme za to, že máme v současnosti k dispozici překlady velké části korpusu řeckých tragédií a komedií, jakkoli jsou to překlady čtenářsky nepříliš atraktivní a pro divadlo použitelné jen po úpravách či jako podklad pro adaptaci.

S nedostatkem umělecky hodnotných a režijnímu záměru konvenujících překladů antických her se nicméně české divadlo snaží vyrovnat po svém již od sedmdesátých let metodou, která byla v úvodu zmíněna jako novinka v anglosaském prostředí – spoluprací klasického filologa s básníkem či dramatikem. Při ní odborník na řecký či latinský jazyk vytvoří tzv. podstročnick, tedy co nejvěrnější překlad původního textu s poznámkovým aparátem, ve kterém ozřejmí stylovou hodnotu jednotlivých výrazů, naznačí možné konotace a čtenářský účín, vysvětlí reálie apod. Na základě tohoto materiálu básník či dramatik přepíše překladatelův text tak, aby splňoval požadavky na estetickou kvalitu díla a přizpůsobil je režijnímu záměru inscenátora.

K tomuto způsobu adaptace se poprvé uchýlil Otomar Krejča, když si pro svou inscenaci *Oidipus – Antigona* (1971) objednal text u dramaturga a překladatele **Karla Krause** (*1920) a básníka a překladatele **Jiřího Gruši** (1938–2011). Ač oba překladatelé museli kvůli neznalosti řečtiny při tvorbě scénáře vycházet z podstročnicku, připraveného skupinou klasických filologů, jejich umělecké a divadelní zázemí spolu s jazykovým citem a pochopením pro proces převodu textu z jednoho jazyka do druhého jim umožnilo vytvořit z obou her obsahově i jazykově konzistentní jednotu. Tento princip¹⁷ byl pak s úspěchem opakován dalšími překladatelskými páry, např. klasický filolog **Karel**

15 Např. *Antigona a Oidipus na Kolónu* (obojí 1965), *Jezdci, Ženský sněm* (obojí 1968) a *Ptáci* (1970), *Médeia* (1965) nebo *Oresteia* (1969).

16 Edice vycházela už od roku 1924 v nakladatelství Rudolf Škeřík, od roku 1940 přešla pod nakladatelství Melantrich, v roce 1944 se její vydávání zastavilo a bylo obnoveno až v roce 1969 právě v nakladatelství Svoboda (*Basel* 2006)

17 Kromě toho existuje na poli českého překladu antických her i situace, kdy se dva překladatelé ovládající výchozí jazyk dělí o odpovědnost za interpretaci textu a jeho českou podobu. Karel Hubka a Eva Stehlíková takto přeložili Menandrovu komedie a jejich fragmenty, vydáno pod názvem *Komedie pro všední den* (1983).

Hubka a Josef Topol: *Ifigenie v Aulidě* (1984) nebo **Matyáš Havrda** (1972)¹⁸ a **Petr Borkovec** (1970):¹⁹ *Král Oidipús* (1999) a *Oresteia* (2002).²⁰ Druhá zmíněná dvojice za svůj překlad *Oresteí*, pořízený pro Národní divadlo v Praze, po zásluze získala překladatelskou cenu Josefa Jungmanna.

Je nasnadě, že při tomto způsobu práce s originálním textem může dojít k zásadním posunům významu, ať už záměrným nebo nezáměrným. Situace, kdy autor výsledného textu nemá přímý kontakt s textem zdrojovým, může snadno vést k dezinterpretaci, aťsi je zprostředkující komentář jakkoli obsáhlý a podrobný. Toto nebezpečí nicméně bohatě vyvažuje skutečnost, že podobné texty mnohem lépe odpovídají potřebám inscenace, jevištní mluvy i čtenářského porozumění. Všechna uvedená kritéria ovšem splňuje kromě řečených „tandemových“ textů jen nemnoho existujících českých překladů. Hlavním důvodem je, že proces překladu konkrétního literárního díla do určitého cílového jazyka nikdy nemůže být završen, pokud se onen cílový jazyk a kulturní společenství, které jej sdílí a jím komunikuje, vyvíjí. Floskule, že každá generace potřebuje svého Shakespeara, zřejmě nebude úplně bez obsahu. Jazyk je živý, neustále se proměňující organismus, a aby v rukou překladatele plnil svou funkci – promlouval a sděloval –, musí vycházet z aktuálního kontextu, musí „jít s dobou“. Doba se však mění každou chvíli, a tak každá generace potřebuje, aby k ní literatura (v tomto případě divadelní hra) promlouvala aktuálním jazykem. Když se tak neděje, hra se s divákem mine a setkání v pravém slova smyslu se nekoná.

To v žádném případě neznamená, že by se měl jazyk překladu (ať už antic- kých či jiných textů) vulgarizovat, přiblížit běžnému hovorovému úzu nebo rezignovat na stylovou či formální mnohovrstevnatost. Je však třeba si spolu s Wittgensteinem uvědomit, že způsob, *jak* o věcech myslíme, ovlivňuje také, *co* si o nich myslíme. A tím *jak* je právě jazyk. Ve chvíli, kdy začneme vyjadřovat myšlenky neaktuálním způsobem, stanou se i ony samy neaktuálními. Domnívám se, že právě to je situace, ve které se nachází (nebo spíše nenachází) antické drama na českých jevištích. Paradoxně jsou na tom v současnosti lépe hry římských autorů díky překladatelskému úsilí klasické filoložky a teatroložky **Evy Stehlíkové** (*1941), komparatistky a klasické filoložky **Daniely**

18 Absolvoval religionistiku a psychologii, má doktorát z filozofie na Univerzitě Karlově, pracuje v Centru pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty na universitě v Olomouci a věnuje se studiu a interpretaci antické náboženské literatury.

19 Básník, překladatel a publicista.

20 Stejným způsobem pravděpodobně vznikl i Skácelův překlad Plautova *Pseudola* z roku 1986 pro Divadlo bratří Mrštíků v Brně. Skácel se sice nikde výslovně nezmiňuje, že by s nějakým klasickým filologem spolupracoval, zdá se však krajně nepravděpodobně, že by se na reálném gymnáziu naučil latinsky do té míry, že by byl schopen postihnout všechny nuance a delikátnosti Plautovy spleť latiny.

Čadkové (*1975) a **Petra Polehly** (*1974). Jejich zásluhou existují v češtině zcela současné překlady Senekovy *Faidry* (Seneca 2009, 2011), *Thyesta* (Seneca 1992) a *Médey* (Seneca 2002) a Pseudo-Senekovy *Octavie* (Pseudo-Seneca 2005), některé z nich navíc již prověřené konkrétními inscenacemi.

Senekovská latina přitom představuje pro překladatele obtíž hned z několika důvodů. Předně latina ze své podstaty (díky častému výskytu infinitivních a participiálních vazeb) tíhne k větší sémantické koncentrovanosti než čeština, která význam rozvolňuje použitím vedlejších vět. Tak když Seneca napíše *furor cogit sequi peiora*, musí překladatel danou skutečnost vyjádřit mnohem více slovy (např. *vášeň mne žene, abych následovala horší cestu*; Stehlíková in Seneca 2011: 60). To je ovšem záležitost každého latinsky psaného textu, u Seneky se situace pouze ještě více komplikuje tím, že styl tohoto římského filozofa-eklektika tvoří na jedné straně výpovědi velmi zhuštěné, na druhé straně ovšem oplývá přebujelými rétorickými obraty a až opulentně plývá synonymy, jak na to upozorňuje ve svém doslovu k překladu *Faidry* Eva Stehlíková (Stehlíková in Seneca 2011: 61). Když k tomu všemu připočteme sofistikované mytologické a intertextuální narážky, které (měřeno počtem veršů) tvoří nezanedbatelnou část textu a jeho základní významovou složku, co se obsahu týče, jeví se překlad Senekových her jako úkol téměř nemožný – jazyková a kulturní propast se zdá být nepřekročitelnou.

Obě překladatelky, Eva Stehlíková i Daniela Čadková, přistoupily k textům bez zbytečné piety vůči větné struktuře a jednotlivým slovům, zato s pochopením pro senekovský výraz a kulturně-společenský kontext jak původní, tak cílové kultury překládaných děl. Pokusily se tedy zachovat zvláštnosti autorského stylu tam, kde to bylo možné (rétoričnost, bohatost použitých jazykových prostředků), nikdy však na úkor cílového jazyka a s vědomím všech odlišností češtiny oproti latině. Výsledkem je – u Stehlíkové méně, u Čadkové poněkud více – vysoce stylizovaný a archaizovaný jazyk promluv, jehož základní „měrnou jednotkou“ není verš definovaný jakýmsi abstraktním metrickým předpisem, ale vyslovená/vyslovitelná replika. Důraz je kladen na srozumitelnost textů při přednesu a jejich největší klad spočívá právě v tom, že stylizovanost jazyka je zachována společně s dokonalou naturalizací syntaktických vazeb, a tedy jejich dokonalou srozumitelností. Použitá metoda naturalizace se projevuje (více u Stehlíkové než u Čadkové) i v promyšleném zbavování se některých mytologických prvků a v rezignaci na poznámkový aparát pod čarou.²¹

21 Například úvodní pasáž *Octavie* *Iam vaga caelo sidera fulgens / Aurora fugat, / surgit Titan radiante coma / mundoque diem reddit clarum.* (verš 1–4) překládá Čadková *Svíta a toulavé hvězdy / před světlem prchají z nebe, / vstává Slunce, vlasy mu září, / přináší světu zas jasný den.* Jednoho mytologického jména se tedy zcela zřídá, druhé překládá nejobvyklejším možným českým ekvivalentem.

Oprávněnost popsaného překladatelského postupu a životnost přeložených her nejlépe ověří inscenace, kterých se oběma zmíněným textům dostalo, v případě *Faidry* dokonce již dvakrát. Tento překlad pořídila Eva Stehlíková pro stejnojmennou inscenaci Hany Burešové v Divadle v Dlouhé (premiéra březen 2007) a sama překladatelka připravila pro její účely adaptovanou verzi. Úprava zahrnovala oproti později vydanému textu především vypuštění některých pasáží a zjednodušení složitých mytologických souvislostí (Stehlíková in Seneca 2011: 59). Po kladném přijetí inscenace jak u diváků, tak u kritiky²² se další inscenace téhož překladu v současné době připravuje v Městském divadle Brno za účasti stejné režisérky a hlavní herecké představitelky. *Octavii* pod názvem *Octavia – bohové nejsou!* uvedlo v říjnu 2009 brněnské Divadlo Aldente v režii Jitky Vrbkové jako časově omezený site-specific projekt, pro jehož účely byl překlad adaptován ve smyslu krácení částí příliš zatížených mytologickým kontextem. Dobrá mluvnost a hudebnost textu se odrazila v jeho zpěvném a deklamativním způsobu přednesu v rámci inscenace (viz Macháček 2009).

V kontrastu k předchozím dvěma překladům stojí *Medea* Petra Polehly, který selhává jak ve schopnosti přetlumočit adekvátně Senekův literární styl a specifika jeho uměleckého gesta, tak ve schopnosti vytvořit básnické dílo odpovídající jazykové přirozenosti češtiny. Polehlův překlad je snad možné pokládat za poměrně věrné přetlumočení jednotlivých sémantických významů originálu, jistě však ne za umělecké dílo jako takové, jakým má každý překlad být, natož za podklad pro divadelní inscenaci, byť podklad určený k adaptaci. Šroubovanost a nelibozvučnost replik, příliš založených na původní latinské syntaxi, se imaginární inscenaci vehementně vzpírá: *Medea, to hříšné pokolení Kolcha Aetha, / ještě neodtáhla z mého království? Něco chystá, / znám její lstivost, znám její ruce. Koho ušetří, / koho nechá na pokoji?*²³ I z krátké ukázky je zřejmé, jak je důležité, aby měl překladatel kromě klasickofilologického vzdělání také cit pro český jazyk a básnické nadání. Z takového překladu vznikne smysluplná inscenace skutečně jen těžko. Dalším příkladem, kdy nevhodný překlad generuje problematickou inscenaci, jsou *Trójanky* režiséra Pavla Ondrucha ve Východočeském divadle v Pardubicích (premiéra prosinec 2011). Režisér a dramaturg (Zdeněk Janál) použili klasickofilologický

22 Inscenace je na repertoáru divadla již šestým rokem, derniéra proběhla v souvislosti s novou inscenací v Městském divadle Brno. Z recenzí MACHALICKÁ, Jana. Antická Faidra v Dlouhé. *Lidové noviny*, roč. 64, 2007, č. 20, s. 19.

23 Orig.: *Medea, Colchi noxium Aetae genus, / nondum meis exportat e regnis pedem? / molitur aliquid: nota fraus, nota est manus. / cui parcat illa quemue securum sinet?* (v. 179–182). Citováno podle SENECA, Lucius Annaeus, FITCH, John G. (eds.). *Seneca. VIII. Tragedies. I. Hercules; Trojan woman; Phoenician woman; Medea; Phaedra*. Mass.: Harvard University Press, Cambridge 2002.

překlad Jaroslava Krále, který, ač ve své době aspiroval na mluvnost a hratelnost, nesplňuje kvůli přílišné blízkosti originálu co do struktury jazykových i sémantických významů kritéria divadelního překladu ani z tehdejšího, natož z dnešního hlediska. Výsledkem je po stránce replik velmi obtížně srozumitelná inscenace, která myšlenkové a citové bohatství hry spíše zatemňuje, než aby je podtrhovala.

Vidíme tedy, že kvalita inscenace do značné míry souvisí s kvalitou překladu. Nic nezaručí, že z dobře provedeného překladu vznikne hodnotná inscenace, nicméně při použití překladu zastaralého nebo jinak nevyhovujícího pravděpodobnost, že jeho inscenace bude obsahovat smysluplnou výpověď, klesá. Text hry je médiem, skrze které režisér poznává myšlenkový obsah hry, její atmosféru a inscenační potenciality. Pokud jej dostane nějakým způsobem pokřivený, bude nutně zkreslené i jeho chápání tohoto textu. Otázka potom je, do jaké míry a zda to ve výsledku bude ke škodě věci. V českém prostředí tedy nejde o to, že by antické drama nemělo v současnosti co říci, že by nebylo inspirativní. Ale texty, které je potenciálním inscenátorům mají zprostředkovat, jsou až na výjimky němé, nebo spíše jim už nedokážeme naslouchat. Všechna zodpovědnost se tak přesouvá na dramaturgy, kteří, poučení důkladným studiem originálu, by i přes neoslovující formu měli být schopni uvidět ve hře potenciál pro inscenaci a iniciovat nový překlad, či aspoň úpravu překladu existujícího. Nebo je úkolem klasických filologů s jazykovým nadáním, aby se pokoušeli o nové, rezonující překlady a přesvědčili čtenářskou a divadelnickou obec, že antické drama může být aktuální i pro člověka jednadvacátého století? Otázek je víc než odpovědí a kvalitní zahraniční inscenace antických tragédií a komedií se množí.²⁴ Výzva, nebo důvod k rezignaci?

24 Namátkou oceňovaná inscenace *Peršanů* (*The Persians*) v National Theatre of Wales ze srpna 2010 (Spencer 2010).

Bibliografie:

- Antika a česká kultura*. Antické oddělení Kabinetu pro klasická studia AV ČR, 1998, [citováno dne 19. února 2012]. Dostupné na webové stránce: <www.olympos.cz>.
- Archive of Performances of Greek and Roman Drama*. Databáze Univerzity v Oxfordu, 2010, [citováno dne 18. února 2012]. Dostupné na webové stránce: <<http://asp.apgrd.ox.ac.uk>>.
- Baset*. Edice Antická knihovna, 2006, [citováno dne 19. února 2012]. Dostupné na webové stránce: <<http://www.baset.cz/edice/anticka-knihovna>>
- KRÁL, Josef. 1923. *O prosodii české. Část 1: Historický vývoj české prosodie*. Praha: Česká akademie věd a umění, 1923. (Původně (vycházelo na pokračování) *Listy filologické*, roč. 20, 1893 – roč. 24, 1897.)
- KRÁL, Josef. 1938. *O prosodii české. Část 2: O přízvučném napodobení rozměrů časoměrných*. Praha: Česká akademie věd a umění, 1938. (Původně *Listy filologické*, roč. 25, 1898, s. 1–73.)
- MACHÁČEK, Martin. 2009. *Octavia contra Inferi* [online]. *RozRazil online*. 25. 12. 2009, [citováno dne 19. února 2012]. Dostupné na webové stránce: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/270-Octavia-contra-Inferi>>.
- MACHALICKÁ, Jana. 2007. *Antická Faidra v Dlouhé. Lidové noviny*, roč. 64, 2007, č. 20, s. 19.
- NEBESKÝ, V. Bolemlír. 1853. *Tragické básnictví Řeků. Časopis Českého museum*, 1853.
- PRAŽÁKOVÁ, Klára. 1920. K článku V. Tilla. *Klasická čeština na jevišti. Jevišťe*, roč. 1, 1920, s. 285–287.
- PSEUDO-SENECA. 2005. *Octavia*. Přeložila a úvodem (s. 93–94) opatřila Daniela Čadková. *Divadelní revue*, roč. 16, 2005, č. 3, s. 93–110.
- SENECA, L. Annaeus. *Thyestés*. Př. Eva Stehlíková. *Divadelní revue*, roč. 3, 1992, č. 3, s. 75–94.
- SENECA, L. Annaeus. *Medea*. Přeložil, předmluvou (s. 3–25) a poznámkami (s. 60–63) opatřil Petr Polehla. Hradec Králové: HK Credit s.r.o., 2002.
- SENECA, L. Annaeus. *Faidra*. Př. Eva Stehlíková. *Divadelní revue*, roč. 20, 2009, č. 2, s. 84–106.
- SENECA, L. Annaeus. *Faidra*. Přeložila Eva Stehlíková. Praha: Artur, 2011. Doslov „Faidra jako interpretační problém?“ (s. 59–73) napsala Eva Stehlíková.
- SHAW, Francis. 2011. *Two Modern Adaptations of Ancient Greek Plays: Comparative Review*. *My Writing*, 27. 3. 2011, [citováno dne 19. února 2012]. Dostupné na webové stránce: <<http://francisshaw.wordpress.com/2011/03/27/comparative-review-two-modern-adaptations-of-ancient-greek-plays/>>.
- SPENCER, Charles. 2010. *The Persians*, National Theatre of Wales, review. *The Telegraph*, 13. 8. 2010, [citováno dne 19. února 2012]. Dostupné na webové stránce: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/7944762/The-Persians-National-Theatre-of-Wales-review.html>>.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. 1999. *Scénický překlad antických dramát*. In *SPFFMU Q2*.

- Brno: Masarykova univerzita, 1999, s. 9–21.
- ŠPRINCL, Jan. 1977. *Vývoj českého překladu z antické literatury*. Praha: SPN, 1977.
- TILLE, Václav. 1920. Klasická čeština na jevišti. *Jevišťe*, roč. 1, 1920, s. 238–241.
- TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta. 2008. Jaroslav Pokorný. Ústav pro českou literaturu AV ČR. *Slovník české literatury po roce 1945 on-line*, 16. 2. 2008, [citováno dne 19. února 2012]. Dostupné na webové stránce: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=954>>.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, von, Ulrich. 1891. Was ist übersetzen? Předmluva k EURIPIDES. *Hippolytos, griechisch und deutsch*. Překlad a předmluva Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Berlin: Weidmann, 1891.