



David Drozd

William Shakespeare.

**Dílo.**

Překlad Martin Hilský.

**Vklady, výklady (a úklady) shakespearovského překladu**

Při pohledu na některé knihy, potažmo díla se nabízejí (vnucují?) různá *topoi* pokory a skromnosti, a tato díla se tak jednoduše komentují těžko a recenzují obtížně. V případě souborného vydání díla Williama Shakespeara v překladu Martina Hilského se však jistá rétorická gesta vnucují téměř sama. Vydání je bezpochyby úctyhodný počín, a jako takový by snad ani neměl být narušován potutelnými kritickými poznámkami. Publikováním tohoto svazku se vlastně završuje úsilí mnoha generací našich obrozenců a dalších dědiců tohoto činění, kniha je součástí tradice, jež mnohokrát změnila obsah (i rozsah), aby nakonec – na počátku jednadvacátého století a třetího tisíciletí – byla završena. Různí překladatelé se snažili „zdomácnit“ anglického dramatika, ale teprve nyní – díky úsilí Martina Hilského – máme k dispozici jednosvazkově celého Shakespeara z jednoho překladatelského pera.

Monumentalita knižního svazku již na pohled poněkud ochromuje. Připočteme-li k tomu i nedávné vydání Hilského komentářů, je tu zjevná snaha vydat celkový počet z dlouhodobého úsilí.<sup>1</sup> Obě knihy mají tak i symbolickou funkci: shrnují Hilského překlady (i výklady) a případnému čtenáři, jímž bude, obávám se, spíše intelektuální snob než nadšený milovník velkého barda nebo zvědavý student, umožňují demonstrovat podíl na tomto kulturním kapitálu. Bude se například dobře vyjímat ve vhodně vybavené knihovně nebo otevřený na čtecím pultu, samozřejmě pečlivě oprašován.

Pokud jsou statistiky IDU-DÚ alespoň trochu úplné, pak od roku 1989, kdy se Hilský překládání dramát Williama Shakespeara začíná soustavně věnovat,<sup>2</sup> byly jeho překlady uvedeny minimálně ve sto padesáti inscenacích, verze Jiřího Joska zhruba v sedmdesáti případech (to je sotva polovina!), výrazně se prosazují některé převody Milana Lukeše (kolem třiceti inscenací) a stále i E. A. Saudka (také kolem třiceti provedení) a Josefa Topola (osmnáct uvedení – zejména *Romeo a Julie*); ostatní starší překlady jsou hrány zcela výjimečně

1 Zde nutno říci, že téměř všechny překlady již byly vydány dříve samostatně, stejně jako některé eseje zahrnuté ve svazku *Shakespeare a jeviště svět* (Hilský 2010).

2 Především vznikly před rokem 1989 pouze dva Hilského překlady: *Sen noci svatojánské* (1983) a *Marná lásky snaha* (1986).

ně. Pokud tuto nepřesnou statistiku přesně sečteme, vyjde nám, že každé druhé uvedení Shakespeara po roce 1989 u nás vychází z Hilského překladu – to se mi zdá při koncepční rozrůzněnosti české překladové tradice poněkud nevyvážené. I v repertoáru pražského Národního divadla pak s výjimkou *Coriolana* byl až donedávna Martin Hilský de facto výhradním počesťovatelem slov Williama Shakespeara.

Takto shrnuto to vypadá, že Martin Hilský má na překlad i uvádění Shakespeareova díla jakýsi neoficiální monopol, který jako by demonstrovalo právě i vydání posledních dvou souborných spisů.

Představa stabilizovaného konvolutu překladů, které se stanou jakousi kulturní ikonou, nepochybným měřítkem a normou, je poněkud děsivá. Divadelní překlad je přece něco živého, aktuálního a – ze samé své podstaty – zcela efemérního... je prověřován a zároveň pozměňován s každým jednotlivým uvedením. S jistotou nadsázkou by se dalo říci, že vycházejí-li Hilského překlady takto souborně knižně, je nejvyšší čas začít je opravdu jen číst, přestat je hrát a volat po nové překladatelské generaci.<sup>3</sup>

Následující řádky jsou poznámkami na okraj četby několika Hilského překladů. Není samozřejmě možné udělat prostou distinkci mezi dobrým a špatným překladem, chci jen nabídnout několik snad relevantně doložitelných pochybností nad Hilského překladatelským přístupem.

První, co se v obecném povědomí spojuje s Hilského překlady, je brilantnost převodů slovních hříček. Je příznačné, že první v jeho tvorbě vznikají převody komedií *Sen noci svatojánské* (1983) a *Marná lásky snaha* (1986), v nichž pohotovost jazyka má své nezadatelné místo. V případě textů tragédií najdeme ovšem mnohá diskutabilní místa. Když Hamlet s přáteli očekává na hradbách ducha a komentuje Claudiovy pijácké sklony, v Hilského podání prohlásí:

**Hamlet.**

Já ale tvrdím, třebaže jsem zdejší  
a na ten zvyk jsem zvyklý, že je lepší  
mít ve zvyku si odepřít ten zvyk.  
(Martin Hilský)<sup>4</sup>

**Hamlet.**

And to my mind, though I am native here  
And to the manner born, it is a custom  
More honoured in the breach than the observance.  
(*Hamlet*, 1.4.16–18)

Je to jistě doklad překladatelské bravury – ono čtyřnásobné obehání základu *zvyk* –, leč nad Hamletovým pobouřením, pohoršeným odsudkem tu domi-

3 Jiří Josek – navzdory všem rozdílům v přístupu k tlumočení dramatického díla WS – nemůže být v této oblasti kandidátem, ostatně jeho a Hilského první překlady jsou prakticky z téže doby.

4 Překlad *Hamleta* 1999 (citováno dle Hilský 2011).

nuje pouhý vtíp. Přitom jak originál, tak jiná překladová řešení<sup>5</sup> jsou v tomto bodě přímá a věcná:

**Hamlet.**

Já ale, přestože jsem tady doma  
a zvykl jsem si na něj, myslím si,  
že by se měl spíš zrušit než-li ctít.

(Jiří Josek)<sup>6</sup>

**Hamlet.**

Jsem sice zdejší a ty místní mravy  
mám v krvi; řek bych však, že tenhle zvyk  
se nejlíp uctí, když se poruší.

(Milan Lukeš)<sup>7</sup>

Podobně můžeme být zaskočeni, když o něco později narazíme na dialog Laerta a Ofélie (1.3) – ta na bratrovo varování před Hamletovými citovými výlevy odpoví:

**Ofélie.** Andělem strážným budiž mi má rada,  
já vezmu si ji k srdci. Ty však, bratře,  
nebuď jak špatný kněz, co druhým káže,  
jak trnitá je cesta do nebe,  
sám však jak zpustlík spustí se, kde může,  
na růžích leží si a vlastní radou  
se vůbec neřídí.

(Martin Hilský)

Jakkoliv něžný, ironický či pobavený může být tón odpovědi bratrovi, slovní hříčky k Ofélii nepatří (tedy dokud se nezblázní). Naopak, její odpověď založená na biblických aluzích je spíše odpovědí kultivované dívky z nedělní školy. Jistý, velmi subtilní humor celé scény může být právě v tom, že Laertes (a vzápětí i Polonius) za pomoci dvojsmyslných formulací naznačují nebezpečí přes-příliš erotického vztahu s Hamletem, zatímco Ofélie tento jazyk neužívá (ponechme divadelním interpretům, zda ho záměrně ignoruje nebo zatím neumí). V tomto duchu fungují ostatně i dialogy s Hamletem, zejména těch několik replik ve třetím dějství před zahájením divadla na divadle – Ofélie, ať už obscénostem rozumí či ne, odmítá na takovýto jazyk přistoupit.

Jiné takové překvapení nalezneme v téměř posledních slovech Horatiových:

5 Komparace jsou vedeny krom originálního znění jen k Saudkovým, Lukešovým a Joskovým překladům, které jsou stále divadelně živé a má tedy smysl jednotlivá řešení a koncepce k sobě vztahovat.

6 Překlad *Hamleta* 1999 (Josek 2011).

7 Překlad *Hamleta* 1974 (Lukeš 1980).

**Horatio.** [...] Uslyšíte,  
o smilných, krvavých a zvrhlých činech,  
o vraždách spáchaných jen omylem  
či vynucených úskokem a lstí,  
o těch, kdo jiným jámu kopali  
a sami do ní spadli. O tom všem  
vám povím pravdu.  
(Martin Hilský)

**Horatio.** [...] So shall you hear  
Of carnal, bloody, and unnatural acts,  
Of accidental judgements, casual slaughters,  
Of deaths put on by cunning and forced cause;  
And, in this upshot, purposes mistook  
Fall'n on the 'inventors' heads. All this can I  
Truly deliver.  
(*Hamlet*, 5.2.334–340)

**Horatio.** [...] i uslyšíte  
o smilstvech, vraždách, hnusných zvrácenostech,  
zabitích slepých, o náhodných soudech,  
popravách vynucených lstí a tísní  
a vposled o úkladech, jež se smekly  
zpět na hlavy svých strůjců. O tom všem  
vám pravdu povím já.  
(E. A. Saudek)

**Horatio.** [...] Uslyšíte  
o cizoložství, krvi, zvrácenostech,  
o náhlých soudech, letném zabíjení,  
o smrti chystané a vynucené,  
i o lsti, která selhala a padla  
na hlavy strůjců. O tom všem jsem schopen  
říci vám pravdu.  
(Milan Lukeš)

**Horatio.** [...] Uslyšíte,  
o činech zvrhlých, krvavých a zlých,  
o ranách osudu i náhody,  
o intrikách vedoucích k vraždě, které  
se zvirtly tak, že zahubily toho,  
který chtěl vraždit. O tom všem vám chci  
pochtivě vypovědět.  
(Jiří Josek)

Ti, kdo – slovy překladatele – *jiným jámu kopali a sami do ní spadli*, jsou zejména ony mrtvolvy ležící právě před zraky diváků, Fortinbrase i jeho vojsk: není to poněkud neadekvátní označení královraha Claudia a jeho pomocníků i obětí? Originál i jiné překlady jsou v tomto punktu opět spíše věcně střízlivé a ponechávají na scénickém řešení, jaký postoj k nim Horatio jako pomyslný soudce zaujme. Hilského řešení – vedeno použitým úslovím – předjímá ironickou distancí či snad pohrdání.

Nejde mi o nějakou úzkoprse vyžadovanou věrnost liteře originálu, ale o problém výkladu textem projektované dramatické (potažmo scénické) situace, který tyto překladatelem vytvořené hříčky předjímají: proč Hamlet vtípkuje, když je oprávněně pobouřen; proč Ofélie replikuje svému bratrovi (jemnou?) ironií; proč se nad mrtvolami hlavních postav příběhu dopus-

tí pohrdlivého vtipu Horatio? Tyto drobnosti se mohou jevit jen jako izolované a samy o sobě chytré nápady a jako dílčí slovní gagy jistě mohou fungovat, je ovšem otázkou, zda nejsou až příliš radikálním překladatelským výkladem (a vkladem) do charakteristiky postav. Anebo Hilského vrstva postav v překladu nezajímá, a proto ji nechtě tříští? Jistě se neshodneme, jaké postavy – zde pro příklad v tragédii *Hamlet* – jsou, ovšem lze o nich často říci, jaké vysoce pravděpodobně nejsou.

Hilský při přednáškách i komentářích s oblibou zdůrazňuje divadelnost a gestičnost svých překladů, často a s gustem v přednesu vychutnává nuance shakespearovské řeči. Zkusme si představit například vypjatou situaci ze samotného závěru *Krále Leara*, kdy přichází Lear s mrtvou Kordelií v náručí. V originále nařiká takto:

**Lear.** Howl, howl, howl, howl! O, you are men of stones.  
Had I your tongues and eyes, I would use them so  
That heaven's vault should crack. She's gone for ever!  
(*King Lear*, 5.3.253–255)

Čeští překladatelé k tomuto emocionálně vypjatému výjevu, v němž Lear znovu – stejně jako v bouři – svolává celý svět, aby se přidal k náporu jeho citu, přistupují takto:

**Lear.** Ó, kvilte, kvilte, kvilte!  
Jste lidé z kamene. Mít já váš hlas  
a vaše oči, já – já bych jich užil,  
že nebes krov by pukl. Pryč je navždy.  
(E. A. Saudek)<sup>9</sup>

**Lear.** Jen pláč, pláč, pláč! Jste lidé z kamene!  
Já mít váš hlas a vaše oči, nebes baň  
bych s nimi strhl. Navždy odešla.  
(Milan Lukeš)<sup>10</sup>

**Lear.** Skučte a skučte, skučte všichni!  
Jste z kamene! Mít já váš zrak a ústa,  
způsobil bych, že pukla by baň nebe!  
(Martin Hilský)<sup>11</sup>

**Lear.** Zoufejte, zoufejte! Jste z kamene,  
že nepláčete? Já mít hlas jak vy,  
nebeskou klenbu zbořím. Zemřela!  
(Jiří Josek)<sup>12</sup>

Všimněme si, že Shakespearův první, výsostně „neblankversový“ verš všichni překladatelé poněkud umravňují – ve dvou případech (Saudek, Lukeš) dokonce umisťují na první pozici nepřívzvučnou slabiku, aby tak vyhověli poně-

9 Překlad *Krále Leara* 1957 (Saudek 1983).

10 Překlad *Krále Leara* 1975 (Lukeš 1980).

11 Překlad *Krále Leara* 2002 (Hilský 2011).

12 Překlad *Krále Leara* 2009 (Josek 2011).

kud středoškolské představě o naplňování metrického schématu blankversu. Věcně vzato jsou v originále čtyři přízvučné slabiky za sebou a ve zbytku anglické repliky bychom mohli (ale je to také otázka názoru) umístit jeden až čtyři další přízvučky:

**Lear.** Howl, howl, howl, howl! O, you are men of stones.

Tento verš je vhodným dokladem toho, jak málo pravidelný, protože emočnímu vyjádření podřízený, může být u Shakespeara rytmus. Čeští překladatelé nejen že jsou metricky pořádanější, leč ani Learův výkřik nemá zvučnost téměř zvířecího *howl*: Saudkův Lear je ještě pořád tradičně decentně tragický (*kvilte...*), sémanticky se možné běsnosti Learova žalu velmi blíží Hilský (*skučte...*), leč gesticky jde o slovo „uzavřené“, jako by obrácené dovnitř (krátká zavřená samohláska *u*). Podobným zvukovým gestem řeší situaci i Josek – jeho Lear také nekvílí, leč vyzývá *zoufejte* –, v obou případech si může herec jen málo zanaříkat. Lukeš je z dosavadních překladatelů jediný, kdo si troufne podřídít literu překladu situačnímu gestu a užít gramaticky fragmentární, leč emocionálně a gesticky nosné řešení.

Všimněme si také, jak se dá řešit překlad obrazu *heaven's vault*: Lukešovo řešení *nebes bán* sice vnáší poněkud staromódní inverzi, ale umístěním slova s dlouhou a otevřenou samohláskou na konec verše dává herci opět možnost rozvinout Learův nárek, u Hilského *bán nebe*, situovaná stejně, vyznívá jinak: navzdory témuž otevřenému vokálu ve slově *bán* následující slovo *nebe* verš uzavře (a rytmus nedovoluje verš přetáhnout). Našli bychom i mnohé další příklady toho, že divadelní znělost není u Hilského převodů vždy rozvinutá.

Posuny v implicitní gestičnosti můžeme demonstrovat i na jiné pasáži z *Krále Leara*, totiž na Edmundově posledním rozsáhlém monologu. Nejprve originální znění:

#### **Edmund.**

- 1 To both these sisters have I sworn my love,
- 2 Each jealous of the other as the stung
- 3 Are of the adder. | Which of them shall I take? –
- 4 Both? – one? – or neither? | Neither can be enjoyed
- 5 If both remain alive. | To take the widow
- 6 Exasperates, makes mad, her sister Gonoril,
- 7 And hardly shall I carry out my side,
- 8 Her husband being alive. | Now then, we'll use
- 9 His countenance for the battle, | which being done,
- 10 Let her that would be rid of him devise
- 11 His speedy taking off. | As for his mercy
- 12 Which he intends to Lear and to Cordelia,

13 The battle done, and they within our power,

14 Shall never see his pardon; | for my state

15 Stands on me to defend, not to debate.

(*King Lear*, 5.1.59–69 – Výrazné předěly mezi významovými celky uvnitř verše zvyrazňují svislou čarou.)

Z divadelního hlediska jde o uzavřený monolog, zřejmě směřovaný k divákům, v němž ústřední „padouch hry“ způsobem blízkým např. Richardovi z Glostru zvažuje pro a proti své komplikované situace. Tento přerývaný a překotný tok úvah se zračí i v organizaci promluvy: ponechme stranou sémantické finesy a všimněme si, jak se tu zachází s veršovým přesahem. Kolik vět je rozděleno, a může se v nich tak rozehrát napětí mezi významovým jádrem věty a slovem umístěným na konci verše. Významové změny jsou četné a rychlé – mnohdy uprostřed verše dochází ke zlomu, někdy až zkratu. Po prvním poměrně pravidelném verši je přesah mezi druhým a třetím, také věta ze čtvrtého verše přesáhne, atp. Významové napětí mezi po sobě jdoucími větami je přitom někdy značné: např. skok od vraždy manžela k milosti pro Leara a Kordelii v jedenáctém verši.

Řešení E. A. Saudka i Milana Lukeše do značné míry vycházejí právě z této kontrapozice verše a věty, která má v konečném důsledku gestický charakter: zachycuje průběh Edmundova myšlení, jeho skoky i zadrhnutí.

### Edmund.

Oběma sestram přisahal jsem lásku.

Jak užtknutý, když vidí zmiji, jedna špehuje druhou. | Kteroupak si vezmu?

Jednu? Či obě? Žádnou? | Žádná není na nic, dokavad žijí obě. | Vztít si vdovu,

Goneril poštvu si, že bude šilet.

A s ní to sotva vyhraji, když choť má dosud naživu. | V té bitvě teď svou vahou poslouží. | Až bude po ní,

ať ta, co se ho touží zbýt, si smyslí, jak rychle vyřídít ho. | Co se týče

Leara a Kordelie, kterým hodlá dát milost – | po bitvě a v naší moci

jí sotva užijí. | Mé postavení

si úvah nežádá, leč uhájení.

(E. A. Saudek)

### Edmund.

Oběma sestram přisahal jsem lásku.

Jedna je na druhou jak užtknutá, když vidí zmiji. | Kterou si mám vzít?

Obě? Či jednu? Nebo žádnou? | Žádnou si neužiju, dokud žijí obě.

Vezmu si vdovu – | popudím si sestru;

a s Goneril si sotva přijdu na své,

když manžel žije. | Jeho autorita

nám v bitvě přijde vhod. | Až bude po všem,

ať ona vymyslí, jak se ho zbavit –

když o to stojí. | Milost, kterou on

zamýšlí pro Leara a Cordelii?

Až budem je mít v hrsti, pak se jí

už nedožijí. | Svoje postavení

musím si hájit! Nejsem na řečnění.

(Milan Lukeš)

Rozdíly mezi oběma překladateli jsou v generačně založených stylistických nuancích (*poštvu si / popudím si; zbýt se / zbavit se; v naší moci / mít v hrsti; ji sotva užijí / už nedožijí* atp.), v obou případech je ale zachována stříhová struktura promluvy (je naznačena v rámci možností stejným způsobem jako v originálu).

A nyní jedna z nejmodernějších českých variant z pera Martina Hilského:

**Edmund.**

- 1 Oběma sestrám přísahal jsem lásku.
- 2 Tváří se na sebe, jak uštkl by je
- 3 had. | Kterou z nich si vybrat? Obě? Žádnou?
- 4 Když obě budou žít, já žádnou z nich
- 5 si neužiju. | Když si vezmu vdovu,
- 6 Goneril z toho trefí šlak. | Z té zas
- 7 nic nekouká, když její manžel žije.
- 8 Tu jeho pověst využijem v bitvě,
- 9 a pak už Goneril si poradí,
- 10 jak se ho zbavit, když si to tak přeje.
- 11 A milost pro Leara a Kordelii?
- 12 Hned po bitvě, až budou v naší moci,
- 13 jim prokážeme milost takovou,
- 14 že na ni zajdou – | smrt je nemine.
- 15 Moc činy uhájím, však slovy ne.

(Martin Hilský)

Převod Martina Hilského je na první pohled posunutý opět jen v lexiku – někdy dojde k výraznějšímu přiblížení k hovorové řeči (*trefí šlak*), jindy se mírně přitvrdí významově (*jak se ho zbavit*). Prozkoumáme-li však větné přesahy, zjistíme, že je jich mnohem méně. Od verše sedmého po třináctý se věty zcela kryjí s veršovými celky. Hilský text zpřehledňuje, zjednodušuje postup myšlenek: např. vysvětlující *když si to tak přeje* je umístěno na konec věty jako podřazená vedlejší věta, zatímco v originále i předchozích řešeních je pořadí zpřeházené, těkavé jako Edmundovy úvahy. Po zkušenosti s některými inscenacemi této hry musím konstatovat, že právě jistá roztříštěnost, asociativnost monologu je jak jeho obtíž (herec se může spolu s divákem úspěšně ztratit), tak výzvou – ovšem nejen překladateli, leč především herci, který vše v textu obsažené ztělesní.

Krom toho Hilský pomíjí podstatný fakt, a to, že milost hodlá dát Learovi a Kordelii vévoda Albany. A následující Edmundovo konstatování, že *milost* těžko využijí, převádí do zbytečně paradoxního vyjádření, které pak – snad



aby nedošlo k nedorozumění – musí dovysvětlit (*smrt je nemine*). Závěrečné Edmundovo prohlášení je tak vmáčknuto do posledního verše a není možné využít rýmové hry mezi – v originále významovými – slovy *my state / to debate* (u Saudka *postavení / uhájení*, u Lukeše *postavení / na řečnění*). Hilského řešení tak oslabuje divadelní účinek poslední dvojverší, kdy je klíčový motiv celého monologu *my state* (věcně vzato: opravdu postavení, nikoliv moc je to, o co Edmundovi jako levobočkovi jde, ale to není až tak zásadní) umístěn na konec verše a podtržen rýmem. Divadelně může jít o velmi silné rétorické gesto, které však právě Hilského překlad herci nenabízí.

Dlužno podotknout, že podobně pointuje monolog i Jiří Josek a je jak ryticky, tak významově ještě ledabylejší:

**Edmund.** Budou-li po vítězství v naší moci,  
já nepřipustím, aby žili dál,  
a vezmu si to, zač jsem bojoval.  
(Jiří Josek)

Vytknul jsem výše Martinu Hilskému možná až příliš velkou zálibu ve slovních hříčkách a paradoxech. *Král Lear* je přitom hrou, v níž – v jednom z nej-enigmatičtějších míst Shakespearova díla – volí tento překladatel řešení až překvapivě lapidární. Ať už jsou poslední verše připisovány Albanymu nebo Edgarovi, případně každému po dvojverší, zní následovně:

**Edgar.** The weight of this sad time we must obey,  
Speak what we feel, not what we ought to say.  
The oldest have borne most. We that are young  
Shall never see so much, nor live so long.  
(*King Lear*, 5.3.318–321)

Tento závěr je interpretačně poměrně nejasný – komentáře se různí v tom, kdo je vůbec míněn oním *the oldest*: zda ještě na scéně přítomný Kent či již mrtvý Lear, případně všichni kruté postižení „starci“ hry, tedy Lear, Gloster a případně i Kent. Poslední věta bývá interpretována různě, často je chápána jako paradox: jak se očekávání, že přeživší hrdinové nespátrí (nezakusí či nezažijí) tolik jako neboží stařešinové, snáší *s nor live so long*? Tedy: ani tolik nezažijí, ani se tak dlouhého věku nedožijí?<sup>13</sup> Srovnejme naposled řešení Martina Hilského se Saudkovým, Lukešovým a Joskovým.

13 Milan Lukeš ve své studii „Tiha šleného času“ doslovně překládá čtyřverší následovně: *Musíme uposlechnout tíhu tohoto smutného času. / Říkat co cítíme, ne co bychom měli říct. / Nejstarší nesl nejvíc; my, kteří jsme mladí, / nikdy tolik nespátríme, ani nebudeme tak dlouho žít* (Lukeš 2004: 199).

**Edgar.** Krutosti chvíle uposlechnout dlužno,  
říkat, co cítíme, a ne, co slušno.

Nejstarší nejvíc nes. Nám, kdož jsme mladší,  
zakusit tolik život nepostačí.

(E.A.Saudek)

**Edgar.** Musíme poslechnout tíživý čas;  
ze srdce mluvit, ne jak na rozkaz.

Nejstarší nejvíc nes. Co zakusil,  
na to my mladí nemáme dost sil.

(Milan Lukeš)

**Edgar.** Ať každý z nás pod tíhou smutku v duši,  
říká, co cítí, a ne, co se sluší.

Král nejvíc vytrpěl. Kéž šanci máme,  
že to, co on, my mladí nepoznáme.

(Martin Hilský)

**Edgar.** Je třeba nést, co čas nám naloží,  
spíš hořké pravdě přát než sladké lži.

Nejstarší trpěl nejvíc. Kéž nám se zdaří  
buď trpět mihn, či nedožit se staří.

(Jiří Josek)

Jistěže překladatel bývá nucen i nejasný a diskutabilní význam částečně projasnit. Konkretizace jednotlivých překladatelů jsou však – dovoluňte hypotézu – v něčem příznačné: E. A. Saudek poslední větu ponechává poněkud zašifrovanou, což konvenuje i s někdy nesrozumitelnou manýrističností některých jeho metafor; Milan Lukeš (pořízeno v roce 1974 pro Grossmanovu inscenaci) překládá jednoznačně skepticky či ironicky, namísto morálního poučení je tu konstatování neschopnosti trpět – jak tato slova Edgara, který bývá často vykládán jako jediný aktivní a zároveň morální hrdina hry, odrážejí skepsi normalizačního času u nás, můžeme jen domýšlet. Řešení Martina Hilského jsou však příslibem, přáním čehosi lepšího – a tragédii je tak dodáno aspoň něco z onoho očištného smíření, jaké najdeme např. v *Romeovi a Julii* nebo *Othelovi*, smíření, které však v *Králi Learovi* budeme mezi všemi absurdně krutými momenty hledat jen obtížně. Hilského řešení tak v rámci možností závěr hry vyladuje – a příznačně tlumočí *The oldest hath borne most* jednoduchým *Král nejvíc vytrpěl*. Jednak tím situaci jednoznačně vyloží, ale především: přiřkne Learovi titul, jenž mu už dávno nepatří, čímž však situace získá aspoň trochu obřadného a rituálního lesku. Závěr hry ale přece není scénou o smrti velkého krále, ale obrazem umírání nebohého starce, opět možná šíleného. Překlad zjevně preferuje čtení přes symbolickou rovinu Leara jako krále – srovnaj např. Hilského úvahy o králi a jeho těle v souvislosti s *Hamletem*, nebo pasáže o Learovi a Kordelii jako smírné oběti v příslušném eseji (Hilský 2010). Doba si – zřejmě? – žádala takovéto řešení, možná to prostě bylo na konci tisíciletí (překlad vznikl 2001–2002) ve vzduchu. Že to ale s dobovou podmíněností překladatelských řešení nebude tak jednoduché naznačuje novější verze Jiřího Joska (2010). Na jedné straně se originálu velmi vzdaluje volbou efektní rétorické figury *hořká pravda / sladká lež*, a to v situaci, kde Edgar velmi „nerétoricky“ hovoří o tom, že právě umná řeč (tou celá tragédie přece začala) nemá u takové katastrofy místo, na straně druhé Josek přináší řešení posledního verše, které v mnohém tlumočí jeho záhadnou enigmatičnost.

Pro pořádek doplníme, že Milan Lukeš a Martin Hilský jsou i zdatnými interprety: překládají tedy tak, jak závěr čtou – Hilský se jednoznačně přiklánil k názoru, že „naděje na konci Krále Leara nezemřela“ (Hilský 2010: 619), a nihilistické čtení této hry jednoznačně odmítá (s odkazem na rozličné autority, např. Zdeňka Stříbrného). V principu neřešitelná otázka, jíž se tu však nelze vyhnout, je obligátní: jak daleko může zajít překladatel ve výkladu? Není vhodnější spíše udržovat interpretační možnosti rozevřené, než takto jednostranně konkretizovat čtení?

Hovoří-li Hilský na mnoha místech svých úvah o světě Shakespearových her, měli bychom důsledně hovořit o světě Hilského překladů Shakespearových her. Na několika málo příkladech jsem se pokusil naznačit, jaké rysy tento svět, který je nedílně světem překladatele i autora, má.

Hilského fascinace Shakespearem je mnohdy fascinace literaturou, slovem, a to slovem jako detailem, fragmentem – proto podle mého názoru to tolik rozvinuté umění slovní hříčky, které někdy svádí (až zavádí). Fascinace slovem (a všimněme si, kolik prostoru ve svých výkladech věnuje Hilský moci slova a řeči) někdy vede k přehlížení situačního aspektu dialogu, pomíjení divadelní gestičnosti verše. Hilského překlady jsou mnohdy fascinující jako poezie – jsou poezií v literárním slova smyslu, divadelní potenciál však ne vždy využívají. Je ovšem otázkou, zda právě toto poměrně textocentrické pojetí klasika vlastně nevyhovuje dnešním k postmoderně směřujícím českým režisérům, pro něž je text nezávislou vrstvou vedle jejich vlastní režijní imaginace,<sup>14</sup> a zda vlastně do sebe poněkud zahleděný překlad Hilského není právě to, co potřebují. Opojení detailem, vychutnávání fines, intenzivní výraz, jímž se tvůrce opájí – jsou charakteristiky, jež bychom mohli často vztáhnout na překlady i jejich inscenace.

Jak jsem naznačil již na počátku – dovršení jednoho úctyhodného díla vysloveně volá po nové překladatelské generaci, novém přístupu a pohledu. A i když se zdá, že Martin Hilský prakticky ovládl mediální prostor, co se Shakespeara v Čechách týče,<sup>15</sup> není mi myslím nutné, natož zdvořilé podsouvat mu v tomto ohledu nějaké „mocenské“ tendence. Kult Hilského jde mnohem více na úkor nekritičnosti médií a nedovzdělanosti mnohých redaktorů.<sup>16</sup> Mož-

14 Např. Vladimír Morávek inscenuje Hilského verze třikrát, a Hilského překlady převládají v cyklu „Bůh ochraňuj Williama Shakespeara!“, který Morávek coby umělecký šéf inicioval v Klicperově divadle v Hradci Králové.

15 Hilský se podílel jako jediný překladatel na mnoha shakespeareovských rozhlasových pořadech (zejména rozsáhlý cyklus *Divadlo svět*, komentované nahrávky sonetů atp.) a prostor mu věnovala i televize v sérii *Za Shakespearem s Martinem Hilským*; je téměř výhradním překladatelem pro *Letní shakespeareovské slavnosti* na Pražském hradě.

16 A někdy je tato neznalost i nekulturnost učiněna téměř předností, jako u redaktorky, která Martina Hilského zpovídá v knižním rozhovoru *Když ticho mluví* (Hilský, Korecká 2007).

ná je ovšem volání po chybějící překladatelské generaci špatně směřováno – zloděje i překladatele dělá ve skutečnosti příležitost:<sup>17</sup> absenci nového přístupu k překládání klasikova díla nutno asi více přičíst na vrub spokojenosti dramaturgů a režisérů s překlady stávajícími, případně absenci dramaturgicko-režijní představy, jak má vypadat Shakespeare nově přeložený, jaká má být divadelní funkce a následně podoba takového textu. Možná, že je současné české divadlo v takovém stavu, že není nikdo, kdo by tu představu měl... ale to už je věru jiné téma.

---

17 Dost dokladů o tom podává Pavel Drábek ve své stále nepublikované práci *České pokusy o Shakespeara* (Drábek 2010). Zejména ve 20. století je potřeba praktických divadelníků zásadním motorem při zadávání vzniku nových překladů.

### **Bibliografie:**

- DRÁBEK, Pavel. 2010. *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Tribun EU, 2010 (soukromý tisk).
- HILSKÝ, Martin, KORECKÁ, Ludmila. 2007. *Když ticho mluví*. Praha: Portál, 2007.
- HILSKÝ, Martin. 2010. *Shakespeare a jeviště svět*. Praha: Academia, 2010.
- LUKEŠ, Milan. 2004. *Mezi karnevalem a snem*. Praha: Divadelní ústav, 2004.
- SHAKESPEARE, William. 1949. *Hamlet, králevic dánský*. Př. E. A. Saudek. Praha: Umění lidu, 1949.
- SHAKESPEARE, William. 1974. *Hamlet, dánský princ*. Př. Milan Lukeš. Praha: Odeon, 1980.
- SHAKESPEARE, William. 1957. *Král Lear*. Př. E. A. Saudek. Praha: Naše vojsko, 1957.
- SHAKESPEARE, William. 1976. *Král Lear*. Př. Milan Lukeš. Praha: DILIA, 1976.
- SHAKESPEARE, William. 2011. *Dílo*. Př. Martin Hilský. Praha: Academia, 2011.
- SHAKESPEARE, William. 2011. *Dvanáct nejlepších her*. 2 svazky. Př. Jiří Josek. Praha: Romeo, 2011.
- SHAKESPEARE, William. 2005. *The Complete Works*. WELLS, Stanley, TAYLOR, Gary, (eds.). 2. vydání. Oxford: Clarendon Press, 2005.