



Karolína Stehlíková

Dialogy králíka s koněm: ke spolupráci překladaatele a inscenačního týmu

Položme si na začátku otázku, proč by překladatel měl vůbec být přítomen v inscenačním procesu. Spolu s Jiřím Levým se domnívám, že překladatel dramatického textu, který bude inscenován, je v trochu jiné situaci než překladatel beletrie (Levý 1998: 161–196). Dramatický text nemá nutně tak kanonický charakter jako např. prozaické dílo, což souvisí se skutečností, že sám o sobě není (až na výjimky) výsledkem, ale pouze jednou ze složek divadelního artefaktu. V různých fázích divadelního procesu bývá běžně upravován, krácen, dekonstruován či doplňován – ať už za úpravami stojí sám dramatik, jenž je blízko divadelnímu provozu, nebo inscenátoři, kteří text přizpůsobují vlastní vizi, nové době či jiné konvenci. Zdá se dokonce, že v té výšce současného divadla označované jako divadlo postdramatické, kde textová složka z různých důvodů ustupuje do pozadí, fixní dramatický text už nikdo ani neočekává. Ovšem i tam, kde text existuje v podobě, na jakou jsme zvyklí, může docházet k zásadnímu rozvolnění výsledné formy, což souvisí především s rolí režiséra coby hlavního autorského subjektu. Inscenační tým by proto při tvůrčím hledání mohl logicky stát i o překladatelův názor. Jistě, cílem přizvání překladatele může být také snaha o posvěcení změn, které chce v textu provést dramaturg či režisér. Obvykle se ale spíše jedná o otázky, které by divadelníci rádi položili autorovi, kdyby měli možnost: reaguje-li hra na nějakou konkrétní situaci, proč ji autor napsal, jak co myslel, jak vypadá vybrané drama v kontextu další dramatikovy tvorby, jak se liší jednotlivá kulturní zázemí apod.

V následujících příkladech se soustředím na tři realizace norských her na českých jevištích i v rozhlase a pokusím se popsat přínosné momenty ve spolupráci překladatel-inscenační tým.

Příklad první. Jon Fosse: *Jméno. Noc zpívá své písně. Činoherní klub, 2004, režie Martin Čičvák.*

Záměrně jsem vybrala druhou inscenaci Fosseho textů¹ na české scéně. Obě tehdy uvedené hry vyšly roku 2002 v edici *Současná hra* Divadelního ústavu. Šlo tedy o překlady „zafixované“, které si režisér zvolil na základě jejich četby.²

Fosseho hry se vyznačují absencí interpunkce a velkých písmen. Dialogy působí jako neredigovaný proud vědomí, který se cyklí a zdánlivě neorganizovaně valí vpřed. Zápletky jsou většinou prosté (každodenní situace ze života průměrné rodiny), v pozdějších hrách se ovšem komplikují v souvislosti s tím, jak dramatik rozrušuje časoprostorové kontinuum (plná prostupnost minulosti, současnosti a budoucnosti včetně rozdvajování postav fungujících paralelně ve svých mladších a starších verzích). Archetypálnost Fosseho jazyka se realizuje na úrovni gramatické a lexikální (použití normalizovaného, nezabarveného *nynorsku*,³ triviální a omezená slovní zásoba). Příznačná je pro něj rytmizace, která se projevuje na vnější i vnitřní podobě textu (zmiňovaná absence interpunkce, použití básnických figur jako elipsa nebo anakolut, repetice, akcentace zámlk a pauz). Repetitivnost a důraz na modálních a vytýkacích příslovcích, částicích a citoslovcích (slova jako *přece, teda, no ne, ale, totiž, třeba, asi, hm*) znesnadňují práci především hercům. Režisér je oproti tomu vystaven nástrahám polyvalence, neurčitý text totiž nabízí značný počet interpretací.

Martin Čičvák mě přizval ke zkušebnímu procesu, což znamenalo volný přístup na všechny zkoušky a následné diskuze v kruhu režisér (Martin Čičvák), dramaturg (Martin Kubran), scénograf a kostýmní výtvarnice (Tom Ciller a Nina A. Stillmarková), případně herci (Matěj Dadák představující hlavní mužskou postavu v obou hrách). Už na čtené zkoušce, kde bývá překladatelským úkolem nejčastěji představit autora a jeho dílo, se ukázala výzva v podobě interpunkční nedourčenosti textu. Pro názornost lze za všechny uvést příklad vyplývající z odlišného způsobu formulace otázky v norštině a v češtině. Norský slovosled jasně indikuje, jde-li o větu oznamovací nebo tázací. Česká tázací věta ale může mít slovosled shodný s větou oznamovací. Schází-li ovšem takové větě otazník, může být interpretována oběma způsoby (např. věta „Ty jsi tady“ bez otazníku na konci postrádající navádějící autorskou po-

1 Jako první u nás byla inscenována Fosseho hra *Někdo přijde*. Malá scéna Národního divadla Brno, 2001, režie Tomáš Svoboda.

2 Překlad Fosseho hry *Někdo přijde*, který vznikl jako první, vyšel v roce 2000 v 6. čísle internetového časopisu Yorick.

3 Celé Fosseho dílo je psáno v oficiální variantě spisovné norštiny zvané *nynorsk*, která je umělou rekonstrukcí zaniklé spisovné norštiny na základě staroseverštiny a norských dialektů.

známku). Až po přeložení několika Fosseho her jsem došla k závěru, že všechny repliky, jejichž dvojnásobnost vychází ze zákonitostí českého jazyka, musím maximálně určit jiným způsobem – například vložím extradialogické scénické poznámky *tázavě*. Tento závěr byl zřetelně podmíněn možností slyšet text vyslovený několika způsoby.

Také původní plošné užití spisovného stylu v překladu, které zrcadlilo skutečnost, že originál je důsledně psán znivelizovanou spisovnou norštinou prostou sebemenších náznaků idiolektů a sociolektů, se po přenosu na jeviště ukázalo jako neúnosné. Za více než deset let překládání Fosseho her se tak stylizace mých překladů výrazně proměnila. Došlo k posunu od čisté spisovnosti po hovorovější, mluvenému projevu bližší výraz, který odráží především českou civilistní konvenci a odpovídá skutečnosti, že Fosseho hry tematizují prostředí průměrné rodiny.⁴

Následující příklad ukazuje posun v hovorovosti replik ve hře *Jméno*. V prvním sloupci je knižně publikovaná verze hry. Text v druhém sloupci prošel revizí na základě inscenace.⁵

Sestra.

pohlédne na dívku, překvapeně

Ty jsi tady

Ale to je fajn

A jak jsi ztloustla

Jde k dívce a položí jí ruce kolem krku. Posadí se vedle ní

Jak jsi ztloustla

Matka mi říkala že čekáš dítě

Směje se. Tázavě

Určitě budeš už brzy rodit

Dívka přikývne. Tázavě

A to jsi přijela právě teď

Nevěděla jsem že přijedeš

Tázavě

Jen tak jsi přijela

Dívka přikývne

Tedy ty máš velké břicho

Tázavě

Sestra.

pohlédne na dívku, překvapeně

Ty jsi tady

No ne to je fajn

Teda ty jsi ztloustla

Jde k dívce a položí jí ruce kolem krku. Posadí se vedle ní

Teda ty jsi ztloustla

Máma mi říkala že čekáš dítě

směje se. Tázavě

Budeš už asi brzo rodit

Dívka přikývne. Tázavě

A to jsi přijela **zrovna** teď

Nevěděla jsem že přijedeš

Tázavě

Tos přijela jen tak

Dívka přikývne

Teda ty máš **velký** břicho

Tázavě

4 Na původní rozpor mě upozornil i překladatel František Fröhlich po zhlédnutí inscenace v Činoherním klubu.

5 Pro názornost jsou změny v revidované verzi označené ztučnou kurzívou.

Můžu si na něj sáhnout
Dívka přikývne. Sestra polo-
ží ruku na dívčino břicho
Krátká pauza
 Nic necítím

Můžu si sáhnout
Dívka přikývne. Sestra polo-
ží ruku na dívčino břicho
Krátká pauza
 Nic necítím

Příklad druhý. Henrik Ibsen: *Brand. Oheň. Transteatral, 2010, režie Štěpán Pácl.*

Dramaturgyně Tereza Marečková a režisér Štěpán Pácl mě v roce 2009 kontaktovali s představou nového překladu Ibsenovy hry *Brand*.⁶ *Brand* je básnické drama z roku 1866, psané rýmovaným čtyřstopým jambem, který střídá čtyřstopý trochej. Původně bylo určeno ke čtení⁷ podobně jako Goethův *Faust*, bývá nicméně sporadicky inscenováno (u nás pouze dvakrát ve dvacátých letech minulého století).

V průběhu několika setkání s dramaturgyní a režisérem jsme dospěli k závěru, že pořídím překlad prozaický, jehož vybrané části, s nimiž chtěli divadelníci hudebně pracovat, následně přebásní oslovený básník Ondřej Buddeus. Za rezignací na původní komplikované metrum stál jednak prozaický důvod spočívající v náročnosti veršovaného převodu (nedostatek času, chybějící zkušenosti). Závažnějším důvodem bylo ovšem přesvědčení dramaturgyně a režiséra, že dnešnímu převedení bude příslušet spíše rytmizovaná próza než Ibsenem předepsaný rým, který do značné míry vyvěral z tehdejší divadelní konvence. „Brand se tak osvobodil z poněkud pomalé podoby starších českých překladů a dívá se na nás jako současný mladý člověk, který nechce sletit ze svých ideálů“ (Marečková 2010: 9).

Dramaturgická úprava, s níž divadelníci přišli, vycházela z Mencákova překladu a došlo při ní ke zkrácení hry o jednu třetinu. Slovy Terezy Marečkové šlo opět o záměr: „Nutno ale dodat, že pro stvoření naší režijní představy jsme si museli z původní tkáně knižního dramatu text nejprve pečlivě vypreparovat. A to jednak úpravou, která ponechala stranou především norské národní dějiny a nedramatické pasáže, a pak také novým překladem“ (Marečková 2010: 9). Vzhledem k poměrně zásadní úpravě byla hra uvedena pod názvem *Brand. Oheň*. Druhým důvodem pro změnu názvu byla snaha dostat do něj slovo, jenž je obsaženo v hrdinově norském jméně a jenž zároveň metaforicky vystihuje jeho povahu, povahu člověka zapáleného pro své poslání.

Na základě norského originálu a zmíněné úpravy jsem vytvořila nejprve podstročník, který posléze mně, básníkovi a redaktorce výsledné verze sloužil jako jakýsi kontrolní text. Druhá verze, kterou jsem odevzdala divadelníkům,

6 Starší české překlady pocházejí z let 1908 (Karel Kučera) a 1975 (Břetislav Mencák).

7 Ibsen vtělil tuto skutečnost do podtitulu hry, který norský zní *lesedrama*, tedy knižní drama.

se pokoušela i o respektování dalších rovin originálu, nejen významové. Stále šlo ovšem o překlad pracovní. Výsledná verze (publikovaná i v programu k představení) vznikala v těsné spolupráci s dramaturgyní a režisérem. Prakticky probíhala tak, že Marečková s Páclm procházeli text slovo za slovem a upravovali ho podle své dramaturgicko-režijní představy. Mým úkolem bylo sledovat paralelně originál a dbát o kontakt s původními významy, případně předkládat jiná možná řešení. Takto intenzivně pracovala naše trojice s textem několik dní. Inscenační úprava, která tímto způsobem vznikla, byla pak ještě mírně modifikována ve zkušebním procesu. Šlo především o další škrty. Jak uvedla Tereza Marečková:

Jedním z největších oříšků byl například moment Brandova rozhodnutí zůstat v rodné vsi a vyslyšet výzvu vesničanů, aby se jim stal farářem. Jde o velké hnutí v hrdinově myslí, které se už vymyká z roviny psychologické pravděpodobnosti a konečnou podobu textu jsme dlouho nemohli najít. Průběžné úpravy jistě souvisely i s hledáním žánru a míry herecké stylizace. Postavy většinou verbalizují vše, co se v nich děje. Nejde o ‚podtexty‘, s nimiž je dnešní herec zvyklý převážně pracovat. Ibsenova slova přímo obnažují a zjevují impulsy k jednání včetně pocitů postav. Stále jsme tedy zvažovali, co ponechat a co vyškrtnout, aby nepřevážil popis nad zobrazováním.⁸

Následující ukázka (druhý a třetí sloupec tabulky) z druhého dějství hry zachycuje posun od odevzdané verze překladu k inscenační úpravě (včetně škrtnů). Finální text byl také očištěn od originální zastaralé typografické úpravy, která pracovala s pomlčkami a středníky. Pro srovnání je v prvním sloupci starší Mencákův překlad.

II.
Překlad Břetislav Mencák

Matka.

Tady prý má být.

Čert vem slunce,
člověk je napůl slepý. Synu,
jsi to ty?

Brand.

Ano.

II.5.
Pracovní překlad Ka-
rolína Stehlíková

Matka.

Říkali, že tady ně-
kde měl by být.
Strašné slunce – člověk
je z toho napůl slepý!
Synku, jsi to ty?

Brand.

Ano.

II.5.
Inscenační úprava Tere-
za Marečková, Karolí-
na Stehlíková, Štěpán Pácl

Matka.

Říkali, že tady ně-
kde *by měl* být.
Fuj, to slunce! **Člo-
věk je napůl slepý!**
Synku, jsi to ty?

Brand.

Ano.

Matka.

Fuj, tak prudce
to blyští – aby čert za té záře
rozeznal sedláka od faráře.

Brand.

Vím, doma bylo vždy dost stínu,
až do jara už od podzimu.

Matka.

Však je to dobře. Vymrzneš

jak rampouch na kostelní báni
a otužíš se, že pak jdeš
a vše si troufáš v boží dlani.

Brand.

Vítej – a sbohem! Abych šel...

Matka.

Tys vždycky málo času měl,
už jako hoch jsi šel pryč z domu.

Brand.

Však taky sama přálas tomu.

Matka.

Měla jsem důvod, a mám i dnes:
aby byl z tebe jednou kněz.
Hm, pěkně vyrost, silný je.
Jen abys na má slova dbal:
život si chraň!

Matka.

Brr; to svítí,
až do mysli se propaluje,
faráře od sedláka nepoznáš.

Brand.

Od podzimu do jara
nikdy tu slunce nebývalo.

Matka.

Vždyť to je dobře. Je-
den tu zmrzne
jako rampouch na potoce.
Člověk zesílí, na
vše si troufne, –
a dokonce se cítí spasen.

Brand.

Dobry den a sbo-
hem. Času je málo.

Matka.

No jo, spěchal jsi vždycky.
Už jako kluk jsi utekl –

Brand.

Samas byla ráda, že jsem šel.

Matka.

To bylo jasné nad slunce,
farář měl z tebe přece být.
Hm, jak vyrostl a zesílil.
Ale teď poslyš, co ti povím –
dávej si pozor na život!

Matka.

Fuj, to svítí,
až do mysli se *to* propaluje,
nepoznáš faráře od trakaře.

Brand.

Od podzimu do jara
nikdy tu slunce *nebývá.*

Matka.

Vždyť to je dobře. Je-
den *tu ztuhne*
jako když zmrzne vodopád.
Člověk *se otuží*, na
vše si troufne,
a dokonce se cítí spasen.

Brand.

Ano, tak sbohem.
Času je málo.

Matka.

No jo, spěchal jsi vždycky.
Už jako kluk jsi *utek'*...

Brand.

Byla jsi ráda, že jsem šel.

Matka.

Hm, jak vyrostl a zesílil.
Teď ti ale něco povím:
dávej si pozor na život!

Příklad 3. Stig Amdam: *Myšičko, myš, pojd' ke mně blíž.* Český rozhlas 3 Vltava, 2010, režie Dimitrij Dudík.

Poslední příklad je spíše ukázkou spolupráce překladatel-dramaturg, která se v tomto případě odehrála před vlastním natáčením. Dramaturg Českého rozhlasu Hynek Pekárek mě požádal o překlad norské hry, kterou znal z anglického převodu. (Hra získala stříbrnou medaili na festivalu Prix Italia v roce 2007, proto byl k dispozici její překlad.)

V průběhu překládání jsem zjistila, že anglický překlad i původní norská rozhlasová nahrávka (kterou jsem měla také k dispozici) se od originálního textu značně liší. Hra pravděpodobně před natáčením v Norsku prošla zá-

sadní dramaturgickou úpravou, která se odrazila i v převodu do angličtiny. Vzhledem k tomu, jak podstatně se originál i nahrávka od sebe lišily (podle mého názoru ve prospěch finální úpravy), navrhla jsem dramaturgovi, že v překladu vyznačím i změny oproti nahrávce (a anglickému překladu), aby pochopil, k jakým posunům při přípravě rozhlasové inscenace došlo, a mohl se rozhodnout, s jakou verzí bude pracovat při přípravě české inscenace.

Pro pochopení, o jak zásadní změny šlo, je třeba rámcově přiblížit děj. Konfliktem hry je mocenský souboj tří politiků – předsedy strany Rolanda a dvou kandidátů (Larse a Anny) na post místopředsedy. Ve třetí z celkových dvanácti scén je provedena změna, která má vliv na vývoj zápletky. Přiopilý Lars se dostane na pokoj Niny, mladičké kolegyně z mládežnického křídla strany. V původním norském originálu se Lars dívku pokusí přinutit k souloži, ale nakonec couvne a jako omluvu jí nabídne pomoc se stranickým postupem. Dívka souhlasí a výměnou navrhne původně požadovanou soulož. Scéna ovšem končí v momentě návrhu a nevíme, jestli ke styku nakonec došlo. V nahrávce (a v anglickém překladu) naopak činí Nina na zdráhajícího se Larse nátlak, aby u ní na pokoji zůstal, ten se ale vymaní a odejde. V nahrávce je ovšem tento závěr rozostřen (slova překryje hudba) a nevíme, jestli Lars skutečně odešel nebo zda jeho závěrečná slova byla jen chabým pokusem o vzpouru. Protože skutečnost, že Lars měl styk s nezletilou dívkou, pronikne na základě anonymního udání do médií, začne pátrání po pravdě, které se pochopitelně vyvíjí v každé verzi jinak. Zjednodušeně řečeno tkvěl rozdíl mezi verzemi v tom, že v původní je hlavní hrdina, nadějný politik Lars, vydírán tím, co zřejmě spáchal, zatímco ve druhé je to naopak. Důležitá je navíc nejistota přítomná v obou verzích.

Text po zaznačení všech úprav vypadal takto:⁹

Scéna 12

Rolandova kancelář

Roland, Anna a Lars poslouchají záznam z dnešní tiskové konference.

Roland.

Anno, pust' na televizi zvuk. Ted' to přijde.

Moderátor.

Aféra Larse Bruvika nabrala na dnešní tiskové konferenci úplně jiný směr. ***Právě skončila tisková konference, na níž manželka Larse Bruvika vystoupila na jeho obhajobu.***

Ingrid (na tiskové konferenci).

9 Odlišnosti v nahrávce a v anglickém překladu jsou v textu uvedené ztučněnou kurzívou. Pokud změna v nahrávce koliduje i s anglickým překladem, je to v textu explicitně uvedeno.

[První věta v nahrávce není.] Svému muži plně důvěřuji. Obvinění proti němu jsou falešná. *To vím.* Raději nebudu zacházet do podrobností a vysvětlovat, jak to můžu tvrdit s naprostou jistotou. Ale je to tak. Kdybych měla sebemenší pochyby, tak bych tu teď nebyla. To je každé ženě jasné. Některým mužům také, troufám si tvrdit. [V nahrávce předposlední věta modifikovaná]: *To je každému jasné. Navíc bych chtěla upozornit přítomné novináře, že jejich úkolem je odhalovat pravdu, nikoli šířit lži. Ponesete velkou právní a lidskou zodpovědnost, pokud budete pokračovat v šíření těchto dehonestujících obvinění.*

Reportér.

Skutečnost, že Ingrid Bruviková takto jednoduše a přesvědčivě odmítá obvinění, způsobuje, že Lars Bruvik vychází z této kauzy posílen. Jeho vlastní vysvětlení toho, co se té noci přihodilo, také budí důvěru.

Moderátor.

Takže Lars Bruvik odmítl veškerá obvinění. [V nahrávce i v překladu místo toho]: *Že se pouze snažil pomoci mladé dívce, to ano. Ale co to obvinění ze znásilnění?*

Reportér.

Pokud to hlavní žalobce bude chtít hnát k soudu, bude muset mít lepší důkaz anebo hodně silný nepřímý důkaz. A ty bývá v případech, jako je tento, těžké opatřit.

Moderátor.

Bruvik chytil příležitost za pačesy, ale ještě není po bouři, že?

Reportér.

To ještě zdaleka ne. Ale pokud nebude brzy obviněn nebo se neobjeví další informace, které by podpořily další obvinění, tak se zdá, že Bruvik tuto aféru přežije. Ale jeho jméno bude s tímto skandálem navždy spojováno a v tomto okamžiku je velmi těžké předpovídat jeho politickou budoucnost.

Roland.

Pitomosti! (vypne televizi) Já ti můžu předpovědět politickou budoucnost, Larsi. Ve skutečnosti bych na ni rád připil šampaňským.

Odzátkuje láhev. Dál stejně jako originál: Gratuluju, Larsi [atd.]

Reportér.

Pokud se v této záležitosti neobjeví další informace, domnívám se, že Lars Bruvik bouři unikl.

Roland vypne rádio.

Roland.

Jediná správná věc v této chvíli je otevřít šampaňské!

Odzátkuje láhev.

Gratuluju, Larsi. Nikdy jsem neviděl podobně suverénní vystoupení. To, jak jsi nás přinutil uvěřit ve svoji nevinu, považuju za komunikační majstrštyk. Výborný tah vzít Ingrid s sebou. *Tvoje budoucnost je světlá, kamaráde. Na zdraví.*¹⁰

10 Z emailové komunikace s dramaturgem.

Tři zdánlivě disparátní ukázky z překladatelské dílny naznačují následující. Zaprvé – dramatický text získává v novém jazyce autonomnost, kterou ovlivňuje množství faktorů. Můžeme mluvit o nutnosti překódování, jak k němu došlo v případě Fosseho hry. V tomto smyslu potvrzuje moje zkušenost pozorování Barbory Schnelle, které formulovala ve svém příspěvku „A co když...“, věnovaném specifickému postavení překladatele dramatických textů. Schnelle přímo píše, že teprve v podobě herecké akce se jí coby překladatelce ozřejmuje celá významová šíře repliky a míra jejích interpretačních možností (Schnelle 2011: 350). Jak je vidět, tento moment může mít vliv na

> Od: "Hynek Pekarek" <hynek.pekarek@rozhlas.cz>

> Komu: <stehliko@centrum.cz>

> Datum: 24.03.2010 15:01

> Předmět: ještě k textu

Dobrý den,

[...]

Je v nahrávce opravdu, že se mezi Ninou a Larsem vůbec nic nestane? Ona ho políbí a on vyklidí pole? Nebo platí ta verze, že s ním jde do postele dobrovolně a nedojde k znásilnění?

[...]

Ale když nic neudělal, z čeho by se zodpovídal? Nebo je to takový „slušňák“, že krátký pobyt na pokoji s nezletilou a polibek považuje za kdo ví co? To mi k charakteru raketově vylétnuvšího politika opravdu nesedí. Možná bych ty repliky vyškrtl. A vůbec, jak dál o tom uvažuju, připadá mi ta varianta, že ke zneužití došlo, lákavější. [...] Nezdá se vám varianta, že jsou bezcharakterní všichni, dramaticky zajímavější?

Zdravím

Hynek Pekárek

> Od: "Karolína Stehlíková" <stehliko@centrum.cz>

> Komu: Hynek Pekarek <hynek.pekarek@rozhlas.cz>

> Datum: 24.03.2010 22:44

> Předmět: Re: ještě k textu

Ano, v nahrávce se nic nestane, rozhodně ne v dialogu, ale žádné dveře explicitně neklapnou, jak si to můžete poslechnout, takže ještě je tam možnost, že neodešel (překryje to hudba).

Když Lars pak své ženě Ingrid řekne, že se veřejně přizná, může to působit také tak, že na pravdu už zcela rezignoval, protože ji nemá jak dokázat. [...] Podle mě úprava mnohem víc podtrhává téma hry, totiž že v tom politickém světě je úplně jedno, jestli se chováte čestně nebo ne, ale že je důležité, jak to prezentujete a dále, že se vyplatí na každého něco mít.

A k tomu jeho charakteru. [...] Úprava prostě akcentuje fakt, že politika semele každého, protože na to má své mechanismy. Připomněl se mi u toho Bursík – jednou blbě klikl a mělo to vliv na volbu prezidenta, na jeho kariéru a zřejmě to bude mít za následek fakt, že Zelení už v další vládě sedět nebudou. Je to sice pořad ten Mirek Dušín, ale stačí jeden e-mail o krávě a je vyřízený, protože jeho kolegové vědí, jak s tou informací správně naložit.

Ale rozhodněte se podle sebe. A nevybral by si režisér/režisérka? Třeba mu některá z těch verzí bude sedět líp.

Zdravím ks.

následnou úpravu textu, která by se bez připuštění překladatele do inscenačního procesu nerealizovala.

Zadruhé – spolupráce překladatele a dramaturga je opodstatněná, zvláště je-li třeba vyjít vstříc konkrétní režijní koncepci. Jak je zjevné z úpravy Ibsenova *Brand*, dramaturgyně a režisér vtělovali do finální verze také svou jazykovou vizi a snahu o maximální rytmizaci prozaického textu. V tomto směru byla úprava Marečkové a Pácla jistě ovlivněná jejich předchozím projektem, jímž bylo uvedení Topolova *Konce masopustu*. Vzhledem k tomu, že další inscenací této dvojice byla *Křišťálová noc* Františka Hrubína, je patrné, že poetický jazyk je pro toto divadelní uskupení důležitým zdrojem inspirace a zároveň jeho bytostným vyjadřovacím prostředkem. Funkce překladatele v této fázi byla tedy především korektivní.

Za třetí – překladatel konfrontovaný s různými verzemi původního textu může plnit funkci spoludramaturga. Jeho úkolem je objasnit dramaturgovi české inscenace genezi textu a inspirovat ho tak k jeho vlastním úpravám. Zároveň by měl dokázat zprostředkovat kulturní kontext, aby bylo zřejmé, co stálo v pozadí úprav. Konkrétně v případě hry *Myšičko, myš, pojď ke mně blíž* se dramaturg nakonec rozhodl využít pro českou nahrávku druhou (tedy norským dramaturgem upravenou) verzi původního textu. Nahrávání jsem se neúčastnila. Po poslechu hotového díla jsem však měla pocit, že se s hrou mělo dál pracovat. Podobně jako Norové bych se nebála text dále přizpůsobovat. Tento můj názor je zřejmě ovlivněn znalostí norské rozhlasové praxe, která ve velké míře pracuje s původními texty, přitom se ale nezdráhá do textu předem i v průběhu natáčení poměrně masivně zasahovat. Mezi zásahem do původního textu domácího autora a zásahem do překladu autora zahraničního je pochopitelně rozdíl. Obojí je nicméně dobře realizovatelné, je-li autor nakloněný spolupráci.¹¹

Z výše uvedeného je patrné, že spolupráce překladatele a inscenačního týmu je poměrně přirozenou součástí celého procesu, která často vzniká zcela spontánně nebo je dána charakterem originálu. Z takové komunikace těží nejen překladatel a divadelníci, ale v prodloužení nakonec i autor, jehož dílo může být skrze zmíněnou spolupráci lépe pochopeno. Je samozřejmě na dra-

11 Norští dramatici jsou na skutečnost, že je jejich dílo dále upravováno, zvyklí. Vlastní text nevnímají jako definitivní, a podobně často chápou i jeho překlad. Toto pozorování není třeba opírat jen o učebnicový příklad Henrika Ibsena, který (ač velmi nerad) kvůli německému uvedení své hry *Domeček pro panenky* přepsal celou závěrečnou scénu tohoto dramatu. (Ibsen byl koneckonců jedním z vůbec prvních autorů, kteří se systematicky snažili sledovat kvalitu i osudy překladů svých her.) Podle mých zkušeností vycházejí norští dramatici českým inscenátorům ochotně vstříc, rýsuje-li se možnost, že jejich dílo bude uvedeno. Ať už jde třeba o rozsáhlé škrty (Arne Lygre, scénické čtení hry *Náhle věčni*) nebo vytvoření rozhlasové adaptace, v níž došlo mimo jiné ke změně jména hlavní postavy (Petter S. Rosenlund, rozhlasové uvedení hry *Nemožnej kluk*) a další.

maturovi či režisérovi, jestli překladatele k práci přizve. Jistě také existují překladatelé, které inscenační proces nezajímá. Mám ovšem dojem, že by je právě vzhledem k povaze dramatického textu zajímat měl.

Závěrem si dovoluji zdůraznit ještě jednu roli, kterou překladatel přítomný v inscenačním procesu může plnit. Švédský dramatik Per Olov Enquist ji nazývá „funkcí králíka ve vztahu k závodnímu koni“. Enquist mluví sice o dramatikovi přítomném při zkoušení vlastní hry, protože ale překladatel autora v cizí zemi duchovně zastupuje, myslím, že lze toto pozorování rozšířit i na něj.

Závodní kůň znervózní, ve stání se chová neklidně, na dráze přechází v trysk, když má i když nemá. Zjevně nervy. Proto mu do stání dají bílého králíčka. Neurotický kůň je z toho zpočátku zmatený, ale králíček se klidně promenuje sem a tam, jí, spí a hlavně je úplně zticha a nic ho nevyvede z míry. Kůň malého kamaráda očichává, zamiluje se do něj a uklidní se, znovu se z něj stane poklidně klusající stroj na zisk. Autor má stejnou roli jako ten králík.

(Enquist 2011: 311–312)

Bibliografie:

ENQUIST, Per Olov. 2011. *Jiný život*. Brno: Host, 2011.

FOSSE, Jon. 2002. *Jméno. Noc zpívá své písně*. Př. Karolína Stehlíková. Praha: Divadelní ústav, 2002.

IBSEN, Henrik. 1975. *Brand*. In IBSEN, Henrik. *Hry 2*. Př. Břetislav Mencák. Praha: Odeon, 1975, s. 11–214.

IBSEN, Henrik. 2010. *Brand. Oheň*. Praha: Transteatral, o. s., 2010. Pracovní překlad Karolína Stehlíková. Inscenační úprava Tereza Marečková, Karolína Stehlíková, Štěpán Pácl. Přebásnění úryvků Ondřej Buddeus.

LEVÝ, Jiří. 1998. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998.

MAREČKOVÁ, Tereza. 2010. Všechno nebo nic. In IBSEN, Henrik. *Brand. Oheň*. Program k inscenaci. Praha: Transteatral, o. s., 2010, s. 9–11.

SCHNELLE, Barbora. 2011. A co když... In ŠÍPOVÁ, Pavlína, SPÍVALOVÁ, Marcela, JIŘÍK, Jan (eds.). *Ad honorem Eva Stehlíková*. Praha: Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2011, s. 347–350.