



Pavel Drábek

A Štěstěna, ta povstalecká děvka, se na něj zubila: shakespearovské překlady Milana Lukeše

Stopa, kterou v české teatrologii, divadelní kritice i shakespearovských studiích zanechal Milan Lukeš (1933–2007), je výrazná. Jeho působení bylo dalekosáhlé nejen teoreticky, ale také pedagogicky a umělecky. Jako spolupracovníka, šéfa souboru či pedagoga ho zná velká část divadelní a divadelněvědné obce. Jeho překlady, a mezi nimi jako zvláštní podmnožina devět překladů Shakespearových her, hrály a dosud hrají důležitou úlohu na jevišti. Překlady ze Shakespeara vytvořil během dvaceti let (1974–1995) a dočkaly se uvedení na předních českých scénách i knižního vydání. Kritického zhodnocení se jeho činnost publicistická, překladatelská a v neposlední řadě pedagogická i společenská dosud nedočkala – výjimkou je analýza Martina Hilského, věnovaná překladům *Macbetha* při příležitosti stého výročí narození Otokara Fischera (Hilský 1984). V celistvosti nelze soudit a dílčí pohledy mohou být a nejspíše i jsou zavádějící, zvláště u tak komplikovaných a společensky rozmanitých osobností. O dílčí kritický pohled na shakespearovské překlady se pokouší tato studie: začíná ale doznáním bezmoci a ve stejné nejistotě i končí.

Co je překladatelský styl?

Doznání bezmoci začíná otázkou, co je to překladatelský styl a jaká je role a přítomnost překladatele při překládání a ve výsledném textu.¹ Z letmého pohledu na text se to může zdát otázka malicherná a příliš abstraktní. Jde ovšem

1 Části úvah v tomto článku vycházejí z diskusí s Lucií Seibertovou, které chci tímto poděkovat a doznat její příspěvi.

o situaci vlastního aktu překládání: překladatel přečetl celou předlohu a nějak jí porozuměl; význam, který pochopil, i zážitek, který z předlohy má, se snaží zformulovat ve svém jazyce. Tato druhá fáze – tedy *fáze formulační* – je ústřední okamžik aktu překládání. To je onen nexus, do kterého se promítá řada různých sil. Překladatel při formulaci reflektuje:

- stav svého vlastního poznání – a to poznání předlohy, světa předlohy i toho současného (toto poznání je nutně omezené);
- stav jazyka – tedy *langue*, jak se užívá ve veřejném prostoru i v prostoru intimním (tedy prostoru četby atp.); a
- stav kultury – tedy onu *memetickou zásobárnu* (viz Dawkins 1976) způsobů chování, uvažování, znalostí i sebereflexe a sebe prezentace (srovnej Goffman 1959).

Už jen z tohoto mechanického soupisu vyplývá ona poučka Otokara Fischera, že překlad není záležitostí kultury, *z níž* se překládá, ale *do níž* se překládá. Svět předlohy – jazyk, kultura, původní kontext –, to vše je zde přítomno výhradně nepřímou, zprostředkovaně a jaksi odrazem. Maximalistický a stejnou měrou naivní předpoklad, že překladatel zná, a tedy i v překladu zprostředkuje svět předlohy dokonale, je samozřejmě nereálný. Ve své podstatě je ono *autorské síto*, kterým musí předloha v překladatelově mysli projít, mnohem více určující a selektivní, než se na první pohled může zdát.

Za ústřední nexus aktu překládání byla fáze formulační označena vědomě a cíleně. V tomto okamžiku je překladatel ponořen do problému, takřkajíc *pod hladinou*, a nemá onen odstup čtenáře či příjemce. Navíc slova, která se nabízejí – ať už automaticky, asociálně, svou podobností, nebo nahodile –, určují překlad mnohdy velmi významně. To se netýká jen překladu vázané řeči – rýmových dvojic, metricky vhodných slov –, ale také používání rétorických tropů, figur a v neposlední řadě i slovních hříček. Slova se nabízejí výhradně z prostoru překladatelova a v tu chvíli je nám předloha zprostředkována jen na základě jisté analogie, podobnosti – mlčky a v dobré víře, že podobný účinek má i předloha. Že jde mezi účinkem předlohy a překladu o vztah analogie, nikoli o identitu, je dáno z podstaty.

Fáze formulační je klíčová i z toho důvodu, že *překladatel se tu stává tvůrcem* – on je tím, kdo „sled myšlenek převádí do sledu slov“² (Hobbes 1969: 74). On je hybatelem a demiurgem významového světa. Vztah k předloze je vlastně spíše otázkou jisté izometrie či jiného typu podobnosti než vztahem ekvivalence. Z jiného úhlu to lze uchopit tak, že překladatel se snaží ve významu

2 The train of our thoughts, into a train of words.

souznít (či myslit spolu) se svou představou autora. Vlastně se tedy pokouší ztotožnit se s tímto implikovaným autorem a zároveň se osvobodit od vlastního autorského idiolektu. Ve své formulaci zohledňuje implikovaného čtenáře (tedy vlastní představu toho, co/kdo čtenář v cílové kultuře je). Tento implikovaný čtenář je jistý abstraktní průmět společnosti a cílové kultury. V momentu překládání, ve fázi formulační, se právě tím projevuje onen stav kultury (viz přehled výše) i její schopnost *vžívat se a vcít'ovat se do jiné kultury*.

Tento aspekt momentu překládání, snad pojmenovatelný výrazem *kulturní empatie*, hraje značnou roli. Je to v praktickém ohledu ochota lidí (či společnosti) přistoupit na jiné způsoby chování.³ Zprostředkovatelem v setkání kultur často bývá právě překladatel – jako v jistém smyslu otcovská (či mentorská) figura, která zároveň mezikulturní propast autentizuje.

Prvním stupněm kulturní empatie je fáze pastorální, která začala umístěním „našinců“ do nezvyklého prostředí (viz Empson 1935) – od klasické pastorály, bukolických výjevů, exotické dystopie až po „neznámý známý“ svět, například prostředí londýnského podsvětí v *Žebrácké opeře*, chinoiserie v Gozziho *Princezně Turandot* (1762), Offenbachově operetě *Ba-ta-clan* (1855) či v jejich parodii *Mikado aneb Město Titipu* (1885) od Gilberta a Sullivana. Další stupně jsou zprostředkované dystopie – co možná věrné přenosy exotického, autentizované buď objektem (váza, kostým, doplněk), nebo člověkem (vystoupení exotických hostů, když ne přímo z dotyčné kultury, pak alespoň z blízké), od cirkusových estrád až po agenturní vystoupení pekingské opery nebo tradičního japonského umění. Třetí, nejpokročilejší fází je přizpůsobení se jinému prostředí nebo jeho akceptování, podmíněné ochotou přistoupit na jiná kulturní pravidla a chování.

Třebaže se na první pohled může tento zjednodušený exkurz do mezikulturní výměny zdát pro překlad nepodstatný, hraje velmi důležitou roli už od první fáze překladu, a tou je výběr titulu. Dějiny shakespearovského kultu v Evropě, dějiny evropského osvícenství nebo kulturní moderna přelomu 19. a 20. století dokládají právě tento důležitý okamžik změny. Zůstaneme-li u Shakespeara, pak je pro dějiny překládání klíčovým momentem *kulturní empatie* právě ochota přistoupit na skutečnost, že kulturní ikona či mýtus může přicházet z jiného než vlastního prostředí. I na dnešní knižní distribuci je samozřejmě patrné, že některá literární díla jsou překládána a zejména propagována nejen pro svou literární kvalitu, ale pro exotičnost prostředí, z něhož pocházejí. Namátkou uvedu příklad z popisu jednoho současného titulu: „[novela] se odehrává v prostředí ázerbájdžánské muslimské společnosti, převážně venkovské

3 V podobném kontextu se touto otázkou zabývají Šárka Havlíčková Kysová a Barbora Leštáchová v minulém čísle *Theatralii* ve své studii „*Velké prádlo* v mezikulturní výměně. K problematice interkulturalismu v divadle“ (Havlíčková Kysová, Leštáchová 2011).

a negramotné, náležející k šíitské větvi islámu, zároveň však podřízené ruské koloniální správě. Terčem ironie a satiry [...] je především náboženský fanatismus a společenská zaostalost“ (<http://www.kosmas.cz/knihy/140354/ztrata-osla/>). Schopnost kulturní empatie je základním činitelem **kulturní dramaturgie**, tedy ochoty a otevřenosti přijmout popud „zvenčí“ (jakkoli je to pojetí neuchopitelné a problematické).

Lukešův *Macbeth* a problematika posuzování dramatického překladu

V knize *České pokusy o Shakespeara* (Drábek 2010) byl překlad pojat víceméně autorsky – i přes členění na generace je hlavní pozornost věnována jednotlivým překladatelským osobnostem, zvláště u poslední generace. Ve své recenzi Eva Stehlíková poukazuje na nedostatečný odstup od materiálu v kapitole o Shakespearovi přelomu milénia (Stehlíková 2010: 158). Může to být právě tím, že v době, kdy kniha vznikala, z posuzovaných textů generační překladatelská estetika ještě nevyplývala tak zřetelně jako nyní. V následujících odstavcích – na příkladu shakespearovských překladů Milana Lukeše, osobnosti velmi výrazné a „autorské“ – bych chtěl zvýraznit paradoxně právě onu dobovou podmíněnost, generačnost a nepřímou tak poukázat na to, do jaké míry tu byla **kulturní dramaturgie** určujícím prvkem. Z odstupu se totiž jeví, že překlady Lukešovy generace mají společné rysy – v některých formulačních specifikách, v expresivitě vyjadřování i expresivitě pojetí jednotlivých postav a v jisté významové dvojlomnosti.

Lukešův překlad *Macbetha* vyšel v rozmnoženinách DILIA roku 1979 a 20. června 1981 byl inscenován Pravošem Nebeským v Divadle bratří Mrštíků v Brně. Sám překladatel i s odstupem dalšího čtvrtstoletí pokládal tento text za svůj nejlepší shakespearovský překlad (vycházím ze slov M.L. při našem rozhovoru). Pokud tedy překlad nejlépe odpovídá překladatelově představě ideálu, je možné pokládat ho za vhodnou ukázkou **charakteristického** překladatelova stylu, třebaže pro obraz celkový by bylo zapotřebí vzít v potaz i překlady ostatní. Omezení se na jeden text ovšem má u dramatického překladu své opodstatnění.

Popisovat překladatelský styl jako průřez všeho přeloženého by v tomto případě totiž byla představa iluzorní a nepatřičná: dílo v oblasti dramatického překladu je příliš heterogenní. Domnívám se, že se v tomto problematice literárního překladu liší od překladu dramatického. U překladu literárních textů lze uvažovat rámcově o víceméně stabilním prostředí: podnět k překladu (zakázka, vlastní zájem) a okolnosti jeho vydání (časopisecké, knižní) vytváří pro překladatele celkem vzato identické podmínky (nebereme-li v potaz nestandardní požadavky objednatele, aby byl překlad stylisticky či jinak upraven). Lze proto pro překladatele literárních děl uvažovat o jisté shodné

východí situaci. U překladu dramatického tomu tak bývá právě jen v případech nestandardních. Jednotlivé zakázky bývají úzce spjaty s divadelním souborem, inscenátorem, kontextem, dramaturgií a případně s konkrétním edičním počinem – jak to ostatně sám Milan Lukeš několikrát nejen zažil, ale i inicioval, ať už šlo o sbírku Shakespearových *Pěti her* (Odeon, 1985), do níž svůj překlad *Hamleta* (1974, 2. verze 1980) výrazně přepracoval, nebo o trojdielnou antologii *Alžbětinské divadlo*, pro kterou vznikaly překlady nové. Překlady vzniklé pro divadlo jsou implicitně a často i velmi explicitně vedeny dramaturgií, onou otázkou: **proč hrát právě tento titul**. Ač překladatel může odvádět svou práci „sebeautorštěji“, vždy se vyrovnává s okolnostmi, pro které překlad vzniká. Pokud se s nimi nevyrovná dostatečně, nepřizpůsobí text potřebám inscenace, tedy pokud autorský přístup v překladu stále dominuje, pak přichází na řadu dramaturgická, inscenační úprava – jako tomu bylo například v řadě překladů Martina Hilského při provedení v Národním divadle v Praze.

V případě, kdy se autorský překlad výrazně nepřizpůsobuje dramaturgické zakázce, je pak otázkou, kterou z verzí překladu (zda autorskou, či inscenační) při kritice dramatického překladu posuzovat. Autorská verze je vlastně jen hypotetická a k divákovi se nedostane. Inscenační úprava proti tomu může zastírat některá specifika překladatelova stylu. Vzhledem k tomu, že každý překlad může vycházet z výrazně odlišné zakázky, není možné představu překladatelského stylu a priori odvozovat z celého překladatelského díla. Z toho důvodu je jistým řešením varianta, kdy překladatel autoritativně do svého převodu zhmotní i onu dramaturgii, která ze zakázky vychází, a v takové podobě je pak překlad na jevišti uveden. I tento případ může být spíše výjimečný; přesto je z hlediska kontaktu mezi překladatelem, inscenačním týmem a obecnstvem jedinečný. Budeme-li u divadelního umění upřednostňovat moment setkání lidí v jednom prostoru a čase, pak je výběr tohoto zvláštního případu opodstatněný.

...až bude hotov můj čaj, ať zazvoní: překladatelské příležitosti v Lukešově *Macbethovi*

Při překládání se význam vytváří nanovo. Překladatel ve své formulaci zhmotňuje význam, který pojal či zrekonstruoval ze spojení předlohy a kontextů, v nichž a pro něž tvoří. Přitom bere v potaz vlastní představu situace, hereckého projevu, intonace, tempa, divadelního prostoru i společenské situace – je vlastně prvním režisérem výsledného tvaru, jak to ve své monografii *Enter Lear* o překladatelově podílu na výsledné inscenaci detailní analýzou demonstrovuje Anna Cetera (Cetera 2008). Význam, který se tu v nové formulaci kodifikuje, vychází z překladatelovy představy a jeho prožitku. To je ona

„jistina“, která čtenáři překladu garantuje smysluplnost a význam. U překladu nejde na prvním místě o jistinu v osobě autora, ale o novou autorskou jistinu, kterou zastupuje překladatel.

Při této změně náhledu na akt překládání se význam ve svém původu zřetelně ukotvuje – dochází k přesunu zdroje významu od poststrukturalisticky chápaného *odosobněného textu*, který je nositelem jistých významů (které dourčuje čtenář), k překladatelově porozumění a formulační kompetenci. Nejde přitom a priori o otázku intencionality na straně překladatele – překladatelova intence se nekomunikuje přímo –, ale o „kooperativní princip“ známý z pragmatiky (Grice 1989): překladatel formuluje své porozumění v dobré víře, že bude přeneseno na čtenáře. Obdobně čtenář čte v dobré víře, že překladatel (tedy formulující) dostatečně porozuměl předloze a je schopen ji adekvátně v novém jazyce zformulovat; ona důvěra v překladatele je natolik brána jako danost, že může docházet k překladatelově „neviditelnosti“ a k jeho pomyslnému splynutí s postavou autora. Podstatný je tedy komunikační model *formulující-příjemce*.

Z tohoto pohledu lze překlad – coby cílevědomou aktivitu (Nord 1997) na straně překladatele i čtenáře – zúžit na nodální moment, kdy překladatel formuluje mentální obraz a projektovaný prožitek. Formulace se odvíjí nejen od porozuměného významu, ale i od hmotné podoby předlohy (jako je například formální úprava, stylistické prvky, prozodické jevy) a také od možností jazyka, do něhož se překládá – tedy od *příležitostí*, které cílový jazyk skýtá. Jak poukázal už Jiří Levý ve svém *Umění překladu* (zejména viz podkapitola „Přestylování předlohy“; Levý 1963: 38–48), překladatel omezené příležitosti, které skýtá cílový jazyk, kompenzuje na jiných místech. O čem však Levý nepíše, jsou podněty, které překladatele k potřebě kompenzace vedou, a s tím souvisí otázka *co a proč* chce překladatel ve své formulaci postihnout. Tento jev by bylo možno nazvat *překladatelským oportunistem* (případně konjunkturalismem) – i s vědomím negativních asociací, které termín vyvolává. Jde o základní rys překladatelského stylu: jak se překladatel v okamžiku formulace – u vědomí projektované situace, v níž bude překlad *realizován* (tedy čten či recitován) – vyrovnává s dostupnými a omezenými možnostmi, které má k dispozici. Tyto možnosti jsou nejen jazykové, ale i obecně výrazové, rytmické, herecké, divadelní – a také osobní, společenské, politické a podobně.

Překlady Milana Lukeše jsou z tohoto pohledu charakteristické několika prvky, které budou na příkladu *Macbetha* ilustrovány v následujících částech. Jako příklad emblematický může posloužit Lukešův převod Macbethova příkazu sluhovi:

Macbeth. Goe bid thy Mistresse, when my drinke is ready,
She strike vpon the Bell.
(2.1.31–32)

Macbeth. Běž, vyříd' mé paní, že až bude hotov
můj čaj, ať zazvoní.
(Milan Lukeš)

Nejenže dochází k posunu od *thy Mistresse* (tvé, resp. své paní) k *mé paní*; to je dáno rozdílným územ anglickým a českým. Lukeš nahrazuje *my drinke* (můj nápoj) za zcela anachronistický *můj čaj* – ačkoli jistě ví, že čaj se v Anglii začal jako zvláštnost pít až v pozdější době a rozšířil se jako běžný nápoj až v průběhu 19. století. (Jaké jsou dějiny pití čaje ve Skotsku se mi nepodařilo dohledat.) Co Lukeše k tomuto posunu vedlo? Snaha dostat českému pedantskému chápání blankversu? Snaha o aktualizaci i za cenu anachronismu (který by jinak Shakespearovi nebyl cizí, mohou-li v Římě jeho Julia Caesara bít hodiny)? Nebo naopak snaha podbízet svému divákovi nápoj, který je běžný a takříkajíc neurazí? Nebo je to jen nepozornost, chvatná práce či víra, že to projde bez povšimnutí?

Míst, u nichž psaná i mluvená podoba překladu čtenáře či diváka zarazí, je hned několik. Namátkou:

Druhá čarodějnice. Ráz, a třikrát ježek brouk.
(4.1.2)

Ve své úsečnosti je to formulace krkolomná a vyznívá nechtěně komicky. Podobně zmatečná je i Lennoxova formulace:

[**Lennox.**] Hrůzostrašný zločin!
Jak otřás Macbethem! Což neroztrh,
ve zbožném vzteku, ty dva viníky,
zotročené chlastem a spánkem?
(3.6.10–13)

V této pasáži jde o to, že Macbeth oba strážce *zabil*. Užití metafory *roztrhnout* je tu zavádějící s ohledem na hovorové asociace spojení *někoho roztrhnout*.

Podobně nešťastně a zavádějícím způsobem familiárně vyznívají i další pasáže:

Duncan. Jsem štěstím bez sebe!
(1.2.59)

[Posel.] Jeden můj *kamarád* ho předhonil.
(1.5.35; mé zvýraznění)

[Lady Macbeth.] Tví bubáci
patří do povídačky, kterou ženská
vykládá u ohně, a její bába
jí tvrdí muziku.
(3.4)

Uvedené výňatky zastupují případy, kdy překladatel využívá příležitost, které mu svými vyjadřovacími prostředky čeština poskytuje. Těchto příležitostí se chápe a do překladu vnáší i to, co je originálu cizí. Toto jsou okamžiky, které se překladatelského stylu týkají a které nelze jednoduše prohlásit za nahodilé chyby. Naopak jsou to současně překladatelova „nejlepší“, finální řešení, využívající možností češtiny. Že jsou to mnohdy řešení zarážející, zavádějící nebo jinak zmatečná, bylo patrně vědomě přijatým kompromisem. U překladů Milana Lukeše je možné je rozdělit do několika skupin.

To všecko je proti přírodě: reverze v překladu

Jedním z opakujících se prvků překladů Milana Lukeše jsou obraty v uspořádání vět nebo významových sousledností. Není to ovšem rys charakteristický výlučně pro Lukeše; celá generace překladatelů přelomu 20. a 21. století tyto *reverze* používá. V literárním překladu se nemusí jednat o příliš závažný problém. U překladu dramatického jsou tyto změny podstatné z hlediska gestického i z důvodu posunu v diváckém prožitku. Typickým příkladem takového obratu je v nadpisu užitá pasáž:

[Captain.] And Fortune on his damned Quarry smiling,
Shew'd like a Rebels Whore.
(1.2.14–15)

[Kapitán.] A Štěstěna, ta povstalecká děvka,
se na něj zubila!

Z pohledu aktuálního členění větného vyplývá, že zatímco předloha umístuje je úsměv Štěstěny na pozici tematickou a přirovnání *jako povstalecká děvka* do pozice rematu (k terminologii viz například Firbas 1992 nebo Firbas 2010), v Lukešově překladu se jádrem sdělení stává zubení Štěstěny, tedy ono posměšné a snad ironické štěstí, které v bitvě přálo krutému Macdonwaldovi, o němž je řeč. V anglické předloze je hlavní sdělení jiné: Štěstěna, usmí-

vající se nad jeho proklatým lupem, se chovala jak povstalcova děvka – s vidinou lupu povolná, ale proradná. Významový posun u překladu je posunem od dramatické situace (štěstí jde oportunistovi na ruku, ale jen dočasně a proradně) k statickému a bezmála lyrickému obrazu (proradné štěstí mu přálo). Z jediného případu by nebylo možné zobecňovat, že posun od dramatu k sentimentalitě je pro Lukeše charakteristický, posunů tohoto druhu je v překladu ovšem víc. Jak bude ukázáno níže, platí to i pro Macbethův závěrečný monolog, který určuje vyznění celé hry.

Reverze v Lukešově překladu jsou relativně časté. Z důvodu rytmu, rýmu či výslovnosti překladatel zasahuje do významu a souslednost převrací. Namísto Macbethova zatracení Duncana v závěrečném verši scény 2.1 (*summons thee to Heaven, or to Hell*, 2.1.64; tj. povolává tě do nebe, nebo pekla) překládá Lukeš: *Vede tě do pekel či do nebe* – jako by měla zaznít naděje na spásu v posledním Macbethově slově, kdy odchází v odhodlání krále zavraždit. Drobná reverze, umocněná ovšem nezapomenutelnou metaforou, je v Macbethově zvolání k ženě: *O, full of Scorpions is my Minde, deare Wife* (3.2.36); překlad přesouvá do rematické pozice *štiny: V hlavě mám samé štíry, milá ženo!* Touto reverzí se posiluje expresivita zvolání oproti více se ovládajícímu Macbethovu zvolání v anglickém originálu.

Podobně se posiluje expresivita i u patrně nejrozsáhlejší reverze v celé hře:

[**Macbeth.**] But let the frame of things dis-ioynt,
Both the Worlds suffer,
Ere we will eate our Meale in feare, and sleepe
In the affliction of these terrible Dreames,
That shake vs Nightly.
(3.2.16-19)

[Ať se rámeček/podoba (všech) věcí vykloubí,
oba světy trpí,
než bychom jedli pokrm v strachu a spali
stížení těmito hrůznými sny,
co námi otrásají noc co noc.] (doslovný překlad P.D.)

[**Macbeth.**] Ale než v strachu jíst svůj chléb a spát
noc co noc sužování zlými sny –
to radši ať se zhroutí řád a trpí oba světy!
(Milan Lukeš)

V originále procházíme dramatickou situací, která začíná rezolutně a ničivě a pokračuje líčením podob hrůzy a strachu, které Macbeth už nadále odmítá zažívat. Tento Macbethův myšlenkový proces je zdánlivě antiintuitivní, dodává ovšem promluvě i postavě jistou míru realismu – impulzivní zvolání na začátku je teprve následně odůvodněno. Naproti tomu je překlad vystaven „logicky“ a kauzálně: spíš než žít v strachu a se zlými sny, raději celý svět zničit. Takové řešení je ve svém důsledku opět statictější a vlastně dutě heroické; jemná a zranitelná logika anglického Macbetha je tu zocelena snadno rozpoznatelným myšlenkovým procesem. Sošnost promluvě navíc Lukeš přidává biblickou narážkou *jíst svůj chléb* (místo *jíst svůj pokrm*) i patetickým a nepřilíh originálním bojovým zvoláním *ať se zhroutí řád*.

Těmito zásahy překladatel využije nabízené příležitosti – biblickou narážku, bojovný výkřik, umocněnou expresivitu vyznění – a zároveň reverzemi (převraty ve významové souslednosti) narušuje jemné předivo myšlenkového světa hry a tím i psychosomatického zážitku, kterým divák může ve hře projít.

A další zrůdnost... Další obludnost!: kakofonie a expresivita

Jak už bylo výše poznamenáno, Lukešův překlad *Macbetha* provází jistá míra expresivity, a to různého druhu. V předchozím oddílu byly uvedeny příklady, kdy překladatelova řešení proměnila divácký zážitek. Tyto posuny vedly v několika případech od dramatické situace, která ukazuje jednjícího uprostřed dynamického procesu rozhodování a jednání, k posílení expresivity výrazu a statickosti situace.

Lukešův překlad zvýrazňuje expresivitu i na úrovni slovní v duchu realistického zobrazení. Zároveň ale usiluje o jistý poetický patos. Výsledný překlad pak existuje v jakési dvojdomosti, *dvojím jazykovém domicilu*, který spájí všední a nevšední. Dokonce lze vyzorovat tendenci umísťovat poetické a patetické obraty a vyjádření v blízkém sousedství s výrazy expresivními až kakofonními. Tato juxtaopozice může herci napomoci ironizovat patos a zachránit situaci, která může při představení vyznít dutě.

Macbeth. Vylita bude krev; krev prý chce krev.

Je známo, že strom promluvil a kámen
se hnul. Pomocí kavek, strak a vran
věštbou a domysly se odhalila
i nejskrytější krev. – Kam došla noc?

Lady Macbethová. *Skorem se hádá s ránem*, kdo je kdo.

Macbeth. Macduff odmítá naše pozvání.

Co tomu říkáš?

Lady Macbethová. Poslals pro něho?

Macbeth. Jenom jsem slyšel, ale ještě pošlu.

Držím si u nich u všech po jednom
svém člověku. *Zítřa si přivstanu
a zajdu si k těm vědmám.* Řeknou víc!
(3.4.121–133; má zvýraznění)

Na uvedené ukázce je patrné stoupající poetické vyjádření, vrcholící promluvou Lady Macbethové *Skorem se hádá s ránem, kdo je kdo*. S tím ostře kontrastují civilní, až banálně znějící Macbethova slova *Co tomu říkáš?* a věta *Zítřa si přivstanu / a zajdu si k těm vědmám*. Podobně je tomu i v případech následujícím:

Macbeth. Jenom zůstaň
panensky nevědomá, dokud mu,
berunko, nezatleskáš! Noci, pojď,
a zavaž oči soucitnému dni!
(3.2.45–47; mé zvýraznění)

Vložené oslovení *berunko* (v originále *dearest Chuck*), spojené ještě s fádne znějícím *dokud mu... nezatleskáš*, vytváří podobné napětí jako u předchozího případu.

Na řadě míst se v promluvách ozývají kakofonní obraty, které s jistou měrou vulgarity (ve významu lidovosti, nikoli obscénnosti) prolamují poetický svět *Macbetha* do onoho dvojího domicilu:

Malcolm. Vražedný šíp letí
a ještě nedopad. Pro nás je nejlíp
uhnout mu z cesty. Proto na koně!
S nějakým loučením se nezdržujeme.
Koukejme zmizet! Na krádež máš právo,
když odkradeš se z míst, kde není zdrávo.
(2.3.139–144; mé zvýraznění)

Stařec. Paměť mi slouží sedmdesát let!
Zažil jsem za ten čas hodiny hrůzy
a divné věci, ale tahle noc
je *všecky strčí do kapsy*.
(2.4.1–4; mé zvýraznění)

[**Macbeth.**] To řek a naznačil, co teprv dnes
je na pořadu. Máte v povaze
andělskou trpělivost, že *to všecko*
necháte plavat? Jste tak pobožní?
Ještě se nemodlíte za dobráka,
že vaše děti ožebračil a
vás *ohnul ke hrobu*?
(3.1.84–90; mé zvýraznění)

Macbeth. Je taky můj [nepřítel], a *mám ho pod krkem*,
kde každým okamžikem svého bytí
pije mi krev.
(3.1.115–117; mé zvýraznění)

Macbeth. Vidiš, jak ze srdce ti děkuji?
A jste si kvit! Sednu si doprostřed.
Jen žádné zábrany! Dám kolovat
konvici vína!
(3.4.9–12; mé zvýraznění)

Protikladné styly, umisťující vedle sebe básnické vyjádření a všední obrat, jsou jistě vědomé a úmyslné. V anglickém originálu jsou některé případy také přítomny, ovšem Lukešův překlad juxtapozici poetického a nelibozvučného zvýrazňuje. Mezi tyto případy ostatně patří i výše probíraná pasáž s *povstaleckou děvkou*, ve které si k expresivnímu *Whore* (děvka) Lukeš přisazuje ještě kakofonním *zubila*.

Toto posílení expresivity tenduje k omezení dramatičnosti celé hry – od zobrazení lidského jednání (aristotelského *dramein*) k plejádě šokujících obrazů a póz (tedy k rysu melodramatickému). Takový posun je patrný i na závěrečném Macbethově monologu:

Macbeth. She should haue dy'de heereafter;
There would haue beene a time for such a word:
To morrow, and to morrow, and to morrow,
Creepes in this petty pace from day to day,
To the last Syllable of Recorded time:
And all our yesterdayes, haue lighted Fooles
The way to dusty death. Out, out, breefe Candle,
Life's but a walking Shadow, a poore Player,
That struts and frets his houre vpon the Stage,

And then is heard no more. It is a Tale
Told by an Ideot, full of sound and fury
Signifying nothing.
(5.5.17–28)

[Měla zemřít až posléze/po všem;
nastal by čas na takové slovo:
zítra a zítra a zítra
pláží se tímto drobným krokem ze dne na den
až do poslední slabiky zaznamenaného času:
a všechny naše včerejšky svítily bláznům
na cestu do prašné smrti. Zhasni, zhasni, krátká svíce,
život je jen krácející stín, ubohý herec,
co křepčí a hopsá svou hodinku na scéně
a pak už po něm ani slechu. Je to báchorka,
co vypravuje idiot, plná hluku a běsu
a neznamená nic.]
(pracovní překlad P.D.)

Macbeth. Neměla pospíchat s tím umíráním.
Taková zpráva měla ještě čas.
Zítra a zítra, pořád samé zítra
ode dne ke dni cupká drobným krokem
k poslední hlásce měřeného času.
A všechny včerejšky svítily bláznům
na cestě k prachu. Zhasni, krátká svíčko!
Život je bludný stín, mizerný herec,
který svou chvilku řádí na scéně,
a víc už nevystoupí. Povídačka
v podání blba: plno rámusu,
a smysl žádný.
(Milan Lukeš)

Lukeš ve svém překladu doslovuje a zvýrazňuje některé emoční „opěrné body“. U něj zítřek *cupká*; z metafory *cesty do prašné smrti* je *cesta k prachu*; *herec* je *mizerný* a podobně. Opět je tu patrný posun od dramatického k expresivnímu, které ve výsledku zplošťuje význam: co je v angličtině gestické a formované, je v překladu vlastně sentimentální a patetické. Výrazová exponovanost a posun od dramatického zobrazení ke ztvárnění *melodramatické-*

mu (založenému na kontrastně vzbuzovaných afektech) je charakteristickým rysem Lukešova překladu *Macbetha*.

Jestli to je ovšem skutečné postižení Lukešova překladatelského stylu – tedy onoho tvůrčího gesta, kdy překladatel volí v tu chvíli nejpřípadnější slova a obraty – je otázka nezodpovězená. Nejenže je nutně uzavřena do nedostupné a intimně chráněné mysli překladatele, ale je také pro samotného překladatele nezodpovězená. Zažít pohnutku a inspiraci – onen impulz tvorby – a zároveň být schopen poznat a postihnout síly, které je vytváří, je patrně nad lidské možnosti. V jiné situaci, avšak s podobným postřehem, to Lukešův *Macbeth* formuluje výstižně:

Macbeth. Kdo dokáže v takové chvíli spojit
hněv, moudrost, nestrannost a vztek? Ne, nikdo!
Má prudká láska tryskem předběhla
loudavý rozum.
(2.3.106–109)

V takové situaci je překladatel: při formulaci se snaží slovně spojit a postihnout své poznání, ono **bytí ve významu**. Z nutně retrospektivní pozice ukládá význam slov ve víře, že v sobě onen význam nesou a mohou ho zpětně navodit. Čtenáři a kritikovi překladu z tohoto tvůrčího procesu zůstává jen nedokonalý odraz: studená litera – kterou pak v podobně neuchopitelném tvůrčím procesu obmýšlejí a oduševňují, a to opět projekcemi situací a hlasů, které by mohla litera na jevišti vzbudit, a snaží se ji sám pro sebe i pro své čtenáře pojmenovat a postihnout. Ani zde z toho nezůstává nic víc než vzpomínka na někdejší bytí ve významu. Nic na tom nemění skutečnost, že je to proces pro jazyk všednodenně běžný. Neuchopitelnost a nepostižnost tu zůstávají průvodním jevem.

Lukešův *Macbeth*, nebo saudkovský *Král Lear*?

Milan Lukeš zdůvodňoval svůj názor, proč pokládá *Macbetha* za svůj nejlepší překlad, respektive za překlad, kterého si nejvíce cení, tvrzením, že nejlépe postihl atmosféru své doby (tedy přelomu sedmdesátých a osmdesátých let; vlastní slova M.L. při našem rozhovoru). Zhmotňuje se v něm expresivita a vyostřená protikladnost, která se svou dobou souzněla. Tuto konfesi lze chápat jako osobní zdůvodnění rysů, které jsou v překladu patrné – oné juxta-pozice patosu, poetičnosti, kakofonie a expresivity. Osobně pokládám za nejzdařilejší překlad *Krále Leara*, který se vyvinul z dramaturgické úpravy překladu E. A. Saudka. Eva Stehlíková v recenzi *Českých pokusů o Shakespeara* poznamenává, že Lukešův překlad *Krále Leara*, „ačkoli doznal několika pře-

pracování, zněl i roku 1994 (v inscenaci Romana Poláka v Národním divadle v Brně) velmi „saudkovsky“ (Stehlíková 2010: 160). Bylo by možné ho tedy pokládat za ne právě charakteristický pro Lukešův překladatelský styl. Ostatně ono spojení Saudkova citu pro honosnou řeč i jeho tendence polarizovat postavy (viz Balaščíková 2010) se ve svém výsledku šťastně doplňuje s Lukešovou tendencí ironizovat, problematizovat a výrazově podbarvovat. Je to patrně právě tento neautorský překlad, tedy případ překladatelské spolupráce (ono pomyslné „víc hlav víc ví“), co oproti Lukešově autorskému počínu u *Macbetha* z *Krále Leara* dělá překlad tím pozoruhodnější – svým mnohoznačným, výmluvným spojením dvou generačních estetik. Možná právě ze stejného důvodu jsou tak podnětné překlady Bohumila Štěpánka nebo dabingové překlady Olgy Walló – tím, že se vyrovnávají či empaticky smiřují s překlady a předlohami z jiné doby a kultury.

Na dějinách českých překladů Shakespeara a shodně tak překladů dalších děl, která si vyžadují svůj generační překlad nanovo, je pozoruhodný nejen osobní přínos překladatelova génia, ale i ona eponymní zubící se Štěstěna – snad nazvatelná kulturní dramaturgií či diktátem doby –, která na jednu stranu překladateli přihrává příležitosti a již se na stranu druhou překladatel stává pomyslným médiem.

Tento článek vznikl v rámci grantového projektu GAČR *Kontinentální přesahy Shakespeareova díla* (GA405/08/1223, 2008-2011) a navazuje na projekt *Kapradí* (Knihovna překladů raného anglického dramatu; <http://www.phil.muni.cz/kapradi/>), který byl financován z grantů GAAV ČR *Elektronická knihovna překladů anglických dramát* (B9164305) a *Elektronická knihovna novějších překladů anglických dramát* (B901640501).

České citáty Lukešova překladu *Macbetha* jsou převzaty z knihovny *Kapradí*; anglické z prvního vydání *Macbetha* v sebraném dramatickém díle Williama Shakespeara (tzv. Prvního folia) z roku 1623. Verše jsou číslovány podle vydání Muir 1984.

Bibliografie:

- BALAŠTÍKOVÁ, Dana. 2010. *Saudek's translation of King Lear*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2010.
- CETERA, Anna. 2008. *Enter Lear: The Translator's Part in Performance*. Varšava: WUW, 2008.
- DAWKINS, Richard. 1976. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1976. (Česky jako *Sobecký gen*. Př. Vojtěch Kopský. Praha: Mladá fronta, 1998.)
- DRÁBEK, Pavel. 2010. *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Tribun EU, 2010 (soukromý tisk).
- EMPSON, William. 1935. *Some Versions of Pastoral: a Study of the Pastoral Form in Literature*. London: Chatto & Windus, 1935.
- FIRBAS, Jan. 1992. *Functional Sentence Perspective in Written and Spoken Communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- FIRBAS, Jan. 2010. *Collected Works of Jan Firbas. Volume 1 (1951–1967)*. SVOBODA, Aleš, CHAMONIKOLASOVÁ, Jana, URBANOVÁ, Ludmila (eds.). Brno: Masaryk University Press, 2010.
- GOFFMAN, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959. (Česky jako *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Př. Milada McGrathová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.)
- GRICE, Paul. 1989. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka, LEŠTÁCHOVÁ, Barbora. 2011. *Velké prádlo v mezikulturní výměně. K problematice interkulturalismu v divadle*. *Theatralia/Yorick*, roč. 14, podzim 2011, č. 2, s. 162–179.
- HILSKÝ, Martin. 1984. Otokar Fischer a *Macbeth* v Čechách. In *Etapy českého uměleckého překladu. Referáty přednesené na semináři konaném u příležitosti 100. výročí narození Otokara Fischera*. Praha: Sdružení českých překladatelů, 1984, s. 36–45.
- HOBBS, Thomas. 1969. *Leviathan*. Ed. John Plamenatz. London: Collins, 1969.
- LEVÝ, Jiří. 1963. *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
- MUIR, Kenneth (ed.). 1984. *William Shakespeare: Macbeth*. Arden Shakespeare (2. série). Londýn: Methuen, 1984.
- NORD, Christiane. 1997. *Translating As a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St Jerome Publishing, 1997.
- SHAKESPEARE, William. 1951. *Macbeth*. MUIR, Kenneth (ed.). Arden Shakespeare. 2. série. London: Methuen, 1951.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth* (1979). Př. Milan Lukeš. *Kapradí* [online], [citováno dne 15. 12. 2011]. Dostupné na webové stránce: <<http://corpora.fi.muni.cz/kapradi>>.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. 2010. Sága českého shakespearovského překladatelství. *Divadelní revue*, roč. 21, 2010, č. 3, s. 158–160.

Doc. Mgr. **Pavel Drábek**, Ph.D. (1974) je docent na Katedře divadelních studií a Katedře anglistiky a amerikanistiky FF MU. Specializuje se na raně novověké divadlo v Anglii a střední Evropě, české překlady Shakespeara a hudební divadlo. Je uměleckým vedoucím a libretistou Ensemble Opera Diversa.

Summary

Pavel Drábek: *And Fortune on his damned Quarry smiling, / Shew'd like a Rebels Whore: Milan Lukeš's Translations of Shakespeare.*

Milan Lukeš, one of the leading theatre practitioners, theorists and Shakespeare translators of the late 20th century, valued his 1979 translation of *Macbeth* most, considering it the optimal combination of brutality, expressiveness and irony, coinciding with the spirit of its time. The article works out the notion of cultural dramaturgy as a key mover behind the act of translation; it also contrasts drama translation and literary translation drawing conclusions in regards of their critical assessment. The core part of the article discusses translation opportunism in Lukeš's *Macbeth*, i.e. the moments when the translator is making use of what the target language offers, often warping the semantic potential of the play. One specific feature of Lukeš's translations are reversions: places where the translator reverts the cadence or order things (on the level of syntax or semantic units) with the result of changing radically the lived experience of the passage and of the play as a whole. Another part focuses on cacophony and expressivity of Lukeš's translation, his mixtures of high and low style and intentionally uncanny or "ugly" expressions. This case study refines the critical tools for assessing drama translation.