



PŘEKLADATEL SE NEMÁ VCIŤOVAT, PŘEKLADATEL MÁ ROZUMĚT A UMĚT

ROZHOVOR S FILIPEM KRAJNÍKEM NEJEN O NOVÉM PŘEKLADU
HAMLETA

NEJSEM PROFESIONÁLNÍ PŘEKLADATEL

Jak jste se dostal k angličtině a k překládání?

Původně jsem chtěl být středoškolským učitelem, takže jsem šel studovat anglistiku a bohemistiku do Brna. Tam mě ten obor natolik nadchnul, že jsem se rozhodl zůstat v akademickém prostředí. V Brně jsem dokončil bakaláře, pak jsem pokračoval magisterským studiem v Olomouci a doktorát z anglické literatury jsem udělal v Durhamu, což je po Oxfordu a Cambridge třetí nejstarší anglická univerzita.

A to byl překlad, nebo filologie?

Filologie. Překladatelství jsem nikdy nestudoval, musím se přiznat. Tehdy to v Brně ani v Olomouci ostatně jako zvláštní obor stejně nešlo. Překládat jsem ale začal už jako student. Což bylo dané i tím, že jsem zjistil, že bych sice chtěl být kreativní, ale nemám na nic opravdový talent. Řečeno s nadsázkou: zkusil jsem všechno možné, od vlastního psaní přes skládání hudby a malování až po sochařinu, ale nic se nedařilo, takže jsem došel k tomu, že překlad je jediná disciplína, která je umělecká a kterou dokážu zvládnout. Faktem ovšem je, že literární věda a překladatelství k sobě mají blízko. Při překládání je nutné dílo pochopit mnohem hlouběji a mnohem víc do detailu, než když ho třeba vyučuji a zaměřuji se jen na hlavní motivy a výběrové pasáže. Překladatel musí u každého slova vědět, co znamená a proč je takové, jaké je.

Co jste překládal?

Všechno možné, především prózu, ale také poezii. Největší dílo, které

William Shakespeare: Hamlet, režie Jakub Čermák, Jihočeské divadlo České Budějovice, 2022. Dan Kranich (Hamlet)

FOTO ALEXANDR HUDEČEK

jsem v té době přeložil, byl *Ptačí sněm* od Geoffrey Chaucera. Tahle báseň vznikla na konci čtrnáctého století při příležitosti svatby „dobré královny“ Anny, dcery Karla IV., s anglickým králem Richardem II., a založila tradici svatého Valentýna jako patrona zamilovaných. Začal jsem ji překládat během psaní doktorátu v podstatě jako prokrastinační aktivitu, nakonec ale opravdu vyšla v dvoujazyčném vydání s mou úvodní studií.

Označil byste se dnes za profesionálního překladatele? A dá se vůbec překládáním uživit?

Když se mě někdo zeptá na mé povolání, odpovídám, že jsem literární historik. Nikdy jsem nebyl a ani dnes nejsem profesionálním překladatelem ve smyslu, že bych se překládem živil. Lidí, kteří by překládali umělecké texty a žili z toho, není zas tak moc. Spousta překladatelů ovšem vydělává takzvanými pragmatickými nebo neliterárními překlady, což jsou různé odborné nebo technické texty. To je finančně hodnoceno úplně jinak. Trochu specifická je práce pro divadlo. Samotný překlad zde není, alespoň podle mé zkušenosti, hodnocen závratnou sumou. Když přeložíte divadelní hru, přijdete si na méně, než když přeložíte třeba delší román, ale zase pak obvykle dostáváte tantiémy, tedy procenta z prodeje lístků. Oproti tomu neznám mnoho překladatelů, kteří by měli procenta z prodeje beletrie. Překládám už víc než patnáct let, a ještě nikdy se mi nestalo, že by mi přišel honorář za druhé vydání přeložené knihy. Typická smlouva s nakladatelstvím může být na deset tisíc výtisků, do toho se pohodlně vejde i druhé nebo třetí vydání. Pokud tedy nepřekládáte Harryho Pottera nebo jiný bestseller. Ostatně i Martin Hilský, v poslední generaci patrně nejznámější překladatel Shakespeara, byl a je především akademikem. V akademickém prostředí se léta pohyboval i Jiří Josek, pro něhož překlad také nebyl jedinou profesí.

Kolik se obvykle platí za stránku? Smí se to zveřejňovat?

Asi smí. Nikdy jsem se nedostal přes dvě stovky. Ale už pár let jsem beletrii nepřekládal, možná se to mezitím zlepšilo. Tedy určitě, znám překladatele, kteří tuto hranici pohodlně překročili.

což je tradičně, ale bez opory v původní scénické poznámce, vykládáno tak, že si přitom ukazuje na hlavu a ramena. Například Hlinský je v tomto místě zcela jednoznačný a překládá: „*Ať přijdu o hlavu, jestli vám lžu.*“ To ale znamená, že bere inscenátorům možnost vyložit repliku a situaci po svém: co když Polonius myslí přece jen něco jiného? Nepatří k jeho charakteru nemluvit přímo, ale v oklikách? Zkusil jsem místo toho použít jen návodné sloveso („*ať mi tohle od tohohle odseknu, jestli se pletu*“) a repliku jsem ponechal bez vysvětlující poznámky. Je na režisérovi, jak si s dotyčným místem poradí a kam nechá herce ukázat, zda na hlavu, nebo třeba zda nenechá Polonia udělat gestem lascivní vtip, což je sice méně pravděpodobné, ale ne nemožné.

Zmiňoval jste, že to úplně jednoznačně nevidíte dokonce ani s Hamletovým šílenstvím...

Všichni jsme tak nějak dospěli k tomu, že Hamlet předstírá šílenství nebo se na hranici skutečného šílenství dostane. Byli ale shakespeareologové, kteří to rozporovali, například divadelní historik, kritik a režisér Bernard Grebanier ve své knize *The Heart of Hamlet* z šedesátých let. Jistě, Polonius tvrdí, že princ šílí, jenže kancléř se plete úplně ve všem, co na jevišti říká. Sám Klaudius naopak prohlásí, že to, co Hamlet předvádí, na šílenství nevypadá, a v celé hře opravdu není ani jedno místo, ze kterého by něco takového jednoznačně vyplývalo. Tato úvaha mě vedla k rozhodnutí ponechat původně nejednoznačné zmínky o šílenství nejednoznačné i v češtině. Zbavit Hamleta stereotypů, které se na něj nabalily – tak, aby režisér mohl postavu interpretovat podle svého, stejně jako když anglický režisér pracuje s originálem. S obdobným záměrem jsem přeložil i nejslavnější Hamletův monolog „*To be, or not to be*“. Tady se na první dobrou a v souladu s tradicí zdá, že mluví o sebevraždě, jenže ono se to může vztahovat prakticky k čemukoli, co se děje v dané situaci. České překlady znějí hrozně existenciálně, ať už „*Být, či nebýt*“, nebo dokonce Saudkovo „*Žít, nebo nežít*“. Snažil jsem se verš přeložit tak, aby mohl mít tento význam, ale zároveň aby mohl odkazovat k jakékoli akci, ke které se Hamlet právě chystá: „*Tak mám, nebo ne.*“ Pokud si vzpomínám, bylo to z pobídky jednoho z mých prvních čtenářů a komentátorů. Ostatně

princ ten monolog pronáší těsně předtím, než se prostřednictvím divadla na divadle pokusí ověřit, jestli otcův duch říkal pravdu a král Klaudius je opravdu bratrovrahem. Dramaturgicky nedává moc smysl, aby zrovna v tuhle chvíli rozjímal o sebevraždě. Víme, že se k něčemu odhodlává, ale k čemu, to jasné není.

V předmluvě ke knižnímu vydání Hamleta píšete: „Tento text se snaží hru oprostit od jejích pozdějších sentimentalizujících, romantizujících či psychologizujících interpretačních vrstev.“ Co konkrétně máte na mysli v tomto případě?

Takové to: princ Hamlet je filozof, a ne muž akce, je jemný, citlivý, je příliš přemýšlivý na to, aby se odhodlal k činu. To všechno se na postavu Hamleta nabalilo už v devatenáctém století a ještě dříve, ale nevíme, zda tak byl opravdu vnímán za Shakespeara života. Máme důvody si myslet, že nikoli. A obecně všechny tendence dávat postavám nějaké psychologické pozadí. V Shakespeareově době takhle divadelní postavy chápány nebyly, dnešní diváci mají úplně jinou zkušenost a tíhnou k tomu vidět je mnohem komplexněji: co asi Hamlet dělá, když zrovna není na scéně? Na co myslí? Jaké dětství měla Ofélie? Kam se poděla její matka, Poloniova manželka?

Co to znamená pro překlad?

Ve chvíli, kdy si uděláte představu tom, jak ta která postava vypadá, nutí vás to – třeba nevědomě – volit taková slova, která do vaší představy zapadají. Když vezmete za své, že Hamlet je filozofující princ, budete mít tendenci vykreslovat ho v těchto intencích. Což neznamená měnit význam originálu, jen někde v dobré víře trochu přitlačíte a jinde zas uberete. Já se třeba snažil co nejvíc šetřit slovy jako „šílenství“, „šilet“ a podobnými, místo toho je tam třeba mnohoznačnější „bláznovství“ nebo „rozrušenost“, pokud mi to Shakespeareův text dovoľoval. Cíl je zase ten samý: otevřít možnost pro více interpretací. Chová se Hamlet jenom excentricky, nebo je klinickým šilencem?

Ať překladatel chce nebo ne, nemůže se dost dobře vyhnout interpretaci. A obzvlášť u Shakespeara, jehož významová otevřenost je

pověstná. U *Hamleta* mě třeba vždycky zajímá, jak bude vypadat norský princ Fortinbras, o kterém se dlouho pouze mluví, a nakonec se po závěrečné vyvražďovací scéně náhle objeví, aby se stal novým dánským králem. Přičemž není jasné, jestli je to happy end, nebo naopak to nejhorší, co se mohlo přihodit.

To je výstup, který se dokonce často škrtá. Pokud se *Hamlet* hraje jako vztahové drama, Fortinbras a s ním spojená politická rovina jde obvykle stranou. Osobně tuhle postavu chápu jako svého druhu Hamletovo zrcadlo. Na jevišti sice není, ale už od první scény víme, že dánský princ má někde svou kontrastní paralelu: mladý muž, jehož otec byl zabit, který není králem ve své zemi, ale který se na rozdíl od dánského prince postaví do čela armády... Když zmizí Fortinbras, ochudí to i samotného Hamleta. Co se týče zmiňovaného závěru, musím se přiznat, že jsem nikdy neměl potřebu chápat ho jednoznačně ani v jednom z těch dvou významů.

Jak se to odrazí při překládání?

Vůbec nijak, protože Fortinbras toho moc neřekne, přednese krátký stylizovaný politický proslov. Já ho takto přeložil a doufám, že ten, kdo *Hamleta* nezná, si bude moci myslet to i to. Existují různé jemné jazykové strategie, jak čtenáře poštvout, aby s postavou více či naopak méně sympatizovali, ale tomu jsem se snažil v zájmu otevřenosti pokud možno vyhnout. Doufám, že se dočkám toho, že si můj překlad *Hamleta* vybere nějaké další divadlo, a jsem zvědavý, jak budou tuhle scénu interpretovat. A samozřejmě nejen ji.

Nedá mi to, abych se nezeptal ještě na postavu krále Klaudia, bratrovraha a uzurpátora trůnu, o kterém jste se v jednom rozhovoru vyjádřil docela nezvykle...

Tohle jsem si uvědomil a sám pro sebe zformuloval až poté, co byl překlad hotový a inscenovaný. V rámci přípravy jsem si přečetl i zdroje, ze kterých Shakespeare vycházel a ve kterých se postava královraha objevuje. Při studiu Shakespeareových zdrojů nebývá zajímavé ani tak to, co Shakespeare převzal a co vyhlídí podobně – mnohem podstatnější je najít místa, kde se od svých předchůdců odchyluje. Tohle pro jeho Klaudia platí zcela jedno-

značně, protože on přece není jednoduchý bratrovrah, tyran, kterého se všichni bojí – jak ho známe ze starších verzí příběhu o dánském princovi. Je to král, který se ujme trůnu a chce být dobrým vladařem, umí být úspěšným diplomatem, roztržku s Fortinbrasem vyřeší, aniž by došlo k válce. Co se týče královny Gertrudy, v textu není nikde jednoznačně řečeno, že by si ji vzal ze zločinných důvodů, byť se toto čtení samozřejmě nabízí. Vypadá to spíš na láskyplný vztah, přestože sňatek s bratrovou manželkou byl podle dobového pohledu chápán jako incest. Hamleta nový král přijme jako syna, chce ho mít ve svém kruhu a označí ho za prvního dvořana a svého nástupce. Vlastně udělá všechno správně. Kdybychom neměli svědectví ducha Hamleta staršího, mohli bychom si říkat: „*Ano, to je dobrý král.*“

Ale Shakespeare přece počítal s tím, že dobové publikum muselo jasně cítit Hamletovu křivdu, když se Klaudius stal králem místo něj a okradl jej tak o nástupnictví.

No... ve hře je několik míst, kde je přímé následnictví z otce na syna zpochybněno. To samé se koneckonců stalo i mladému Fortinbrasovi, a nikde není řečeno, že by jeho strýc uzurpoval norský trůn. Podle náznaků v Shakespeareově textu to vypadá, že následnictví je spíš volené a syn se nestává po smrti otce králem automaticky, musí být potvrzen státní radou. Jediný jednoznačně státnický čin, který mladý Hamlet ve hře vykoná, je, že jako jediný přežívší dvořan před smrtí potvrdí svým hlasem Fortinbrasovo nástupnictví. Klaudius se tedy téměř jistě dostal na trůn v souladu s vůlí dvora.

Takže až na úkladnou vraždu bratra vlastně skoro kladná postava.

Vypadá to, jako kdyby si Klaudius řekl: „*Já budu dobrým panovníkem, já tu zemi povedu dobře.*“ Potíž je v tom, že dobrým králem nemůže být někdo, kdo předtím zavraždil svého předchůdce a vzal si jeho manželku. Dobro nelze postavit na smrtelném hříchu, ten vás vždy nakonec dostihne, psychologicky i fyzicky. Z tohoto důvodu chápu Klaudia téměř jako faustovskou figuru – Faust taky chtěl být „nejlepší“, jenže potom, co upsal duši ďáblu, to prostě nebylo možné. Například scéna, ve které se Klaudius modlí a nejde mu to – to je podle mne paralela k závěrečné scéně Marlowova *Fausta*.

V ní se Faust ve své poslední hodině zoufale snaží modlit, ale také se mu to nedaří, ví, že je zatracen. Shakespeare nepochybně Marlowovo dílo znal, navíc se opět jedná o moment, který není obsažen v žádné předloze, z níž Shakespeare při psaní Hamleta vycházel. Když se na postavu Klaudia podíváte touto optikou, a třeba si to ještě spojíte se slavnou větou „*je něco shnilého ve státě dánském*“, najednou se objeví úplně nové téma „na hříchu nelze stavět dobro“, což je něco, co v *Hamletovi* obvykle nehledáme. A když jsme u Hamletových zrcadel a paralel – vždyť akt msty je stále vražda, osobování si Božího práva, a Hamlet se na konci hry sám stává královrahem, jakým byl Klaudius. Mohl by po tom všem konsolidovat dvůr a být ještě dobrým panovníkem? Osoba Klaudia nám dává tušit, že nikoliv.

PŘEKLAD JE NUTNÉ ODDĚLIT

Na Masarykově univerzitě se sice primárně zabýváte starým anglickým divadlem, ale věnujete se i translatologii. Jak se dá překládání učit?

Moje první akademická práce byla na Katedře anglistiky a amerikanistiky v Olomouci, tam jsem nebyl jako literární historik, ale jako translatolog, vedl jsem povinný seminář beletristického překladu. Což pro mě bylo dost šilené, protože jsou určité věci, které se snadno naučit nedají. Respektive přicházejí až se zkušenostmi, za čtyři měsíce z nikoho překladatele neuděláte. Je to dodnes důvod, proč jsem ochoten přivřít oči, když vidím poctivou snahu – navzdory tomu, že konkrétní student má třeba nějaké limity. Výuka překladu je spíše proces než krátkodobé předání znalostí nebo dovedností. Jde o to nadchnout a ukázat cestu.

Je jasné, že překladatel z angličtiny musí umět anglicky – ale co se musí naučit nad to? A co se vlastně dá naučit a co ne?

Studenty vedu především k tomu, aby se naučili nad textem přemýšlet. Aby byli pozorní, uvažovali o tom, co text říká, jak to říká a snažili se vše reprodukovat tak, aby vznikla adekvátní paralela toho, co bylo napsáno ve výchozím jazyce. Nepřekládat formu, ale informaci a její postavení a smysl v rámci textu. Mít jasno v tom, proč bylo zvoleno to které slovo, proč autor použil dlouhé souvětí a ne tři krátké věty, proč jedna postava mluví takovým rejstříkem a druhá zas nějakým jiným, proč jsou informace podávány v ur-

čtím pořadí a co to dělá s dynamikou vyprávění a očekáváním na straně čtenáře. Nad formou uvažovat až v momentu, kdy naprosto chápete, proč je text postavený právě tak, jak je. Teprve potom je možné začít text stavět znovu v jiném jazyce. Není přitom nutné přeložit přesně každé slovo, je nutné překládat tak, jak by takové dílo psal český spisovatel nebo spisovatelka. Studentům opakuji, že překladatel se nemá vciřovat, překladatel má rozumět a umět. To jsou klíčové schopnosti. I když chcete přeložit tu nejkrásnější poetickou literaturu, je to velmi racionální a komplexní úkol. Čtenář se může do věci ponořit, překladatel si musí udržet odstup, na nějaké city nebo osvícení duchem není prostor.

Takže jde v podstatě o řemeslo.

Ano, v tom dobrém slova smyslu. Myslím, že je to trochu podobné hudbě. Skvělý hudebník není jen ten, který má talent, ale ten, který dře. Někdo by si mohl myslet, že když je překladatel přirozený talent, prostě si sedne a půjde mu to samo. Troufám si říci, že to není pravda, bez zkušeností a prvotních selhání to prostě nejde. A obráceně, na velmi solidní úroveň se může vypracovat i někdo, kdo nemusí být přirozený talent. Sám se nepovažuji za nějak mimořádně nadaného překladatele, poctivě si přiznávám své limity a snažím se to oddělit.

Jak velký je mezi studenty anglistiky zájem o překladatelství?

Na naší katedře otvíráme překladatelství jako magisterský obor, míněno překladatelství uměleckých i věcných textů. A protože mnohem víc peněz je ve věcných textech, studenti překlad často berou jako obor, kterým se dá uživit. Na rozdíl třeba od filologie nebo kulturních studií. Chtějí být „dobrymi překladateli pro peníze“, což je naprosto legitimní přístup. Každý rok přijímáme přibližně pětadvacet uchazečů, hlásí se jich obvykle asi trojnásobek. V Olomouci je překladatelství i na bakalářské úrovni a ani tam nemají o uchazeče nouzi, pokud vím. V Praze je přímo Ústav translatologie, který nabízí studium překladu a tlumočení pro pětici cizích jazyků. Zájem o obor tedy v zemi rozhodně nechybí.

ptal se Vladimír Mikulka

A ony „pragmatické“ překlady?

Tam to bývá násobně víc.

Co je na překládání nejobtížnější a co zabere nejvíc času?

Skvělý překlad se od slušného překladu neliší tím, že by jeden byl významově správný a druhý ne. Správnost se bere jako samozřejmost a není to až tak komplikované. Zásadní je schopnost pracovat s jazykovými rejstříky, mít širokou škálu slovní zásoby a umět ji využívat, kreativně pracovat s idiomatikou, expresivitou, mnohoznačností nebo drobnými významovými i stylovými nuancemi. Jinými slovy, přeložit knížku tak, aby z ní nečouhalo, že je to překlad. Jako by již vznikla v cílovém jazyce a měla odpovídající umělecké kvality a ambice. To je to, co dělá z řemesla umění.

Používáte při překládání stále ještě papírové slovníky, nebo se dnes už dá všechno najít na internetu?

Pořád ještě používám Haise a Hodka, jejich tři nebo čtyřsvazkový Velký anglicko-český slovník původně z osmdesátých let. Myslím, že je to úplně poslední velký netechnický anglicko-český slovník, který u nás vyšel, internetové slovníky mají spíš techničtější charakter. Nejde přitom ani tak o významy slov jako takové, na to jsou ostatně nejlepší jednojazyčné výkladové slovníky. Klasický papírový slovník vám pomůže především při hledání správné varianty nebo synonyma. A samozřejmě mám i devítisvazkový Příruční slovník jazyka českého a autoritativní osmivazkový Slovník spisovného jazyka českého, na tyhle stařečky nedám dopustit, a to ani při existenci úžasné Internetové jazykové příručky Ústavu pro jazyk český, která dokáže být požehnáním.

Dá se v uměleckém překládání využívat dnes tak populární umělá inteligence?

Já ji nepoužívám. U technických překladů se ale něco na ten způsob v jednodušší formě praktikovalo ještě dřív, než se tomu začalo říkat umělá inteligence. V tomto oboru to má větší smysl i logiku. Překlad beletrie je umělecký počin, tam se mi použití umělé inteligence nezdá. I když třeba překládá věcně správně, zatím neumí dobře pracovat s emocemi nebo

s ironií, zápasí i s osobitostí autorského stylu. Ale znám kolegy, kteří ji využívají jako inspiraci při hledání správné izolované formulace nebo synonyma.

V jednom z rozhovorů jste v souvislosti s překládáním Shakespeara zmínil, že budoucností je kolektivní překlad. Nehrozí pak ztráta onoho „umění“, respektive individuálního stylu?

To se týkalo divadelního překladu, zvláště u starších her, které na překladatele kladou specifické nároky: měl by mít několik schopností, především umět dobový jazyk, častokrát stovky let starý, a rozumět kontextu, ve kterém dílo vznikalo. Což jsou akademické znalosti, které byste třeba u divadelního dramaturga běžně nepředpokládal. Jenže zároveň je nutné se orientovat i v praktických divadelních otázkách: překlad musí znít dobře na jevišti, je nutné, aby byl pro herce udýchátný, aby měl správný gestus, aby respektoval prostor nebo jevištní akci. A to zase zpravidla neovládá tak dobře akademik. Já neumím psát divadelní hry, rozumím spíš výchozímu textu z literární stránky, je tudíž užitečné, když přeloženou hru vidí jinýma očima divadelní praktik.

To je ale něco jiného než kolektivní autorství. Spíš redakce, řekl bych...

Nazval bych to opravdu spíš spoluprací. Už v rané fázi překladu konzultuji buďto celek nebo jednotlivé části s praktikem, který mi k tomu může říci, co třeba vypadá dobře na papíře, ale na jevišti by to nedávalo smysl. Neměl jsem na mysli kolektivní dílo v plném slova smyslu, hlavní překladatel zůstává, ale spolupráce s divadelní sférou by podle mě měla být užší, než bylo doposud zvykem. Koneckonců divadelní překlady vznikají právě pro ni, ona bude jejich „uživatelkou“. Zajímavou postavou byl v tomto ohledu Milan Lukeš, který byl zároveň shakespearolog i praktický divadelník, a jeho překlady díky tomu dodnes divadelně „fungují“. Myslím, že je to proto, že základní jednotkou překladu pro něj byla dramatická situace. To je víc pohled divadelníka než literáta. Když posloucháte profesora Hilského, ten často hovoří o Shakespearově „magickém slovu“. Což není míněno jako výtka, Martin Hilský je literát a jako takový si logicky okamžitě

všimne krásy a síly jazyka. Pavel Drábek, původně anglista, dnes profesor praktického divadla, naopak vypracoval celou metodu, které říká „dramaturgický překlad“ a která sofistikovaným způsobem staví na spolupráci akademiků s divadelní praxí. Zahrnuje nejen společnou práci s textem, ale třeba i herecký workshop, kde se vznikající překlad čte za přítomnosti



Filip Krajník

FOTO ARCHIV

překladatele nahlas. Má to i praktickou výhodu: touto cestou se výrazně rozšiřuje okruh lidí, kteří jsou schopni ve skupině Shakespeara překládat. A nejde konec konců jen o Shakespeara, ale i o celou řadu jeho soupeřů a pokračovatelů, kteří třeba na svůj první překlad do češtiny teprve čekají.

HRA Z ROKU 1670 JE NĚCO JINÉHO NEŽ HRA Z ROKU 1590
Vášim oborem je starší anglická literatura a především restaurační divadlo. Tedy to, co se dělo po občanské válce v polovině sedmáctého století a vládě puritánů, během které bylo divadlo zakázané...

Starou anglickou literaturu vyučuji od jejich středověkých počátků, specializací jsem ale to, čemu se v Británii říká „early modernist“, odborník na raný novověk. Tedy od renesance zhruba do konce osmnáctého století. V českém prostředí je členění trochu jiné, ale o to teď nejde. S Pavlem Drábkem a několika dalšími spolupracovníky (Davidem Drozdem, Annou Hrdinovou rozenou Mikyškovou a Klárou Škrobánkovou) jsme si před pár lety podali žádost o grant na vypracování třísvazkové antologie restauračních her. Jedná se o první počín svého druhu u nás a také v evropském kontextu jde o unikát.

Takže něco na způsob velké antologie alžbětinského divadla, která vyšla v osmdesátých letech...

Přesně tak, i když cíle máme ambicióznější. Zohledňujeme současné trendy a především nepíšeme jen čítanku, ale chceme českým divadlům nabídnout soubor inscenovatelných her, které by obohatily naši současnou a budoucí divadelní dramaturgii. V každém svazku bude asi šest až sedm her plus dvě až tři velké kontextové studie. První svazek vyjde, doufáme, už letos.

Proč právě restaurační divadlo?

Je to užitečné především z toho důvodu, že Shakespeare v našem povědomí zastihuje nejen své současníky, ale i ty, kteří přišli po něm, tedy i v období po restauraci Stuartovců na anglickém trůnu. Shakespeare byl do češtiny kontinuálně překládán od konce osmnáctého století, první hra z období restaurace – jedna z tehdejších nejslavnějších tragédií *Zachráněni Benátek* od Thomase Otwaye – byla do češtiny přeložena až v roce 1908.

Z restauračního divadla v širším slova smyslu je u nás obecně známá snad jedině *Žebrácká opera*, ale i ta za tento status částečně vděčí novodobým zpracováním, ať už od Brechta nebo Havla. Původně to byla baladická opera, takový trochu raný muzikál, ve vývoji staršího anglického divadla hodně svébytný žánr. Jen výjimečně se objeví jiné tituly, hrála se třeba *Panička z venkova* v Lukešově úpravě z přelomu padesátých a šedesátých let.

A co je tedy na restaurační anglické dramatice zajímavého?

Byl to ve své době nový typ divadla, zásadně odlišný od toho alžbětinského, přestože byly tehdy stále uváděny i starší předrevoluční hry nebo jejich úpravy. V tehdejší Londýně se setkávalo několik odlišných typů divadla: nové domácí se starším domácím a k tomu ještě to kontinentální. To se od anglické tradice v mnohém lišilo, ale zanechalo na ni hlubokou stopu. Což bylo mimo jiné dáno tím, že princ Karel, pozdější restaurační král Karel II., strávil několik let ve francouzském exilu, kde si oblíbil místní divadlo. Výsledná podoba restauračního divadla má na první pohled blíž k Molièrovi než k Shakespeareovi, jsou to konverzační komedie, často lascivní, o sexu, o penězích. Na konci devatenáctého století na tuto tradici navázal třeba Oscar Wilde. Vznikaly ale i hry ovlivněné klasicistním ideálem, kterým se řídily dobové francouzské tragédie. Slavná je třeba Tateova adaptace *Krále Leara* z roku 1682, která v britských divadlech až do třicátých let devatenáctého století naprosto vytěsnila Shakespearovu verzi, jak ji známe dnes. Zmizela postava blázna, neboť v tragédii nesměly být komické postavy, a vše zakončil happy end, protože z hlediska „poetické spravedlnosti“ nebylo přípustné, aby byly na konci potrestány nevinné postavy jako třeba Kordélie nebo Lear. Tragédie ale byly mezi Londýňany méně populární, představovaly asi jen čtvrtinu tehdejší produkce. Docházelo však i na různé žánrové posuny, třeba Marlowův *Doktor Faustus* se hrál jako komedie nebo dokonce taneční pantomima, Shakespearův *Macbeth* zase jako opera s tanci a létajícími čarodějnicemi.

Alžbětinská angličtina byla velmi specifická. Jak se v restauračním období proměnil jazyk, který divadlo používalo? A co to znamená pro překladatele?



Křest knižního vydání nového překladu Hamleta; vlevo Filip Krajník, vpravo ilustrátorka Kateřina Fůrbachová.

FOTO ARCHIV

O tom bychom se mohli bavit hodiny. Zjednodušeně řečeno, jazyk restauračního divadla je bližší současné angličtině než ten, který používali alžbětinci, je civilnější, i když stále stylizovaný, komedie jsou už psané v próze, málokdy ve verších. Zůstává ale spousta slovních hříček a odkazů na dobové reálie, které jsou obtížně srozumitelné i pro současného anglického diváka. Překladatel nicméně může využít skvělá kritická vydání, kde je vše vyložené, a záleží pak na něm, jak to dokáže převést do češtiny. V každém případě: překládat hru z roku 1670 je něco jiného než překládat hru z roku 1590, byť by se mohlo zdát, že obojí je prostě „staré divadlo“. A netýká se to jen moderního překládání, ale vlastně i vkusu restauračního publika. Koncem sedmnáctého století už byl Shakespearův květnatý jazyk pro anglické diváky mnohdy špatně stravitelný a inscenátoři jeho hry v tomto směru běžně zjednodušovali. Dá se říci, že pokud si Shakespeara dnes přeložíme co dvacet let znovu, jsme jazykově v lepší pozici než moderní anglický divák.

Váš další projekt se jmenuje *Anglická renesanční dramata ve studentských vydáních*. Co si mám pod tím představit?

Název je spíš taková „znouzectnost“. Když předloni vyšel můj překlad *Hamleta*, byl označený jako „studentské vydání“. V tom smyslu, že svým pojetím, prezentací díla a doprovodným materiálem mířil primárně na studenty a laickou veřejnost, nikoli na akademiky. Anglicky se tomu někdy říká „student edition“, odtud ta inspirace. Neměl to ale být začátek žádné nové řady. Jenže když jsme se pak s mou doktorandkou a kolegyní Aničkou Hrdinovou rozhodli vydat překlad *Edvarda II.*, zdálo se nám rozumné nějak navázat, i za cenu toho, že název zní trochu krkolomně. Cílem naší řady je dát dohromady skupinu překladatelů, kteří se budou věnovat anglickému renesančnímu dramatu soustavněji, ideálně ve spolupráci s divadelní scénou. *Hamleta* i *Edvarda* jsem překládal na základě zakázek od divadel, ale srdcem i duší jsem stále literát – že na základě mého překladu vznikne inscenace, mě neuspokojuje tak, jako když existuje kniha, kterou si někdo může koupit a přečíst. Aniž bych tím chtěl naznačit, že inscenace je méně důležitá než knižní vydání. Zároveň by se tu měla projevit již zmíněná spolupráce akademiků a praktických divadelníků.

Plánujete tedy vydávat hry z tohoto období systematicky?

Nemáme jasně definované plány překračující jeden dva svazky. Vycházíme z toho, že dříve nebo později budou mít divadla zájem o nové překlady anglických renesančních dramát, a nové svazky tak budou přibývat podle toho, co budou tvůrci chtít. Když se nám ale sám přihlásí nějaký překladatel s vlastním nápadem, budeme rádi. Souvisí to i s tím, že podle mého názoru končí éra překladatelů, kteří měli ambici zvládnout Shakespearovo dílo kompletně sami. Když jsem jel do Budějovic na úvodní čtenou zkoušku *Hamleta*, první, na co se mě zeptali, bylo, jestli chci Shakespeara překládat celého jako Martin Hilský. Na to odpovídám, že nechci. Byl bych moc rád, aby v příštím souborném vydání Shakespearových her v češtině bylo vícero jmen překladatelů, z nichž každý by to dělal trochu jinak podle toho, co komu nejvíc sedí. Když překládáte Shakespeara desítky let, svým způsobem ho homogenizujete, zatímco samotný Shakespeare se během své dráhy dramatika výrazně vyvíjel a proměňoval. A koneckonců, proč by

nemohlo paralelně vzniknout třeba pět nových překladů *Hamleta*, které by si v dobrém slova smyslu konkurovaly?

Otázkou je, kde na něco takového brát lidi...

To ano, ale opět s nadsázkou říkám, že pokud jsem to dokázal já, může v sobě tu odvalu nebo zdravou drzost najít každý.

PŘI PŘEKLÁDÁNÍ SI PŘEDSTAVUJI PRÁZDNÉ JEVIŠTĚ S HERCI Jaký typ divadla osobně preferujete? A jste pravidelným návštěvníkem divadel?

I když se profesně zabývám dějinami divadla, jsem pořád především literát, člověk slova. Když chci vědět, co napsal Shakespeare nebo vlastně kdokoliv, raději si to přečtu, než bych šel do divadla. V divadle totiž nevidím primárně dramatika, ale to, jak jeho hru interpretuje daný režisér – což je naprosto legitimní, ale jsou to pro mě dvě odlišné věci. Navíc se jedná i o časové možnosti. Stejně jako bohužel dost málo čtu jen tak pro radost, i do divadla se vydávám tak ze tří čtvrtin z profesního zájmu. Hodně chodím na Shakespeary, právě abych znal současnou Shakespearovu recepci. Jakub Čermák, který po *Hamletovi* nastudoval můj překlad *Edvarda II.*, občas napíše něco na způsob: „*Večer máme premiéru, přijďte.*“ Do divadla se dostanu asi tak dvakrát do měsíce, a pokud jdu jen tak pro vlastní potěšení, mám rád, když je to komedie s písničkami, která má začátek, prostředek a konec, a to přesně v tomto pořadí.

K *Hamletovi*, což byl váš první divadelní překlad, jste se dostal díky nabídce Městských divadel pražských. Ta ale nakonec váš překlad neuvedla. Co se stalo?

No... já vám to tu oficiálně vlastně ani nemůžu moc dopodrobna vyprávět. Stručně řečeno: byl jsem domluvený s Danielem Přibylem, který mě z pozice ředitele divadla sám oslovil, ale režisér Michal Dočekal nakonec použil překlad Jiřího Joska.

A jak se potom dostal váš *Hamlet* do Českých Budějovic, kde ho nastudoval Jakub Čermák?

Měl jsem v ruce přeloženého *Hamleta*, věnoval jsem tomu nějaký čas a úsilí a bylo mi líto, aby jen tak spadnul pod stůl. Mohl jsem ho vydat knižně, ale publikovat překlad dramatu jen tak, aniž by ho uvedlo nějaké divadlo, to trochu zavání grafomanstvím. Takže jsem překlad víceméně naslepo nabídnul Jihočeskému divadlu, kde jsem vůbec nikoho neznal – a tehdejší šéfka činohry Martina Schlegelová mi odepsala, že zrovna *Hamleta* plánují a ještě nemají vybraný překlad. Úplnou náhodou jsem se trefil do jediného divadla, které mělo ten rok *Hamleta* na dramplánu. Tedy vedle MDP, samozřejmě. Dramaturgyni Olze Šubrtové se překlad líbil, takže ho doporučila režisérovi Čermákovi, pro kterého se jednalo o první režii v Budějovicích a také o úplně první setkání se Shakespeareem*. Důležité bylo i to, že MDP plánovala *Hamleta* jako velkou „seriózní“ inscenaci, zatímco v Budějovicích se stal prvním dílem cyklu „Klasika Na Půdě“, tj. inscenací klasických děl uváděných v komorním prostoru pro osmdesát lidí a cílících především na mladší publikum. To se mi moc líbilo.

Vaše spolupráce s Jakubem Čermákem pak pokračovala...

Hned během první čtené zkoušky se zajímal o to, co ještě dál překládám, s tím, že by chtěl nastudovat *Edvarda II.* Řekl jsem mu: „*No tak já vám ho přeložím,*“ na což on odpověděl, že bohužel nemá peníze. Řekl jsem, že se překládáním neživím a že to udělám zadarmo. Bylo to poprvé a zatím naposledy, kdy se mi podařilo Jakuba Čermáka vyvést z míry. Honem mi potřásl rukou, aby měl jistotu, že nevycouvám – a já k tomu musím dodat, že spolupráce s ním byla vždycky naprosto korektní, a když jsme si něco slíbili, platilo to.

Je to pro překladatele prózy velký náraz, pustit se do divadelních her?

Divadelní překlad musí být divadelně funkční, jinak podle mě nemá smysl, potřebuji tudíž spolupracovníka z divadelního prostředí. Pokud se tedy nebavíme o překladu čistě pro tisk, který vznikl jako studijní text. Ostatně už u *Hamleta* jsme byli s Danielem Přibylem domluvení,

* O inscenaci psala Barbora Sedláková v článku *Překlad klasiky pro čtenáře současnosti* v SADu 3/2023.

že mu budu text posílat po částech, a on mi jako dramaturg dá zpětnou vazbu – v intencích spolupráce a kombinace schopností divadelníka a akademika, o kterých jsem mluvil před chvílí. Nic z toho ale nakonec nebylo. Ale i tak jsem si při překládání neustále představoval prázdné jeviště s herci a jejich repliky jsem říkal nahlas. Ve fázi, kdy překlad převzalo Jihočeské divadlo a já začal pracovat i na knižním vydání, jsem nakonec kontaktoval přátele z divadelní sféry s prosbou o pomoc při dokončení překladu.

S jakými divadelníky jste zatím spolupracoval?

Na *Hamletovi* se zmíněným Pavlem Drábkem, teatrologem a vystudovaným dramaturgem Davidem Drozdem, dramaturgem a překladatelem Michalem Zahálkou nebo s Evou Spoustovou jako hlasovou koučkou. Na *Edvardovi* se podílel i Jakub Čermák, který ho nakonec režíroval, a za herce třeba Petra Horváthová, která má odehraných řadu let na Letních shakespearovských slavnostech a jejího názoru si moc vážím.

„TAK MÁM, NEBO NE?“

Zajímá jste se podrobněji o Shakespeara ještě před překladem *Hamleta*?

Rozhodně ano. Učím renesanční literaturu a Shakespeare je postava, kterou jednoduše nelze nechat stranou. Ať chcete, nebo ne, v obecném povědomí vyčuhuje nad ostatními autory tohoto období, podle literárního kritika Harolda Blooma tvoří jádro západního literárního kánonu. Takže jsem se jím jako literární historik a vysokoškolský pedagog musel zabývat hlouběji a z více úhlů. Na Shakespeara jsem psal i doktorskou práci v Durhamu, takže myslím, že se mohu sám nazvat shakespearologem. Z pohledu překladu mě Shakespeare zajímal ale také, už jako studenta.

Takže překládání *Hamleta* nebyla náhoda, ale logický krok?

Asi ano, ale kdyby po mně z MDP chtěli přeložit třeba něco od Bena Jonsona nebo Christophera Marlowa, udělal bych to taky. *Hamlet* byl spíš volba ze strany divadla. Mimochodem, když se na věc podíváme z tohoto úhlu, je otázkou, proč divadla ze starší anglické dramatiky pořád dokola



Filip Krajník

FOTO ARCHIV

hrají Shakespeara – je to proto, že jim jeho hry opravdu připadají jasně nejlepší, nebo proto, že dramaturgové a režiséři další autory z této doby prostě tak dobře neznají?

Musí být překladatel Shakespeara zároveň shakespeareologem?

Když překládáte Shakespeara, musíte mít znalosti, na které častěji narazíte v akademickém prostředí. Historik divadla bude o Shakespeareovi,

jeho jazyce a jeho světě pravděpodobně vědět víc než divadelní dramaturg nebo překladatel moderní divadelní tvorby. Není to jen soubor s textem, ale i s kulturou, respektive s dobovou divadelní praxí. Nechtěl bych, aby to vyznělo tak, že překladatel Shakespeara musí nutně být akademik, ale pokud jím je, má spoustu dovedností, které se velmi hodí.

Poslední dobou se objevilo několik úspěšných knih, které se zabývají Shakespearem jako osobností, jeho hrami a zároveň velmi podrobně i jeho dobou. Ať už máme na mysli Shapirovy monografie *1599: Jeden rok v životě Williama Shakespeara* a *1606: William Shakespeare a rok Leara* nebo jejich českou obdobu, Hilského *Shakespeareovu Anglii: Portrét doby*. Je to náhoda, nebo roste důraz na pohled právě tohoto typu? A je užitečné takové knihy znát, i když třeba nejste akademik? Užitečné to určitě je, každému tato díla mohou obohatit rozhled a být zdrojem nového, fascinujícího poznání. Myslím ale, že v českém prostředí chybějí studie úžeji zaměřené na konkrétní problémy, díla nebo témata. Aktuální anglická shakespeareologie se snaží Shakespeara zasadit do kontextu otázek, které jsou důležité v současnosti: nahlíží jej z genderového hlediska, objevují se „rasové“ studie, postkoloniální studie, studie z oboru historické sociologie a tak podobně. Na další velké téma „Shakespeare a klima“ vyšlo za posledních deset let asi dvacet knih. Tyto trendy u nás příliš nereflektujeme, máme raději obecné a tradičnější narativy.

Trochu mi to připomíná bádání na téma „Shakespeare a proletáři“... Ale vážně: Milan Lukeš nám kdysi na divadelní vědě doporučoval ke čtení klasickou analýzu shakespeareologa Johna Dovera Wilsona z třicátých let nebo existencialisticky temné interpretace Jana Kotta z let šedesátých. Nejen pro ně samotné, ale i jako výraz chápání Shakespeara v určité epoše. Je mezi jejich následovníky někdo, koho by bylo možné považovat za obdobnou autoritu pro dnešní dobu?

Oním „panem Shakespearem“ může být dnes už staříčkový profesor Stanley Wells. Jeho kniha *Věčný Shakespeare* ostatně před dvaceti lety vyšla i v češtině. Co se týče témat, která jsem zmínil, bylo by možné jmenovat různé badatele z anglofonního světa i mimo něj, ale myslím, že neexistuje

jedno jméno, které by mělo neotřesitelnou monopolní pozici. Mám ale pocit, že odklon od tohoto typu všeobecně uznávaných autorit je dnes běžný, a zdaleka nejen v shakespeareologii. Vědění přece nemá jediné centrum a jedinou autoritu. I když třeba zmíněný James Shapiro je velká postava, o tom není sporu a jeho studie sám hltám jako detektivky.

Pokud bychom se vrátili k českým překladatelům: máte mezi nimi nějakého oblíbence? Lze u nich pojmenovat nějaké specifické přednosti? Zásluhy profesora Hilského i docenta Joska jsou neoddiskutovatelné. Profesor Hilský má tendenci překládat více v literární komplexnosti, docent Josek zase víc pro divadlo, což je dáno tím, že byl spojen s divadelním prostředím, *Hamleta* ostatně i sám režíroval. Z těchto důvodů pak lze preferovat jednoho nebo druhého. Antonín Přidal skvěle přeložil *Othella*, jako jeden z mála se pokusil rozvolnit poněkud rigidní český blankvers, o schopnosti Milana Lukeše vystihnout divadelní situaci už jsem mluvil. Obdivuji básnický překlad *Romea a Julie* od Josefa Topola. To může být příklad toho, že je asi lépe, když takto poetickou hru nepřekládá primárně akademik, ale dramatik a básník.

Každý překladatel Shakespeara si musí poradit nejen s jeho stylizovaným jazykem, ale i s odlišným rytmem angličtiny a češtiny, která do blankversu moc nepasuje...

Čeština nemá přirozený jambický spád, což je samozřejmě problém, pokud chcete zachovat formu originálu. Připomínám, že některé jazyky to nedělají a raději sáhnou k vlastní poetické tradici. Výhodou ale je, že ani u Shakespeara není blankvers úplně pravidelný, a navíc se u něj během let měnil. Kdybyste měl poslouchat dvě a půl hodiny pořád dokola tu-du tudu tu-du, zešílíte z toho. Takže je užitečné rytmus rozrušovat, zvláště když máte nějakou vypointovanou myšlenku. Na tohle přišel na konci šestnáctého století Marlowe, do té doby byl blankvers považován za verš pro divadlo nevhodný, psala se v něm hlavně narativní poezie. Jako překladatel si tak občas mohu dovolit odchylku, základní jambický spád zůstává, ale není to dogma. Navíc ve svých překladech příznaně používám spíše rytmizovaný volný verš, který s blankversem tu splyne, tu se mu trochu vzdálí. Podle



FOTO AL EXAMEN HOSÉK

mé zkušenosti to text velmi „provzdušní“ a nemusím se uchýlovat k tolika významovým kompromisům.

To je zajímavá otázka i obecněji: jak moc odchylek si může překladatel dovolit?

Pokud se budeme bavit nejen o formě, ale také o obsahu, mým cílem bylo přeložit Shakespeara živým jazykem, ale přitom zachovat komplexnost originálu, nepodbízet se příliš velkým zjednodušováním. Nechtěl jsem jít divákům vysloveně na ruku.

Jak se liší překladatelský přístup, který jde a který naopak nejde divákům na ruku?

Tak třeba v místě, kde je v originále nejasné slovo, věta nebo dokonce celá promluva, nechci interpretovat a přijít s jednoduchou srozumitelnou verzí. Když se například Polonius dušuje před králem, že přišel na důvod Hamletova bláznovství, řekne: „*Take this from this, if this be otherwise,*“



Na předchozí straně= William Shakespeare: Hamlet, režie, Jakub Čermák, Jihočeské divadlo České Budějovice, 2022. Dana Verzichová (Gertruda) a Dan Kranich (Hamlet); na této straně= Christopher Marlowe: Edvard II., režie J. Čermák, Depresivní děti touží po penězích, 2023.