

Polochová, Markéta

**William Shakespeare. Dvanáct nejlepších her. Překlad Jiří Josek :
"Proto ten pokus nahlédnout za rýmy / a vyslovit bez oklik, co žije za
nimi"**

Theatralia. 2012, vol. 15, iss. 1, pp. 190-204

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124394>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



Markéta Polochová

William Shakespeare.

Dvanáct nejlepších her.

Překlad Jiří Josek.

„Proto ten pokus nahlédnout za rýmy / a vyslovit bez oklik, co žije za nimi.“ Přestože je Jiří Josek především v oblasti muzikálu kmenovým překladatelem Městského divadla Brno a soustavně se věnuje překladům moderního dramatu, poezie i prózy z angličtiny, bývá vnímán zejména jako „druhý“ současný překladatel díla Williama Shakespeara po Martinu Hilském. Ten se stal tváří současného shakespearovského překladu – osobností zdánlivě až příliš samozřejmě přijímanou odborným světem a oblíbenou mezi laickou veřejností, zatímco Josek zůstává po celý čas v jeho stínu. Až na drobné výjimky (de facto pouze Stanislav Rubáš) jsou tito dva v posledních letech jediní, kdo se u nás překládání Shakespearových her prakticky věnuje.

Oba s ním navíc začali takřka paralelně: Hilský debutoval roku 1983 komedií *Sen noci svatojánské*, Josek o dva roky později *Romeem a Julií*. Hilský dílo předloni zkompletoval, Josek má dosud na kontě převod čtyřiařiceti¹ Shakespearových her;² oba se také za své překlady dočkali ocenění: Hilský obdržel Cenu Josefa Jungmanna za *Zimní pohádku* (1992) a *Sonety* (1997), Josek získal totéž ocenění za *Hamleta* (1999).

Josek většinou překládá na zakázku konkrétního divadla, Shakespearovy hry v jeho převodu uvádějí divadla po celé České republice (např. Slezské divadlo Opava, divadlo DISK, Těšínské divadlo, Dejvické divadlo ad.). Pokud jde o Shakespeara, nemá Josek stálou domovskou scénu, některá divadla se však k jeho překladům uchylují opakovaně (např. Národní divadlo Brno, Městské divadlo Brno, Slovácké divadlo, Klicperovo divadlo nebo Středočeské divadlo). Jeho převod *Coriolana* uvedlo Národní divadlo, které se běžně přiklání k překladům Martina Hilského. V Divadle Petra Bezruče tu v premiéře svého překladu *Hamleta* roku 1999 Josek také režíroval; režie se chopil i u *Mnoho povyku pro nic* v Divadle Příbram (premiéra 2004) a *Veselých paniček windsorských* v Těšínském divadle (premiéra 2006), v Divadle v Řeznické vytvořil komorní verzi *Antonia a Kleopatry* (pro šest postav; premiéra 2009). Své překlady nechává Josek ve většině případů prověřit inscenováním

1 V pořadí 24. titul – *Komedie omytlů* – je připraven k publikaci na květen 2012; text byl ale již v roce 2008 použit v Gáborově inscenaci pro Letní shakespearovské slavnosti.

2 V roce 2008 doplněných o *Sonety a Milenčin nářek*.

(ať už ve své či – převážně – v cizí režii), mnohé z nich tak vycházejí se značným zpožděním oproti jejich vzniku a prvním uvedení na scénu.

V roce 2011, v němž byla publikována česká shakespearovská „bible“ pod sympaticky skromným názvem *Dílo / William Shakespeare* (tedy kompletní dílo Williama Shakespeara v jednom svazku v překladu Martina Hilského), vychází téměř nepozorovaně také menší antologie Joskových překladů. Ve dvou svazcích *Dvanácti nejlepších her* předkládá Josek čtenáři shakespearovské „top twelve“ dle vlasního (ovšem tradicí do značné míry předurčeného a sešněrovaného) výběru.³ Zastoupeno a chronologicky seřazeno je tu šest tragédií, pět komedií a jedna romance: první svazek přináší *Krále Richarda III.*, *Zkrocení zlé ženy*, *Romea a Julii*, *Sen čarovné noci*,⁴ *Benátského kupce* a *Vesele paničky windsorské*, druhý nabízí *Večer tříkrálový*, *Hamleta*, *Othella*, *Macbetha*, *Krále Leara* a *Bouři*.

Zatímco jednotlivé hry vydává Josek ve svém nakladatelství Romeo opatřeny tradiční předmluvou-výkladem⁵ a doslovem-glosářem, antologie je až na stručné úvodníky evokující členění Shakespearova psaní na dvě tvůrčí období (Renesanční člověk a Barokní duše) prosta jakéhokoli doplňujícího komentáře. Všechny v ní otištěné překlady vyšly již dříve samostatně v tradičním Joskově dvojjazyčném vyvedení, publikace tedy nepřináší překlady nových her, ale seskupuje ty stávající do uceleného, reprezentativního výboru. Antologie navíc nabízí čtvrté vydání *Romea a Julie* či třetí vydání *Hamleta* (první dvě vydání 1999 a 2007). Mnohé texty – například *Král Lear* – zůstávají oproti původní verzi navíc de facto beze změny.

To ale není pro Joska typické, neboť starší verze svých překladů upravuje a koriguje, nebrání se ani důraznějším zásahům či obměnám. Navíc sám říká, že kdykoli se mu kus textu ztratí a on pasáž překládá nanovo, nejsou nikdy oba převody téhož místa plně shodné (Josek 2011b: 27).

3 Ostatně sám Josek poukazuje v předmluvě k 1. svazku na časovou prověřenost a oblibu jednotlivých titulů i na latentní míru subjektivity své volby: „Výběr dvanácti „nejlepších“ her z rozsáhlého kánonu Shakespearových třiceti osmi her vychází ze seznamu titulů nejčastěji vydávaných i divadelně provozovaných, přihlíží k anketám a žebříčkům oblíbenosti, nicméně v konečné instanci je to výběr osobní“ (Josek 2011a: 5).

4 Nejasný tu zůstává důvod ke změně názvu ze *Snu noci svatojánské*. Zcela jiná situace panuje u další Shakespearovy komedie, *Measure for measure*, jejíž dvojnásobný název k variování přímo vybízí. V českých překladech se dočkal čtyř obměn: nejčastěji (pětkrát) zní *Veta za vetu*, třikrát biblicky-aluzivní *Oko za oko*, jednou se objeví i *Půjčka za oplátku* (Václav Renč) a po duchu hry patrně nejuvštější *Něco za něco* (Stanislav Rubáš).

5 Tyto texty se pak staly součástí jeho habilitační práce *Na cestě k Shakespearovi* a tvoří její první oddíl (Josek 2008).

V případě revize *Romea a Julie*⁶ navíc sehrály klíčovou roli specifické požadavky titulků k filmu: tvorba podkladů k filmu *Romeo + Juliet* postupně donutila Joska zčásti opustit svůj existující překlad této hry (1985 a 1998) a převést některá místa nově (2000 a 2007). Aspekty, které musely co nejvěrněji odrážet tempo anglických promluv (metrum, slovní i větný přízvuk), prokázaly nutnost revize některých pasáží/veršů. Pro ilustraci následuje Lorenzova promluva k Romeovi (2.3) v obou verzích:

Lorenzo.

Proto jsi proudem ronil slané slzy,
abys ji pustil k vodě takhle brzy?
Nebo jsi chtěl tou vodou nasolit
a nakonzervovat vyčpělý cit?
Ještě jsou nebesa plná tvých vzdechů,
tvé úpění mi dosud hučí v uchu
a na tváři sis umýt nestačil
ty zaschlé strouhy, kudy pláč se lil.
Tělo i duši dal bys Rosalině,
a teď jsi bez sebe zas kvůli jiné?
Jak praví mudrc: „Žena sejde z cesty
pokud muž neví, jak sám sebe vésti.“
(Jiří Josek 1998)

Lorenzo.

Proto jsi proudem ronil slané slzy,
abys ji pustil k vodě takhle brzy?
Nebo jsi chtěl *tím pláčem* nasolit
odumřelý a vyvanulý cit?
Ještě jsou *na nebi mraky* tvých vzdechů,
tvé úpění mi dosud hučí v uchu
a na tváři sis umýt nestačil
vymleté strouhy, kudy pláč se lil.
Tělo i duši dal bys Rosalině
a teď jsi bez sebe zas kvůli jiné?
Jak praví mudrc: „*Slabí muži jsou*
pro ženu zkázou, a ne oporou.“
(Jiří Josek 2000, 2007;
revize ztučnělou kurzívou, má zvýraznění)

Je zřejmé, že v některých případech (*tím pláčem* nebo *na nebi mraky*) jde o vhodnější volbu slov a výměnu na synonymické úrovni, jinde se reviduje rytmus (*odumřelý a vyvanulý cit*). Obdobná je i změna závěrečného dvojverší z *žena sejde z cesty / pokud muž neví, jak sám sebe vésti na slabí muži jsou / pro ženu zkázou, a ne oporou*, při níž je rytmicky volnější ženské doverší nahrazeno údernějším mužským zakončením, které je na tomto místě i v originále.

Hedání a měnící se perspektiva jako by také byly jádrem překladatelské činnosti. Z její podstaty, tedy nahrazování výrazu i slovních spojení a vět cizího jazyka adekvátním spojením jazyka mateřského, vyplývá, že překlad nikdy nemůže být neutrální a věcný/technický – vždy, i při snaze o co nejméně interpretativní počín, se už samou nutností nahrazení a volby „slova za slovo“, respektive „významu za význam“, jedná o výklad. A to zůstáváme pouze v rovině jazyka, byť o faktu, že s překladem jde ruku v ruce osobnostní chápání a interpretace origi-

6 Jak Josek s dávkou nadhledu a sebeironie rád dává k dobru, prosloví navíc v první publikované verzi jeho překladu *Romeo* po své smrti jednu repliku namísto Lorenza (V.3).

nálu na motivické, tematické a charakterové/dějové rovině, není pochyb. Proto má tolik překladatelů tendenci svůj převod doprovodit výkladem a dovysvětlit tím to, co mohlo v textu samém zůstat nedořečené či skryté.

Jakub Malý například odmítal převádět některá místa, neboť mu nahrazení slovní hříčky či vtipu, které nenalézají přesný ekvivalent v češtině, přišlo jako příliš výrazný zásah do ducha originálu, proto takové pasáže raději vynechával a nabízel místo nich vysvětlující komentář (např. slovní hříčka s jeleny v jeho *Marném lásce snažení*): „Opět vynecháno několik nepřeložitelných slovních hříček.“ a „Zde opět vynechány některé nechutné, nepřeložitelné vtipy“ (Malý 1870: 90–91). Také Josef Václav Sládek doprovázel své překlady poznámkami. Martin Hilský pak opatřil několik her v edici Atlantis (mj. *Král Lear*, *Sen noci svatojánské*, *Hamlet*, *Kupec benátský*) obsáhlým úvodem; celé Shakespearovo dílo zevrubně vyložil v publikaci *Shakespeare a jeviště svět* (Hilský 2010). Raritou je v tomto ohledu Antonín Přidal, který při překladu *Tartuffa* záměrně rezignuje na alexandrín, aby úvod, v němž své rozhodnutí objasňuje a do jisté míry legitimizuje, sepsal ale právě v tomto metru (mj. na důkaz jeho zvládnutí).⁷

Jiří Josek jako shakespearovský překladatel rozvolňuje, zjednodušuje a osekává významovou mnohohrstevnatost originálu. V Shakespearovi jsou ale místa, v nichž jako by si – především u rýmovaných míst – rytmus jistou tematickou zkratku zdánlivě vynucoval. Tak zní úvod Edgarova monologu (3.6) v několika českých překladech:

Edgar. Když *trpí někdo lepší*, než jsme my, smířuju se se svými bolestmi.
(Milan Lukeš)⁸

Edgar. Když *vidíme, jak trpí* vzácní lidé, pak vlastní trýzeň nicotná nám přijde.
(Jiří Josek)⁹

Edgar. Když *s námi spolutrpí*, koho ctíme, svůj vlastní žal už ani necítíme.
(E. A. Saudek)¹⁰

Edgar. Když *jiní s námi nesou utrpení*,
Náš vlastní kříž už tak moc těžký není.
(Martin Hilský)¹¹

Saudek s Hilským jsou tu významově věrnější, na rozdíl od Lukeše i Joska udrží v prvním verši propojení „my a oni“, přesto ani oni nepřipíší naše utrpe-

7 PROČ v tomto překladu nezvoni žádný rým
a věty neplynou klasickým dvojverším,
V jakém psal Molière a překládali druzí?

Proč místo tance slov slyšet jen jejich chůzi.

(Přidal in Molière 2006: 26; z těžší strany pochází i citát v názvu textu)

8 Překlad *Krále Leara* 1975 (citováno dle Lukeš 1980).

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

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

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

ni těm druhým (*When we our betters see bearing our woes – Zříme-li ty lepší nás nést stejné/naše utrpení*; prac. př. M.P.). Lukeš navíc dále akcentuje rovinu zábavy těch druhých (*Kdo trpí sám, ten trpí nejvíce, / když kolem vidí lidi bavít se. / Strasti se nesou málem vesele, / když žal má druha, nouze přítele.*), čímž dochází k významovému posunu a zkonkrétnění v místech, kde originál zůstává neutrálnější.

Výhrada, která se proti Joskovi ozývá patrně nejčastěji, je vedle zjednodušení poukaz na nadměrné aktualizování za účelem líbivosti či jednoduše snadnějšího přenosu nelehkých Shakespearových veršů. Josek tak ale pracuje soustavně, jednotlivé přeložené texty na první pohled tvoří konzistentní celek – bližší zkoumání však ukazuje, že Josek svůj styl přizpůsobuje a podřizuje potřebám jednotlivých her. Josek také zdánlivě vytváří poněkud umělý, technicistně dokonalý blankvers – jeho mluvnost se ale vynořuje až přednesem veršů na jevišti.

Ani on se samozřejmě neubrání svodům slovních hříček či mírně nadsazeného poťouchlého vtipu čili osobního vkladu přetaveného do řeči dramatických postav, nestaví ale svůj osobní styl a rejstřík nad překládané dílo. Na rozdíl od Martina Hilského, jehož převody lze pro jejich symptomaticnost poznat po několika replikách – v některých případech hned při prvním verši –, zůstává Josek ve slovní rovině neutrálnější čili méně nápadný. I u něj lze rozpoznat osobnostní styl, netematizuje však sebe jako překladatele. Přítomný je spíše určitý druh a penzum užívaných výrazových prostředků, sestavit lze i kompaktní rejstřík oblíbených rétorických figur. A právě o postihnutí distinktivních rysů Joskovy překladové metody (a jejích kladů i záporů) se pokusí na několika málo příkladech tato analýza, při níž vycházím zejména ze tří v antologii zastoupených tragédií: *Hamleta*, *Krále Leara* a *Richarda III.*

Na první pohled zaujme jistá nepoetičnost Joskových převodů, která je zřetelná a markantní především u tragédií, a to zejména v lyrizujících pasážích a delších monolozích. Josek stírá pestrost výrazových prostředků i figur, tíhne k plynulé, nestylizované mluvě s přechody k hovorovosti, zřídka kdy zapojuje vyšínutí z vazby. Dá se říct, že zaobluje rohy a retušuje anomálie originálu lexikální a syntaktické, méně už rytmické složky. Pokud by tedy člověk nakládal s Joskovými převody jako s literaturou, nabízela by se celá řada dílčích výtek.

Josek užívá fráze a floskule, ustálená spojení, rčení i pořekadla a přísloví. Má tendenci – nabízí-li k tomu originál příležitost – použít tyto slovní vycpávky namísto neutrálnějšího, kolokviálně nezabarveného sousloví. Tak v *Hamletovi* a *Králi Learovi* mj. zazní: *k lidem se měj, ale jen odtud potud* (říká Polonius Laertovi před odjezdem do Francie), *zatímco on chce všechno tip řop* (tak charakterizuje Goneril Leara), *jestli to krachne* (Polonius ke Claudiovi), *tak si*

to užij, než se probeřeš (Hamlet k Horatiovi, který spatřil Ducha), *že v zimě to chce mít nohy v teple* (Šašek Kentovi), *přijíždí jako na zavalanou* (Edmund), *jsme rádi, že jsme rádi* (Guildenstern Hamletovi), *nebudeš tančit tak, jak někdo píská* (Polonius k Ofélii), *taky nechce tančit, jak on si pískne* (Goneril o Regan a Learovi), *a jestli nebudeš mluvit pravdu a nic než pravdu* (Hrobník Vesničanovi), *chytrému napověz, hloupého trkni* (Hamlet k Rosencrantzi a Guildensternovi hledajícím mrtvolu Polonia, přičemž v originále pořekadlo nezazní), *bude zima, bude mráz, kam se ptáčku, kam schováš*¹² (Šašek).

Není pochyb o tom, že některá místa k podobné volbě slov přímo svádějí, v určitých případech jsou však taková řešení zkratkovitá, byť pro překladatele jednodušší a zdánlivě vděčná i pro publikum. Tendence k „hláškovitosti“ se plně projeví v Horatiově odpovědi na Hamletovu otázku, co ho přivádí na Elsinore (1.2). Ta v Joskově podání zní: *Chtěl jsem se prostě ulejt ze školy*. Neutrální replika – v originále *a truant disposition*, v některých českých zněních *chodím rád za školu* (Lukeš), *lenivá nátura* (Hodek) či *vrozená lenost* (Hilský) – je tu aktualizací spolu se zjevnou nadsázkou posunuta do zbytečně žoviálního, pohrdlivého studentského žargonu (Hamlet pak analogicky kontruje tím, že Horatio není *ulejvák*). To však odporuje duchu postavy, neboť Horatio je, na rozdíl od Polonia, i co do řeči jednou z nejneutrálnějších figur celého *Hamleta*, čímž se také vymyká z typického diskurzu dánského dvora a svým věcným a střízlivým stylem se odlišuje i od mnohvrstevnatosti Hamletovy mluvy. Zůstává tichým pozorovatelem, věcným glosátorem a budoucím opovědníkem.

Josek nejenže stírá řečovou typizaci jednotlivých postav, neboť de facto všechny staví v jejich řeči na roveň, ani o jazykové hierarchizaci postav u něj v některých hrách nemůže být řeč.¹³ Jako by se ani nepokoušel o vnitřní verifikaci mluvy jednotlivých postav, což je zřejmé z případu Polonia – ten užívá slovní hříčky i hovorové výrazy jak při soukromém hovoru s Ofelií a Laertem, tak při dialogích s Králem, a jeho rejstřík tak zůstává situačně neměnný.

Z výše uvedených ukázek jasně vyplývá Joskova metoda jazykové aktualizace: zcela záměrně do svých překladů infiltruje dnešní, často hovorovou mluvu, Shakespeara odliterárňuje a zbavuje patiny klasika, lze hovořit i o snaze přiblížit ho dnešnímu (mladšímu?) publiku.

12 Lukeš tu zcela střízlivě a takřka doslovně převádí: *To si ještě užijem zimy, když divoké husy táhnou tím směrem*.

13 V inscenaci *Hamleta* u Bezručů byl pak rozdíl mezi dvorem a hrobníky znázorněn převedením jejich promluv do ostravského dialektu, což gesticky i situačně velmi dobře fungovalo, neboť došlo k hierarchizaci mluvy na vyšší (obecná čeština) a nižší („ostravština“). Dialekt navíc jako běžně užívané „retorické gesto“ pro místní publikum takřka vždy rezonuje; v této inscenaci však fungoval ryze situačně a navíc v souladu s předlohou.

Josek se navíc v duchu aktualizace mluvy tu a tam uchyluje i k zbytným a účelovým anachronismům. Tak se Hamlet po odchodu Claudia z divadelního představení, jež ho má (alespoň v Hamletových očích) nezvratně usvědčit z vraždy, táže: *Copak? Že by ho ta petarda naslepo tak vyděsila?* Když navíc Hamlet s Osricem probírají možné zbraně pro souboj s Laertem, vedou dialog o zástavě, kterou Laertes dává na výhru: šest sad s dýkami a příslušenstvím. V Joskově překladu dialog (5.2) pokračuje takto:

Osric. [...] Tři suspenzory jsou přímo skvost, rozkošné na pohled, jilec obepínají jak ulité a dobře se nosí.

Hamlet. Čemu říkáte suspenzor?

[...]

Osric. Suspenzory jsou závěsníky.

Hamlet. To slovo by bylo vhodnější pro jinou zbraň. Prosím, říkejte jim radši závěsníky.¹⁴

Josek tu záměrně dořikává skrytou narážku (v originále se hraje s výrazy *carriage – hanger*). Ostatní překladatelé však na tomto místě zůstávají neutrální a případný erotický podtext jemně implikují (Hilský) nebo – ve většině případů – převádějí v souladu s originálem nepříznavě (Nevrla, Lukeš) tam, kde ho Josek zveličí a předsadí jakémukoli jinému významu (po užití *suspenzoru* nemůže být pochyb o tom, co se myslí *jinou zbraní*); navíc tu Josek pro potřeby slovního vtipu anachronicky užije výraz *suspenzor*. Méně interpretativní řešení tu dává daleko větší prostor herecké akci, kterou Josek slovně předjímá a situačně předurčuje. Pro srovnání tři další řešení:

Hamlet. Co jsou to soupravy?

[...]

Osric. Soupravy, principi, jsou závěsy.

Hamlet. Výraz by byl bližší věci, kdybychom mohli mít po boku kanony; ale zatím ať jsou to závěsy.

(František Nevrla)¹⁵

Hamlet. Pravíte včetně tahačů? A co tím myslíte?

Šlechtic. Pásky a závěsníky, pane, a tak podobně.

Hamlet. Ten výraz by byl příhodnější, kdybychom po boku nosili děla.

(Milan Lukeš)¹⁶

14 Překlad *Hamleta* 1999 (Josek 2011).

15 Překlad *Hamleta* 1963 (Nevrla 2005).

16 Překlad *Hamleta* 1974 (Lukeš 1980).

Hamlet. Čemu říkáte nosiče?

[...]

Osrik. To jsou ty závěsníky, Výsosti.

Hamlet. Slovo „nosič“ přijde vhod, až budu u boku nosit kanóny. Do té doby dám přednost „závěsníkům“.

(Martin Hilský)¹⁷

Jedním z Joskových překladatelských zvyků je nadužívání deminutiv. Na mnoha místech pomáhají zdobněliny podkreslit ironizující (Šaškovo *kukač-čátka* jako metafora Learových nezvedených dcer; Šašek Learovi: *co jsi udělal ze svých dcerušek svoje maminky* či *přichází jedna tvoje břitvička*) nebo jízlivý tón (Hamletovo *tenhleten černý kabát, matinko*, jímž obhazuje vnitřní i vnější projev svého žalu), často však nesouzní s kontextem okolních replik nebo odporují charakteristice dané postavy. Nešťastně a žertovně tak vyzní Gertrudina replika, v níž se matka snaží Hamleta z daného smutku v Joskově verzi probrat slovy: *Copak chceš pořád koukat do země / a hledat v ní hrob svého tatínka?* Charakteristicky a zcela protismyslově užívá zdobněliny Aaron – běsná postava *Tita Andronica* a spolu s Tamorou ústřední démon a šířitel ryziho zla. Např. oslovení Tamořiných synů *hošánci* a repliky směřované k vlastnímu synovi – *pojď, / ty můj pyskatý puclíčku* a *ty krásná boubelatá květinko* – z něj ale činí takřka infantilního žvanila, což odporuje duchu postavy i její úloze v ději (přestože Aaron nakonec prokáže cit ve chvíli, kdy brání život svého dítěte, představuje šíšlení na syna přílišný a neúčelný skok).

Také Jousek se tu a tam nechává unést slovním gagem (Gloucester o levobočkovi Edmundovi (1.1): *s jeho máti k tomu ovšem došlo a tohle z toho pošlo*), s rozvinutějšími slovními hříčkami ale šetří a umísťuje je povětšinou do míst, v nichž je lze nalézt i v Shakespearově textu. Nestaví uchvácení literou nad smysl promluvy; na rozdíl od svého překladatelského kolegy-současnika s hrou se slovy nakládá uvážlivěji,¹⁸ a tedy divadelněji. Aaronovu úvodní promluvu o Tamoře (1.1; v originále dvojice *wait* a *wanton*) převádí následovně:

Aron. Chci ve zlatě a v perlách hrdě sloužit

té nové císařovně. Řek jsem „sloužit“?

Chtěl jsem říct, že s ní hodlám „souložit“.¹⁹

17 Překlad *Hamleta* 1999 (Hilský 2011).

18 Ostatně už v roce 1916 tvrdil v souvislosti se Shakespearovými dramaty Antonín Fencel, že slovní hříčka je tím nejpokleslejším druhem humoru (Fencel 1916: 283). To nic nemění na faktu, že s nimi umně pracoval i sám Shakespeare, jsou však prostředkem doprovodným, nikoli řídicím.

19 Překlad *Tita Andronica* 2007 (Jousek 2007).

Zvládnutí je, že tu uvozovkami (podobně jako Hilský výše) Josek implikuje a ostenduje dvojsmysl i slovní hru, přičemž uvozovky jsou pomůcka primárně literární a vlastní především textům. Na jiném místě téže hry (4.4) zazní:

Demetrius. Ty lumpe, cos to *udělal*?

Aron. Co ty už nedokážeš *oddělat*.

Chiron. Ty jsi tím naši matku *oddělal*!

Aron. Ne, já jí to jen dobře *udělal*.

Demetrius. A tímš ji *zničil*, zatracený pse.

Přesně po vzoru originálu tu Josek jako u obkročného rýmu (schéma abba) prostrídá pouze dva výrazy (*udělat* a *oddělat* – *do* a *undo*), na rozdíl od jiných (např. Klášterský, který variuje slova *učinit*, *odčinit*, *zničit*, *zčinit* a znovu *zničit*; Klášterský 1915) však neudrží i páte opakování, odkloní se od základu *dělat* a převádí poslední *undo* slovem *zničil*.

Ačkoli se může zdát, že Josek jakoby záměrně utlumuje literární stránku Shakespeareových her, lze u něj narazit na mnohá výsostně lyrická, poetická (a jednoduše jímavá) místa. Tak Hamlet (1.2; má zvýraznění) hovoří o matce slovy:

Hamlet. *Jak Niobé – těch slz! – vždyť ona – Bože!* –

i tupé zvíře, které nemá rozum,

by řvalo dýl – si vzala pana strýce,

otcova bratra, který s otcem má,

společného tak málo jak já s Herkulem.

Za měsíc, dřív než pláčem naučila

své oči naoko se červenat,

už byla jeho. Jaký hnusný spěch

ji hnal se spustit s bratrem svého muže?

Josek tu dodržuje a v některých případech (*jak Niobé – těch slz! – vždyť ona – Bože!* –) dokonce znásobuje fragmentárnost originálu a zachováním původních stříhů tu otevírá prostor plastické herecké akci i důraznější změně rejstříku/tematického jádra promluvy. Zvnitřněná Hamletova slova (mj. *lyrické dřív než pláčem naučila /své oči naoko se červenat*) navíc Josek nepřikrášluje ani nezvznějšňuje, jejich bolestný ráz nechává rezonovat v básnickém obraze. Verše také i přes cézury plynou zcela hladce, melodicky, v takřka nerušeném blankversu (řádek 1–4); předělem i vyšinitím z dosavadního tempa se pak stává rytmicky i metricky zcela odlišný, šestistopý verš *společného tak málo jak já s Herkulem*, který při deklamaci celý tok zdatelně zpomaluje a na-

pomáhá rozdělit tuto část monologu do dvou (rytmicky i tematicky) uzavřených celků.

Podobně když První herec (2.2; má zvýraznění) odříkává Aeneovo vyprávění Didoně:

První herec.

Priamus marně proti Řekům zvedá svůj starý meč. *Ruka ho neposlouchá a klesá zpět.* Pyrrhus se na něj vrhne, v nerovném střetu rozmáchně se mečem, a už ten švih a svist tak starce zděsí, že padne jako podřátý. *Ten pád* pocítí celá Trója, vzedme se až k nebi v plamenech a s děsným třeskem zhroutí se do základů. Pyrrhův meč nad mléčnou bílou hlavou Priama strne jakoby zařát do vzduchu a Pyrrhus jako živý obraz hrůzy, neschopen vzpomenout si, co to chtěl, *jen stojí nehnutě.*

Však stejně jako když uprostřed bouře je náhle klid, mraky se zastaví, vichřice zmlkne a zem zahalí mrtvolné ticho, aby vzápětí zas nebem otřás hrom, po chvílce Pyrrhus se s novou vervou zas dá do díla, a zběsileji nežli kykloповé tepali Martovu kalenou zbroj svým zkrvaveným mečem začne bušit do Priamova těla.

Jsi děvka, Štěstěno! Bohové, prosím, zbavte tu falešnici provždy moci.

Do kola osudu jí údy vpleťte
a kolo spusťte z výšin nebeských,
ať dokutálí se až do pekel!

(Jiří Josek)

První herec.

Jak chabě bije Řeky: starý meč se paži vzpírá, lehne tam, kam padne, odpírá poslušnost. V nerovném boji se rozzuřený Pyrrhus rozmáchně, avšak už svit hrozného jeho meče Priama sráží k zemi. Tu však Trója jakoby ranou omráčená, v plamenech se v trosky obrátí, a strašný třesk ohluší Pyrrha: hleďte, jeho meč, jenž ctihodnému Priamovi hrozil rozrazit mléčnou hlavu, uvíz v letu! Tu strnul tyran Pyrrhus jako socha a jak by k vlastní vůli znetečněl, neučinil nic.

Ale jak často před bouří jsme svědky, že ztichne nebe, mraky postojí, oněmě smělé větry, že zem dole zmlkne jak ve smrti, a náhle hrom rozčísne povětrí – tak po odmlce se mstivý Pyrrhus znovu chápe díla. Kykloповské perličky tak nebušily Martovi na zbroj, věčně odolnou, jak nelítostně nyní Pyrrhův meč dopadá na Priama.

Styď se, ty děvko Štěstěno! Vy bozi, zbavte ji moci velkým usnesením!

Loukotě zpřerážejte v jejím kole
a náboj svalte z nebeského kopce
až dolů k d'áblům!

(Milan Lukeš)

Podobně jako v předchozím Hamletově monologu sleduje Josek i zde poetičnost originálu, aniž by ji rozvolňoval či rozptyloval frázemi. Záměrně projasňuje úvodní popis, když doříkává *ruka ho neposlouchá / a klesá zpět*; zatím-

co Lukeš i Saudek tu podle originálu ponechávají podmětem meč: *Starý meč / odpírá službu. Tam, kam padne, leží / rozkazu nedbaje* (Saudek); ke druhému zeživotnění dochází, když Pyrrhus *mečem začne bušit* (v originále je podmětem i agentem opět meč). Jako posun, respektive dořečení Shakespearova *did nothing* (Lukeš i Saudek převádějí doslovně) se jeví i Joskovo *jen stojí nehnutě*. Zajímavé je, že zatímco většina překladatelů – *neučinil nic* (Lukeš), *a ustal v boji* (Nevrla), *stál a nedělal nic...* (Hodek) – v tomto místě dodržuje změnu času do minulosti, Saudek i Josek jej mění v přítomnost (viz také Saudkovo *nic nečiní*). Josek pak závěr celého monologu učiní značně expresivním: na jednu stranu zjmenuje a nechává Aenea explicitně prosit (*Bohové, prosím*) v místě, kde další překladatelé po vzoru originálu zachovávají přímý rozkaz bohům, na straně druhé nežádá pouhé zničení kola (Saudek: *zlomte jí loukotě a špice kola*), ale také násilí na samotné Štěstěně (*Do kola osudu jí údy vplette*), což je oproti originálu značný významový posun.

Celý monolog je rozdělen do tří uzavřených celků (*Priamus marně... až ...jen stojí nehnutě; Však stejně... až ...do Priamova těla; závěrečné pětiverší*). Z hlediska rytmizace v něm Josek výrazně užívá *enjambement*, pohrává si s rytmem a dává herci dostatek prostoru dle libosti zrychlovat či zpomalovat a zvýraznit či naopak utlumit některé motivické a tematické zvraty. Na jedné straně pak stírá některé předěly: druhá část by měla být rozdělena do dvou významových/větných celků, v Joskově překladu se však jedná o plynulé, rozvíité souvětí postrádající zřetelnější přerušení. I v první části Josek konec monologu rytmizuje a namísto předělu po *zas dá do díla* následuje slučovací *a*, které spojuje obě části v jeden soudržný, plynulý celek. Na druhou stranu Josek prohozením sledu dílčích významových celků přepulí první část v místě, kde to není obvyklé, a to navíc spíše významově než rytmicky. V replice *že padne jako podtátý. Ten pád / pocítí celá Trója* nejenže zachovává přesah, dvojnásobným opakováním motivu pádu (a to na začátku a na konci verše) také podtrhne jeden z klíčových bodů vyprávění, svou roli sehrává i deiktické *ten*. Navíc takové řešení umožňuje výraznější herecké gesto (například kratší pauzu pro větší důraz na sousloví *ten pád*, a to před či za ním).

Zároveň je ale potřeba zdůraznit, že míru užití konkrétních jazykových prostředků a rétorických figur (viz výše) Josek podřizuje originálu, a ne naopak. Tak je *Hamlet* řečově nejrozvolněnější (příklady ukazují, že často jsou použity rčení a fráze, nechybí ani soudobé floskule), v *Králi Learovi* užívá Josek těchto podpůrných prostředků daleko uvážlivěji, střídmeji. Třetí zvolený příklad na této „škále hovorovosti“ představuje *Richard III.*, který je podobných řečových „vycpávek“ prakticky prost. Josek v něm mluvu nijak nearchaizuje ani nezaristokratičtíuje a drží se své zavedené syntaxe i lexika, neuchyluje se

ale k berličkám a slovní ekvilibristice ve chvíli, kdy ho k tomu originál přímo nevybízí, naopak se jim vzpírá.

Dvorské, historizující pozadí hry předurčuje i její řeč. *Richard III.*, na rozdíl například od *Jindřicha IV.*, neobsahuje žádnou figuru klaunského, falstaffovského typu. Josek tedy věrně originálu zůstává řečově sevřený, až na drobná vychýlení (namátkou Richardovo *neříkej hop, dokud nepřeskočíš*) se podobným řešením takřka vyhýbá. Podobně jako například v *Titovi Andronicovi* se tu odehrává souboj v rovině jazyka: Richard svou moc získává krvavými skutky stejně jako manipulativností svých slov (jde tu tedy přeneseně o skutečná i řečová jednání). Moc slov demonstruje královna Margaret svou kletbou vrženou na ostatní (1.3). Ta zní v Joskově převodu takto:

Margaret. Má kletba sílu nebi poručit?

Pak, mraky, ustupte i kletbám mým!
Ne v boji, ale přežráním ať země,
váš král, jenž vraždou mého získal trůn.
Ať tvůj syn Edward, jenž je princem z Walesu,
zahyne násilně a předčasně
jak můj syn Edward, jenž byl princem z Walesu!
Ty královna jako já královna,
přežij pád z trůnu jak já nebohá
a jako já své děti pláčem pohřbí!
Hleď na jinou, jak nosí tvoje pocty,
jak já teď vidím tebe nést ty mé.
(Jiří Josek)²¹

Markéta. To kletby mohou

skrz mraky vniknout do nebe? Tak pryč,
vy temné mraky, já teď budu klít!
Váš král ať zajde v pitkách, když ne válkou,
jak ten můj vraždou, aby on byl králem!
A tvůj syn Edward, nynější princ z Walesu,
ať brzy v mládí zajde jako můj
syn Edward, co byl princem z Walesu dřív!
Královno kralující místo mne,
jak já se dožij bídných konců slávy!
Přežij své děti, ať je s námkem pohřbíš;
dočkej se jako já, až spatříš jinou
vlastnit tvá práva, jak teď vlastníš moje!
(Zdeněk Urbánek)²²

Ze všech překladů *Richarda III.* je tu vedle Joska záměrně postaven starší převod Zdeňka Urbánka, který u nás bývá považován za průkopníka a představitel civilistního, de facto nepoetického překládání Shakespearových her. Přestože se jejich motivace zdá být odlišná – zatímco Urbánek překládal politicky uvědoměle, angažovaně, tvořil Shakespeara své doby (Drábek 2010: 230–235), je to u Joska spíše snaha o přiblížení klasika současnému divákovi a nabídnutí „neproblematického“, hladkého textu bez větších nástrah –, lze říct, že poetikou zcivilnění Josek na svého předchůdce svým způsobem navazuje.

Ve svém druhém výstupu (4.4; mé zvýraznění) hodnotí Margaret v Joskově překladu pravdivost svých předchozích slov takto:

20 Překlad *Krále Richarda III.* 2006 (Josek 2011).

21 Překlad *Richarda III.* 1962 (Urbánek 1991).

Margaret. Co teď? Kde je tvůj muž? Kde jsou tví bratři?

Kde jsou tví synové? Kde je tvé štěstí?

Kdo křučí: „Bůh ochraňuj královnu!“?

Kdo klečí, prosí, v úctě hrbí hřbet?

Kde jsou ta vojska, jimž jsi velela?

Srovnej, číms byla dřív a co jsi teď.

Z veselé matky troska bez dětí.

Z té, která dává, ta, jež musí prosit.

Z královny žebračka s korunou z trní.

Z té, jež se smála mně, mnou vysmívaná.

Z té, již se každý bál, ta bojácná.

Z té, která poroučí, ubohá nula.

Tak se to kolo štěstí otočilo.

Josek tu, podobně jako další překladatelé, dodržuje (v první části monologu) takřka dokonalý blankvers, v němž však druzí (například Hodek) vedou celý monolog. K nenápadné, ale při deklamaci důrazně změně rytmu (trochej v nástupu) u Joska dochází ve verši *Srovnej, číms byla dřív a co jsi teď*. Následující verše se pak otevírají daktylově. Přestože plynulost a melodičnost není nijak narušena, subtilní změna metra a tím i intonace tu napomáhá proměnit tempo-rytmus celé promluvy, dochází ke zřetelnému zpomalení replik (srov. úderné tempo *kdo klečí, prosí, v úctě hrbí hřbet* s pomalejším/odlišně stavěným *z té, již se každý bál, ta bojácná*).

Jak již bylo řečeno výše, často nechává Josek projít své překlady inscenační zkouškou dříve, než jsou publikovány. Inscenační kvality překladu *Richarda III.* důrazně prověřila Plachého inscenace v Národním divadle Brno. Podobně jako v alžbětinském divadle se tu inscenace odehrává de facto v prázdném prostoru, z kulis se na scéně pouze ve druhé polovině vyskytuje Richardův trůn (a za jistou část výpravy lze považovat i dvě plátna – jedno umístěné na zadním prospektu a druhé, poloprůhledné, spouštěné místo opony na forbíně). Jinak zůstal prostor zcela vyprázdněný a důraz tak byl kladen na herce, potažmo na text samotný. Uvedení lze bez nadsázky označit za textocentrické, neboť absence scénografie i civilní, nijak nestylizované herectví nutilo diváky ponořit se chtě nechtě plně do textu, který se tak na pomyslné škále stával tou nejvýraznější složkou.

Proto by to, co tu bylo v souvislosti s Joskovými překlady dosud vytčeno, mělo stát svým způsobem před závorkou. Posuny se u Joska povětšinou odehrávají na jazykové a charakterové úrovni, vtiskává jim pro své překlady typický řečový rejstřík, který ale opisuje kontury originálního textu, nejde k němu antiteticky (byť by mnohá ustálená rčení bylo jistě možné ozelet).

Čas od času dochází k významovému posunu, například když Lear oznamuje ostatním smrt Kordelie, pronáší u Joska *holičičku mou mi oběsili* (5.3; v originále *my fool*), čímž se stírá zřetelné spojení mezi Kordelií a Bláznem.

V počtu slabik buduje Josek na první pohled téměř matematicky přesný verš. To je ale spíše čtenářský dojem; ve skutečnosti vedle běžných nástrojů (cézury, *enjambement* ad.) díky sotva postřehnutelným metrickým změnám vytváří plastický, jevištně velmi bohatý verš. Když Josek veršovou stavbu poruší, bývá to tempotvorný či významový zásah (neuhlazuje ani Shakespeareova vyšínutí z metra), který nabízí zpomalení, přerušení či zvrátí rytmu. Tak je tomu kromě výše uvedených příkladů mj. také v Poloniově promluvě k Reynaldovi (2.1, má zvýraznění):

Polonius. *Hned ti to vysvětlím.*

Ten trik je totiž neselhávající.

Když takhle zlehka syna očerníš,

a věř mi, nikdo není dokonalý,

pak, dávej pozor,

toho, s kterým se bavíš, oťukáš.

Zatímco se Martin Hilský opírá především o jazykovou a literární stránku Shakespeareových textů a vyzdvihuje jeho básnické mistrovství i hru se slovy, je Josek v překládání divadelnější.²² Ve svých překladech se pokouší konvenovat požadavkům jevištní mluvy, a to se jeví jako klíčové. Staví repliku-promluvu, potažmo situaci. Myslí rytmicky: uvědomuje si a dodržuje cézury i přesahy, nestírá přechody mezi verši, neuhlazuje. Na první pohled téměř technicistní desetistopý rytmus (spíše než jambicky uvažuje Josek v přízvukových celcích) se rozeznává až deklamací na jevišti. Jisté míry uhlazenosti a pravidelnosti, ke kterým může rytmizované přebásnění vést, si Josek také uvědomuje: proto, jak sám říká, prosadí příležitostně zachování výrazu, který je zdánlivě těžkopádný a vybočuje z melodie promluvy, čímž se dosáhne zpomalení i zdůraznění daného místa (Josek 2011b: 28). Výhodou je pro něj jistě i to, že vedle teoretika i praktika překlada je Josek také příležitostný divadelník. Zná pravidla jeviště, principy jevištní mluvy i požadavky kladené na dramatický

22 Není bez zajímavosti, že když Jindřich Honzl ve stati „Praxe českého divadla“ kritizuje nepřirozeně pravidelný slovní rytmus Titanie v inscenaci *Snu noci svatojánské*, neuvádí jméno překladatele, ale opakovaně směřuje výtku k režisérovi (např. „vedle této Titanie připouští režisérské vedení i [...]“). Nejde o Honzlovo hodnocení konkrétního uvedení, zaujme ale to, že zcela automaticky nahlíží text jako přirozenou a nevydělitelnou součást inscenace spíše než její literární podklad (Honzl 1979: 116–118).

překlad, jehož hlavním účelem je ožít na jevišti. Také (a snad především) to by nemělo být při nazírání na Joskovu překladovou metodu opomínáno.

Bibliografie:

- DRÁBEK, Pavel. 2010. *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Tribun EU, 2010 (soukromý tisk).
- HILSKÝ, Martin. 2010. *Shakespeare a jeviště světa*. Praha: Academia, 2010.
- HONZL, Jindřich. 1979. *České divadlo*. Praha: Divadelní ústav, 1979.
- JOSEK, Jiří. 2008. *Na cestě k Shakespearoví*. Nepublikovaná habilitační práce. Praha: Divadelní akademie múzických umění, 2008.
- JOSEK, Jiří, POLOCHOVÁ, Markéta. 2011b. Shakespeare není misogyn ani feminista. Rozhovor s Jiřím Joskem. In *Program k inscenaci Zkrocení zlé ženy*. Brno: CONY C.Z., 2011.
- MOLIÈRE. 2006. *Tartuffe*. Př. Antonín Přidal. Brno: Větrné mlýny, 2006.
- SHAKESPEARE, William. 1949. *Hamlet, králevic dánský*. Př. E. A. Saudek. Praha: Umění lidu, 1949.
- SHAKESPEARE, William. 1974. *Hamlet, dánský princ*. Př. Milan Lukeš. Praha: DILIA, 1974.
- SHAKESPEARE, William. 1974. *Hamlet*. Př. Břetislav Hodek. Interní tisk DILIA, 1982.
- SHAKESPEARE, William. 2005. *Hamlet*. Př. František Nevrla. Brno: Větrné mlýny, 2005.
- SHAKESPEARE, William. 2005. *Hamlet, dánský princ*. Př. Martin Hilský. Brno: Atlantis, 2005.
- SHAKESPEARE, William. 1957. *Král Lear*. Př. E. A. Saudek. Praha: Naše vojsko, 1957.
- SHAKESPEARE, William. 1976. *Král Lear*. Př. Milan Lukeš. Praha: DILIA, 1976.
- SHAKESPEARE, William. 1999. *Romeo a Julie*. Př. Jiří Josek. Praha: Romeo, 1998.
- SHAKESPEARE, William. 2000. *Romeo a Julie*. Př. Jiří Josek. Praha: Romeo, 2000.
- SHAKESPEARE, William. 2007. *Romeo a Julie*. Př. Jiří Josek. Praha: Romeo, 2007.
- SHAKESPEARE, William. 2007. *Richard III*. In *Šest her*. Svazek druhý. Př. Zdeněk Urbánek. Brno: Atlantis, 1991.
- SHAKESPEARE, William. 2007. *Titus Andronicus*. Př. Jiří Josek. Praha: Romeo, 2007.
- SHAKESPEARE, William. 2007. *Titus Andronicus*. Př. Antonín Klášterský. Praha: J. Otto, 1915.
- SHAKESPEARE, William. 1870. *Dramatická díla Williama Shakespeara. Marná lásky snažení*. Př. Jakub Malý. Praha: Museum království Českého, 1870.
- SHAKESPEARE, William. 2011. *Dílo*. Př. Martin Hilský. Praha: Academia: 2011.
- SHAKESPEARE, William. 2011a. *Dvanáct nejlepších her*. 2 svazky. Př. Jiří Josek. Praha: Romeo, 2011.
- SHAKESPEARE, William. 2005. *The Complete Works*. WELLS, Stanley, TAYLOR, Gary, (eds.). 2. vydání. Oxford: Clarendon Press, 2005.