

Inštorisová, Dagmar

**Armagedon na Grbe Rudolfa Slobodu ako divadelná prekladová situácia :
(slovensko-české intersemiotické hľadanie)**

Bohemica litteraria. 2024, vol. 27, iss. 1, pp. 116-132

ISSN 1213-2144 (print); ISSN 2336-4394 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/BL2024-1-7>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.80198>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20240723

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

Armagedon na Grbe Rudolfa Slobodu ako divadelná prekladová situácia (slovensko-české intersemiotické hľadanie)

Dagmar Inštitorisová

ABSTRACT

Armagedon na Grbe by Rudolf Sloboda as a Theatrical Translation Situation (a Query into Slovak-Czech Intersemiotics)

This paper deals with the issue of translation in theatrical communication in standard and less standard translation situations. The theoretical part is based on the understanding of translation as a monolingual metacommunicative situation by the Slovak literary scholar Anton Popovič, bilingual communication by the linguist and translator Edita Gromová, and mainly on the theory of intersemiotic translation by the American linguist of Russian origin Roman Osipovich Jakobson, and it also includes a model of the multimodal theatrical communication situation in the conclusion. The basic research material, which I used to exemplify the above-mentioned issue, is the emblematic dramatic text *Armageddon na Grbe* by the Slovak novelist and playwright Rudolf Sloboda. Directed by Juraj Nvota, the play was premiered at the Korzo Theater in Bratislava Astorka'90 in 1993, and its Czech translation by Jan Antonín Pitínský was staged at the Zlín Municipal Theater in 2010 (directed by Dodo Gombár).

KEYWORDS

Dramatic text *Armagedon na Grbe*; Rudolf Sloboda; translation situation; theatrical communication as translation; ambiguity of the original narrative in a new semiotic structure; over- and under-interpretation, narrative framework.

KEÚČOVÉ SLOVÁ

Dramatický text *Armagedon na Grbe*; Rudolf Sloboda; prekladová situácia; divadelná komunikácia ako preklad; nejasnosť pôvodnej narácie v novej semiotickej štruktúre; nadinterpretácia a podinterpretácia, naratívny rámec.

KLÍČOVÁ SLOVA

Dramatický text *Armagedon na Grbe*; Rudolf Sloboda; prekladová situace; divadelní komunikace jako preklad; nejasnost původní narace v nové semiotické struktúre; nadinterpretace a podinterpretace; narativní rámec.

Teoretický úvod

So zmenami vo významovej a výrazovej rovine dramatického textu ako pôvodiny divadelno-inscenačnej narácie v novom tvare, súvisí aj problematika chápania tohto procesu ako prekladovej javiskovej interpretačnej situácie. Výrazová a významová varialibita v oboch naratívnych rovinách, t. j. v pretexte (dramatický text) a posttexte (inscenačný text) (ŽILKA 1995: 13) súvisí tiež s možnosťou jej chápania ako aj aktu tvorby i recepcie, ktorý je vždy aktuálne prítomný v celom procese divadelnej komunikačnej situácie (INŠTITORISOVÁ 2010: 180). Platí tiež, že v procese recepcie divadelného diela dochádza k interpretácii inscenačnej koncepcie zo strany aktérov divadelného diania a zároveň i k interpretácii recipovaného divadelného tvaru divákmi. Vďaka uvedenej interpretačnej podstate divadelnej komunikačnej situácie akýkoľvek typ interpreta „[...] nielen vysvetľuje, ale aj prekladá do iného jazyka ako je jazyk diela, svoj zážitok z neho“ (IBID.: 180).

V rámci divadelnej vedy je problematika prekladu najčastejšie spätá s otázkami prekladu dramatických textov do cudzích – t. j. do iných jazykov. Pomerne malá pozornosť je venovaná otázkam prekladu v súvislosti so vznikom a realizáciou inscenačného (javiskového) textu.¹ V súvislosti s elektronickými médiami sa však postupne menilo aj chápanie obsahu dramatického textu, ktorý sa postupne prestal vzťahovať iba na dramatické dielo v jeho knižnej (literárnej) podobe alebo na jeho formu v javiskovej realizácii, ale aj na film, televíziu, rozhlas, DVD atď. Multimedialný charakter prekladového diskurzu ovplyvnil aj formy divadelného prekladu a patria k nim tiež prekladové dramatické narácie, ktoré vznikajú v súvislosti

1) Vzhľadom na uvedené považujeme štúdiu za propedeutické nazretie do problematiky divadelno-inscenačnej komunikácie ako prekladovej situácie, pričom sa v nej pracuje už s bežným chápaním tvorcov inscenácie ako prekladateľov originálu dramatického textu (aj je východiskom k vytvoreniu inscenácie) do iných znakových systémov.

s titulovaním filmov, divadelných predstavení, s filmovým/televíznym dabingom, prekladom do znakového jazyka nepočujúcich a pod. (GROMOVÁ 2013: 15–16)

Ďalším významným aspektom, ktorý ovplyvňuje mieru významového a výrazového odklonu pôvodnej narácie je zvyčajná určenosť prekladového dramatického textu pre kolektívnu vizuálnu a akustickú komunikáciu v inom jazyku, t. j. nový text nie je interpretovaný literárne v inom jazyku, navyše písaný text je hovorený (interpretovaný) hercom konajúcim v javiskovej postave a jej prehovor (repliky) sa odohráva (je interpretovaný) v konkrétnej scénickej, hudobnej atď. situácii. V tejto súvislosti môžeme tiež konštatovať, že tu platí funkcionalistický prístup k uvedenej prekladovej situácii, t. j. že: „Smerodajný teda nie je východiskový text, ale komunikačná intencia a jej optimálna realizácia s ohľadom na cieľovú kultúru“ (GROMOVÁ – MÜGLOVÁ 2015: 27). Divadelnú komunikáciu tak môžeme chápať aj ako intersemiotickú a intrasemiotickú prekladateľskú situáciu. V rámci nej je prekladový dramatický text iba jednou zo súčastí divadelno-inscenačného prekladového textu, ktorý je výsledkom rôznorodého prekladového procesu Jeho súčasťou je uvedeným spôsobom recipovaný aj – inscenačný text, herecký text, scénografický text atď. Môžeme ho taktiež považovať za teoretický spoj, ktorý spája prvky divadelnej komunikácie do zmysluplného celku. Týka sa i celej recipientskej komunikačnej situácie, t. j. procesu, v rámci ktorého chápeme významové a výrazové pôsobenie napríklad – zvukovej štruktúry javiskovo-inscenovaného dramatického textu v spojitosti s pohybom herca na javisku, scénickou akciou, s tým, ako herec interpretuje dramatickú osobu v javiskovom priestore či scénograf koncipuje a scénografiou realizuje vizuálnu predstavu o dramatickom texte atď. „Preklad – či už ho chápeme ako proces, text, alebo iba ako akt „okamihu“ recipovania – je tým, ktorý vyplňa ‚medzeru‘ (medzitextový entropický priestor) v akomkoľvek type spojív divadelného textu“ (INŠTORISOVÁ 2020: 186–187). Kým však zmyslom prekladu dramatického textu do iného (cudzieho) jazyka je čo naj dôverihodnejšie vystihnúť autorského zámeru vrátane kultúrno-spoločenských súvislostí, pri jeho javiskovej, t. j. intersemiotickej a intrasemiotickej inscenačnej interpretácii nad snahou ho odkryť v jeho bazálnej významovej a výrazovej rovine prevažuje autorský zámer inscenátorov. Ten predurčuje mieru „čitateľnosti“ dramatického textu v inscenačnom tvare pre jeho recipientov, t. j. vytvára primárny predpoklad pre typ interpretačného prístupu k nemu.

Jednou z možností, ktorá napomôže osvetliť celú problematiku je otázka permanentnej performatívnej významovej či výrazovej otvorenosti dramatického/inscenačného textu ako:

1) prekladovej formy semiotického modelovania sveta (POPOVIČ 1983: 69–80)² v texte v rámci monolingválnej komunikácie A – T – R (Č) (IBID.: 171).

Model monolingválnej komunikácie:

1. Autor (A) tvorí kód, vyberá správu (text T).
2. Autor kóduje správu (T).
3. Vyberá si kanál (spojenie, písomný alebo ústny prejav).
4. Prenáša signál cez správu (T).
5. Recipient (R), resp. čitateľ (Č) dostáva signál.
6. Recipient rozlišuje kód.
7. Signál dekóduje.
8. Interpretuje správu (text T).
9. Porozumie a pochopí správu.

2) biligválnej komunikácie, v ktorej do prekladového komunikačného procesu vstupuje prekladateľ ako sprostredkovateľ – biligválnej komunikácie (GRO-MOVÁ 1996: 218–219).

Model biligválnej komunikácie:

$$\begin{array}{c} A - T_1 - R_1 (\check{C})_1 \\ || \\ P(A) - T_2 - R_2 (\check{C})_2 \end{array}$$

1. Prekladateľ prijíma signál z textu vysielajúceho jazyka (T₁).
2. Rozlišuje kód 1.
3. Dekóduje kód 1.
4. Interpretuje správu (T₁ – originál).
5. Porozumie a pochopí správu.
6. Vyberá kód 2 (pre T).
7. Kóduje správu kódom 2.
8. Vyberá kanál (spojenie písomné alebo ústne).
9. Prenáša signál Správy 2 (T – preklad).

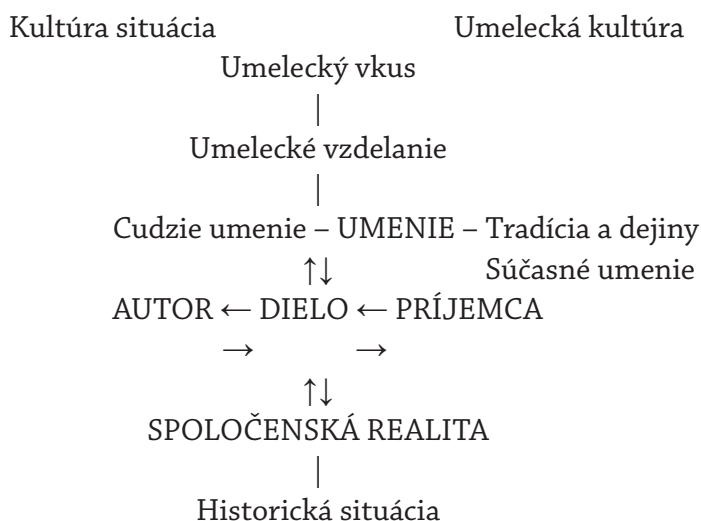
2) Koncepcia semiotického modelovania textu je vyjadrením spôsobu, ako autor ovláda či odráža realitu umeleckou semiotizáciou skutočnosti. Semiotizácia reality môže mať rôzne podoby – typizácia, individualizácia, mimézis, štylizácia, abstrakcia atď. Osciluje medzi zámernosťou a nezámernosťou (t. j. uvedomelosťou a neuvedomelosťou) a má dva základné vyjadrovacie spôsoby: operatívnu ako spôsob komunikácie medzi subjektmi vrátane reality a ikonickú ako spôsob zobrazenia a poznávania reality (POPOVIČ 1983: 69–80).

3) kreatívnych typov transpozícií, ktoré umožňujú preklad jedného poetického tvaru do druhého, jedného jazyka do druhého a jedného systému znakov do druhého, t. j. výrazovú a významnú zmenu smerom napr. od verbálneho umenia po hudbu, tanec, kino alebo maľovanie (JAKOBSON 1959: 238) a to konkrétne:

- a) intralinguálneho (preformulovanie slov ako interpretácia slovných znakov pomocou iných znakov toho istého jazyka),
- b) interlinguálneho (vlastný preklad ako interpretácia slovných znakov pomocou iných znakov toho istého jazyka)
- c) a predovšetkým intersemiotického prekladu (transmutácie), ktorý je interpretáciou slovných znakov pomocou znakov neverbálnych signálnych systémov a je základom aj chápania intersemiotického prekladu ako medzidruhového posunu (IBID.).

K základným významovým a výrazovým posunom v prekladových situáciách – ako sú uvedené vyššie, dochádza vždy v rámci každej umeleckej komunikácie (užšie divadelnej, literárnej, filmovej a pod.). Prekladový text je vždy výsledkom prekladových významových a výrazových interpretácií z hľadiska mnohých kontextových aspektov, t. j. je výsledkom prekladu poznatkov z oblasti kultúrnej a umeleckej situácie, umeleckého vkusu, vzdelania atď.

Model umeleckej komunikácie:³



3) Ide o aplikáciu modelu literárnej komunikácie (MIKO – POPOVIČ 1978: 20).

Pri aplikovaní na situáciu divadelnej komunikácie môžeme konštatovať, že k výrazovým a významovým posunom dochádza v súvislosti so spôsobmi prekladu kontextových súvislostí divadelného diela, ako aj v rámci zmien, ktoré vznikajú vďaka autorskej práci so zvoleným konvenčným a individuálnym dramatickým/inscenačným jazykom, t. j. v súvislosti s umeleckým textom. Divadelné dielo môžeme chápať teda ako prekladový metatext (POPOVIČ a kol. 1983: 127).⁴ V prípade prekladovej nerovnováhy, t. j. zámerných či nezámerných chýb, môžeme novovzniknutú naratívnu štruktúru považovať za prekladový kvázimetatext, pretože v dostatočnej miere neposkytuje základnú predstavu o pôvodine. Zameraním sa na niektorý z kontextových aspektov, ktoré sú uvedené v rámci modelu umeleckej komunikácie, ale taktiež vznikne text so všetkými štandardnými textoštruktúrnymi znakmi. Vytvára však takú predstavu o pôvodnom texte, ktorá sa neopiera o dostatočne jasne čitateľnú naratívno-semiotickú štruktúru vzťahujúcu sa na pôvodinu. Neponúka teda recipientovi/autorovi na analýzu (interpretáciu) pôvodný text ani v jeho základných znakoch, vtedy môžeme vzniknutý nový text považovať za nadinterpretáciu⁵, pretože je zameraný vo veľkej miere na aktuálne či minulé okolnosti vzniku a recipovania pôvodiny. Pri zameranosti tohto typu výpovede iba na niektorý z aspektov (častí, prvkov) štruktúry pôvodného textu dochádza k podinterpretácii⁶, ktorá si taktiež ako kvázimetatext môže nárokovať na celistvosť svojej výpovede o pôvodnom texte. Opätovne však neposkytuje recipientovi ani základnú predstavu o hlavných znakoch jeho naratívnej štruktúry. Relevantnou vo vzťahu k pôvodine je iba kvôli tomu, lebo prezentuje pôvodinu v novom texte (metatextu, posttextu, hypertextu atď.) nielenže jazykom inej paradigmy, ale predovšetkým skryto, t. j. iba vo vedomí interpretátora. Avšak hlavným dôvodom, prečo týmto spôsobom interpretovanú časť/prvok pôvodiny nie je možné dať do súvisu s ňou je skutočnosť, že nový textový útvar sa zaoberá marginalitou pôvodiny bez jej prepojenia aspoň s jej naratívny rámcom. Zmena prekladateľovho uhľa pohľadu na interpretovaný text stojí teda v základe každej výpovede o texte

4) Metatext modeluje prototext prostredníctvom rekonštrukcie jeho štýlu z hľadiska tematickej a jazykovej výstavby a prototext je textom, ktorý je objektom medzitextového nadväzovania (POPOVIČ kol. 1983: 127).

5) Základom nášho chápania nadinterpretácie je jej výklad talianskym estetikom a semiotikom Uंबरom Ecom, kedy podľa neho vzniká pri takom type čitateľského prístupu interpretátora k textu, v ktorom pre neho text nemá hranice. Dodáva však, že semióza je vždy ohraničená samotným textom, pričom za hranicou kontextovosti a na jej okraji sú iba tzv. bláznivé použitia textu (ECO 1995: 30–40). Americký literárny teoretik Jonathan Culler jeho chápanie nadinterpretácie vysvetľuje aj ako prax kladená otázok, ktoré „nie sú nevyhnutné pre normálnu komunikáciu“ (CULLER 1995: 112).

6) Základom nášho chápania podinterpretácie je jej výklad Jonathanom Cullerom, ktorý ju nachádza v situáciách takého výkladu textu, kedy dochádza k nepresvedčivej interpretácii elementov textu, t. j. nie je potvrdený napríklad ani vplyv predpokladanej predchádzajúcej tradície (CULLER 1995: 110).

a jeho významové a výrazové vzdialovanie sa (mimo textový význam/ kontext) od pôvodnej naratívnej štruktúry či maximálne detailizované približovanie sa (vnútrotextový význam) k nej smeruje k inej paradigme. Prekladateľa v tejto súvislosti môžeme skôr považovať za interpretátora, ktorý sa namiesto prezentácie výpovede o pôvodine zameral na jej nekontextové súvislosti.⁷

Pragmatické hľadanie odpovede

Na niektoré štandardné a menej štandardné prekladové situácie, pri ktorých vznikajú významové a výrazové posuny smerujúce až ku vzniku výpovedí v odlišnom paradigmatickom kontexte, poukážeme analýzou vybraných spôsobov prekladateľských interpretácií. Základným kritériom výberu ukážok je ich signifikantnosť v línii text – kontext, t. j. boli zvolené bez ohľadu na to, či sa týkajú všetkých základných kompozičných kategórií alebo iba niektorých z nich, prípadne len menších stavebných jednotiek dramatického alebo inscenačného textu.

Analýza sa týka javiskového inscenačného textu, ktorý vznikol na základe dramatického textu Rudolfa Slobodu⁸ *Armagenom na Grbe* napísaného na objednávku pre Divadlo ASTORKA Korzo '90 v Bratislave. V roku 1993 ho režijne pripravil Juraj Nvota.⁹ Druhým textom je jeho prekladová verzia od Jana Antonína Pitínského v českom jazyku, ktorej inscenačná podoba vznikla v Městském divadle Zlín v roku 2010 v réžii Doda Gombára.¹⁰

7) Vzhľadom na to, že metatextovú komunikáciu v zmysle jej chápania ako medzitetového nadväzovania považujeme za základ každej prekladovej situácie, v štúdiu sa nevenujeme ďalším konceptom, ktoré súvisia s problematikou významových či ambivaletných nelineárnych súvislostí medzi textami ako je to veľmi zreteľné napríklad pri problematike hypertextu, intertextuality (intertextovosti) či intermediality. Sústreďenie sa iba na zvolenú problematiku umožňuje prekladovú situáciu analyzovať síce v zjednodušenejšom pohľade, ale dostatočne preukazuje vzhľadom na zámer štúdie. Výskum zameraný na tému rôznych typov viactextového de/kódovania či ich interpretácie by si vyžadoval hlbšie a širšie rozpracovanie, umožňoval by však z iného uhla pohľadu pozrieť sa na hranice interpretácie textu, t. j. na problematiku nadinterpretácie a podinterpretácie.

Limitom výskumu zvolenej problematiky je aj doporučený rozsah štúdie.

8) Rudolf Sloboda (1938, Devínska Nová Ves – 1995, Bratislava) – slovenský prozaik, esejista, dramatik, scenárista, básnik a autor literatúry pre deti a mládež. Patrí medzi najvýznamnejších prozaických autorom druhej polovice 20. storočia.

9) Dramaturgia: Viki Janoušková, výprava: Mona Hafsál, hudba: Michal Ničík (um. m. Novinski).

10) Dramaturgia: Vladimír Fekar, scénické návrhy: Marek Šafárik, kostýmové návrhy: Hana Knotková, pohybová spolupráca: Linda Fernandez Saez, scénická hudba: David Rotter. V časti sú použité výsledky výskumu dramatickej tvorby Rudolfa Slobodu publikované v monografii z roku 2020 – INŠTITORISOVÁ, Dagmar: *Iný dramatik Rudolf Sloboda* (Báčsky Petrovec: Slovenské vydavateľské centrum).

Divadlo ASTORKA Korzo '90 v Bratislave, Slovenská republika

Autorská kontextová situácia dramatického textu (pretext a biografický kontext)

Rudolf Sloboda scenár napísal na základe ponuky herečkou divadla Zitou Furkovou, ktorá bola veľkou obdivovateľkou jeho prozaických diel (SLOBODA 2010: 213). Malo ísť o monodrámu a Zita Furková mala pôvodne stvárňovať viacero postáv. Osobnou motiváciou k napísaniu hry bola Slobodova matka, ktorá zomrela tri týždne pred návštevou herečky. Na základe inšpirácie divadelnou inscenáciou svetovo známeho poľského režiséra Tadeusza Kantora *Mŕtva trieda* (Umarla Klasa, Divadlo Cricot Krakov, 1975) si ako partnera Furková vymyslela bábkku (FURKOVÁ 2003: 15 min.). Mnohé z častí pretextu poviedky sú situačnými, veľmi plasticky vykreslenými štúdiami Slobodových nápadov na riešenie základného vzťahu ženy a bábkky: z opatrnosti bábkku najprv napichne na palicu a hýbe ňou, ťahá za sebou, udrie ju po hlave železnou tyčou, pozoruje ju, skrúti do kľbka, prievan ju vyzlečenie až po železnú kostru, skúsi ju upáliť, keď jej chce utrieť začiernenu tvár od sadzí, vymieňa špinavý večeť za čistejší, k bábkke zavesenej na vešiaku sa správa ako k mužovi atď. (SLOBODA 1995: 124–131)

Prekladová situácia v recepčnom texte: zameranie recepčnej výpovede o texte napríklad iba na autobiografický či biografický vývin inscenačnej verzie scenára by síce viedlo k vytvoreniu intertextuálnej recipientskej interpretácie, avšak vzhľadom na to, že tento typ narácie by sa nevzťahoval aj na interpretátorom recipované inscenačné dielo, t. j. vzniknutý metatext by bol nadinterpretáciou.

Autorská kontextová situácia dramatického textu (pretext a genéza poetiky umeleckého jazyka)

Kvôli malej skúsenosti s písaním divadelných dramatických textov¹¹ sa Rudolf Sloboda dohodol s divadlom na vytvorení najprv prozaickej podoby námetu. V roku 1992 napísal poviedku *Herečka*,¹² v ktorej hlavná hrdinka žena – herečka postupne žila s tromi mužmi, pričom s jedným sa rozviedla, druhého otráвила a tretieho zastrelila. (SLOBODA – DEMEKOVÁ 2010: 216) Poviedku začal následne prepracovávať do formy monodrámy, ale na pranie režiséra Juraja Nvotu

11) Dovedy vytvoril iba dve divadelné hry: *Vojna s malým Holandskom* (1965) a *Pašie* (1972). Väčšiu skúsenosť mal s písaním filmových scenárov.

12) Publikovaná pod názvom *Armagedon na Grbe* (SLOBODA 1995: 118–135).

námet postupne rozpracovával do druhej verzie, s viacerými postavami, ktoré mali interpretovať aj ďalší herci divadla, nielen Zita Furková. Podľa Rudolfa Slobodu vznikli celkovo tri verzie scenára (SLOBODA – DEMEKOVÁ, 2010: 217), Juraja Nvotu až šesť (NVOTA – DVOŘÁKOVÁ – GINDLOVÁ, Barbora 1993: 8) a podľa dramatičky Viktórie Janouškovej päť až šesť (JANOUSHKOVÁ – INŠTITORISOVÁ 2020). V archíve divadla a v osobnom archíve Juraja Nvotu sa tiež nachádza aj viacero fragmentov scenára/ov, v ktorých sú zachytené rôzne situácie z hry.¹³

Prekladová situácia v dramatickom a inscenačnom texte: Pri zamereaní výpovede o texte na komparáciu poviedky, inscenačného scenára z archívu divadla či ďalších textových verzií divadelnej hry by vznikla interpretácia genologického a intertextuálneho typu. Vo vzťahu k javiskovej realizácii vzniknutá výpoveď má kvalitu podinterpretácie, vo vzťahu k inscenačnému scenáru nadinterpretácie.

Autorská situácia dramatického textu (pretext a genéza výrazového prostriedku)

Zo všetkých postáv v prvých prozaických i dramatických verziách najväčší vývoj zaznamenala postava bábky. V inscenačnom scenári a ani v javiskovej realizácii však nakoniec nebola. Z hľadiska inscenačného textu predstavuje neexistujúci divadelný výrazový prostriedok. V pôvodom dramatikovom zámere mala bábka zastupovať neprítomného syna, žena sa jej mala spovedať, vracat sa vďaka nej do minulosti či hrať sa s ňou atď.

Prekladová situácia v inscenačnom texte: zameranie výpovede iba na uvedený výrazový prostriedok, t. j. bábku, by viedlo k vytvoreniu výpovede, ktorá ma kvalitu podinterpretácie.

Fabula (dramatický text): Hlavná hrdinka príbehu, Žena, má za sebou bohatý manželský život. Z prvého manželstva má syna Arthura, ktorý ju pravidelne chodí navštevovať aj s dcérou. Druhé manželstvo s Jozefom ukončí násilne. Otrávi ho jedom, ktorý jej dal Vincent, jej tretí manžel. Vincent od začiatku vstupu na javisko nosí čertovské rožky, ktorých sa zbaví až po Armagedone v raji. Sníme mu ich Anjel, pretože ich už považuje za zbytočné. Vincent je však veľmi zvláštnym čertom. Keď sa v priebehu deja zjaví Anjel a na chvíľu si ho odvedie, Vincent sa

13) Ide o štyri pracovné verzie, ktoré obsahujú rôzne riešenia niektorých situácií.

vnútorne mení. Začína sa správať inak, lepšie, aj keď mu čertovské rožky ostávajú. Stáva sa veľmi prísny nočným strážnikom, dokonca sám ohlasuje začiatok apokalypsy – vidí rozhnevaných anjelov s veľkými krídlami.¹⁴

V chaose, ktorý v Ženinom dome vznikol pri ohlásení konca sveta, ho Žena nechtiac zastrelí. Po konci sveta sa všetci stretávajú v „nebi“ a začínajú nanovo žiť. Žena si od Boha vyprosí aj príchod syna Arthura, ktorý si počas apokalypsy zo zúfalstva vzal život. Objavujú sa aj staré problémy. Ľudia potrebujú jesť, ísť na záchod, spať, chcú niekde bývať. Anjel sa tak postupne a vlastne nechcene stáva nielen neúprosným mentorom ľudí, ale zároveň aj ich sluhom. Keďže sú vzkriesení všetci Ženini muži, vyvstáva problém, čo s nechceným mnohomužstvom. Príbeh má kruhovú kompozíciu – po vzkriesení Arthura sa vracia späť do Ženinej domácnosti, ktorú syn a Vnučka nachádzajú mŕtvu. Upila sa k smrti.

Prekladová situácia v recepčnom texte:

Hlavné významové i výrazové posuny pri preklade dramatického textu do podoby fabuly, s ktorými je sa možné v jeho teatrologických a literárnovedných reflexiách stretnúť, vznikajú z rozdielov medzi inscenačným scenárom v archíve divadla a publikovanými vydaniaми hry *Armagedon na Grbe*, pretože obe vydania hry z roku 1993 (SLOBODA 1993a: 21–27) či 2002 (SLOBODA 2002: 57–84) nereflektovali inscenačné úpravy. Vydanie z roku 2002 prebralo verziu z roku 1993. Inscenačný scenár nie je verejne dostupný. Fabula bola vytvorená na základe komparácie všetkých uvedených prameňov a môžeme ju považovať za typickú slovnú interpretáciu pôvodiny, jej rekonštrukciu v inej forme.

Prekladová situácia dramatického textu v inscenačnom texte (post-text):

Inscenačný dej má omnoho zložitejšiu štruktúru, jeho „opis“, t. j. jeho prozaická semiotická naratívna forma by mala recipienta viesť k jasnejšej predstave o vizuálnom a akustickom tvárnení dramatického textu diela, či už mal alebo nemal s inscenáciou priamu skúsenosť. Recipient by sa teda mal v nejakej významovej a výrazovej forme dozvedieť základné informácie o tom, že prvá časť inscenácie sa odohrávala v zanedbanej domácnosti a druhá časť v nebi, ktoré bolo vytvorené z centrálne umiestnenej menšej šikmej plošiny pokrytej bielou perinou a vankúšmi. V úzadí „postele“ bol strom s vyschnutými konármi. Celý dej inscenácie bol predeľovaný speváckymi vstupmi chlapčenského zboru, ktorý

14) Základom fabuly je inscenačný scenár z archívu divadla.

spieval text zádušnej omše *Requiem* Wolfganga Amadea Mozarta v latinskom jazyku na novovytvorenú scénickú hudbu. Hlavné prostredníctvom nej sa v inscenácii posilňovala symbolika kruhu vo význame večnej nepoučiteľnosti ľudstva, ale aj nádeje na jeho polepšenie. Záverečná pieseň inscenácie *Agnus Dei* (*Baránok Boží*) sa končila slovami prvej piesne. Súčasťou inscenačného deja by mali byť – napríklad – zmienky aj o spomienkach Ženy v „raji“, na trojicu Ožralcov, ktorí Ženu ako sudcovia z ľudu rozvádzať s jej prvým manželom, na jeho pohreb však prišli v úlohe pokušiteľov, chceli ju znásilniť a nútili ju piť, spolu s ostatnými sa ocitajú v Dobe spravodlivosti, o režisérovo akcentovaní významov v mizanscénach, o prepojení symbolického pojmu Armagedon (hebr. Harmagedon) ako miesta poslednej bitky o dobro na zemi so štruktúrou dramatického textu a inscenácie, výsledok analýzy typu Slobodovej predstavy o Bohu¹⁵, o typických prvkoch v hereckých výrazových prostriedkoch jednotlivých postáv atď. (Viac INŠTORISOVÁ, 2020.)

Prípadné vynechanie inscenačných peripetií výrazne nezmení význam základnej narácie tak, ako bola predstavená vo fabule vytvorenej na základe publikovaných verzií dramatického textu a jeho inscenačnej podoby v archíve divadla. Uvedený typ výpovede opätovne môžeme považovať za typickú slovnú interpretáciu pôvodiny, jej rekonštrukciu v inej forme.

Městské divadlo Zlín, Česká republika

Inszenácia s rovnomenným názvom *Armagedon na Grbe* vznikla na základe dramatického textu v preklade Jana Antonína Pitínského,¹⁶ ktorý pracoval s inscenačným

15) Téma viery v Boha či nesúhlas s ňou je významnou tematickou líniou takmer celej Slobodovej tvorby, aj dramatickej. Ako tiež uvádza literárna veda, jeho postavy „... neustále cirkulujú medzi dvoma polaritami: dúfať a veriť, či neveriť a odvrátiť sa“ (NOSKOVÁ 2019: 116).

16) Jan Antonín Pitínský (vl. m. Zdeněk Petrzelka, nar. 1955, Zlín) – významný český básnik, spisovateľ, dramatik a divadelný režisér.

V roku 2015 v brnianskom Divadle Husa na provázku v roku 2015 spoludramatizoval dva jeho romány – *Uršula* (1987) a *Rubato* (1995), ktorá je voľným pokračovaním *Uršuly* a režijne pripravil inscenáciu s názvom *Uršula*. Dramatický text vznikol zladením dvoch samostatných dramatisácií. Autorom prekladu *Uršuly* bol Jan Antonín Pitínský, *Rubato* zdramatizovala dramaturgička inscenácie Simona Petrů. V inscenácii postavy hovorili slovenským a českým jazykom so zámerom posilniť rurálnosť slovenského temperamentu a posilniť atmosféru ľahkej nostalgie za bývalým Československom (RESLOVÁ 2016: s. 4). V prvej časti, ktorá sa týkala prelomu rokov 1974 – 1975 i v druhej časti, situovanej do roku 1989, avšak nie novembra, boli použité napríklad ikonické skladby populárnej hudby ako piesne hudobnej skupiny Modus *V slepych uličkách* (1980), pieseň Petra Nagya *Láska je tu s nami* (1986), Richarda Müllera *Diva sa na nás Boh?* (1989), slovenské trávničky atď. V tvare je explicitne prítomný bilingválny typ inscenačnej komunikácie.

V roku 2005 Jan Antonín Pitínský preložil pre vydavateľstvo Větrné mlýny román *Láska* (orig. *Láska*, pôvodne stratený román od roku 1974; 2002). V *Poznámce převoditele* ako dôvod prekladu zo slovenského do českého jazyka

scenárom z archívu divadla, pričom občas do prekladu vrátil niekoľko vyškrtnutých slov. Hoci bol pôvodný text písaný v spisovnej slovenčine, J. A. Pitínský ho na návrh režiséra a dramaturga preložil v štýle slovácko-valašského nárečia,¹⁷ aby Slobodov jazyk nestratil nič na svojej jadrnosti a nebol zmäččený (PITÍNSKÝ 2015: nečíslované).

V málo prípadoch preklad niektorých pojmov priniesol do dramatického textu nové významy ako napríklad:

Originál:

„ARTHUR: Mama, keby si netárala. Všetci budeme starí. Za to sa nemusíš na mňa hnevať, keď som mladší.

ŽENA: Ide z teba pýcha. Veď ja nikomu nezávidím, somár sprostý.“ (SLOBODA 1993a: 6).

Preklad:

„ARTHUR: Mami, kdybys nežvanila. Všichni budeme staří. Proto se na mě nemusíš zlobit, že jsem mladší.

ŽENA: Pýcha z tebe trčí jak sláma z bot. Já přece nikomu nezávidím, čuramedánku¹⁸ hloupý.“ (SLOBODA 2010: 6).

Originál:

„ARTHUR: Vraj načo gágal¹⁹ pre Februárom. Načo pchal nos do politiky, mohol tam zostať. Ten darmožráč. Vraj že pracujúci mu vytrú zrak. Načo ja len chodím do krčmy? (SLOBODA 1993a: 9).

Preklad:

„ARTHUR: Něco krákal před Únorem. Proč strkal nos do politiky, mohl tam zůstat. Ten darmožrout. Prý mu pracující vytřou zrak. Proč já jenom chodím do hospody?“ (SLOBODA 2010: 9).

uvádza požiadavku vydavateľa ohľadne nižšej zrozumiteľnosti slovenského jazyka pre väčšinu českej populácie. V roku 2013 v tom istom vydavateľstve vyšiel Pitínskýho preklad románu *Krv* (1991) – *Krev*.

17) Poznámka: autorka štúdie nie je translatologička a ani prekladateľka, čo je dôvodom elementárneho významového porovnávania slovenskej a českej verzie dramatického textu.

18) Čuramedán (blboun, mohamedán) má viacero významov, používa sa buď ako univerzálna nadávka, prípadne je hanlivým označením moslima (TRACHTULEC 2020: 67 a i.).

19) Poznámka autorky štúdie: gága hus, kráka havran, vrana.

Prekladová kontextová situácia dramatického textu (pretext a genéza poetiky umeleckého jazyka)

Pre prozaickú i dramatickú tvorbu Rudolfa Slobodu je typické vnášanie autobiografických a biografických, ale i mystifikačných prvkov.²⁰ K prvým dvom patrí aj lokalizácia niektorých častí v jeho príbehoch. Do slovenskej i českej inscenácie, a teda i do originálu a prekladovej verzie dramatického textu, sa dostala jedna lokalita z poviedky, ktorá je spätá so Slobodovým životom. Ide o pojem Grb v názve hier, poviedky *Armagedon na Grbe* (1995) i inscenácií. Je reálnou lokalitou s názvom Grba a súčasťou názvu ulice Na Grbe, ktoré sa nachádzajú na predmestí Bratislavy – v Devínskej Novej Vsi. Rudolf Sloboda sa tu narodil a dlhé roky v Devínskej Novej Vsi aj žil. Názov je chorvátskeho pôvodu a v preklade znamená kopec, čo vyjadruje aj geografickú polohu lokality – „na hrbe“. Zlínski inscenátori hľadali namiesto pojmu Grb český miestny ekvivalent, do úvahy pripadali pojmy ako na Kopečku, Vršku, Hrbu, Pahrsku. Slovo Hrb (Pahrbok) ich priťahovalo vyvolávaním predstavy o tom, že si osud nesieme na svojom ohnutom chrbte – „hrbe“. Kopeček a Vršek zas v protiklade s monumentálne pôsobiacim pojmom Argamedon navodzovalo predstavu, že ide o obyčajný ľudský život (FEKAR 2015: nečíslované).

Prekladová situácia v dramatickom texte: Ponechanie pôvodného pojmu Grb svedčí o rešpektovaní interpretácie lokácie v predlohe, a to tak v prozaickej ako aj dramatickej verzii, čo je v súlade s postupmi sémantickej interpretácie originálu.

Prekladová situácia v inscenačnom texte:

Režisér Jozef Gombár interpretoval prekladový dramatický text viac súčasným inscenačným jazykom, a to hlavne prostredníctvom scénickej hudby a choreografií. Úvod inscenácie napríklad patril pohybovo-tanečnej choreografii a hip-hopovej hudbe, v rámci ktorej postavy inscenácie tancovali ako mŕtvolky a vyvolali tak dojem akéhosi apokalyptického tanca. Traja opilci v obdobnom štýle tancovali v kostýmoch, ktoré pripomínali uniformný civilný odev bývalých komunistických politikov či úradníkov – boli odetí do čiernych oblekov s červenými kravatami. V časti, ktorá sa odohrávala v nebi, umiestnil scénograf do zadného plánu veľký červený obraz s apokalyptickým výjavom čierneho padnutého anjela. Prostredie neba predstavoval rad divadelných sedadiel, do ktorých si po-

20) Literárna veda v tejto súvislosti píše napríklad aj o využívaní „rôznych naratívnych pohľadov: fiktívneho alebo diskurzívneho v odkazoch na seba samého“ (MIHALKOVÁ 2011: 9).

stavy v rôznych súvislostiach sadali a boli obuté do nemocničných návlekov. Počas akcií sa postupne vyzliekali z divadelne-štylizovaných kostýmov do civilných odevov. Na záver inscenácie traja Anjelskí pomocníci rozvešovali na uschnutý strom jablká.

Prekladová situácia v inscenačnom texte: Vnášaním vizuálnych a akustických prvkov, ktoré neboli súčasťou pôvodiny, má režijný preklad viac znakov autorského prístupu, je voľným prekladom. Výpoveď je však stále vo významovej rovine pôvodnej narácie.

Záver

Vzhľadom na to, že pod prekladateľom – v situácii divadelného diela – bežne rozumieme nielen tradičného prekladateľa (P) napríklad – zo slovenského jazyka do českého, ale aj prekladateľa/ov (P_x) do iných jazykov ako je písaný (verbálny), t. j. herca, režiséra, diváka, autora recenzie, štúdie atď., môžeme divadelnú komunikáciu v prenesenom zmysle slova chápať ako „multilingválnu“, presnejšie multimodálnu alebo multimediálnu situáciu (T_x), na základe ktorej vzniká výsledná naratívna štruktúra – a tak ju aj dekodujeme.

Uvedené môžeme vyjadriť v modeli multimodálnej (multimediálnej) divadelnej komunikačnej situácie:

$$A - T_1 - R_1 (\check{C}_1) \\ P_x (A) - T_2 - R_2 (\check{C}_2)$$

- Prekladateľ (P_x) prijíma signál z textu vysielajúceho jazyka (T_1).
- Rozlišuje kód 1.
- Dekóduje kód 1.
- Interpretuje správu (T_1 – originál).
- Porozumie a pochopí správu.
- Vyberá kód 2 (pre T_x).
- Kóduje správu kódom 2.
- Vyberá kanál (spojenie písomné, vizuálne, audiálne atď.).
- Prenáša signál Správy 2 (T_x – preklad).

Každá divadelná prekladová výrazová a v znamová línia však môže viesť až k radikálnej zmene naratívnej štruktúry pôvodného textu smerom k nadinter-

petácii alebo podinterpretácii. Dôvodom prechodu do inej paradigmatickej roviny je maximalizácia významu zvoleného interpretačného kľúča, ktorá môže viesť až k popretiu dôležitosti prezentácie zážitku z pôvodnej narácie.

Akcentovanie chápania divadelného diela ako veľmi živého prekladu, ktorý akoby „neustále“ uhýba pevnému zakotveniu v slove a v inscenačnom tvare, má priame prepojenie na spôsob existencie divadelného diela. Od času stiahnutia divadelnej inscenácie z repertoáru totiž divadelného diela existuje iba v meta-naratívnej rovine, ako výsledok veľmi košatého a zložitého intersemiotického a i trasemiotického prekladového procesu.

Štúdiá vznikla v rámci projektu Agentúry na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-18-0257 Inkubátor multimedialnej digitálnej produkcie: recipročný transfer vedy, umenia a kreatívnych priemyslov a bola podporená grantom LITA s názvom 6. kongres svetové literárnevedné bohemistiky.

PRAMENE

FEKAR, Vladimír

2015 „Vladimír Fekar“, in FEKAR, Vladimír (ed.): *Rudolf Sloboda. Armagedon na Grbu* [Bulletin k inscenácii] (Zlín: Městské divadlo), [nečíslované]

NVOTA, Juraj – DVOŘÁKOVÁ, Barbora – GINDLOVÁ, Barbora

1993 „Barbora 1993“, [Rozhovor], *Sme*, 13. 3. 1993, s. 8

PITÍNSKÝ, Jan Antonín

2006 „Poznámce převoditele“, in *Láska* (Brno: Větrné mlýny), s. 280–281

2015 „Jan Antonín Pitínský“, in FEKAR, Vladimír (ed.): *Rudolf Sloboda. Armagedon na Grbu* [Bulletin k inscenácii] (Zlín: Městské divadlo), [nečíslované]

RESLOVÁ, Marie

2016 „Iná žena a starý dobrý Pitínský“, *Divadelní noviny*, 15. 3. 2016, s. 4

SLOBODA, Rudolf

1993a *Armagedon na Grbe* [Inscenačný scenár] (Bratislava: Divadlo ASTORKA Korzo´90), s. 6

1993b „Armagedon na Grbe“, *Javisko*, roč. 25, č. 5, s. 21 – 27

1995 „Armagedon na Grbe“, in *týž: Herečky* (Bratislava: Slovenský spisovateľ), s. 118–135

2002 „Armagedon na Grbe“, in PROKEŠOVÁ, Eva (ed.): *Z tvorby. Rudolf Sloboda* (Bratislava: Tatran), s. 57–84

2010 „Monodráma pre trinásť účinkujúcich“, in *týž: Záznamy (rozhovory a čitateľské poznámky)* (Bratislava: F. R. and G.), s. 213–214

2010 „Armagedon na Grbe“ [Scenár] (Zlín: Městské divadlo), s. 6

SLOBODA, Rudolf – DEMEKOVÁ, Adela

2010 „Ryhy pod Grbom“, in týž: *Záznamy (rozhovory a čitateľské poznámky)* (Bratislava: F. R. and G.), s. 216–219

LITERATÚRA

CULLER, JONATHAN

1995 „Na obranu nadinterpretácie“, in ECO, Umberto – RORTY, Richard – CULLER, Jonathan – BROOKE-ROSEOVÁ, Christine: *Interpretácia a nadinterpretácia* (Bratislava: Archa), s. 108–121

ECO, Umberto

1995 „Interpretácia a dejiny“, in ECO, Umberto – RORTY, Richard – CULLER, Jonathan – BROOKE-ROSEOVÁ, Christine: *Interpretácia a nadinterpretácia* (Bratislava: Archa), s. 135–146.

GROMOVÁ, Edita

1996 „Interpretácia v procese umeleckého prekladu“, in ŽILKA, Tibor (ed.): *Textové podoby postmodernity. Vizuálna poézia, próza, dráma* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa), s. 207–221

2013 „Preklad dramatických textov v reflexii translatologického výskumu“, in JANEČOVÁ, Emília – KRÁLOVÁ, Barbora (eds.): *Preklad a divadlo. Tvorivé prekladateľské reflexie 2* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa), s. 15–32

GROMOVÁ, Edita – MÜGLOVÁ, Daniela

2015 „Mikova výrazová sústava ako nástroj na identifikáciu reklamnej persúázie“, in *Mirrors of translation studies 2. Translation and interpreting shifts: identity shifts = Zrkadlá translatológie 2. Posuny v preklade a tlmočení: posuny v identite*. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie 6. a 7. októbra 2015 na FF PU v Prešove (Prešov: Prešovská univerzita), s. 26–34.

INŠTORISOVÁ, Dagmar

2010 *Interpretácia divadelného diela* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa)

2020a *Iný dramatik Rudolf Sloboda* (Báčsky Petrovec: Slovenské vydavateľské centrum)

2020b „Ruské denníky ako intersemiotický preklad“, *Slovenské divadlo*, roč. 68, č. 2, s. 185–197

JAKOBSON, Roman

1959 „On Linguistic Aspects of Translation“, in BROWER, Reuben Arthur (ed.): *On Translation* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press), s. 232–239

MIHALKOVÁ, Gabriela

2011 *Medzi poviedkou a románom. Interpretačné prieniky do prozaických textov Rudolfa Slobodu* (Prešov: Prešovská univerzita)

MIKO, František

1992 „Živá kultúra“, in PLESNÍK, Lubomír – VALENTOVÁ, Mária (eds.): *Umelecká tvorba, jej recepcia a interpretácia ako živé formy kultúry* (Nitra: Vysoká škola pedagogická), s. 7–36 [Výskumné materiály 38/1992]

1994 *Význam, jazyk, semióza. Metodologické reflexie* (Nitra: Vysoká škola pedagogická)

MIKO, František – POPOVIČ, Anton

1978 *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia* (Bratislava: Tatran)

NOSKOVÁ, Ingrid

2019 *Kontemplatívna osobnosť Rudolfa Slobodu* (Bratislava: Metodicko-pedagogické centrum)

POPOVIČ, Anton

1983 *Komunikačné projekty literárnej vedy. Štúdie 4* (Nitra: Pedagogická fakulta, Vedeckovýskumné pracovisko literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky)

POPOVIČ, A. a kol.

1983 *Originál – preklad. Interpretačná terminológia* (Bratislava: Tatran)

ŽILKA, Tibor

1995 *Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne* (Nitra : Vysoká škola pedagogická)

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

2012 „Čuramedán“. Dostupné z: <https://cestina20.cz/slovník/curamedan/>, cit. 17. 7. 2022

BELAN, Peter – DUHANOVÁ, Oľga

2013 *Dramatik Rudolf Sloboda (Rozhovor P. Belana s O. Duhanovou)*, Slovenský rozhlas Bratislava, réžia Jaroslav Rihák, premiéra 27. 3. 2003

JANOŠKOVÁ, Viki – INŠTITORISOVÁ, Dagmar

2020 [online osobná mailová komunikácia], 15. 9. 2020, cit. 12. 6. 2022

TRACHTULEC, Jiří

2022 „Čuramedán (blboun, mohamedán)“, in TRACHTULEC, Jiří: *Příběhy brněnských slov*, s. 67. Dostupné z: <http://jirik-tk.sweb.cz/HANTEC/pribehy%20brnenských%20slov.pdf>, cit. 17. 7. 2022

Prof. PhDr. Dagmar Inštitorisová, PhD., dinstitorisova@ukf.sk, Katedra žurnalistiky a nových médií, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Nitra, Slovensko / Department of Media Communication and Advertisement, Faculty of Arts Constantine the Philosopher University, Nitra, Slovakia



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.