

PREKLAD DRAMATICKÝCH TEXTOV ALEBO PREKLADATEĽ AKO HEREC BEZ JAVISKA

Mgr. Zuzana Starovecká

Zuzana Starovecká je absolventkou Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, odbor prekladateľstvo a tlmočníctvo, anglický jazyk a kultúra – nemecký jazyk a kultúra. V súčasnosti pôsobí na Katedre anglistiky a amerikanistiky ako externá doktorandka a venuje sa výskumu prekladu dramatických textov. Pracuje ako redaktorka a korektorka študentského časopisu Perspectives. Za svoj najväčší doterajší úspech považuje anglický preklad zbierky básní významného slovenského básnika a prekladateľa Martina Solotruka.

Dramatické texty patria na Slovensku k jedným z najčastejšie prekladaných druhov literárnych textov, o čom svedčia nespočetné inscenácie zahraničných dramatikov a vypredané divadelné sály na väčšinu „svetových trhákov“. Divadelnému prekladu sa v slovenskej translatológii doteraz venovalo len veľmi málo pozornosti a aj v teoreticko-vedeckých publikáciách sa spomína len okrajovo. Predkladanú štúdiu preto celú venujeme problematike prekladu dramatických textov, čím sa pokúsime zakryť prázdne miesto v oblasti teórie prekladu a prispieť k celistvosti vedeckého výskumu. V našej štúdiu sa zameriavame hlavne na úskalia tvorby prekladu divadelných hier a okrem toho ponúkame i praktické skúsenosti významných slovenských divadelných prekladateľov, ktoré ilustrujú reálnu situáciu na Slovensku.

Divadelný preklad dramatického textu sa zásadne odlišuje od literárneho prekladu určeného pre knižné vydanie. Do hry vstupuje mnoho faktorov, ktoré ovplyvňujú rozhodnutia prekladateľa. Ak hra cestuje v čase a priestore, cez hranice kultúry, ktorej bola pôvodne určená, je potrebné interpretovať ju vzhľadom na prijímajúcu spoločnosť s odlišnými hodnotami a kultúrnymi predstavami, zvykmi a asociáciami. V pôvodnej hre sa odzrkadľujú problémy, ideály a hodnoty východiskovej kultúry a tie nemusia byť vlastné spoločnosti, ktorej je preložené dielo určené v cieľovej kultúre. Preto je potrebné dramatický text pre publikum v cieľovej kultúre *adaptovať*.

Prístup k prekladu zažil dramatickú zmenu s nástupom lingvistickej školy Noama Chomského. Komparatívna lingvistika vytvorila rámec pre translatológiu, ktorá podnietila dynamickejší prístup k reprodukcii východiskových textov. Teraz vieme, že každý jazyk má vlastnú príznačnú štylistiku a tiež, že divadelné tradície a konvencie sa líšia od národa k národu. Múdry prekladateľ bude pri práci brať tieto rozdiely do úvahy.

„Najväčším problémom divadelného prekladateľa je, že je ako herec bez javiska, umelec, ktorého vystúpenie je zrkadlovým obrazom originálu, presne ako hra, pieseň či kompozícia – nič viac než atrament na papieri“ (Wechsler, 1998, in Zatlin, 2005, s. vii). Divadelný preklad musí vznikáť s vedomím, že je určený pre divadelnú inscenáciu. Ak nie je preklad nič viac než biele strany pokryté čiernym tušom, nemožno hovoriť o divadelnom texte. Vtedy je preklad mŕtvy a na javisku sa s ním nedá pracovať. Ak je takýto preklad knižne publikovaný, považujeme ho za drámu, čiže literárny text a v tom prípade platí aj Wechslerova výstižná charakteristika literárneho prekladu. I keď zostáva práca prekladateľa na divadelnej hre pre mnohých divákov tajomstvom, prekladatelia divadelných textov musia, podobne ako ich autori, pracovať s javiskom. Inými slovami, preklad sa musí dať zahrať, a to je jedným z najdôležitejších predpokladov úspešného divadelného textu.

Dráma je *hraničným žánrom*, pretože sa pohybuje kdesi medzi literatúrou a divadlom. Dá sa čítať ako text, ale primárne je určená pre inscenáciu na divadelných doskách. Prekladateľ si toho musí byť vedomý, inak hrozí tendencia prekladania slov a ich významov. Pre potreby

hercov a v konečnom dôsledku i divákov sa i na úkor originálu musí text prispôbiť tak, aby javisková reč znela presvedčivo a prirodzene. Na dosiahnutie prirodzene znejúceho, nestrojeného a ľahko prednesiteľného dialógu prekladateľ môže a musí hru adaptovať. Divadelný prekladateľ sa musí vcítiť do úlohy herca. Do slov, ktoré prekladá, sa musí započúvať, musia mu neustále znieť v hlave, aby mohol hovorené slovo z východiskového textu správne preložiť do hovorenej reči cieľového textu. Musí mať vyvinutý obrovský cit pre idiosynkratické vlastnosti oboch jazykov, ich vnútorný rytmus a rozloženie prízvukov.

Prekladateľ, podobne ako autor divadelnej hry, by mal písať, resp. prekladať pre hercov. V ideálnom prípade sa prekladateľov prvý rukopis vyskúša najprv na javisku, prediskutuje s hercami, režisérom, dramaturgom a ostatnými divadelníkmi, pokiaľ treba, prepíše sa tak, aby vyhovoval ich potrebám a až potom putuje do tlače ako hotový preklad pre budúce predstavenie.

Transformácia textu z papiera na javisko je veľmi zložitý proces, preto sa skúsenejší prekladatelia divadelných hier radi zúčastňujú na divadelných skúškach, sediac v hľadisku ako autorov zástupca či „alterego“. V skutočnosti sú prekladatelia odsunutí na druhú koľaj a žiaľ, stáva sa to až príliš často. Prekladatelia text často „len“ preložia a sú nútení nechať ho napospas ďalšiemu osudu. Prekladateľka z francúzskeho jazyka Elena Flašková hodnotí súčasnú spoluprácu prekladateľa s inscenátormi veľmi negativisticky: „Mŕtvy autor je najlepší autor, mŕtvy prekladateľ je najlepší prekladateľ“ (kød, 2011, s. 24). Režisér prizýva prekladateľa na ďalšiu spoluprácu len veľmi zriedka, pretože sa bojí, že bude mať námietky. „Niekedy si to neželajú jednoducho preto, že prekladateľa považujú za sluhu sluhov, že „dobré, hráme po slovensky, tak niekto musel toho Shakespeara preložiť, ale viac sa nám už do toho nepleťte, my vieme, čo s tým ďalej““ (Ján Štrasser, kød, 2011, s. 24).

Po odovzdaní prekladu divadelného textu do divadla by v prípravnej fáze inscenácie mala nasledovať intenzívna spolupráca s prekladateľom. Pri súčasnej reálnej praxi na Slovensku je však situácia celkom iná. Aby mal prekladateľ možnosť na svojom prekladovom texte niečo zmeniť, musel by byť už pri čítačkách. Voči prekladateľovi by bolo korektnejšie, keby hneď po odovzdaní textu mohol inscenačnému tímu a pred začiatkom skúšania hercom vysvetliť, prečo postavy rozprávajú tým či oným spôsobom, aké sú intencie autora, čo je významom hry. Mohol by im predostrieť svoju vlastnú interpretáciu textu, ktorý často pozná dôvernejšie ako samotný autor. Dôležité je upraviť text ešte pred tým, než sa ho herci naučia naspamäť.

Ak je prekladateľ prizvaný na skúšky k divadelnej inscenácii, jeho úloha je podobná dramaturgovi. Prekladateľ by mal figurovať v tejto fáze ako konzultant pre všetkých inscenátorov a hercov, ktorý dokonale pozná text a môže objasniť všetky jeho detaily. Jednou z jeho úloh je preklad na úrovni makrotextu, teda dramaturgická analýza deja. V analýze musí prekladateľ priniesť koherentný výklad zápletky, pričom musí brať do úvahy i časopriestorové faktory obsiahnuté v texte a v neposlednom rade i interpretáciu scénických poznámok.

Ak sa preklad dostane do rúk režiséra, ktorý má o inscenácii svoju konkrétnu predstavu, s prekladom sa môže stať všeličo. Niektorí režiséri preklady často dointerpretujú, vyškrtávajú, či dopisujú. Keď prekladateľ svoj preklad odovzdá do iných rúk, ten si začína žiť novým životom a prekladateľ ho už nemá možnosť strážiť. Väčšinou sa nedá hovoriť o nejakých drastických zmenách, ale dôležité je, aby režiséri svoje nápady prekonzultovali s prekladateľom, lebo ten hru pozná najlepšie, dokáže odhadnúť, čo ešte unesie a čo sa už vymyká spod intencií autora. Ako konštatuje Ján Šebesta, problémy bývajú s veršovanými prekladmi, ktoré zvyknú herci značne „poškodiť“, pretože majú pocit, že im slová jednoducho nejdú do úst. Vtedy by sa najviac zišla konzultácia s prekladateľom, lebo ten presne vie, prečo to tak preložil.

Prekladatelia dramatických textov sú na Slovensku značne nedocenení. Niekedy si dramaturgovia, či režiséri vyberajú skôr rutinovaných prekladateľov, dokonca i vtedy, ak ide

o umelecky naozaj náročné texty, lebo vedia, že sa s nimi dobre spolupracuje, že nebudú „vyskakovať“ ani sa „vzrušovať“, keď im preklad „poškodí“ a vôbec je im jedno, čo sa s ním bude ďalej diať. Rozhodne je však v záujme veci, ak má prekladateľ možnosť „byť s textom“ až do samého konca. Ako podotýka Michaela Jurovská, prekladateľka z francúzštiny a taliančiny, „prekladateľ, ba niekedy aj autor je pre nich [divadelníkov] nevyhnutné zlo ... najlepšie je vziať si text a potom si s ním robiť čokoľvek“ (kød, 2011, s. 27).

Ostrielaní divadelní prekladatelia na Slovensku majú so svojimi prekladmi aj mnoho kuriózných zážitkov. Niekedy je text, ktorý počujú z javiska, značne odlišný od toho, ktorý odovzdali a majú chuť poslať na kompetentných „prekladateľskú políciu“. Ján Štrasser priznáva že „niekedy si prekladateľ, ktorí sedí v hľadisku, myslí, že mu pokazili preklad, ale to herec len zabudol text a improvizuje. Pri komédiách je riziko ešte vyššie, herecká tvorivosť býva často nesmierna a často sa vymyká kontrole“ (kød, 2011, s. 28).

Zásahy do divadelného textu zo strany inscenátorov a divadelníkov však bývajú často funkčné. Napríklad inscenácii *Stella* od J. W. Goetheho, ktorej premiéru uviedlo *Divadlo Astorka Korzo '90* v roku 2010, pomohlo, že ju režisér Juraj Nvota a dramaturgička Andrea Dömeová výrazne „zoškrtali“. Keby ju totiž zahrli celú tak, ako ju pôvodne napísal Goethe, polovica divákov by nevydržala a odišla. Ján Štrasser, ktorý robil preklad k spomínanej hre, bol s „korektúrami“ spokojný: „Na jednej strane by som mal protestovať, že mi zobrali z prekladu, na druhej strane som rád, že je to dobrá inscenácia. Nie?“ (kød, 2011, s. 28).

Tak či onak, aj rola „kata“, je lepšia ako žiadna. Je totiž absolútne neprípustné a voči prekladateľovi nespravodlivé, ak je úplne vylúčený z celej hry a ak sa naňho zabudne nielen v procese prípravy inscenácie, ale dokonca i v programovom bulletinu a recenziách.

PREKLADATEĽ – ROZPOLTENÁ OSOBNOSŤ?

Postavenie divadelného prekladateľa k autorovi pôvodnej hry je veľmi rozporuplné. Ako môže byť prekladateľ verný autorovi a zároveň cieľovému publiku? Tento vzťah je konfliktný a dal by sa prirovnať k psychickej poruche rozpoltenej osobnosti. „Vernosť znamená buď spoluprácu alebo okovy.“ (Kelly, 1979, in Zatlín, 2005, s. 5). Absolútna vernosť originálu nie je žiaduca, ani keby bola možná, lebo nedokáže priniesť výsledky spĺňajúce všetky kritériá dobrej inscenácie. Spolupráca so žijúcim autorom tiež nie je prechádzka ružovou záhradou. Akýkoľvek osobný vzťah autora s prekladateľom môže byť komplikovaný tým, že máloktorý autor je ochotný modifikovať, tobôž vzdať sa časti svojho milovaného textu. Ak však autor rešpektuje prekladateľov úsudok a otvorený dialóg je možný, ich spolupráca je naozaj ideálna a vítaná.

Problémov, ktorým musí prekladateľ dramatických textov čeliť, a ktoré môže v ideálnom prípade prediskutovať s autorom, je naozaj neúrekom. Od názvu hry, cez mená postáv po intertextuálne odkazy na filmy, piesne či iné kultúrne reálie. Prekladateľ zväzda boj s mnohými detailmi, ktoré sa javia naoko triviálne, ale pre konečnú „skladačku“ majú nesmierny význam. Aby všetky „dieliky“ do seba krásne zapadli, musia byť ich okraje presné a ostré. Existuje napríklad iný „pracovný“ názov hry, ktorého preklad by v cieľovom jazyku bol pre divákov atraktívnejší než originál? Možno zmeniť mená postáv tak, aby boli pre slovenských hercov ľahšie vysloviteľné a uchu diváka lahodnejšie, prípadne neniesli zbytočné neželané konotácie? Možno nahradiť alúzie na kultúrne reálie inými, ktoré sú cieľovému publiku známejšie? Ako najefektívnejšie premostiť priepasť medzi dvoma niekedy i diametrálne odlišnými kultúrami?

Prekladateľ musí vedieť vycítiť, čo s textom ešte môže urobiť a čo je preň i pre diváka už neúnosné. Prílišné úsilie o zachovanie znakov východiskovej kultúry môže znamenať, že text bude pre cieľového diváka nepochopiteľný, na druhej strane prehnaná naturalizácia môže z neho vymazať príznakovosť originálu a úplne tak zotrieť príslušnosť k inej kultúre.

Teoretici odporúčajú zlatú strednú cestu (Pavis, 1989, in Zatlin, 2005, 84). „Preklad je boj proti cudziemu“ (Zatlin, 2005, s. 84). Preto by mal vždy odzrkadľovať viac cieľovú kultúru ako východiskovú.

Ďalšou otázkou, ktorá sa objavuje hlavne pri prekladoch starších drám je, či bude prekladateľ reč postáv modernizovať alebo zachová „ducha doby“. Názory na tento problém sú protichodné. Link uvádza, že „tak ako autor používa jazyk svojej doby, tak prekladá prekladateľ slová autora do jazyka svojej generácie“ (1980, in Zatlin, 2005, s. 7).

Základnými požiadavkami kladenými na divadelného prekladateľa, ako ich formuluje *Ariane Literary Network*, ambiciózny projekt Európskej únie, zameraný na podporu literárneho prekladu, sú „jazyková kompetencia, skúsenosť s divadlom a literárny (spisovateľský) talent“ (*Écriture et traduction théâtrales*, in Zatlin, 2005, s. 9). Treba dodať, že ako nevyhnutná sa javí i dokonalá znalosť oboch kultúr. Je evidentné, že kultúrne hranice, podobne ako tie jazykové, tvoria bariéry na ceste k úspešnému prekladu. Ako aj pri iných druhoch prekladu, ani dramatický text nemožno prekladať čisto lingvisticky. Prekladateľ je pri preklade konfrontovaný s cudzou kultúrou. Dobrý prekladateľ však nebude prenášať cudzie prvky do cieľového textu. Musí vedieť sprostredkovať efektívnu komunikáciu medzi dvoma heterogénnymi kultúrami a situáciami oddelenými časom i priestorom bez akýchkoľvek interferenčných vplyvov východiskovej kultúry. Hoci je adaptácia textu z hľadiska cieľovej kultúry žiaduca a vítaná, prekladateľ neraz vstupuje na vratkú pôdu, a to hlavne pri žijúcich autoroch.

Novátorské spracovanie hier súčasníkov nemusí mať vždy šťastný koniec. Príkladom je spor medzi Tennessee Williamsom a istým berlínskym divadelným súborom, ktorý skončil pred súdom. Režisér vo Williamsovej hre *Streetcar Named Desire* (Električka zvána túžba) obsadil do úlohy Stanleyho černocho a nervovo labilnú Blanche, v pôvodnej hre obeť znásilnenia, zobrazil ako Stanleyho ochotnú sexuchtivú švagrinú. Williamsovi sa prostredníctvom svojho agenta v Nemecku podarilo produkciu tejto hry úplne zrušiť. Súd ustanovil pravidlá a obmedzenia týkajúce sa prekladu divadelnej hry a jej „transferu“ do nového kultúrneho prostredia, v tomto prípade išlo o nemeckú interpretáciu amerických rasových vzťahov. Berlínsky súd rozhodol vo Williamsov prospech, uznal však potrebu kultúrnej adaptácie do určitej miery: „Odkaz originálu a intencia divadelníkov musia byť v zhode do najväčšej možnej miery a preklad divadelnej hry – lingvistický i umelecký musí zohľadňovať rozdielne tradície, kultúrne a socio-politické prostredie recipienta“ (Zuber, 1980, in Zatlin, 2005, s. 10).

Všetky zásadné zmeny v divadelnej hre zo strany prekladateľa, dramaturga, či režiséra musia byť vykonané s vedomím a súhlasom žijúceho autora. Čím slávnejší autor, tým je pravdepodobnejšie, že sa prekladateľ či režisér dostanú kvôli svojim radikálnym zmenám do otvoreného konfliktu s autorom. Divadelnú hru totiž chránia autorské práva, ktoré vlastní jej autor a tie zároveň obmedzujú slobodu prekladateľa robiť závažnejšie zmeny v snahe adaptovať dielo pre cieľovú kultúru. Ako dokazuje ďalší slávny právny spor, autorské práva sa vzťahujú nielen na dialógy, ale i na scénické poznámky. Samuelovi Beckettovi sa podarilo zabrániť tomu, aby bola inscenácia jeho hry *Happy Days* (Šťastné dni) vsadená do prostredia newyorskej stanice metra.

SLEPÉ ULIČKY A TEMNÉ ZÁKUTIA DIVADELNÉHO PREKLADU

Jedným zo „skrytých nepriateľov“ môžu byť pre divadelného prekladateľa scénické poznámky. Je dôležité, aby dobre ovládal zaužívanú terminológiu pokynov pre scénografiu. Napríklad pre francúzske výrazy *côté cour* („strana dvora“) a *côté jardin* („strana záhrady“) existujú v slovenčine správne ekvivalenty „ľavé bočné javisko“ a „pravé bočné javisko“. Španielčina síce používa vo svojich názvoch označenie „pravé“ a „ľavé“, tým sa však

prekladateľ problémom zďaleka nevyhne. Podľa amerických divadelných konvencií sa ľavé a pravé bočné javisko označujú z hľadiska hereckej perspektívy, v Španielsku zas z pohľadu divákov. Úlohou prekladateľa v takýchto prípadoch je správne určiť „ktorá strana je ktorá“ a bez zbytočných komentárov, ktoré by scénografa len poplietli, scénické poznámky správne preložiť.

I modernizácia textov, typická pre interlingválny aj intralingválny preklad, môže pre prekladateľa predstavovať výzvu, pretože sa s ňou zvykne spájať aj rozhodnutie, či prepísať veršovanú drámu do prózy alebo či ju ponechať v originálnej veršovanej podobe. Neexistuje jediné správne riešenie. Básnický talent je však absolútne základným predpokladom prekladateľa, ktorý si trúfne na preklad veršovanej hry.

Názory na problematiku prebásnenia sa znovu líšia. Istá austrálska prekladateľka z nemčiny je zásadne proti básnickým prekladom veršovaných hier: „Jediné, čo dokáže prekladateľ vytvoriť bez geniálneho Kleistovho básnického ducha, je zlá poézia“ (Nowra, 1984, in Zatlin, 2005, s. 69). Novátorské prevedenia klasických hier však môžu u mnohých divákov spôsobiť sklamanie. Modernizácia hry ju totiž približuje do súčasnosti a spája s prostredím, ktoré je divákovi dôverne známe. Práve potešenie z cestovania v čase a priestore, o ktoré divák pri zaktualizovanej hre prichádza, je pre mnohých jedným z najväčších lákadiel divadla (Edney, 1998, in Zatlin, 2005, s. 69).

Ďalšou z možností zmien, ktoré môže prekladateľ vykonať, aby hru priblížil cieľovému publiku, je adaptácia prostredia, resp. miesta. Pri hrách, kde sa na prostredie, v ktorom sa odohrávajú, nekladie obzvlášť veľký dôraz, sa môže prekladateľ rozhodnúť, či bude text generalizovať („podinterpretácia“). Hra *Streetcar Named Desire* sa odohráva v americkom New Orleans; *The Sleep of Reason*, historická hra o maliarovi Franciscovi Goya sa odohráva v Madride. Avšak po drobných úpravách sa dej oboch hier môže odohrávať kdekoľvek. Všeobecne platí pravidlo, že čím sú historické udalosti a reálie východiskovej kultúry cieľovému publiku vzdialenejšie, tým menej o nich divák vie a sotva sa dá v takom prípade hovoriť o akýchsi nuansách či detailoch. Autor hry svojmu publiku nebude hovoriť to, čo dávno vie. Avšak text, resp. preklad musí divákovi poskytnúť dostatok informácií na to, aby porozumel dej a motivickej výstavbe hry. V takom prípade je dointerpretovanie či eliminácia niektorých nepotrebných alúzií namieste (Link, 1980, in Zatlin, 2005, s. 70).

Veľmi nevhodným riešením je dovysvetľovanie pojmov, referencií či reálií obsiahnutých v divadelnej inscenácii v glosári. Diváci prichádzajú do divadla, aby si pozreli divadelné predstavenie a nie, aby čítali siahodlhé vysvetlenia v programových bulletinoch. Preklad musí byť taký, aby diváci pochopili zmysel dialógu lusknutím prsta. Režiséri tiež veľmi rýchlo škrtnú hru, ktorej pochopenie si vyžaduje „poznámky pod čiarou“.

Prekladateľ musí zvážiť aj otázku prekladu vlastných mien postáv. Ak sa rozhodne zmeniť prostredie, resp. neutralizovať ho, čo s cudzími menami? Má preložiť aj mená postáv, aby zneli „slovenskejšie“, a teda ísť cestou naturalizácie? A čo ak zostane prostredie v hre nezmenené, treba aplikovať metódu exotizácie aj na mená? Alebo možno niektoré zmeniť, aby sa jednoduchšie vyslovovali? Ani v tomto prípade nemôžeme poskytnúť jednoznačné odpovede. Platí však všeobecné pravidlo, že ak sú mená nevysloviteľné alebo nesú neželané konotácie, je úplne samozrejmé, že ich treba prispôbiť. Ponúkame príklad prekladu mien z angličtiny do španielčiny: prekladateľ Lopéz Rubio v preklade hry Arthura Millera *Death of a Salesman* (Smrť obchodného cestujúceho) ponechal v knižnom vydaní pôvodné mená, avšak pre účely javiskovej inscenácie nahradil meno *Uncle Ben* menom *Tío Fred*, aby sa tak vyhol zbytočným dvojzmyslom medzi menom *Ben* (*b* sa v španielčine vyslovuje ako *v*) a slovesom *ven* (*pod'*!).

Zvláštnu pozornosť treba venovať dvojzmyselným menám a prezývkam. Klasickým príkladom je hra Oscara Wilda *The Importance of Being Earnest*, ktorá vyšla v slovenskom preklade ako *Je dôležité mať Filipa*. Aby mohol prekladateľ v cieľovom jazyku nájsť podobne

dômyselný ekvivalent, musí text najprv dôkladne analyzovať a zistiť, na akom princípe slovná hra funguje.

V prípade historických hier nemá prekladateľ toľko voľnosti. Musí siahnuť po spoľahlivých odborných publikáciách z histórie a nájsť prijateľné formy cudzích mien. V prípade, že existujú, mal by ich vo svojom preklade adekvátne použiť. Nemal by prepisovať dejiny, ak sa tak nerozhodol ani autor.

Divadelný prekladateľ by sa mal snažiť o to, aby boli preložené repliky schopné prednesu a zároveň súhlasili s gestami a pohybmi hercov na javisku. Preklad ako celok by nemal byť dlhší ako originálna verzia. Ak je javisková reč v cieľovom jazyku predsa len dlhšia (čo sa stáva hlavne pri prekladoch do nemčiny), inscenátori či divadelníci sa musia rozhodnúť, či dej, resp. pohyb prislúchajúci danej replike spomaliť, vsunúť ďalšie gestá alebo či z textu jednoducho niečo vypustiť, a tým ho skrátiť.

Prekladateľ by si mal všimnúť aj štylistickú príznakovosť reči postáv, ktorá hovorí o ich príslušnosti k istej spoločenskej skupine. Takúto diferenciáciu je potrebné dodržať i v preklade, aby sa nestierali hranice medzi charaktermi postáv. Treba mať na pamäti, že postavy takto nehovoria náhodne, ale s konkrétnym autorovým zámerom. Dvojica Blanche DuBois a Stanley Kowalski z divadelnej hry *Streetcar Named Desire* je výborným ilustračným príkladom. Keďže Blanche pochádza z aristokratickej rodiny, jej vystupovanie charakterizuje dobrá výchova, vybrané spôsoby a spoločenské dekórum, preto je aj jej reč distingvovaná a spisovná. Opakom tradičnej Blanche je Stanley, mladík pochádzajúci z robotníckej triedy, násilník, hulvát a grobian, ktorého reč je štylisticky vysoko príznaková – subštandardná. Charakterizuje ju predovšetkým slang a vulgarizmy. Prekladateľka Katarína Mikulíková správne rozpoznala tieto rozdiely a vo svojom preklade zachovala štylistickú diferenciáciu postáv, čomu prispôsobila aj ich vyjadrovanie.

V istej fáze procesu kontroly prekladu, keď si je prekladateľ istý, že všetky problematické miesta úspešne vyriešil a preklad je presný, odporúča sa čítať text bez pôvodnej predlohy a započúvať sa doň. Adekvátny preklad hry by mal znieť ako originál. V ideálnom prípade by si mal prekladateľ každú repliku predniesť nahlas buď sám alebo s pomocou hercov a sústrediť sa na každý detail. Odporúča sa vyhýbať sa nahromadeniu sykaviek v jednej vete či zložitým zhlukom spoluhlások. Vytvorenie dialógu, ktorý bude hercom plynúť z úst s ľahkosťou, si vyžaduje jazykový cit podobný citu nevyhnutom pri preklade poézie. Preklad divadelného textu je však oproti poézii ešte o niečo náročnejší, lebo si vyžaduje zachovanie potrebného rytmu a dynamiky predstavenia. Preklad na javisku nebude fungovať, ak s ním herci nemôžu pohnúť.

Národy stredomorských krajín, napríklad Španielska, Talianska, či Grécka majú veľmi temperamentné vystupovanie. Spôsob ich reči a herecký výraz je vášnivejší a búrlivejší v porovnaní s umiernennejším a menej afektovaným prejavom národov povedzme severnej Európy. Prekladateľ musí pri adaptácii hry dbať aj na takéto detaily. Môže stlmiť prirodzene výbušný výraz románskych jazykov a dialógy „učesať“ tak, aby neboli zbytočne kvetnaté, čo môže v našich končinách vyznievať neprirodzene. (Wellwarth, 1981, in Zatlin, 2005, s. 76).

Divadelný prekladateľ musí mať jasnú predstavu o tom, ako bude hra vyzeráť. Mal by si ju vedieť audio-vizuálne predstaviť a takpovediac, vcítiť sa do úlohy režiséra. Pulvers hovorí, že „pri prekladaní hier ich musí prekladateľ v procese prekladu režírovať vo svojej vlastnej hlave. Javisková reč musí byť prijateľná a postavy musia mať vyhranený verbálny charakter“ (1984, in Zatlin, 2005, s. 77). Keď napríklad v hre vystupuje dôchodkyňa, žena v strednom veku a tínedžerka, musí byť generačný rozdiel cítiť aj z ich verbálneho prejavu.

Okrem spomínaných interferujúcich faktorov, ktoré prekladateľovi sťažujú prácu a ktoré si v procese adaptácie vyžadujú veľkú kreativitu, sa vysoko na pomyselnom rebríčku bariér nachádza slang. Slangovosť môže byť pre prekladateľa veľmi zákerným nepriateľom. Prekladateľ totiž vždy podstupuje riziko, že regionálne slangové výrazy budú znieť nevhodne

v závislosti od toho, kde sa bude hra inscenovať a kto sa na ňu príde pozrieť. Okrem toho je slang asi najrýchlejšie sa vyvíjajúca vrstva jazyka, čo znamená, že aj najrýchlejšie starne. Preklad tak už po veľmi krátkom čase stráca na aktuálnosti.

Pri divadelnom preklade citácií z iných literárnych diel platia rovnaké pravidlá ako pri preklade prózy. Pokiaľ autor predlohy zámerne necituje iné dielo nesprávne, prekladateľ by mal identifikovať citovanú pasáž a vychádzať z originálneho znenia a v prípade, že preklad citovaného diela už existuje, použiť z neho príslušnú pasáž v preklade divadelnej hry. Ak napríklad autor divadelnej hry cituje Shakespeara, prekladateľ by mal použiť vo svojom preklade už existujúci preklad konkrétneho úryvku.

Piesne zakomponované do divadelných hier môžu pre prekladateľa predstavovať potenciálne väčšiu výzvu ako pár roztrúsených veršov. Ak však texty piesní priamo nesúvisia s dejom hry, prekladateľ ich nemusí preložiť a namiesto pôvodnej piesne sa v hre môže použiť iná, ktorá bude znieť v pozadí a ktorej symbolizmus publikum rýchlo pochopí. Komplikovanejšie je to už s piesňami, ktoré sú súčasťou dialógu.

Ak je text piesne priamo spätý s hrou, prekladateľ sa môže rozhodnúť ponechať pôvodnú pieseň alebo ju nahradiť inou, ktorá bude publiku v cieľovej kultúre známejšia alebo môže vybrať slovenskú pieseň. Pri výbere sa, samozrejme, musí zachovať žánrová špecifikácia, napríklad uspávanku nahradiť uspávkou.

Oveľa väčším prekážkam čelia prekladatelia muzikálov, ktorí vo všeobecnosti musia zachovať pôvodné melódie a texty musia preložiť tak, aby sa zachoval jednak ich význam a jednak, aby sa hodili k hudbe. Tu by sme radi ponúkli názor slovenského divadelného prekladateľa Jána Štrassera, ktorí hovorí o strastiach prekladov piesní z vlastnej prekladateľskej praxe: „Oveľa väčšiu skúsenosť mám s prekladmi muzikálov, kde tiež ide o preklad, samozrejme inej, piesňovej formy. Tam si do neho skutočne málokto dovoľí zasahovať. Naopak, niekedy ma až do posledných generálok volajú, aby som niečo v textoch prepracoval, pretože sa to zle spieva. Nemám s tým problém. Je zaujímavé, že pokora výkonu prekladateľa je pri muzikáli vyššia“ (Kød, 2011, s. 28).

Divadelný prekladateľ musí venovať všetkým detailom východiskového textu maximálnu pozornosť. Ak sa autor odchýlil od štandardného jazyka s cieľom dosiahnuť požadovaný účinok, musí tak urobiť i prekladateľ. Ak sa publikum pôvodnej hry na niečom z chuti zasmieje alebo od úľaku lapá po dychu, musí sa prekladateľ postarať o to, aby i publikum v cieľovej kultúre malo z predstavenia rovnaký zážitok.

Teoreticky platí, že obscénnosť treba preložiť ekvivalentným druhom obscénnosti zohľadňujúc pritom účinok výrazu vo východiskovom jazyku. V istých prípadoch môže mať cenzúra za následok zneutralizovanie takýchto scén, aby u cieľového publika nevyvolali pohoršenie. Aby mohol prekladateľ adekvátne preložiť komédiu alebo príležitostnú slovnú hračku, musí mať, samozrejme, zmysel pre humor. Nie vždy je možné preložiť dvojzmyselné slovné hry adekvátne. Vtedy sa prekladateľ môže uchýliť k stratégii kompenzácie a vymyslieť novú slovnú hračku na inom mieste a vynahradiť tak umeleckú stratu.

ZÁVER

Úskalnia práce divadelného prekladateľa, ktoré sme v našej práci popísali, sú len zlomkom toho, čomu musia prekladatelia v reálnych situáciách naozaj čeliť. Preklad divadelných textov má mnoho spoločného s prekladmi iných literárnych žánrov a podobne ako prekladatelia básní či románov sa často dostane do úzkych. Nepopierateľne má však i mnoho špecifik vyplývajúcich z povahy textu, ktorý je, na rozdiel od prózy či poézie, určený na prednes na javisku. Dovoľme si preto tvrdiť, že na tento druh prekladu sa kladú o to väčšie požiadavky a platí naň o to prísnejší meter. S textom sa musí vedieť divák stotožniť, musí mať výraz, aby uňho dokázal vzbudiť požadovanú emóciu.

Cieľom našej štúdie bolo vytvoriť vstupnú bránu do tajomného sveta divadelného prekladu a poodhaliť tak temné zákutia práce neviditeľného spoluvorcu divadelného predstavenia, na ktorom stojí i padá úspech celej hry. Dúfame, že naša práca inšpiruje i ďalších teoretikov prekladu, aby sa venovali výskumu tak vzrušujúcej práce, akou je divadelný preklad.

Literatúra

- European Union. *Déclaration finale. Colloque 'Écriture et traduction théâtrales'*. Projet de l'Union Européenne 'Ariane Literary Network'. 2-4 January 1998. Château de Seneffe, Belgium.
- EDNEY, D. 1998. *Molière in North America: Problems of translation and adaptation*. In: *Modern Drama* 41.1, 1998, s. 60-76.
- KELLY, L. G. 1979. *The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West*. Oxford: Blackwell.
- LANDERS, C.E. 2001. *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters, Topics in Translation 22.
- LINK, F. H. 1980. *Translation, adaptation and interpretation of dramatic texts*. In: O. Zuber, ed., *The languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, s. 24-50.
- NOWRA, L. 1984. *Translating for the Australian stage (a personal viewpoint)*. In: O. Zuber-Skerritt, ed., *Page to Stage. Theatre as Translation*, s. 13-21.
- PAVIS, P. 1989. *Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre*. In: H. Scolnicov and P. Holland, eds, *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture* (trans. L. Kruger). Cambridge: Cambridge University Press, s. 25-44.
- Preklad na (p)okraji divadla*. In: *kød kontrétne ø divadle*, roč. 5, 2011, č. 3, s. 22-29. ISSN 1337-1800.
- PULVERS, R. 1984. *Moving others: The translation of drama*. In: O. Zuber-Skerritt, ed., *Page to Stage. Theatre as Translation*, s. 23-28.
- WECHSLER, R. 1998. *Performing Without a Stage. The Art of Literary Translation*. New Haven, CT: Catbird Press.
- WELLWARTH, G. E. 1981. *Special considerations in drama translation*. In: M. G. Rose, ed., *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, s. 140-46.
- ZATLIN, Phyllis. 2005. *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*. Great Britain: Cromwell Press Ltd., 222 s. ISBN 1-85359-833-X.
- ZUBER, O. 1980. *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford and New York: Pergamon Press.

Resumé

This study deals with the pitfalls of translating foreign dramatic texts and attempts to formulate general theoretical principles applicable to theatrical translation. The author's aim is to bridge the gap in the translational study and contribute to the entirety of the scientific research. She also hopes to clarify the difference between the translation of dramatic text intended for performance and that which is intended for publication.

Mgr. Zuzana Starovecká
Katedra anglistiky a amerikanistiky

Filozofická fakulta UK
Gondova 2
814 99 Bratislava
zuzana.starovecka@yahoo.com