

# Oponentský posudek

## Bc. Simona Kuncová: *Nejstarší překlady Jana Nepomuka Štěpánka*

Přiznávám, že ke čtení a komentování prací, jež se zabývají životem a (zejména dramatickou) překladovou tvorbou českých literátů a divadelníků, přistupuji s velkým potěšením - a ovšem také s nemalými očekáváními i obezřetností. Zajisté především proto, že odborných textů s touto tematikou je v tuzemském prostředí stále ještě pomálu (ačkoli se translatologické a uměnovědné, v tomto případě teatrologické, prostředí pozvolna stále více sblížují), ale také proto, že se jedná o disciplínu, která je ze své podstaty náročná: vyžaduje porozumění principům překladatelského řemesla (a jeho provozní praxe) a zároveň schopnost postihnout samotnou roli textů pro divadlo a nanejvýš pak dobovou inscenační praxi, v jejímž rámci vznikají. Je přirozeně také možné věnovat se překladům pro divadlo čistě z hlediska zkoumání jazykového materiálu, nicméně lingvistické (a translatologické) otázky je obvykle také více než vhodné konfrontovat s poznatky uměnovědnými/teatrologickými.

Simona Kuncová se do této nesnadné práce pustil a navíc se musela při psaní své diplomové práce vyrovnat s dalším problemtickým aspektem svých pramenů - s prostým faktem, že pětice rukopisů raných překladů J. N. Štěpánka z DO NM, s nimiž pracovala, je psána kurentem, jež je zapotřebí umět přečíst. To budiž chápáno jako autorčino další (metodologické a interdisciplinární) plus.

Autorka si pro svou práci vybrala pětici raných překladů J. N. Štěpánka dostupných v DO NM, což je vymezení zcela legitimní a chvályhodné, a ve své práci se je pokusila postupně - v pětici totožně koncipovaných kapitol - analyzovat, přičemž práci doplnila stručnými úvodními kapitolkami o autorovi, dobové divadelním kontextu a obecné charakteristice obrozeneckých překladů. Práci také doplňuje dvoustránkový *Závěr*, který je (konstatujme již takto úvodem) snad až příliš stručný a autorka v něm navíc spíše jen zopakuje svá již dříve explicitně vyjádřená

konstatování, ačkoli práce tohoto typu si o hlubší závěrečné shrnutí nad rámec jednotlivých zjištění přímo říká; a možností jak tento komentář uchopit je přirozeně mnoho.

Autorka již ve svých minulých pracích prokázala schopnost pečlivě a logicky zpracovat zkoumaný materiál, nicméně v tomto případě jí mechanicky se opakující “mustr” aplikovaný na jednotlivé překlady možná až příliš svazuje a neumožňuje jí mnohdy vykročit nad rámec jeho popisu.

Autorka průběžně pracovala jak s mnoha cennými prameny, tak pro své uvažování v práci využívá adekvátní literatury sekundární. Na tomto místě si ovšem dovoluji kriticky podotknout, že psát o českých dramatických překladech a nezohlednit existenci v nejednom směru cenné, unikátní a přínosné monografie Pavla Drábka *České pokusy o Shakespeara*, lze za jisté selhání považovat - autorce by totiž mnohá Drábkova konstatování a postřehy k shakespearovským překladům do češtiny mohly pomoci např. k přesnějšímu chápání role dramatického překladu v divadelním provozu, ale i k samotným jazykovým prostředkům užívaným českými překladateli na počátku 19. století.

Po jazykové stránce je práce napsána slušným, kultivovaným jazykem, v němž se ovšem autorka neubráníla jistým lapsům: viz např. její opakované a snad až příliš časté užívání nesprávné podoby adjektiva “potencionální” namísto správného “potenciální”, psaní zájmena “Vám” s velkým písmenem, ačkoli se nejedná o dopis (s. 74-75) či nesprávné psaní slovesa “shlédnout”, ve smyslu “zhlédnout” (s. 56) aj.

Je chvályhodné, že se autorka pokouší analyzovat jak obsahovou, tak jazykovou a formální stránku Štěpánkových překladů. Nicméně když se například u překladu Kotzebuovy hry věnuje otázkám překladu veršů, tak sice hovoří o tom, že Štěpánek některé verše oproti originálu přidává nebo že mění typ rýmu (s. 89), nicméně se mi nepodařilo v textu zaznamenat (dle mého soudu podstatnou) informaci, jaké metrum překladatel volí a v jakém vztahu je jeho řešení k metrickému rozměru německého originálu (apod.).

K jistým nepřesnostem vedou autorku také některé pojmy na pomezí německého a českého jazykového a (zejména) kulturního prostředí - např. když (opět v případě překladu Kotzebuova textu pro divadlo) německý pojem “dramatische Schwank” (s. 88) překládá jako “fraška” (Štěpánek přitom, jak autorka sama uvádí, hovoří o “veselé bajce v šprýmoverších”). Tento pojem má však v německém

literárně-dramatickém prostředí poměrně dlouhou tradici, která sahá až do první poloviny 17. století, kdy s ním přichází Hans Sachs. “Schwank” může mít rozmanité podoby, včetně komediální frašky, která ovšem může mít - a mnohdy mívá - parametry didaktické či satirické. Takovéto kontextové rozkročení by práci prospělo na mnoha dalších místech, neboť autorka se zpravidla poměrně pevně drží svého zkoumaného předmětu a nepouští se do žádných obecnější soudů, v nichž by se své analýzami zjištěné poznatky a fakta pokusila syntetizovat. (A když se do takových pokusů někdy pustí, tak jsou někdy zase poněkud diskutabilní, jak ještě zmíním.)

Jiným příkladem podobných nepřesností může být skutečnost, že když autorka narazí na problematiku Štěpánkových překladových řešení při převodu německých výrazů v originále (např. francouzských), tak je sympatické, že si správně všímá, jak je překladatel obvykle záměrně vypouští či nivelizuje (zejména s ohledem na omezené povědomí českého publika o francouzském prostředí - a připomeňme a dodejme, že je to spíše omezenost rozhledu kulturně-spoločenského než pouze jazykového). Ovšem ani v těchto otázkách se nevyvaruje toho, že svůj předmět výzkumu spíše jenom popisuje (její popis je přitom poměrně slušný!), než aby ho dokázala hlouběji analyzovat a okomentovat: viz například drobný příklad, kdy bez dalšího komentáře konstatuje, že “francouzská oslovení dam z originálu ‘Mademoiselle’ a ‘Mamsell’ Štěpánek zaměňuje za české ‘paní’ a ‘panna’.” (s 64), aniž by si všimla, že se přitom jedná v originále o oslovení zcela totožná, tedy o jednotné oslovení “slečno”. (Tento drobný příklad chce pouze poukázat na potenciální problematičnost autorčina přístupu, nikoli být autorce vytýkán jako zásadní...)

V případě překladu *Honzy Kolohnáta z Přelouče* se pak také autorka chvályhodně zamýšlí nad skutečností, že německý originál byl sepsán a hrán v Praze (nejspíše pro německé publikum) a přítomnost českých replik v něm ovšem hodnotí pouze tak, že “napovídají též možnosti dvojjazyčné inscenace” (s. 77). Domnívám se ovšem, že by bylo záhodno uvažovat také o možnosti, že cílem dvojjazyčnosti v textech pro divadlo nebývá mnohdy snaha o porozumění různými jazykovými skupinami publika (ačkoli si ani nemyslím, že by autorka něco takového explicitně tvrdila), ale že jde zpravidla o prostředek komiky, což by minimálně za úvahu či poznámku na okraj stálo.

Pokusím-li se své postřehy z čtení textu zobecnit, pak jedním z největších problémů autorčiny práce je skutečnost, že se příliš věnuje pouhému popisu jednotlivostí, ale jako by si neuvědomovala, co se s děje s celkem. Autorka opakovaně dochází k závěru, že Štěpánkuv překlad “nikterak nezměnil děj německé předlohy, přestože text výrazně zkrátil” (s. 82) - abychom citovali z její (možná opět až příliš stručné!) osmiřádkové podkapitolky “Zhodnocení Štěpánkova překladu” věnované druhému dílu zpěvohry *Honza Kolohnát z Přelouče*. Jako by ovšem autorka zcela pomíjela skutečnost, že nejsou-li ve hře se zpěvy právě tyto zpěvy, pak sice může být děj i nadále srozumitelný a vynechané pasáže mohou v tomto smyslu “být postradatelné”, jak píše, nicméně je nepopíratelné, že se hra nutně žánrově promění a že právě tyto výrazné žánrové (a mnohdy) i stylové posuny jsou při hodnocení překladatelských aktivit divadelníků (obvykle) úzce propojených s divadelní (dramaturgickou, režijní či hereckou) praxí vlastně nepominutelné (ač se jim autorka v celé práci poměrně důsledně vyhýbá), neboť následně velice výrazně ovlivňují i způsob inscenování (tato otázka se přitom zdaleka netýká pouze překladů obrozeneckých, ale je stále aktuální i v současné překladové praxi!). A autorka si zjevně uvědomuje, že u Štěpánkových překladů k výrazným zásahům do originálního díla dochází.

Pro autorčinu práci by naopak mohlo (a snad i mělo) být velmi relevantní zaměření se na to, jakým způsobem se Štěpánek jako překladatel k originálu choval, jak s ním nakládal - a právě takovéto souhrnnější postřehy mi v práci (zejména v jejím *Závěru*) scházejí. Průběžně se totiž autorka k jednotlivostem ve svých rozborech/analýzách dostává, hovoří o tom, jak překladatel originál krátí, co z něj zachovává, všímá si dokonce, že se tento jeho přístup postupně (z)mění (také si v tomto ohledu správně všímá, že se tak děje např. i v závislosti a divadle, pro které překládá), nicméně přece jen postrádám v práci autorčin pokus o syntézu postřehů k těmto velmi podstatným otázkám.

Zmíňme v této souvislosti rovněž skutečnost, že důležitým aspektem ve Štěpánkově překladatelské (a zároveň dramaturgické) práci, jehož si autorka chvályhodně všímá, je jeho práce se scénickými poznámkami. V závěru kapitoly věnované překladu *Aylenšpigela* dokonce konstatuje, že právě u této hry je v jejich překládání “situace zcela opačná” (s. 93) než u předchozích zkoumaných textů. Toto zjištění ovšem trochu koliduje s následným obecným soudem v *Závěru*, kdy hovoří o

tom, že v překladech Štěpánek “opomíjí [...] způsob pronášení replik (např. „rozhořčeně“), tyto pokyny byly pravděpodobně sdělovány hercům přímo ve fázi přípravy inscenace. Složité herecké akce jako například tance a jiný rytmizovaný pohyb jsou ve scénických poznámkách vynechávány pravděpodobně proto, že inscenace byly spíše statické a založené hlavně na slovním přednesu.” (s. 95) Ponecháme-li stranou otázku, zda je absence poznámek dána výhradně staticností inscenací (která ovšem bezesporu jedním z důvodů být mohla), stálo by přesto za to si alespoň položit otázku, proč je tomu u Štěpánkova překladu *Aylenšpigela* jinak: co se oproti předchozím překladům změnilo? komu byl vlastně zkoumaný exemplář určen? kdo byl adresátem těchto (nejednou v překladu zachovaných) poznámek?

V kapitole o překladu Zieglerovy hry zase autorka sice konstatuje, že u Štěpánkova rukopisu “se jednalo pouze o text určený k práci na inscenaci a nikoliv o text určený ke čtení” (s. 66), přičemž takovéto konstatování je nasnadě a zdá se být logické. Případné další zkoumání textů rukopisných a následných publikovaných verzí by mohlo být tématem na delší studii a obecnější studii. A pokud autorka v práci na několika místech správně připomíná skutečnost, že Štěpánkovy překlady vykazují zřejmě znaky “velkého spěchu” (s. 65-66 - zde je řeč o rukopisu *Světa způsobu a srdce dobrotivosti*) či množství chybně zapsaných slov v rukopise komentuje tím, že “Štěpánek překládal Huberův text rutinně” (s. 45), pak by stálo za to poskytnout čtenáři k tomuto bodu obecnější komentář, který by alespoň naznačil, že takovéto drobné nešvary jsou zcela běžné v překladatelské praxi textů pro divadlo (a to dokonce napříč staletími, dokonce i do dnešní doby).

Autorka by ovšem měla být obezřetnější také v některých svých vývodech a pokusech o výklad zjištěných faktů (ano, přesně těch, po kterých v posudku volám a které se v ní, ja už výše zaznělo, tu a tam objevují): když totiž u Štěpánkova překladu Zieglerovy hry vyvozuje, že “Štěpánek hru překládá mechanicky i přesto, že byl v té době už celkem zkušeným překladatelem” (s. 63, zvýraznil PCH), tak by bylo dobré si uvědomit, že o několik stran dříve naopak velmi pozitivně hodnotí jeden z jeho vskutku raných překladů jako velice povedený, a to, aniž by výrazněji komentovala překladatelovu nezkušenost. Nedostatky překladu se tedy zjevně nedají svádět na to, zda autor byl či nebyl “zkušeným” překladatelem, ale nejspíše se budeme muset spokojit s možná až příliš triviálním konstatováním, že se mu zkrátka a dobře něco povedlo a něco ne...

V práci by se určitě také našlo místo pro to, aby byl čtenář zorientován také v tom, jaká je pozice Štěpánka jako překladatele oněch vybraných pěti titulů ve vztahu k překladům těchto titulů do jiných jazyků - zda je ve svém dramaturgickém výběru osamocený či naopak překládá tituly, které jsou v téže době překládány i do další jazyků.

Osobně bych také polemizoval s autorčiným tvrzením v kapitole *Charakteristika obrozeneckých překladů*, že “za Štěpánka nebyla společenská funkce překladů už tak velká. Hry už neřešily závažná témata jako v předešlé době a jejich cílem bylo především pobavit diváky” (s. 14) - domnívám se, že spojovat upozadění “závažných témat” se snížením společenské funkce překladů není zcela správné. Domnívám se, že rozumím tomu, jak to autorka myslí, nicméně je zjevné, že i/právě překlady zábavních titulů mají nezpochybnitelnou - a velice výraznou - společenskou funkci a dopad na společnost a její nastavení (což už z jejího textu vyčíst nemůžeme).

Poněkud podivně zní - bez dalšího komentáře - rovněž autorčino konstatování, že “oporou činoher byl však ve Vlastenském a později v Malostranském divadle orchestr s kvalitními hudebníky” (s. 13, zvýraznil PCH).

Když autorka v *Závěru* konstatuje, že “Štěpánek zobecňuje či zcela vynechává z německých originálů her odkazy na mimodramatickou skutečnost, která předpokládá intelektuální rozhled obecnstva.” (s. 94, zvýraznil PCH), pak bylo zřejmě vhodnější hovořit o skutečnosti/realitě “mimoumělecké” či případně “mimojazykové”, což jsou zaužívané pojmy. Osobně se také domnívám, že při těchto překladatelských posunech nejde ani tak o “intelektuální rozhled obecnstva”, jako o - zkrátka a dobře - odlišnosti společenského kontextu a rozdílnost kulturních a společenských rámců.

Po formální stránce text Simony Kuncové splňuje požadavky kladené na diplomovou práci (dovolím si pouze podotknout, že oficiální název univerzity, na níž je práce obhajována, je již od září 2016 pouze “Univerzita Karlova”), autorka do značné míry prokázala, že dokáže fundovaně pracovat s historickými prameny a navzdory výše uvedeným výtkám ji doporučuji k obhajobě a navrhuji hodnocení: velmi dobře.

V Praze 24. srpna 2017

doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D.