

## POKORNÉHO HLEDÁNÍ *OIDIPA VLADAŘE*\*

EVA STEHLÍKOVÁ (Brno)

Překladatelské dílo Jaroslava Pokorného (1920–1983) je různorodé a bohaté – překládal totiž prózu, poezii i drama, z moderních jazyků se soustředil hlavně na italštinu, ale neváhal překládat i z francouzštiny a němčiny.

Překlady z řečtiny a latiny tvoří v tomto korpusu významnou kapitolu.<sup>1</sup> Do překládání antického dramatu totiž přinesl jako první praktickou divadelní zkušenost, která je filologům, a to i těm, kteří byli s divadlem v jistém kontaktu jako Ferdinand Stiebitz, nedostupná. Jeho pojetí překladu směřovalo od počátku od filologického překladu určeného primárně pro čtení k vytvoření překladu určeného pro scénické provedení, tj. překladu dramatického, který je podle Pavla Drábka „speciálním typem překladu. Na rozdíl od literárního překladu se v něm projevuje tušená přítomnost jevištního dění, jehož jsou promluvy zachycené překladem pouhou jednou složkou... V dramatickém překladu se odráží ovšem

\* Studie vznikla jako výstup grantového projektu „Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál“ (2011–2015, č. P409/11/1082) financovaného GA ČR.

<sup>1</sup> Z řečtiny přeložil výbor z Anakreonta a Hipponakta (*Písně ostrovů a bidy*, Praha, Nakladatelství F. J. Müllera 1942), Empedokla (*Očistná píseň. O podstatě světa*, Praha, Nakladatelství Jan Pohořelý 1944; znovu vyšlo jako Empedokles z Akragantu, *Zlomky*, Praha, Lyra Pragensis 1986), výbor z Vitruvia a Polluxe (*Antické divadlo*, Praha, Ústav pro učebné pomůcky 1944 [Knihovna divadelního prostoru, 5, řada A]), dále pak Aischylova *Spoutaného Prométhea* (Praha, Alfa, rozmn., s. a.), Sofoklova *Oidipa vladaře* (Praha, Umění lidu 1950), Menandrova *Dyskola* pod jménem *Morous* (Plzeň, Divadlo J. K. Tyla, rozmn., 1979, volně přepracoval Jaroslav Someš). Z latiny

i další síly. Především je to překladatelův divadelní vkus a styl, tedy jistá dramaturgie, kterou pro překlad daného dramatického textu pokládá za adekvátní a optimální.<sup>2</sup> Úsilím o scénickou účinnost (bez zanedbávání její literární složky) se vyznačují všechny Pokorného překlady antických dramatiků, zásadní novum však přinesly především překlady Sofoklova *Oidipa* a Plautovy *Komedie o strašidle*.<sup>3</sup> V této studii se zaměříme hlavně na překlad, lépe řečeno tři varianty překladu *Oidipa vladaře*, kterému se dostalo, jak uvidíme, jen jedné recenze z pera teatrologa<sup>4</sup> a žádné z per filologů.

### Překlad *Oidipa vladaře*

Tento Pokorného překlad vstoupil do českého divadla v inscenaci Oldřicha Daňka v Severočeském divadle v Liberci v roce 1955, byl však divadelníky skutečně zaregistrován až v inscenaci Miroslava Macháčka v Národním divadle, a to na scéně tehdejšího Smetanova divadla, kde měl premiéru 10. a 11. ledna 1963. Ve své době to byla inscenace kontroverzní – počínaje velkolepou Svobodovou scénou, která ovšem poté vstoupila svými nekonečnými schody do dějin světové scénografie, a konče právě překladem. Překlad byl uvítán Sergejem Machoninem („Pokorného moderní, jemný a neobyčejně pružný překlad zněl současně a důvěrně lidem těchto dní a neztratil zároveň vzos antického verše.“)<sup>5</sup> a částečně i Janem Kopeckým („s tendencí k vnější monumentalitě se rozchází i jasný, převážně k významu zaměřený překlad“).<sup>6</sup>

přeložil Plautovu *Komedii o strašidle* (Praha, ČDLJ, rozmn., s. a.; Praha, Orbis 1960 [Hry lidového jeviště, 86]). *Písně ostrovů a bídy* byly nastudovány skupinou A. Dvořáka a provedeny v roce 1943 v divadélku ve Smetanově muzeu, inscenace byla posléze cenzurou zakázána.

<sup>2</sup> PAVEL DRÁBEK, *České pokusy o Shakespeara*, Brno, Větrné mlýny 2012, s. 41 až 42. V dalším autor rozebírá kritéria dramatického překladu (kritéria literární, kulturní, akustická, herecká a jevištní).

<sup>3</sup> O překladu Plauta viz ELIŠKA POLÁČKOVÁ, *Stereotypy v českých překladech her Tita Maccia Plauta*, in: *Ve stínu helénského slunce*, (vyd.) JAKUB ČECHVALA – ELIŠKA POLÁČKOVÁ, Praha, Filosofia 2015 (v tisku). Viz též EVA STEHLÍKOVÁ, *Co je nám po Hekubě*, Praha, Brkola 2012, s. 29–30.

<sup>4</sup> MIROSLAV KAČER, in: *Lidové noviny*, 6. 10. 1950.

<sup>5</sup> SERGEJ MACHONIN, *Ztracená příležitost*, in: *Literární noviny*, 2. 2. 1963.

<sup>6</sup> JAN KOPECKÝ, *Povinnost a hrdinství pravdy*, in: *Rudé právo*, 19. 1. 1963.

Jindřich Černý naopak měl za to, že nezdar inscenace je už ve volbě překladu („sympatický záměr Pokorného přiblížit jazyk tragédie modernější jazykové normě je splněn nedbale, na úkor básnických kvalit textu a s pochybnou proměnou lyrických strof chóru do ‚zředěného‘ rýmovaného libreta“).<sup>7</sup> Nedá se dost dobře posoudit, zda k hodnocení překladu vedla představa kritiků, jak má „správný“ překlad řecké tragédie vypadat (tato představa bývá odvozena z jiných českých překladů, obzvláště z překladů Ferdinanda Stiebitze), nebo jestli tu sehrála svou úlohu nechuť k samotnému překladateli, který byl pro svou agresivní a zcestnou politickou angažovanost i osobní vlastnosti pro mnohé personou nepřijatelnou.<sup>8</sup>

Pro své nepochybné scénické kvality však byl překlad inscenován mnohokrát,<sup>9</sup> a do doby, než vznikl překlad či spíše adaptace Jana Skácela (což bylo v sedmdesátých letech 20. století),<sup>10</sup> konkuroval překladu Ferdinanda Stiebitze pokládanému za klasický. Ten ovšem vznikl už ve dvacátých letech. Kromě recenze Miroslava Kačera nacházíme jen jedno vyjádření, které svědčí o tom, že Pokorného překlad byl se Stiebitzovým překladem srovnáván. Svědectvím je bohužel velmi strohý text na

<sup>7</sup> JINDŘICH ČERNÝ, *Sofoklův Oidipus vladař na scéně Národního divadla*, in: Lido-  
vá demokracie, 16. 1. 1963.

<sup>8</sup> FRANTIŠEK ČERNÝ (*Za divadlem starým i novým*, Praha, Karolinum 2005, s. 140) vzpomíná, že Pokorný měl přezdívku „rudý pistolník.“ Těmto aspektům Pokorného kariéry se nebudeme věnovat, dostatečnou představu o ní si čtenář udělá z práce JINDŘICHA ČERNÉHO, *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*, Praha, Academia 2007.

<sup>9</sup> Pokorného překlad byl inscenován v Severočeském divadle v Liberci v r. 1955 (režie O. Daněk), ve zmíněné Macháčkově inscenaci v r. 1963, ve Slezském divadle Zdeňka Nejedlého v r. 1966 (režie J. Kubát), v Divadle S. K. Neumanna v Praze v r. 1969 (režie V. Lohniský), v Klicperově divadle v Hradci Králové v r. 1970 (režie M. Vildman), v Divadle za oponou, studiovém prostoru Divadla Vítězslava Nezvala v Karlových Varech v r. 1982 (režie J. Untermüller), znovu v Divadle S. K. Neumanna v r. 1984 (režie J. Grossman), v Divadle M v Českých Budějovicích v r. 1994 (režie V. Martinec), v Národním divadle v Praze v r. 1996 (režie M. Krobot), v Malém vinohradském divadle v r. 2004 (režie V. Martinec), ve Strašnickém divadle v r. 2008 (režie J. Novotný) a v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě byla použita část překladu v r. 2009 (režie J. Mikulášek). Překlad byl pochopitelně často upravován na míru inscenace.

<sup>10</sup> První uvedení Skácelova překladu se uskutečnilo v Páskově inscenaci v r. 1973 v Divadle bíří Mrštíků v Brně, poté se různé varianty tohoto textu hrály (nebo byly jeho části použity) celkem v jedenácti dalších inscenacích.

pohlednici, kterou 3. srpna 1950 zaslal překladateli Jan Mukařovský. Píše: „Vážený a milý soudruhu, srdečný dík za Sofokla a Goldoniho (za jednoho z nich jsem už možná děkoval). Zajímalo mne srovnání Vašeho překl. se Stiebitzovým. Všechno mluví pro Vás: Váš překlad je i dramaticky působivý i srozumitelný. Se srdečným pozdravem J. Mukařovský.“<sup>11</sup>

### Tři varianty překladu

Text inscenovaný Miroslavem Macháčkem se opírá o vydání překladu v nakladatelství Umění lidu z roku 1950. Překlad však nevznikl pro zmíněné nakladatelství, ani přímo na objednávku divadla. Vznikl již dávno před tím. Jeho první známá nedatovaná varianta, kterou nalézáme v pozůstalosti Jaroslava Pokorného vlastněné Divadelním oddělením Národního muzea, byla zadána agentuře Alfa. Vzhledem k tomu, že Pokorný byl krátkou dobu (v letech 1942–1943) jejím zaměstnancem jako překladatel a lektor,<sup>12</sup> dá se předpokládat, že tato varianta, nazvěme ji A, vznikla zhruba v této době. Druhá varianta, nazvěme ji B, byla připravena pro pražské Národní divadlo, lépe řečeno pro Honzlovo Studio zřejmě již v roce 1945, jak vyplývá z korespondence s Jindřichem Honzlem z 11. srpna 1946, kde mj. čteme: „Věc Oidipova jest ovšem fatální, zvláště proto, že jsme ji programově navrhovali v N. d. (pro Studio) již loni – a ovšem i letos, když nebylo možno Oidipa v min. sezoně provést – a že se domníváme, že máme na Oidipa skutečně právo v N. d. Bude se asi tato věc řešit v dram. komisi s 5. květnem tak, aby si divadla nenavrhovala hry z repertoáru ostatních divadel. Navrhnu ředitelství N. d., aby buď s Vámi nebo s agenturou byla smlouva na Váš překlad uzavřena.“ Pikantní ovšem je, že Pokorný, který patrně váhal, zda přijmout nabízené trvalé lektorské místo v Národním divadle, nebo přeběhnout k Antonínu Kuršovi do Divadla 5. května, zřejmě sliboval překlad oběma divadlům. Přijal nakonec místo v Národním divadle, ale Honzlovy inscenace se stejně nedočkal. Vydal tedy onu variantu B, ale ještě ji upravil (tuto úpravu označíme písmenem C).

<sup>11</sup> V pozůstalosti Jaroslava Pokorného v Národním muzeu. Všechny další citáty, pokud nejsou označeny jinak, pocházejí z této pozůstalosti.

<sup>12</sup> *Lexikon české literatury*, 3/II: P–Ř, Praha, Academia 2000, s. 983.

Koncepcie překladu je jasná od samého počátku a v tomto smyslu není ve variantách zásadní rozdíl. Pokorný zřejmě nikdy nesdílel romantickou touhu klasických filologů po dokonalém překladu, který by byl náhradou originálu. Měl vždy za to, že každý překlad je dalším výkladem díla. Navázal na soudobé překladatelské teorie („neboť překlad není nikdy mechanickým převodem z jazyka do jazyka, nýbrž svébytným uměleckým dílem, jak u nás přesvědčivě dovodil O. Fischer a jiní“) a byl si vědom toho, že „překladatel je ve svém chápání originálu (a tedy i překladu) podmíněn svou dobou.“<sup>13</sup>

V předmluvě k variantě B<sup>14</sup> se vyjádřil Pokorný nejpregnantněji a nejobsáhleji. Nejprve vymezil svou funkci:

„Především jsem chtěl předložit dnešnímu diváku a čtenáři text, který je pokud možno srozumitelný sám sebou, bez doložek a komentářů. Jako dramaturg jsem měl pochopitelně na mysli hlavně divadlo a zde ovšem není možnost jakýchkoliv poznámek pod čarou a komentářů, protivných ostatně i čtenáři knihy. Tváří v tvář obecenstvu, u něhož nemůžeme dnes předpokládat velkou (nebo vůbec nějakou) znalost starověké mytologie a reálií, to prakticky znamenalo obeplout úskalí všech dobových narážek, zvl. mytologických. To znamenalo překládat v takových partiích ne filologicky doslovně, nýbrž spíše po smyslu. Tak rozmanitá přizviska bohů byla redukována pokud možno na používání vždy jednoho a téhož základního jména toho kterého boha, opisována, nebo jsou v textu vysvětlována.“<sup>15</sup>

Varianty A a B jsou jako agenturní texty přímo určeny divadlu. Čtenářům je adresována teprve varianta C, v níž najdeme množství poznámek pod čarou, které ovšem nejsou součástí textu hry, ale jsou zakomponovány do závěrečného slova, které se v mnohém s předmluvou k variantě B shoduje. Pokorný samozřejmě není první, kdo směřuje ke srozumitelnosti textu. On, Vladimír Šrámek a Václav Renč jsou však první, kdo podřizují text divadlu,<sup>16</sup> ba dokonce do něj přinášejí nové prvky, které odpovídají spíše trendům moderního divadla a které jsou originálu cizí.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Předmluva k textu B, s. 1.

<sup>14</sup> Předmluva obsahuje šest neúplných stránek strojopisu formátu A4 psaného hustě (cca 55 řádků), často opravovaného a doplňovaného. Otazník na s. 1 a zdůraznění čarami na okraji stránky dvě patrně není z rukou překladatele, protože ten by se stěžl pozastavoval nad Cocteauovým přepracováním oidipovského tématu, které dobře znal.

<sup>15</sup> Předmluva k textu B, s. 6.

<sup>16</sup> Nejstarší Pokorného a Šrámkovy překlady byly realizovány na scéně zhruba v době, kdy byly přeloženy (Šrámek: *Lišák Pseudolus*, 1942; *Oresteia*, 1947; Pokor-

Tak například Pokorný odlišuje oba sluhy (korintského posla i Láiova sluhu) ostřeji, než je tomu v originále, a odvolává se na potřebu větší divadelní charakterizace.

### Metrická otázka

Pokorný už od počátku pochopitelně řeší metrickou otázku, která má v české překladatelské škole své velké (snad až příliš velké) místo od dob, kdy filologové přijali překladatelskou reformu, která je spojena především se jménem Josefa Krále. Mechanické nahrazení časoměrné prozodie prozodií přízvuchnou vedlo mnohdy k „rytmickým útvarům, které jsou sice formálně rovnocenné, ale ve skutečnosti esteticky a stylisticky nehodnotné.“<sup>18</sup> Velmi nevhodná je tato nápodoba právě v dramatu, které užívá pro dialog metra v antice považovaná za nejbližší hovorovému jazyku, tj. jamb, který však v češtině je naopak veršem užívaným pro vysokou poezii. K tomu přistupuje skutečnost, že vzhledem k povaze češtiny kladoucí důraz na první slabiku, je český jamb velmi umělý, protože vyžaduje začít nepřívuchnou slabikou (nebo daktylem, ale to je už jistý ústupek, třebaže i v původní české poezii pevně zakoreněný) a končit pokud možno přízvuchně. Nápodoba složitých meter

ný: *Upoutaný Prometheus*, 1945). Překladatelské dílo Václava Renče – s výjimkou Aristofanova *Míru* (1947) – se však k divákům dostalo mnohem později, protože Renč, jak známo, byl ve vykonstruovaném procesu v roce 1952 odsouzen na 25 let těžkého žaláře a propuštěn byl v roce 1962.

<sup>17</sup> Viz např. Renčovo přepracování stasim v *Antigoně*, které ve své době mělo příznivce (srov. JINDŘICH ČERNÝ, *Antigony promlouvají*, in: SOFOKLES, *Antigona*, Praha, Orbis 1963, s. 59: „tam, kde by se nemohl té mytologické spleti vyhnout, prostě nahradí Sofoklův text textem svým“; s. 61: „zde stojíme před přístupem ke klasickému textu, který filologové jednoznačně odmítnou, ale který nemůže nepřijmout moderní vnímatel“) i odpůrce (jaké jsou meze takové volnosti, ukázal na Renčově překladu *Médeie* – při všem ocenění kvalit Renčova překladu – JAROSLAV KRÁL, *Nejtragičtější básník*, in: *Divadlo 1965*, č. 6, s. 55–62). Velmi detailně prozkoumal tento text ZDENĚK K. VYSOKÝ, *K otázce překladatelské odpovědnosti*, in: *Listy filologické* 90, 1967, s. 59–67.

<sup>18</sup> JAN ŠPRINCL, *Vývoj českého překladu z antické literatury*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1979, s. 45. Bohužel nemáme žádnou studii, která by se věnovala metrickému rozboru klasickofilologického překladového verše a jeho vztahu k soudobému původnímu verši českých básníků, i když už tady existuje jisté vodítko, viz MIROSLAV ČERVENKA, *Kapitoly o českém verši*, Praha, Karolinum 2006, především s. 81–111 a 225–252.

(kterými čeština nedisponuje) užívaných v chórových pasážích se pak blíží jakémusi volnému verši, ačkoli právě v originále jde o řeč metric-ky velmi striktně organizovanou.

Jak se k této problematice staví Jaroslav Pokorný? Vzhledem k tomu, že vyjádření překladatele k těmto otázkám je poměrně vzácné, ocitujme je *in extenso*:

„Za druhé jsem se snažil vyjádřit prostředky české prozodie co nejmar-kanntěji typickou formu antické tragédie a vyhovět požadavkům jevištní mluvnosti a pružnosti. Pokud jde o dialogy, opustil již Stiebitz činem vpravdě revolučním (uvážíme-li konzervatismus klasických filologů) kdysi obvyklou přízvučnou nápodobu časoměrného trimetru a sáhl k blankversu. K dosažení většího rozdílu mezi dialogy a písněmi jsem použil rovněž základního blankversového schematu, ale značně jej uvolnil. Pokud jde o písně – ať už sborové nebo ‚písně se scény‘ – vycházím z té skutečnosti, že v antice byl rozdíl mezi dialogem a písní mnohem větší, než jak jej naznačují dosavadní české překlady. To platí zvláště o představení (a antické tragédie nebyly určeny ke čtení, nýbrž k provozování!), kde se deklamované výstupy postav, dialogy střídaly s melodramatem (parakatalogické tetrametry) a zpívanými strofami písní. Písňovou strofu v našem básnictví ovšem necharakterizuje pouze rytmické schema, nýbrž především rým, zvlášť jde-li o kontrast s veršem dialogů. Proto jsou písně překládány stancemi, jak se stalo zvykem např. v tlumočení antických básníků do angličtiny a jak i u nás již ojediněle (např. v překladu Žab) naznačil Stiebitz. Při tom jsem si místy dovolil licenci, ostatně v originále běžnou, rozdělit jednu stopu na dvě, tj. zaměnit v případě potřeby např. trochej za daktyl, takže verš strofy má spíše iktický než sylabotonický charakter. Třetí druh veršů, tetrametry závěru, byly zachovány – jen s tím rozdílem, že pro docelenost konce vyznívají do uzavřené rýmované gnómy. Pokud jde o uvolněnost překladu, je pochopitelně v stancích o něco větší než v dialogu. Tak např. poslední sborová píseň byla záměrně přeložena veršem ve výrazu méně sevřenějším, než by bylo lze, aby se tak alespoň zčásti prodloužila nepravděpodobně krátká lhůta mezi Oidipovým odchodem a příchodem posla, který oznamuje, co vše se za tu dobu v paláci stalo. Stejně byl záměrně aspoň částečně zmírněn depresivní význam závěrečných tetrametrů.“

Předmluva k textu B předchází Pokorného pečlivější a známější formulaci v jeho dalších pracích, z nichž *Rytmická výstavba klasické tragédie* je zřetelně určena divadelníkům–nefilologům a podává základní informace, zatímco v příslušných pasážích ve *Složkách divadelního výrazu* se věnuje velmi obsírně povaze řeckého jazyka, jeho dialektům, přízvu-ku, rytmičnosti a melodičnosti, vztahy mezi jazykovým materiálem

a divadelní strukturou atd.<sup>19</sup> Z tohoto hlediska je předmluva k textu B pouhým náčrtem, který však obsahuje to nejdůležitější, co dramaturg neznalý řečtiny a neznalý diskuzí nad českou nápodobou časomíry potřebuje vědět.

Náhrada jambického trimetru za blankvers, kterou do české překlada-telské tradice vnesl Ferdinand Stiebitz, je jistě velmi vhodná, také díky tomu, že na blankvers (díky popularitě Shakespearova díla na českých scénách) české ucho dobře slyší. Neznamená to však, že by se blankvers pro dialog stal veršem kanonickým. Například Václav Renč se v překla-du *Antigony* vrací k jistému, velmi pružnému a přirozenému jambické-mu trimetru. Revoluční se mi jeví využití tradice české strofiky a užití rýmu, který většina českých klasických filologů považuje za vyloučení-hodné a který nebyl v dramatu používán (s čestnou výjimkou Stiebitzova překladu *Žab*, na který Pokorný upozorňuje).<sup>20</sup> Pokorný jej sám užil kromě diskutované hry jednak v překladu *Spoutaného Promethea*, který vznikl zřejmě ve stejné době jako varianta A a který se dostal na jeviště podstatně dříve,<sup>21</sup> jednak v překladu Plautovy *Komedie o strašidle*. Sou-časně i zde vidíme, že překladatel myslí na scénickou realizaci a volí pro překlad závěru tón, který se mu zdá přijatelnější jeho výkladu.

### Srovnání variant<sup>22</sup>

To je ovšem teorie, jaká je Pokorného praxe? Ve variantě A je pro dia-log používán více méně volný verš, jehož rytmus je podtržen grafickým uspořádáním:

<sup>19</sup> JAROSLAV POKORNÝ, *Složky divadelního výrazu*, Praha, Ústav pro učební pomůcky odborných škol 1964 (jako dizertační práce obhájena v roce 1948 na Masarykově univerzitě v Brně); TÝŽ, *Rytmičká výstavba klasické tragédie*, in: Otázky divadla a filmu, roč. I, 1945/1946, s. 225–233.

<sup>20</sup> Rýmované jsou také pasáže chóru v pozdějším Stiebitzově překladu *Prométhea* (Praha, Orbis 1969).

<sup>21</sup> Překlad měl premiéru v D46 v režii Antonína Dvořáka 18. 9. 1945. Inscenace nebyla příliš úspěšná. OLGA SRBOVÁ (*Aischylův Spoutaný Prométheus*, in: *Práce*, 20. 9. 1945) konstatuje, že „Svůj zápas s antikou Dvořák nevyhrál – budiž mu útechou, že v tom není ani první, ani poslední.“ K překladu se vyjadřuje poměrně negativně: „Nový překlad Pokorného překvapuje rýmováním, tak málo vhodným u Aischyla, ač se stalo módou.“

<sup>22</sup> Ve všech případech respektuji překladatelův rukopis i se všemi jeho nedůslednostmi. Opravuji pouze patrný omyl a místo „zkříšen“ uvádím „vzkříšen“.



A	B	C
„Mé děti, potomci praotce Kadma,  proč usedáte na stupních mého chrámu s ratolestmi, odznaky prosebníků? Po městě kolem	„Mé děti, pravnucci pradávného Kadma,  proč jste mi na práh tady usedli snítkami prosebníků ověnčení? A město kol	„Nejmłodší snítky na prastarém pni Kadmova rodu, děti moje, proč mi sedáte zde na práh, ruce plné stužkami opletených oliv – znaků těch, kdo přišli s prosbami? A město kolem
je dusno vůni obětí a odevšad zní pláč a nárek modliteb – Mé děti, neposlal jsem sluhy na výzvědy, jdu vám vstříct sám já, Oidipus, daleko široko slavným nazývaný. Mluv starče,  tobě přísluší hovořit jejich jménem – co vás sem vede,	je plné dýmu z obětín a žalozpěvů, vzdechů, modliteb – Mé děti, neposílám ven své sluhy vpytávat se, co se děje, přišel jsem sám, já Oidipus, kterého všichni nazývají slavným. Mluv, starče, tobě věk dal právo být mluvčím těch tady: Co vás přivádí,	je celé plno dýmu z obětín a žalozpěvů, vzdechů, modliteb - Mé děti, neposílám ven své sluhy vpytávat se, co se děje, přišel jsem sám, já Oidipus,  kterého všichni nazývají slavným. Mluv, starče, tobě věk dal právo být mluvčím těch tady: Co vás přivádí,
strach, nebo víra ve mne?	strach z neštěstí a nebo víra ve mne?	strach z neštěstí anebo víra ve mne?
Rád vám pomohu,  byl bych bezcitný, kdyby mnou nepohl váš pláč.“	Rád vám chci pomoci. Vždyť přece jen necitou by nepohnul váš pláč.“	Rád vám chci pomoci. Vždyť přec jen necitou by nepohnul váš pláč.“

Na první pohled vidíme, že ve variantě B se verš stabilizuje a vykazuje vskutku volnou rytmickou stavbu blízkou blankversu. Pokorný sám jej později charakterizuje spíše jako volný verš.<sup>23</sup> Vidíme, že ztrácí jistou emocionální naléhavost, kterou ve variantě A podtrhuje jak grafické čle-

<sup>23</sup> JAROSLAV POKORNÝ, *Rytmická výstavba klasické tragédie*, s. 231–232: „Překlada-  
telovým úkolem je vytvořit ve svých podmínkách, svém materiálu umělecké struktu-  
ře své doby obraz umělecké struktury originálu při co možná nejvěrnějším zachování  
všech vztahů uvnitř, i vně této struktury... Zvolili jsme tedy střední cestu, volný verš  
místy méně rytmizovaný a v rychlém tempu přecházející až na okraj prózy.“

nění, tak pomlčky. Současně mizí výrazné zvukové kvality varianty A („jdu vám vstříc sám/ já, Oidipús“), a naopak se do textu dostává nepříjemná nápodoba řeckého nekonkretizování objektu („být / mluvčím těch tady“ místo „tobě přísluší mluvit jejich jménem“ ve variantě A).<sup>24</sup> Tento jev nelze zobecnit, přesto se však zdá, že autor přece jen směřuje k jisté klasičtější patině (viz ono „přece“ v B a „přec“ ve variantě C, které se rytmicky shoduje s jednoslabičným „pláč“ v dalším verši.

Uveďme dále alespoň jeden z těch příkladů, na nichž je vidět textura písní chóru a její stylistická proměna, aniž by se zásadně měnil její smysl. Jde o první strofu parodu:

A	B	C
„Posvátné poselství, co v tobě praví bohů i lidí věčný pán? Přinášíš naději, zhoubu, zář slávy do našich sedmi zlatých bran? Duše má vzrušena ve strachu tone - Čekám tě, ochránce Apollone, Čekám a úzkostí trnu již.	„Posvátné poselství, co v tobě praví bohů i lidí věčný pán? <u>Neseš z Delf zhoubu či naději slávy do sedmi skvoucích thébských bran?</u> Duše má vzrušena ve strachu tone – <u>lékaři, ochránče</u> Apollóne, <u>zmatený ve strachu</u> trnu již:	„ <u>Přesladké</u> poselství, co v tobě praví bohů i lidí věčný pán? <u>Neseš z Delf zhoubu či naději slávy do sedmi skvoucích thébských bran?</u> Duše má vzrušena <u>v úzkosti tone –</u> <u>lékaři, ochránče</u> Apollóne, <u>zmatený ve strachu</u> trnu již:
Jaký úděl mi přisoudíš v budoucnu nebo dnes? Pověsti, dítě Naděje svaté odpověz!“	<u>Co mi jen zítra</u> přisoudíš? <u>Co bude snad už</u> dnes? Pověsti, dítě Naděje svaté odpověz!“	<u>Co v střídě hodin</u> přisoudíš? <u>Co bude zítra? Co už dnes?</u> Pověsti, dítě Naděje svaté, odpověz!“

Na rozdíl od dialogů, kde Pokorný evidentně hledá optimální verš, zdá se, že o stasimech má od počátku jasno. Jsou také v obou variantách velmi příbuzné, často dokonce shodné a varianta C je jen lehkou úpravou varianty B.<sup>25</sup> Jeho představy o strofice jsou ustálené, jak v písních chóru, tak v ostatních pasážích, jako je kommos. Zachovává přibližnou dél-

<sup>24</sup> Na takových místech vydání Pokorný stále pracuje. Tak ve vydání z r. 1963 (Praha, Orbis) čteme: „tobě věk dal právo / být jejich mluvčím“.

<sup>25</sup> Varianta B obsahuje cca 55% přepracovaných veršů varianty A, varianta C přepracovává variantu B asi z 10%.

ku strofy, nenapodobuje její složitá metra, jeho výrazovým prostředkem se stává rým. Ani ten však nezachovává žádné stálé rýmové schéma, i když oblíbené abab se tu nachází poměrně často, je však přerušováno i jinými schématy (abcabc) nebo ponecháním některých veršů bez rýmu. Úpravy jsou spíše variacemi, občas zjednodušují některé mythémy („Mor“ místo „Arés“, „Lítice“ místo „Kéry“) nebo používají expresivnější výrazy („przníš“ místo „špiníš“). Zajímavé je, že verše 807–808, které jsou téměř příslovečné, překládá Pokorný ve všech verzích (s nepatrnou změnou) stejně:

εἰ γὰρ αἱ τοιαίδε πράξεις τίμιαι,  
τί δεῖ με χορεύειν;

„Vždyť kdyby to kdy dopustili,  
pak nemám proč je ctít.“

Nepochybují o tom, že Pokornému byly jasné všechny konotace (proč mám tančit, proč mám tedy tančit v chóru k počtě boha, jaký smysl má divadlo). Jeho zjednodušení je jistě přijatelné a vychází z předpokladu, že i překlad, který vytvořil například Stiebitz (a i ten vychází poněkud vstřícně čtenáři: „Ctí-li se skutky takové: ó nač, ó nač / mám tančiti bohům?“), ze scény nevyzní a potřebuje komentář.

Naproti tomu vidíme, že u obtížných veršů 1216–1221, které jsou zásadní pro pojetí postavy Oidipa i pro vyznění celé tragédie, Pokorný zřetelně kolísá s výkladem.

ὦ, Λαίριον ὦ τέκνον,  
εἴθε σ' εἴθε σε  
μήποτ' εἰδόμαν.  
δύρομαι γὰρ ὡσπερ ἰάλεμον χέων  
ἐκ στομάτων. τὸ δ' ὄρθρον εἰπεῖν, ἀνέπνευσά τ' ἐκ  
σέθεν  
καὶ κατεκοίμασα τοῦμὸν ὄμμα.

A

B

C

„Ó žel,  
Laiovo bědné dítě,  
běda té chvíli kdy tě  
zrak prvně uviděl –  
teď lítost s tebou bere  
mé duši mír a klid,

„Ó žel,  
Laiovo bědné dítě,  
běda té chvíli kdy tě  
zrak prvně uviděl!  
teď strach a lítost bere  
mé duši mír a klid,

„Ó žel,  
Laiovo bědné dítě,  
Ó žel té chvíle, kdy tě  
zrak prvně uviděl!  
Teď lítost darmo bere  
mé duši mír a klid,

děšť hořkých nářků budu kol po krajině lít...	děšť hořkých nářků budu <i>bez konce světem lít,</i>	děšť hořkých nářků budu <i>bez konce světem lít –</i>
Leč vůlí věčných bohů tak skončila tvá pouť.	<i>když tebou prve vzkříšen</i>	<u>Vždyť – mám-li pravdu říci –</u>
Já, kletby zbaven, mohu teď klidně vydechnout.“	<i>jsem v slunci začal stát</i>	<u>tys spasil zem a stát</u>
	<i>a tvým osudem zničen</i>	<u>a jenom tobě díky</u>
	<i>zpět do mrákot jsem pad!“</i>	<u>zas mohu klidně spát!“</u>

Posun ve verzi B je neočekávaný a ničím nevysvětlitelný, ve verzi C se překladatel zase vrací k již nalezenému výkladu a ještě jej graduje. Oidipus nyní podruhé spasil zem a stát. Zpěv chóru tedy definitivně končí přijetím této Oidipovy oběti, která osvobozuje zemi od kletby.

### Výklad hry

Nezbývá tedy než se obrátit k další části předmluvy (ve variantě B), která se týká právě výkladu této hry. Tu pak ve variantě C Pokorný dále rozpracovává. Překladatel předem „skromně“ hlásí, že si není jist, jestli se mu podaří vyložit tragédii „nepochybně a úplně v duchu historického materialismu“, hned však sebevědomě dodává, že „hodlá skoncovat s metafyzickým výkladem hry“. Jeho největší oporou je známá a velmi vlivná práce George Thomsona *Aischylos a Athény*, jejíž první vydání vyšlo v Londýně v roce 1940 a jejíž originální znění měl Pokorný k dispozici. Byl také nejspíše i iniciátorem přeložení některých částí a jejich uveřejnění v *Otázkách divadla a filmu*.<sup>26</sup>

Oidipovu tragédii vidí jako tragédii politickou, která se realizuje v konfrontaci Oidipa a jeho individuálního osudu s kolektivním osudem polis, v níž hraje svou roli spiknutí. To odhaluje velkou nejistotu, kterou trpí Oidipus, protože není králem, pokrevním dědicem trůnu, ale pouhým tyranem, samovládcem. Zdá se mu, že v celé tragédii vystupují jasně společenské vztahy (navíc ještě diferencované: Iokasta je Oidipova spoluvládkyně, Kreon se na moci pouze příživuje), dokonce se domní-

<sup>26</sup> GEORGE THOMSON, *Vývoj dramatu*, in: *Otázky divadla a filmu*, roč. II, 1946/1947, s. 137; Týž, *Tragédie*, in: *Otázky divadla a filmu*, roč. III, 1947/1948, s. 137; Týž, *Soustrast a strach*, in: *Otázky divadla a filmu*, roč. IV, 1948/1949, s. 23. Celá práce vyšla knižně pod názvem *Aischylos a Athény* později (Praha, Nakladatelství Rovnost 1952) v překladu Čestmíra Komárka, Vladimíra Smrže a Karla Bruse za odborné spolupráce Pavla Olivy.

vá, že Iokasta už od konce druhé scény (tj. od konce druhého epeizodia) zná pravdu a zabraňuje Oidipovi v jejím poznání. Jediný logický motiv shledává v tom, že se snaží bránit své postavení, což se konečně dá docela dobře odvodit z Oidipových slov, že se Iokasta zřejmě cítí ohrožená jeho možným nízkým původem. O radostném třetím stasimu pak tvrdí, že chór (říká ovšem lid) projevuje zřejmé sympatie k Oidipovi, který se mu stal náhle blízkým svým původem.

Takovýchto zřetelných dezinterpretací jako právě zmíněné tvrzení (které lze lehce vyvrátit tím, že chór naopak očekává potvrzení Oidipova božského původu, nehledě k Sofoklovu typickému užití takového typu stasima těsně před katastrofou, o kterém Pokorný dobře ví, jak svědčí příslušná pasáž v jeho studii *Rytmická výstavba klasické tragédie*),<sup>27</sup> tu není mnoho. Nalezneme zde ovšem marxismem zaštiťovanou floskuli jako „antický osud není nic jiného než ztělesnění objektivních společenských sil, určujících vývoj a podmíněných ekonomicky“. Tento ortodoxní postoj překladateli umožňuje kárat autora za „chybné vidění“ společenských skutečností, které bylo zřejmě dáno tím, že sám Sofokles byl z aristokratického rodu... Kupodivu v této předmluvě neřeší konec tragédie a sám zřejmě váhá – ve variantě A jej připisuje Oidipovi, v B náčelníkovi chóru, v C se opět vrací k variantě A.

Doslov k variantě C je daleko obsáhlejší (s. 93–122), ale pouhá jedna stránka se věnuje překladu, na osmi stranách se pojednává poměrně schematicky o příslušném dramatu (strukturalistické pojetí dramatu je zapomenuto), vše ostatní směřuje k jasnému stanovisku: „základem původní báje o Oidipovi je problém společenského zřízení, týkající se určitého stupně vývoje lidské společnosti.“ Za citování Engelsova *Původu rodiny, soukromého vlastnictví a státu* (1884), Bachofenovy *Mutterrecht und Urreligion* (1861), Brentanovy *Das Wirtschaftsleben der antiken Welt* (1929) a samozřejmě Thomsonovy již dříve Pokorným adované a ve světě kritizované, ale uznávané knihy *Aischylos a Athény* (1940), a dokonce i Sergejevovy učebnice *Istorija drevnej Grecii* (1948), probírá Pokorný problematiku rodové společnosti a pokrevního příbuzenství, politického a hospodářského vývoje v Athénách, poměru mezi Periklem a Sofoklem. Takovéto soustředění k politické interpretaci řec-

<sup>27</sup> JAROSLAV POKORNÝ, *Rytmická výstavba klasické tragédie*, s. 229: „... je to oblíbený Sofoklův kompoziční postup: vložit pro zvýšení kontrastu před tragické finále zdánlivě smírný ‚falešný závěr‘.“

ké tragédie a Sofokla<sup>28</sup> s sebou nese přirozeně malou pozornost k vlastní problematice Sofoklových her.

### Shrnutí

Obávám se, že právě Pokorného komentáře, které byly znovu přetisknuty i v následujícím orbisovském vydání v roce 1963, přispívaly k negativnímu postoji vůči jeho překladu, v němž současníci mylně viděli plod padesátých let, a to přesto, že už Pokorného překlad *Upoutaného Prométhea* vykazuje více méně stejnou překladatelskou strategii. Jeho inscenace však nebyla příliš úspěšná a text vyšel pouze agenturně, takže se nedostal do povědomí čtenářů. Můžeme nyní říci *sine ira et studio*, že Pokorný, dobře znalý české teorie překladu, jak ji v jeho době představovali zakladatelé Pražského lingvistického kroužku Vilém Mathesius<sup>29</sup> a Roman Jakobson,<sup>30</sup> jako první již ve čtyřicátých letech 20. století úspěšně aplikoval na překlad z antické literatury hledisko funkční. Díky tomu a díky svému dynamickému pojetí složek divadelního výrazu (navazujícímu na pojetí Jindřicha Honzla, Jana Mukařovského a Miroslava Kouřila)<sup>31</sup> vytvořil na počátku své překladatelské kariéry (v době práce na *Oidipovi* mu bylo něco málo přes dvacet let a měl za sebou roční stáž jako lektor u E. F. Buriana) překlad, který i po sedmdesáti letech zůstává příkladem svobodného, a přece seriózního přístupu k textu antického dramatu.

<sup>28</sup> Měli bychom v této souvislosti připomenout vlivnou práci VICTORA EHRENBERGA, *Sophocles and Pericles*, Oxford 1954; u nás je známo takové omezené pojetí díky českému překladu *Dějiny řecké literatury* LUCIANA CANFORY (Praha, KLP 2001).

<sup>29</sup> VILÉM MATHEIUS, *O problémech českého překladatelství*, in: Přehled 11, 1913, s. 808: „vlastní podstata přebásnění je rovnost uměleckého úsilí o vzbuzení uměleckého účinku i třeba jinými literárními prostředky, než jakých bylo užito v originálu.“

<sup>30</sup> ROMAN JAKOBSON, *O překládání veršů*, in: Plán 2, 1930, s. 9–11, zde s. 11: „Myslím, že se umělecky nejvíce přiblížíme k originálu tehdy, když pro ohlas cizojazyčného básnického díla je zvolena forma, jež v kruhu forem daného básnického jazyka *funkčně*, nikoli zevně, odpovídá formě originálu.“

<sup>31</sup> Kromě již citovaných *Složek divadelního výrazu* stojí zato vzít v potaz i studie uveřejněné v *Prolegomenech scénografické encyklopedie* (on-line, viz [http://www.phil.muni.cz/kds/dokumenty/files/Prolegomena\\_bibliografie\\_CZ\\_V2.pdf](http://www.phil.muni.cz/kds/dokumenty/files/Prolegomena_bibliografie_CZ_V2.pdf); poslední přístup 13. 10. 2015), z nichž je patrný Pokorného teoretický přístup k problematice divadla i divadelní vědy.

Bylo by možné na tomto místě uvažovat také o tom, jaký vliv na překlady z klasických jazyků měla atmosféra konce první republiky a okupace, kdy tvůrci byli chťe nechtě ovlivněni výdobytky Pražského lingvistického kroužku. Vždyť tady má kořeny i čilé pokusnictví Julie Novákové, která byla ovšem s prací Pražského lingvistického kroužku svázána.<sup>32</sup> Pravda, Julii Novákovou v experimentování předešel už Ivan Bureš a také Otakar Palán. Všichni tři (často ostře odmítaní) byli však solitéry a do překladu dramatu nikterak nezasáhli. Naproti tomu Jaroslav Pokorný, Vladimír Šrámek a Václav Renč se do překladu dramatu zásadně zapsali, založili tradici scénického překladu, a přiblížili tak naši divadelní (poměrně konzervativní) praxi běžnému úzu evropských divadel, daleko více otevřeným volným překladům a adaptacím antických tragédií.

## Summary

### JAROSLAV POKORNÝ IN SEARCH OF *OEDIPUS THE KING*

The translation work of Jaroslav Pokorný is rich and varied – he translated prose, poetry as well as drama. Among modern languages he focused mainly on Italian; however he did not hesitate to translate from French and German either. Translations from Greek and Latin form an important chapter in this corpus. He was the first to bring practical theatrical experience into translation of ancient drama, which was unavailable to philologists including those who had some kind of contact with the theatre, such as Ferdinand Stiebitz. From the beginning his concept of translation moved from philological translation meant primarily for reading to creating translation meant for rendition on stage, i.e. dramatic translation, which is, according to Pavel Drábek, a “special kind of translation. As opposed to literary translation it shows an anticipated

<sup>32</sup> Viz EVA STEHLÍKOVÁ, *Nad překladem Músaia*, in: Listy filologické 98, 1975, s. 54–58; TAŽ, *Julie Nováková – osud osobnosti*, in: Časopis pro moderní filologii 92, 2010, č. 1–2, s. 58–63; MARTIN BAŽIL, *Funkční náhrady řeckého a latinského hexametru v raném překladatelském díle Julie Novákové*, in: Časopis pro moderní filologii 92, 2010, č. 1–2, s. 64–80. Jedinou dědičkou těchto experimentů je podle mého mínění Dana Svobodová ve svých překladech Catulla a Ovidia.

presence of stage action, of which the utterances captured in the translation are only one component. In dramatic translation other forces are reflected too. First and foremost, it is the translator's theatrical taste and style, that is, a certain dramaturgy, which s/he considers adequate and optimal for translation of a particular dramatic text." (PAVEL DRÁBEK *České pokusy o Shakespeara [Czech Attempts at Shakespeare]*, Brno, Větrné mlýny 2012, pp. 41–42). All Pokorný's translations of ancient playwrights are characterized (while not neglecting their literary aspects) by his attempts at stage effectiveness. However, his translations of Sophocles' *Oedipus* and Plautus' comedy *Mostellaria* in the first place brought something crucially new.

The study focuses on the translation, or rather, three versions of the translation of *Oedipus the King*, the first of which came to life around 1942, the second one most probably shortly after the Second World War. The third was published for the first time in 1953 and first staged at the theatre in Liberec in 1962. It was only Miroslav Macháček's production at the National Theatre in Prague in 1963 that made this translation famous. Foreword to these texts was influenced by a Marxist concept of tragedy, as the Czech public knew it from G. Thomson's publication *Aeschylus and Athens* (published in Czech translation in 1952). Jaroslav Pokorný, well versed in the Czech translation theory, as represented in his time by the founders of the Prague Linguistic Circle Vilém Mathésius and Roman Jakobson, was the first to successfully apply functional aspect on translation of ancient literature as early as the 1940s. Thanks to this and to his dynamic concept of components of theatrical expression he created a translation in his early translation career (he was only little over twenty years old when working on *Oedipus*), which even 70 years later remains an example of a free but at the same time a serious approach to texts of ancient Greek drama.

Keywords: Jaroslav Pokorný; translation; staging of classical drama; Sophocles; *Oedipus the King*

EVA STEHLÍKOVÁ, Katedra divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, A. Nováka 1, 602 00 Brno, stehlikova@mail.muni.cz.