

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra anglistiky a amerikanistiky

PROBLEMATIKA OPERNÍHO PŘEKLADU

OPERA TRANSLATION

bakalářská práce

Autor: Václav MÁLEK

Studijní obor: Angličtina se zaměřením na komunitní tlumočení a překlad

Vedoucí práce: Mgr. Josefína ZUBÁKOVÁ

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a uvedl úplný seznam použité literatury.

V Olomouci dne 12. května 2011.

.....

Děkuji Mgr. Josefíně Zubákové za odborné vedení při zpracování této bakalářské práce a za užitečné rady, které mi v průběhu psaní poskytla. Dále děkuji Mgr. Václavu Málkovi za odborné konzultace z oblasti divadla a divadelní vědy.

Obsah

1	Úvod.....	6
2	Libreto jako stavební kámen opery	8
2.1	Próza a poezie v opeře.....	11
3	Překlad opery versus překlad jiných děl.....	12
3.1	Opera vs. poezie	12
3.1.1	<i>Důležitost pořadí slov a slabik v překladu opery</i>	<i>13</i>
3.2	Opera vs. drama	15
3.2.1	<i>Dualita divadelního překladu.....</i>	<i>15</i>
4	Operní titulky	18
4.1	Požadavky na operní titulkování	19
4.2	Rozdíl mezi operními titulky a titulky jiných audiovizuálních děl.....	20
4.3	Strategie operního titulkování.....	21
5	Překlad opery pro zpěv	22
5.1	Přebásnění z hrubého překladu.....	22
5.2	Zpěvnost překladu	23
5.2.1	<i>Rozdílnost zvukové stránky výchozího a cílového jazyka</i>	<i>24</i>
5.3	Přirozenost operního jazyka	26
5.3.1	<i>Přirozenost originálu vs. překladu</i>	<i>27</i>
5.3.2	<i>Básník coby překladatel opery</i>	<i>27</i>
5.4	Úprava partitury v zájmu překladu.....	29
5.5	Překlad opery jako týmová práce.....	30
6	Nové překlady starších oper	32
6.1	Zastarávání překladu	32
6.2	Tradaptace operního překladu	33
7	Nohavicův překlad <i>Così fan tutte</i>	36
7.1	Adaptační strategie.....	38
7.1.1	<i>Domestikace</i>	<i>38</i>

7.1.2	<i>Expresivita</i>	41
7.1.3	<i>Aktualizace</i>	43
7.1.4	<i>Překladatelská agresivita</i>	44
7.2	Shrnutí	44
8	Závěr	46
	Summary	49
	Bibliografie	51
	Anotace	54

Motto:

*„Já konec opery určit mám,
Marná je snaha oddělit obé.
V jedno jsou stmeleny tóny a slova,
Zvolíš-li jedno, pak ztrácíš druhé.“
(Richard Strauss, Clement Krauss)*

1 Úvod

Práce se bude zabývat vymezením a zhodnocením problematiky překladu oper, respektive operních libret. Téma práce jsem si stanovil z toho důvodu, že celé moje rodinné zázemí je s operou pevně spojeno a já s tímto útvarem přicházím do kontaktu již od dětství. Překlad je navíc v našich českých podmínkách nedílnou součástí operní produkce, a proto jsem si dal za cíl představit čtenáři, který bude mít o tuto problematiku zájem, problémy, které s operním překladem souvisí, a strategie, jichž je možno v této souvislosti využít. Na tematiku bude práce nahlížet především z hlediska translatologického, přesto bude pracovat i s terminologií divadelní a představí výchozí jednotku, s níž operní překladatel pracuje, tedy libreto. Zaměří se na vznik libreta coby textového útvaru a literárně hudebního díla a představí jeho specifické textové vlastnosti, které jsou pro překladatele stěžejní.

Abychom mohli vymezit překlad opery jako samostatnou oblast, je nutné se na něj podívat v porovnání s jinými směry moderní translatologie. Budeme se tedy soustředit na překlad libreta v kontrastu s překladem poezie a dramatu a rozebereme rozdíly mezi těmito typy překladu a to například po stránce možnosti kondenzace textu atd. V této souvislosti práce také popíše rozdíly mezi překladem operních árií a recitativů.

Co se samotného překladu týče, zaměříme se nejprve na dnes běžnější praxi, tj. vytváření titulků k operám zpívaným v originálním jazyce. Popíšeme si druhy titulkovacích zařízení a strategie, které se v operním titulkování využívají.

Dále se budeme věnovat překladu oper pro zpěv a prozkoumáme ho z perspektivy jazyka a jeho specifických. Dokážeme, že překlad opery je prakticky závislý na hudbě, která byla napsána pro originální libreto v původním jazyce. Práce se věnuje také tomu, jak je vzhledem k přítomnosti hudby pro překladatele obtížné zachovat jak významovou, tak estetickou hodnotu díla. To bude v práci demonstrováno na příkladech nepovedených jazykových převodů, které ztroskotaly právě na snaze překladatelů držet se přesně pravidel skladatelovy hudby.

Představíme si také tzv. zpěvnost jazyků a ukážeme, že není možné s jistotou tvrdit, že některé jazyky jsou zpěvnější než jiné, jak se můžeme dočíst v některých odborných publikacích.

Práce si dále položí otázku, zda je přípustné, aby překladatel v jistých situacích pozměnil v zájmu překladu původní notový zápis díla, a uvede k tomuto tématu názory několika praktiků i teoretiků v oboru translatologie a divadla.

Zaměříme se také na problém, zda ponechávat opery ve starších překladech, nebo raději tvořit překlady nové, moderní. V případě nových překladů si ukážeme některá jejich možná specifika, jako je například domestikace nebo naturalizace.

Poslední část práce bude věnována rozboru nového překladu opery *Così fan tutte* od W. A. Mozarta, za nímž stojí známý český písničkář Jaromír Nohavica. Právě na příkladech z Nohavicova libreta ukáže práce postupy domestikace, naturalizace aj., které mohou překladatelé navzdory jejich kontroverznosti ve svých překladech využít.

Cílem práce je za prvé zaměřit se na úskalí překladatelovy práce v průběhu překladu operního libreta, a za druhé diskutovat výhody a nevýhody vytváření překladů určených přímo pro zpěv a nastudování opery v originále za použití titulků, což se dnes stále více stává běžnou praxí. V práci se budu opírat o názory a zkušenosti praktiků a teoretiků jak literárního, tak divadelního a operního překladu.

2 Libreto jako stavební kámen opery

Abychom mohli hlouběji nahlédnout do problematiky operního překladu, musíme se nejprve seznámit s jeho stěžejním stavebním kamenem, tedy s výchozím textem, s nímž překladatel pracuje. Právě představením tohoto textového celku se práce bude zabývat v následující kapitole. Jedná se o tzv. libreto, tedy dalo by se říct scénář opery. Slovo libreto původně pochází z italského slova *libretto* tedy „knížekčka“. Dnes tímto výrazem rozumíme knihu s textem opery anebo text samotný (Warrack-West, 1998, s. 295). Nejdříve se zaměříme na souslednost vzniku operního díla, tj. otázku, zda by mělo libreto vznikat před či až po dokončení partitury, kterou se rozumí notový zápis opery. Představíme zde také úkol libreta, jímž je samozřejmě zprostředkování příběhu divákovi, ale zároveň také spolupráce s dílem skladatele, hudbou.

Základní otázka, kterou je nutno si položit, se týká časové souslednosti vzniku operního díla. Text a hudba jsou složky opery, které obě nesou velkou důležitost (Wagner, 2009, s. 16). Obě tyto části oslovují cílového diváka a vytváří výsledný dojem. Hraběnka v opeře *Capriccio* od Richarda Strausse (na textu spolupracoval dirigent Clemens Krauss) z roku 1942 zpívá: „Já konec opery určit mám / Marná je snaha oddělit obé. / V jedno jsou stmeleny tóny a slova / zvolíš-li jedno, pak ztrácíš druhé.“

Tato replika vystihuje důležitost obou složek. Podle Richarda Wagnera (ačkoliv Kurt Honolka uvádí, že právě Wagner tíhnul spíše k pojetí opery coby díla především hudebního) je v procesu vzniku operního díla velice nešťastné vložit veškerou snahu do jednoho nebo do druhého (Wagner, 2009, s. 21). Oba aspekty by se měly snoubit v jednom dokonalém zážitku. Však také tato myšlenka podporuje nejlépe Wagnerův ideál *Gesamtkunstwerku*.¹

Dva úhly pohledu jsou vyjádřeny i v názorech dvou významných operních praktiků. Wolfgang Amadeus Mozart je autorem následujícího výroku: „V opeře musí být poezie prostě poslušnou dcerou hudby“, na druhé straně stojí názor Christopha Willibalda Glucka: „Pokusil jsem se [...] vrátit hudbu jejímu pravému poslání, totiž službě poezii. Mezi těmito dvěma póly se rozvíjí proměnlivé panorama forem,“ (Honolka, 1967, s. 11).

Zajímavé je, že hlavní proud v těchto diskuzích vždy tvořili hudební skladatelé a nikoliv právě poněkud upozaděni libretisté (Honolka, 1967, s. 13). Byli to většinou právě autoři hudby, kteří se aktivně ohrazovali proti důležitosti textové stránky díla. Věřili, že na prvním místě má

¹ Gesamtkunstwerk je termín poprvé použitý právě Richardem Wagnerem, který označuje dokonalou syntézu všech složek umění. Wagner prakticky svůj umělecký život zasvětil snaze o nalezení cesty k dosažení díla, které by tomuto termínu odpovídalo.

být vždy jejich produkt, tedy hudba. To vedlo mimo jiné k tomu, že se jen zřídka stávalo, že by libretista stvořil úplně novou originální zápletku. Naopak podle Warracka a Westa „sloužila libretistům jako zdroj námětů buď významná dramatická díla (Verdiho *Othello*), rozměrné romány (Prokofjevova *Vojna a mír*), sentimentální novely (Puccini, *Scenes de la vie de Boheme*), epické básně (Čajkovského *Evžen Oněgin*), antické pověsti a hrdinské eposy (Zenova a Metastasiova libreta), romantické legendy (Wagnerův *Bludný Holanďan*) [...] anebo také kreslené seriály v novinách (Janáčkovy *Příběhy lišky Bystroušky*)“ (Warreck-West, 1998, s. 296).

Kurt Honolka například tvrdí, že vztahy mezi literaturou a operou jsou užší, než by se mohlo zdát a opera prakticky není ničím jiným než novou formou již vzniklého literárního díla (Honolka, 1967, s. 176). Neznamená to ale, že by operní libreto bylo plagiátem, protože opera k danému příběhu vždy přidává neopomenutelnou třetí dimenzi právě ve formě zvukové a vizuální. Již od počátků je opera vnímána jako něco vznešeného a velkolepého a tomu odpovídají také scény, kostýmy a výprava.²

Tam, kde je obohacena vizuální a zvuková stránka opery, musí být však nutně ochuzen aspekt textový. Zkracování replik a veršů je bohužel v operní tvorbě v zájmu zachování spolupráce všech složek nevyhnutelné. Na základě tohoto zjištění se pak logicky objeví názory, že příběhová linie je v opeře neúměrně zkrácená a nedostatečná, a to například z důvodu repetíci, tedy opakování určitého úseku textu.

Naštěstí pro textovou stránku opery se postupem času zavedla všeobecně dodržovaná praxe, že autoři hudby a libreta (nejedná-li se o jednu a tutéž osobu) se spolu snaží více či méně spolupracovat a být si nápomocní. Warrack a West k tomu dodávají, že se „úzká spolupráce mezi libretistou a skladatelem, na jehož požadavky a záměry dokázal autor textu citlivě reagovat, ukázala jako velice přínosná, přestože sama o sobě není zárukou úspěchu. Přesto mnohá velká operní díla vznikla právě díky pečlivé součinnosti obou autorů“ (Warrack-West, 1998, s. 296). Jako příklady uvádí Quinaulta a Lullyho, Calzabigiho a Glucka, Da Ponteho a Mozarta, Boita a Verdiho, Gilberta a Sullivana nebo Hofmannsthal a Strausse.

Otázkou je, jak velkou výhodu přináší, pracuje-li na libretu osoba, jež má s tvorbou a vznikem textu zkušenosti. Mluvím o spisovatelích, básnících, ale třeba i zkušených překladatelích. Najdou se případy, kdy si skladatel psal s větší či menší úspěšností libreto sám.

² Ani dnes ještě není mnoho režisérů, kteří chtějí nebo dokážou podat operní dílo v experimentální minimalistické podobě. Problém je, že takové produkce jsou ve většině případů (pokud se nejedná o režiséra extrémně talentovaného a schopného minimalistickou scénickou stránku suplovat na jiných aspektech díla) odsouzeny k nekompromisní divácké kritice již kvůli zažitému úzu, že opera musí být honosným dílem. Takové produkce pak nesklidí velký úspěch a tím pádem demotivují další režiséry, aby se pokusili tvořit podobným způsobem.

Jedná se například o Menottiho, Berlioze nebo Wagnera (Honolka, 1967, s. 58).³ Wagnerův *Gesamtkunstwerk* však vychází právě z toho, že pravým původcem tónu je slovo, a tedy text by měl určovat melodii a takt hudby a nikoliv naopak (Wagner, 2002, s. 27). Podíváme-li se touto optikou na práci překladatele opery do cizího jazyka, vidíme, že opera napsaná na základě tohoto pravidla tvoří skutečně tvrdý překladatelský oříšek.

Někdy se ovšem z libretisty stane pouhý „bezejmenný řemeslník“, který je zastíněn osobností svého partnera, skladatele (Wagner, 2002, s. 26-27). Stejně tak srovnatelný je někdy úděl libretisty s údělem překladatele. Jedná se o člověka, který má na výsledné podobě díla zhruba stejně velký podíl, jako jeho partner, nicméně nedostává se mu stejného uznání a ohodnocení. Stejně jako na titulní stránce knihy čteme jméno autora a nikoliv překladatele, u mnohých operních děl ani nevíme, kdo stojí za jejich původním textem, protože veškerá pozornost je věnována pouze skladateli.

Nicméně jak jsem zmínil, v dokonalé opeře jsou role rozdělené rovnoměrně a hudba a text si podle Wagnera zdatně sekundují. Nastaly však již v historii případy, kdy dokonalá hudební kompozice dala divákovi zapomenout na textovou nedokonalost. Jako vděčného příkladu tohoto fenoménu se v odborné literatuře často zmiňují dvě opery (Honolka, 1967, s. 10). Jedná se v první řadě o *Trubadúra* Giuseppe Verdiho z roku 1853, kde za libretem stojí Salvatore Cammarano a Leone Emmanuele Bardare. Druhým vděčným cílem kritiků je *Kouzelná flétna* od Amadea Mozarta s libretem Emanuela Schikanedera. Speciálně jedna replika z druhého jmenovaného díla, kdy se postavy připravují o příležitost, protože neúměrně dlouho a neúměrně hlasitě křičí „jen tiše, tiše, tiše“, se stává terčem všeobecného posměchu. Navíc špatný překlad potom může již tak nekvalitnímu textu ještě více uškodit. Právě tento případ komentuje americká operní překladatelka Ronnie Apterová. Ta kritizuje překlad jmenované opery pořízený Ruth a Thomasem Martinovými následovně:

Překladatelé se během překladu výše zmíněné věty „Jen tiše, tiše“ snažili co nejvíce přiblížit zvukové kvalitě originálu, který zní „Nur stille, stille“, a použili tak v překladu anglické slovo „still“, které ovšem doplnili o sufix „-y“. Jejich překlad tedy zní „Now stilly, stilly“. Toto řešení je tak hloupé, hloupé („silly, silly“), že si ani nezaslouží komentář. (Apter-Herman, b).

³ Právě posledně jmenovaný byl podle Honolky velmi zkušený praktik v oblasti písemného textu a dramatu, takže dokázal využít rozmanitých postupů skloubení hudby a slova, pochopení jejich spolupráce a vzájemného ladění, díky čemuž se jeho díla stala skvostem na všech rovinách.

Vrátíme se ovšem k tomu, co je na libretu z hlediska překladatele coby tvůrce nového textu to nejdůležitější. Tím je jeho formální textové rozvržení. Jak již bylo zmíněno výše, libreto sestává z částí, které prakticky posunují děj opery kupředu a z částí, které slouží jako hudební a hlasové exhibice orchestru a pěvců. V prvním případě hovoříme o recitativu, kdy jedna či více postav zpívá stylem ne nepodobným mluvené řeči (Warrack-West, 1998, s. 448).

Jsou to právě recitativy, kdy se více či méně podřizuje hudba slovu a tím pádem je také usnadněna práce překladatele. V rámci recitativu není pěvcův hlas vystaven extrémním rozsahovým testům, tempo zpěvu plyne poměrně neměnně. Hudba je v těchto situacích spíše podkresem zpívaného slova a nikoliv jeho nedílnou součástí (Coelsch-Foisner, 2004, s. 283-284). Můžeme si dokonce všimnout, že ani v originálním znění někdy v recitativových částech neodpovídá větné frázování tomu hudebnímu. Pro překladatele to pak samozřejmě znamená větší volnost v tvorbě, kdy není úplně spoután hudebními pravidly (nikoliv však od nich úplně oproštěn) a může tak poměrně smysluplně překládat daný zdrojový text a snadno při tom zachovávat smysl vyprávění

Logicky zcela jiná situace nastává v sólových partech, konkrétně v áriích. Zde se jedná o ukázkou hudebních kvalit skladatele, pěvce a všech zúčastněných. Právě v áriích se navíc dá také hovořit o skutečné poezii jazyka, kterou stvořil zkušený libretista. Z překladatele se stává zároveň básník i skladatel, musí si umět vyhrát se slovem i hudbou, melodií i taktem, ba co víc, musí být schopen odhadnout pěvcovy hlasové možnosti (Apter-Herman, b). V neposlední řadě musí také umět dokonale zacházet s cílovým jazykem a vědět, na kterou slabiku si může dovolit dát patřičný přízvuk a na kterou nikoliv (Šíp, 1967, s. 205). Musí si být vědom rozdílů v nuancích daného zdrojového a cílového jazyka a volit taková slova a slovní spojení, aby nepůsobila křečovitě či naopak příliš vágně. Musí vědět, kterou samohlásku může pěvec natáhnout a tak říkajíc „držet“ (např. „a“ nebo „o“) a u které je to vyloučené (např. „i“, Snell-Hornby, 2007, s. 113).

3 Překlad opery versus překlad jiných děl

V následující části se podíváme na proces operního překladu ve srovnání s dalšími druhy uměleckého překladu. Zvláštní důležitost bude mít v tomto ohledu překlad poezie, s nímž má ten operní v styčné body. Načrtne také, v čem je překlad opery těžší než jiné umělecké překlady a to nejen s ohledem na obtížnost práce, ale také na nedostatek kvalitních původních libret a z toho vyplývající tendenci publika svádět špatnou úroveň oper právě na překladatele. Podle Wolfganga Görtshcharchera například většinou platí, že se právě překladatel stane cílem nelibosti kritiků v i případě, že již samotný původní text libreta neoplývá vysokou kvalitou (Görtshchacher, 2004, s. 478).

3.1 Opera vs. poezie

Teoretických materiálů, jež se zabývají překladem operních děl, není velké množství. Překlad operního libreta je totiž prací nejen neuvěřitelně namáhavou a frustrující, zároveň také nevděčnou. Dalo by se snad použít srovnání s překladem poezie. Ta stejně jako opera klade na překladatele vysoké nároky. Jazyk básní se významně liší od jazyka prózy. Jiří Levý v *Umění překladu* uvádí, že jazyk verše je charakteristický proto, že slovní pojmenování bývají volena podle potřeby formy, takže je zde zvýšené procento kratších slov (Levý, 1983, s. 231). To znesnadňuje práci překladateli, protože podle Levého je například průměrná délka českého slova ve verši 1,8 slabiky a v angličtině 1,28 slabiky. To se potom projeví právě v opeře, kde je nutné na délku slabik ve verších dbát s obzvláštní pečlivostí kvůli hudbě.

Otázka zůstává, zda je nezbytné, aby překladatel takových děl byl sám básníkem. Podle Levého se tato otázka řeší v oblasti poezie neustále (Levý, 1983, s. 18) přičemž ještě zřejmě nikdo nedošel k uspokojivému řešení. V této souvislosti je důležité také to, že překladatelé poezie často nejsou schopni přeložit prozaické texty tak, aby zněly přirozeně (Levý, 1983 s. 231). Převedeme-li si tuto skutečnost na operu, znamená to, že překladatel, který dokáže dovést k dokonalosti árie, nemusí být autorem uspokojivého překladu recitativů a naopak.

Podle Roberta Wechslera „nemá překladatel pracující na textu pro zpěv žádnou volnost. Musí totiž překládat nikoliv význam za význam nebo slovo za slovo, jak to je alespoň z části možné u poezie, ale především slabiku za slabiku a přízvuk za přízvuk (který je diktován hudbou). Musí také vložit pointu textu na místo, kde hudba vrcholí a řešit problém, zda může být slabika podržena přes dvě doby, aniž by zněla nepřirozeně. Navíc je důležité si

uvědomit, zda bude mít pěvec dostatek prostoru na nadechnutí“ (Wechsler, 1998, s. 55, překlad z angličtiny provedl autor práce).

E. J. Dent tvrdí, že pro překladatele je mimo jiné důležité si uvědomit právě to, že jeho text se nebude předčítat jako báseň, ale je určen k produkci na jevišti za spolupráce s hudbou. Tím pádem je dobré pamatovat na to, že i když nám bude někdy text připadat možná trochu nepřirozený až zvláštní, je teprve úkolem hudebníků mu vdechnout život (Dent, 1935, s. 82).

Nyní se zaměříme na konkrétní tvorbu překladu coby básnického a hudebního díla. Opera má s běžnou poezií mnoho styčných bodů. Operní árie vlastně nejsou ničím jiným než básněmi doprovázenými hudebním podkresem.

Již bylo také zmíněno, že je pro překladatele nezbytné rozlišovat dvě části libreta, recitativy a árie. Během překladu recitativů by měl překladatel dbát na zachování významu textu a měl by se skrze něj snažit zprostředkovat divákovi děj nebo příběh opery. Na druhou stranu dodržení přesných rytmů a melodie textu nehraje v tomto případě tak významnou roli. Rozdílný přístup by se měl volit při překladu árií. Zde totiž jde o to, upřednostnit spíše složku konotativní než denotativní, tj. formální stránku před významovou.⁴

3.1.1 Důležitost pořadí slov a slabik v překladu opery

Problém nastává, pokud je v některých případech skutečně nutné zachovat určité pořadí slov ve verši, a to i v přeložené verzi. Jde například o případy, kdy pěvec musí pozdržet důležité či dramatickou situaci navozující slovo nebo slovní spojení tak, aby jej na konci árie vyzpíval za podpory požadovaně dramatického tónu (Honolka, 1967, s. 194). Jedná se jak o postavení slov ve větě, tak například o rytmus a délku požadovaných slov. Jiří Levý popisuje podobný problém v oblasti překladu poezie: „Formální prostředky poezie vstupují v konkrétních básních do složitých vztahů k myšlenkám a překladatel při hledání formálního klíče by měl vycházet především z těchto významových funkcí formy,“ (Levý, 1983, s. 235). Samozřejmě může mít překladatel štěstí a větná stavba výchozího jazyka i rytmus bude v takovém případě odpovídat větné stavbě jazyka cílového, to se ovšem stane jen velice zřídka. V opačném případě může překladatel buď svévolně „poupravit“ gramatiku cílového jazyka tak, aby kýžené slovo skutečně dostal na požadované místo v hudbě, nebo větu přeformuluje a na danou pozici dodá slovo ještě důraznější než originál. Může se také stát, že bude tuto situaci

⁴ Jak o tom například v kontextu poezie hovoří i Jiří Levý (viz Levý, 1983, s. 19).

naprosto ignorovat a konečný dramatický tón tak připadne na nějaké nedůležité pomocné sloveso a scéna tak vyzní do ztracena. Honolka píše, že „většina překladatelů umísťuje přízvuky tak špatně, že téměř nelze pochytit smysl sdělení, [protože] špatně umístěný přízvuk ho zastře.“ Jako příklad uvádí operu *Carmen*: „Kdo jde mi *tu* v lásce vstříc“, kde v originále je na místě nic neříkajícího, zdůrazněného TU nejdůležitější slovo věty ÂME (duše). Alfred potom zpívá: „Nejvěrnější lásku *já* znám“, přičemž originál využívá slova „sacriFizio“, tedy oběť (Honolka, 1967, s. 194).

Vidíme, že překlad opery není problematický jen tím, že plynoucí text musí sám o sobě odpovídat plynoucí hudbě, ale klade zároveň i nároky na více či méně dodržené pořadí slov ve větě, respektive verši. Některé divadelní společnosti přichází k překladateli s přesnou představou výsledku, příklady uvádí opět Ronnie Apterová. Podle jejích zkušeností přichází většinou operní společnosti k překladateli již s požadavkem na zachování počtů slabik, popřípadě ponechání vlastních jmen na jejich původním místě (Apter-Herman, b). Takové požadavky jsou s ohledem na výše řečené (tedy na určitý záměr původních autorů v použití jistých veršů za doprovodu odpovídající hudby) zcela logické, ale jak píše Apterová, ne vždy splnitelné. Překladatel by měl vyhovět zadavateli překladu (v případě, že jeho požadavky jsou opodstatněné), ale nesmí v žádném případě zradit autora opery. Uvádí následující příklad takové situace a jejího řešení:

„Ve Smetanově opeře *Dvě vdovy* zpívá sopranistka několikrát za sebou české dvouslabičné slovo „lásko“ přes dvě doby. Přeložili jsme slovo jako jednoslabičné „love“, které se protáhne přes dva tóny, s tím ale nesouhlasil dirigent, protože potřeboval druhou slabiku, aby mohl orchestru signalizovat změnu not. Navrhl tedy použít „Ah love“, jenže takto zněl výsledek jako slovo „olive“, tedy „oliva“. Situaci jsme vyřešili tak, že jsme slovo „lásko“ nahradili anglickým „tell me“ („pověz mi“) a „love“ přesunuli na úplně jiné místo v textu“ (Apter-Herman, b, překlad z angličtiny provedl autor práce).

Zadavatelé překladu opery podle Apterové často vyžadují zcela přesné zachování počtu slabik, veršů a rýmů tak, jak je tomu v originále. Překladatel by se takovému požadavku měl skutečně alespoň přiblížit, na druhou stranu by si zadavatelé měli uvědomit, že rigidním dodržováním těchto pravidel překladatele zcela spoutají a vznikne tak nepřírozený textový paskvil. Není ovšem možné zapomenout ani na to, že v překladu opery nejde pouze o vůli překladatele a zadavatele. Pěvci nebo třeba ve výše uvedeném příkladu dirigenti mají často své

vlastní dobré důvody, proč od překladatele vyžadují právě takovou podobu určitého verše a ne jinou. V případě pěvců se tak děje především s ohledem na umožnění snadné práce s dechem a výslovností, dirigenti zase potřebují určité úseky k tomu, aby mohli dát signál orchestru a pěvcům a všechny složky tak v jeden okamžik zkoordinovali. Prakticky platí, že všichni, kteří se na produkci opery v překladu podílí, jsou součástí týmu, který musí spolupracovat, aby dosáhl co nejlepšího a nejpřirozenějšího výsledku (viz kapitola 5.6).

V následující podkapitole se podrobněji podívám na rozdíly mezi překladem opery a dramatu.

3.2 Opera vs. drama

V této kapitole se zaměřím na oblast, s níž je také možné operní překlad vzhledem k mnoha společným charakteristikám srovnávat. Jedná se o překlady dramatu. V kapitole budu v souvislosti s překladem dramatu pracovat s pojmy jako mluvnost („speakability“) a dýchatelnost („breathability“), které porovnáím s operní zpěvností („singability“). Budu také mluvit například o dalším srovnatelném aspektu těchto dvou typů překladů, což je nutnost dodržovat určitý objem textu, promluv nebo třeba veršů.

V obou případech je výsledek překladatelovy práce určen pro jeviště. Tedy na rozdíl od překladů např. beletrie nebo poezie není určený pro přednes nebo tiché čtení, nýbrž pro faktické předvedení živými lidmi v umělých situacích.

3.2.1 Dualita divadelního překladu

Clifford Landers se v odkazu na Ericka Bendtleyho zmiňuje, že „divadelní hra existuje ve dvou rovinách – v psané podobě a fyzicky převedená na jeviště. Čtení hry se diametrálně liší od sledování téže hry na jevišti a úkol překladatele je cítit to druhé, aniž by zanedbal to první“ (Landers, 2001, 104, překlad z angličtiny provedl autor práce). Gunilla Andermanová tyto dvě roviny označuje jako dualitu divadelního překladu, kdy se krása jazyka kloubí s vizuální stránkou a zvukovým doprovodem (Anderman, 2005, s. 71).

Navíc jak píše Jiří Levý, překladatel dramatu by měl dbát na to, aby se v textu vyvaroval těžce vyslovitelných a také snadno přeslechnutelných hláskových uskupení (Levý, 1983, s. 157). Podle Levého se překlad literatury liší od překladu divadelního (a to ať už mluvíme o dramatu nebo opeře) především tím, že písmo je zde doplněno o tzv.

suprasegmentální prozodické kvality. Tím má na mysli tempo, intonaci, melodii atd. (Levý, 1983, s. 176).

Divadelní překladatel na svou práci ale není úplně sám (Šíp, 1967, s. 212). Ideální proces takového překladu by měla být týmová práce. Překladatel vytvoří text na papíře, který herci či pěvci poté reprodukují na scéně ve skutečnosti. Takto má překladatel možnost slyšet to, co napsal, ve své skutečné podobě, zhodnotit znělost a přirozenost jednotlivých částí a zkonzultovat své pozorování s ostatními zúčastněnými. Herci mu pak mohou dát vlastní zpětnou vazbu k tomu, jak dobře se jim jeho text reprodukuje a mohou mu tak poskytnout i návrhy k jeho vylepšení. Navíc jak píše Jiří Levý, při divadelním zpracování se kvality překladu uplatňují v jiném poměru než při četbě. Herec má k dispozici řadu akustických prostředků textem nezachycených a může jimi napravit mnohé stylistické nedostatky překladu, takže z jeviště zarážejí méně než při četbě (Levý, 1983, s. 191).

Podle Mary Snell-Hornbyové se ve 20. století začaly vést diskuse o klíčových pojmech divadelního překladu. Jsou jimi mluvnost, hratelnost („actability“ nebo také „performability“) a také dýchatelnost. V souvislosti s operou se mluví také o již zmíněné zpěvnosti (Snell-Hornby, 2007, s. 110). Pojem hratelnost nebyl podle Susan Bassenettové ještě nikdy uspokojivě definován a diskuse o něm se zatím vedou pouze v obecné rovině plynulosti rytmu v cílovém jazyce (Bassnett, 1991, s. 102). Mluvnost nabývá v rámci divadelního překladu nesmírné důležitosti. Můžeme disponovat sebelepším režisérem, herci a scénografem, pokud ale nebudou repliky pohodlně vyslovitelné či vyzpívatelné, představení nemůže mít úspěch. Hercům se nebude pohodlně hrát a diváci to budou vnímat. Termínem mluvnost se operuje téměř ve všech pojednáních zabývajících se problematikou divadelního překladu. Je totiž jasné, že u překladu určeného jen pro čtení si překladatel s ničím takovým nemusí lámat hlavu, jakmile však jeho dílo vejde do praxe, může jeho nedbalost napáchat skutečně velkou škodu.

Jiří Levý uvádí v souvislosti s překladem dramatu ještě jeden termín a tím je intonace (Levý, 1983, s. 165). Tímto termínem se překlad dramatu od překladu opery odlišuje. Zatímco totiž překladatel dramatu intonaci vytváří, ten operní ji má již hudbou nadiktovanou a musí pro ni svůj překlad uzpůsobit.

Levý dále uvádí několik srovnání dvou překladů stejného úseku divadelní hry pořízených v různých časových obdobích. Demonstruje tím vývoj jazyka, z hlediska opery jsou však tyto příklady zajímavé ze zcela jiného důvodu. Nabízí srovnání dvou překladů hry *The Playboy of the Western World* od irského dramatika Johna Millingtona Syngea, kde jeden je z roku 1921 a druhý z roku 1961, přičemž druhý je znatelně kratší a kondenzovanější

(Levý, 1983, s. 166). Příklady demonstrují (ač to nebylo jejich prvotním cílem) volnost, kterou mají překladatelé dramatu, co se délky promluv týče. To ovšem pro operu neplatí. Samozřejmě se budou starší a novější verze lišit použitím jazyka, který je neustále ve vývoji, nikoliv ovšem délkou, která je pevně daná.

Snell-Hornbyová dále uvádí, že v roce 1984 zavedl německý režisér Ansgar Haag termín „dýchatelnost“. Tímto výrazem se rozumí snaha o to, aby byly přízvuky a větné struktury skládány tak, aby odpovídaly emocionalitě dialogu a tím pádem byly pro herce lépe reprodukovatelné (Snell-Hornby, 2007, s. 111). Dalo by se tedy jinými slovy říct, že divadelní překladatel – stejně jako originální autor díla – zastupuje hned několik rolí a má několik souběžných zodpovědností. V první řadě je překladatelovou zodpovědností závazek vůči divákovi a původnímu autorovi díla. Je alfou a omegou překladatelovy práce kus převést v takové podobě, aby jeho přeložená verze v rámci možností co nejvíce odpovídala originálu a zachovala myšlenku či původního ducha. Jiří Levý dále uvádí vztah překladatele k postavám na scéně, a to jak těm, které právě v danou chvíli promlouvají, tak k těm, kteří jsou adresáty sdělení (Levý, 1983, s. 157). Levý také uvádí, že vztah k posluchači v hledišti a k posluchači na jevišti nemusí být nutně shodný, protože často se vyskytují situace, kdy postava na scéně promlouvá k divákům tak, aby to druhá postava na jevišti neslyšela. Jindy zase musí překladatel zvolit takové výrazové prostředky, které bude posluchač v hledišti vnímat jinak než postava na jevišti, k níž je promluva směřována. Příkladem může být ironie, kterou musí být schopen rozpoznat divák v hledišti, ale ne postava na scéně.

Cliffor Landers dále dodává, že ačkoliv teď může vzniknout dojem, že překladatel je na svou práci úplně sám, ba co víc, musí řešit práci i za ostatní členy divadelního týmu (hratelnost, mluvnost, dýchatelnost a zpěvnost), není tomu tak. „Během překladu dramatu má překladatel neviditelné pomocníky, jimiž jsou režisér a právě také herci. Ti dokážou části, které v psané podobě nevypadají úplně přirozeně, obohatit na scéně o elementy, které nejsou spojené jen s jazykem (gesta, tón řeči aj.) a dodat tak textu na uvěřitelnosti“ (Landers, 2001, s. 105, překlad z angličtiny provedl autor práce).

4 Operní titulky

Nyní se dostáváme ke skutečnému procesu překladu operních titulků. Jako první představíme způsob překladu opery, který je pro překladatele zřejmě nejsnazší a který se navíc v oblasti opery v dnešní době nejvíce rozmáhá. Jedná se o překlad operních titulků.

Operní titulky se v anglickém jazyce nazývají *surtitles*. Důvodem pro toto označení (tedy použití prefixu *sur-* namísto *sub-*) je skutečnost, že původním a v mnohých divadlech dodnes používaným způsobem pro promítání titulků je plátno nebo digitální zařízení umístěné nad jevištěm. Tím se tedy liší od například filmových titulků, které se většinou zobrazují ve spodní části plátna. Moderní divadla s dostatečnými finančními prostředky dnes začínají upouštět od instalací jednotného titulkovacího zařízení nad jevištěm a místo toho se zaměřují na nový způsob operního titulkování. Jedná se o instalaci malých displejů, které jsou umístěny na zadní straně opěradla každého jednoho sedadla tak, že každý divák má vlastní titulkovací zařízení. Tento způsob titulkování s sebou přináší tu výhodu, že každý divák si může na svém displeji přepnout požadovaný jazyk titulků (většinou jsou v nabídce základní jazyky, jako je angličtina, němčina, španělština, francouzština atd.). Systém využívají především velké divadelní společnosti, u nichž se předpokládá návštěvnost publika ze zahraničí a divadla se jim tímto způsobem snaží vyjít co nejvíce vstříc. Příkladem divadel využívajících systém malých displejů jsou Staatsoper ve Vídni nebo Státní opera Praha.⁵

Z hlediska pohodlnosti pro diváka nejsou titulkovací zařízení v divadlech úplně nejideálnějším řešením. Ovšem jejich nespornou výhodou je poskytnutí autentičtějšího zážitku, než tomu je u zpívaných překladů. Divák si tak operu může vychutnat v původním znění tak, jak ji libretista napsal a odpadá nebezpečí špatného překladu kolidujícího s hudební a rytmickou stránkou díla. Vyjadřuje se k tomu například Marta Mateo, která na využití titulků oceňuje autentičtější operní zážitek, který ovšem také vyžaduje jistou aktivitu ze strany diváka, tj. koncentraci na titulky (Mateo, 2004, s. 178).⁶

Problém uvádění oper v originále opatřených pouze titulky by mohl být spatřen v tom, že pěvci, kteří nejsou rodilými mluvčími jazyka, v němž se má opera uvádět, nebudou schopni

⁵ Důvodem pro toto označení (tedy použití prefixu *sur-* namísto *sub-*) je skutečnost, že původním a v mnohých divadlech dodnes používaným způsobem pro promítání titulků je plátno nebo digitální zařízení umístěné nad jevištěm. Tím se tedy liší od například filmových titulků, které se většinou zobrazují ve spodní části plátna.

⁶ Ovšem titulky neposkytují pouze výhody. Titulkovací zařízení v podobě plátna nad scénou je z hlediska pohodlnosti diváka trochu horší než zabudované displeje v sedadlech. Za prvé představuje tento přístroj velice rušivý element, který svým neustálým zářením do hlediště a generováním nových titulků odtrhává pozornost od dění. Za druhé je poněkud obtížné zařízení sledovat právě kvůli jeho pozici. Člověk musí neustále vyvracet hlavu, aby zachytil, o co se na scéně jedná.

tento jazyk uspokojivě reprodukovat. Ale například Ronnie Apterová situaci nevidí tak tragicky. Mnoho lidí podle ní očekává od opery hlavně estetický hudební zážitek a nároky na dokonalou reprodukci jazyka tím pádem nejsou vysoké (Apter-Herman, 2000).

4.1 Požadavky na operní titulkování

Proces překladu operních titulků se významným způsobem liší od ostatních překladů literárních, hudebních nebo audiovizuálních děl. To komentuje opět Marta Mateo, která píše, že takový „překlad klade na překladatele jiné nároky než například překlady písní nebo překlady samostatného libreta určeného jen pro čtení“ (Mateo, 2004, s. 170, překlad z angličtiny provedl autor práce).

Překlad titulků na rozdíl od zpívaného překladu není tak význačným způsobem svázán charakterem hudby. Dalo by se tedy říct, že překladatel si může dovolit v takovém případě stvořit překlad volnější. Čím ale titulky samozřejmě svázány jsou, je délka úseků, kterou mohou na titulkovacím zařízení využít, plus množství informací, které dokáže lidský mozek zpracovat v určitém časovém rozpětí. Pravidlem je (stejně jako například u překladu filmových titulků), že titulkovací zařízení nesmí být v jednom okamžiku přeplněno nestavitelným množstvím textu. Řádků by nemělo být v jednom titulku více než dva. Pro diváka je stravitelné množství 35-40 znaků na jednom řádku, přičemž rychlost čtení průměrného člověka je 140-180 slov za minutu, tj. 10-12 znaků za sekundu. Dva po sobě jdoucí titulky by mezi sebou při tom měly mít minimálně čtvrt sekundy pauzu, aby mozek zaregistroval změnu titulku. Nejkratší doba zobrazení titulku by přitom měla být 1,5 sekundy.⁷ Na druhou stranu ale samozřejmě skladatelem napsaná hudba nepočká a my nesmíme dopustit, aby se na plátně či displeji v neúnosně krátkých intervalech střídaly krátké úseky vět, které divák nebude schopen ani postřehnout a zpracovat. Musíme tedy začít překlad kondenzovat. Každé titulkovací zařízení má svoje technické specifikace a překladatel s nimi musí umět nakládat a pracovat. Marta Mateo uvádí, že titulkovací zařízení jsou většinou limitována dvěma řádky, každý s maximálním počtem 40 znaků (Mateo, 2004, s. 171).

Překladatel tedy musí být schopen text zkrátit takovým způsobem, aby jeho prezentace na displeji titulkovacího zařízení pro diváka nebyla v žádném případě hektická, ale aby také

⁷ Informace převzaty z dokumentu *ITC Guidance on Standards for Subtitling* z února 1999.

zachoval všechny důležité pasáže a informace, které jsou nezbytné pro dokonalé pochopení a přijetí libreta (Mateo, 2004, s. 174).

4.2 Rozdíl mezi operními titulky a titulky jiných audiovizuálních děl

Hlavní odchylku od titulkování jiných audiovizuálních děl vidí Mateo ve skutečnosti, že zpívaný text neodpovídá skutečnému tempu přirozené řeči (Mateo, 2004, s. 176). Tento fakt může být pro překladatele na jednu stranu pomocníkem, na druhou nebezpečným nepřítelem. Některé úseky hudby mohou být delší než v nich obsažená textová informace. Takový případ dává překladateli zaprvé volnost v překladu daného úseku a za druhé možnost doplnit to, co předtím nestihl, tj. kompenzace. Takové úseky pak nahrazují ty, kdy hudba nabírá rychlé tempo a zpěvák v ní musí stihnout odzpívat text, který by byl za normálních okolností rozložen v rámci mnohem delšího časového rozmezí. Je tedy žádoucí, aby měl překladatel k dispozici i nahrávku originální zvukové stopy a mohl v souvislosti s ní s titulky nakládat odpovídajícím způsobem. Marta Mateo k tomu dodává, že „libreto není autonomní jednotka a může být plně pochopeno ve spolupráci s hudbou a konkrétní produkcí díla a od toho se také odvíjí uvážení, jak jej rozdělit do jednotlivých titulkových úseků“ (Mateo, 2004, s. 170-171, překlad z angličtiny provedl autor práce).

Na rozdíl od filmů existují podle Mateo stovky a tisíce produkcí toho samého operního díla a s ním také stovky a tisíce verzí jejich titulků. Každé divadlo či společnost a každý režisér přistupuje k režii a produkci opery jiným způsobem. Každý si po své vůli může v díle provést vlastní škrty nebo v extrémním případě několik málo dodatků. Operní libreto je tedy otevřenou pracovní plochou, která se běžně upravuje podle okolností a potřeb dané situace. Stejně tak flexibilní musí potom být i výsledné promítané titulky. To znamená, že ke každé nové produkci, se musí vytvořit titulky nové, které přesně odpovídají danému představení, a není možné využít titulků již dříve vytvořených pro produkci jinou. Stejně tak přepínání titulků není možné řídit automatickým systémem, nýbrž vždy ručně vzhledem k tomu, že tempo hudby se může v závislosti na dirigentovi představení od představení nepatrně měnit a titulky by tak nemusely vždy přesně odpovídat situaci právě se odehrávající na scéně.

4.3 Strategie operního titulkování

Divadla volí pro překlady titulků různé strategie. Zřejmě nejvíce nežádoucí strategií je využití již hotového překladu (například překladu pro zpěv) a zkrátit a upravit jej tak, aby korespondoval s novou produkcí.

Mateo dále uvádí, že v některých amerických i evropských zemích existují dokonce společnosti, které se přímo na tvorbu a překlad operních titulků specializují (Mateo, 2004, s. 171-172). Tyto společnosti (nebo i jednotliví překladatelé) si za dobu svého působení vyvinuly (ať už záměrně či náhodou) svůj specifický styl. Vždy však na prvním místě v žebříčku hodnot stojí jasnost a pochopitelnost titulků. Naopak aspekt, který se u jednotlivých společností může lišit, je používání prázdných titulků. Některá divadla mají totiž představu o použití určitého množství titulků, které by nemělo přesáhnout požadovanou hodnotu. Aby dosáhly co nejnižšího počtu titulků, přistupují některé společnosti k řešení pro diváka ne úplně ideálnímu, a to k naprosté absenci prázdných titulků (Mateo, 2004, s. 178). To znamená, že v těch částech opery, kdy se nezpívá a divákovi se tak nekomunikuje text, zůstává na titulkovacím zařízení poslední použitý titulek, který se přepíše teprve se začátkem dalšího textového úseku.

Další strategií, ve které se společnosti a překladatelé zabývající se touto praxí rozcházejí, je důležitost přebásnění výchozího textu pro potřebu titulků. Některí překladatelé argumentují, že umělecký zážitek zprostředkuje zpěv a jejich úkolem je poskytnout divákovi pouze orientaci v ději a uchylují se tak k překládání titulků z hlediska obsahu a nikoliv formy. Jiní se snaží za pomoci původního libreta vyvinout větší iniciativu a divákovi, který neovládá výchozí jazyk, zprostředkovat i skrze titulkovací zařízení umělečtější zážitek. V takovém případě samozřejmě záleží na šikovnosti, zkušenosti a talentu překladatele, protože ne vždy bude výsledek připomínat umělecké dílo a odpovídat dobrému původnímu libretu.

5 Překlad opery pro zpěv

V následujících kapitolách se budeme zabývat překladem operního libreta, který je určen pro pěvecké provedení na jevišti.

Jak píše Eva Espasa, nabízí se otázka, zda se v případě zpívaného překladu oper dá vůbec mluvit o překladu v pravém slova smyslu. Jedná se spíše o velice volnou adaptaci nebo dokonce napsání zcela nového libreta na základě původního textu, aby se tak dosáhlo efektu, že „překlad vlastně nebude vypadat jako překlad, ale jako originál“ (Espasa, 2000, s. 53, překlad z angličtiny provedl autor práce).

Téměř všichni divadelní překladatelé se tak shodují na jednom – k vytvoření dobrého překladu libreta není zapotřebí dokonalého zvládnutí výchozího jazyka, ale perfektní práce s jazykem cílovým a s hudbou a poezií. Například se k tomu vyjadřuje Neil Bartlett, který uznává, že překlad pro zpěv není založen pouze na znalosti jazyka, ale také v případě operního překladu na znalosti divadelních pravidel a možností (Bartlett, 1996, s. 67-68). Jeremy Sams se pouští do podobného tvrzení. Podle něj je pro překlad opery nutno být schopný „číst hudbu“, rozumět hlasovým možnostem pěvců, v neposlední řadě ovšem i umět jazyky (Sams, 1996, s. 171).

Další operní překladatel Bolt Ranjit obhájí stanovisko, že v překladu opery není nutné rozeznat a definovat všechny nuance textu. Pochopení celkového vyznění je podle něj důležitější než dokonalá znalost výchozího jazyka (Ranjit, 1996, s. 249).

5.1 *Přebásnění z hrubého překladu*

Nezřídka se ve světě operního překladu stává, že „překlad“ tvoří člověk, který výchozím jazykem vůbec nevládne. Divadlo nebo operní společnost chystající se uvést dílo si nechá vyhotovit doslovný překlad u překladatele – řemeslníka a následně tento produkt dá k dispozici člověku s dramatickými nebo básnickými zkušenostmi, aby z něj vytvořil nové, na operní scéně použitelné libreto. Tomuto člověku je také následně přisouzena zásluha o překlad a odpovídající honorář (Bassnett, 1991, s. 101). Většina teoretiků tento postup vnímá jako chybný. Jako problematický jej komentuje například Mary Snell-Hornbyová, která jej srovnává s překladem filmu pro dabing a navíc hovoří o tom, že problém se ještě zvětšuje s tím, že překladatel hrubé verze je většinou v časovém presu a bez přístupu k originálnímu materiálu (Snell-Hornby, 2006, s. 89).

V případě přebásnění z hrubého překladu se však jedná již o překlad z překladu, který prošel myslí a tvůrčím procesem dvou mediátorů. Příklady z praxe pak dokazují, že již při překladu prvního stupně dochází k vynechání nebo mírnému pozměnění určitých prostředků původního textu a tím pádem může další přepisování takového překladu vést k naprostému nepochopení a misinterpretaci některých pasáží. Kurt Honolka takové nepochopení textu demonstruje na německém překladu z druhé ruky české národní opery od Bedřicha Smetany *Prodaná nevěsta*. Operu přeložil do němčiny Max Kalbeck, který neuměl česky. Pomohl si tedy volným přebásněním z hrubého překladu. To ovšem, jak tvrdí Honolka, vedlo k naprostému vytracení jemností, které obsahuje originál. Uvádí příklady: v Kecalově árii „Každý jen tu svou...“ v místě, kde zazní „...potom lituje“, dává Kalbeck zpívat „...und das Glück ist gross (a štěstí je to velké)“. Dále polkový duet „Jak tvrdošíjná, dívko, jsi“ změnil Kalbeck na „Mein lieber Schatz... (můj drahý poklade),“ (Honolka, 1967, s. 199-200).

Honolka dále uvádí, že problém Kalbeckovy adaptace nespočívá pouze v nepochopení jednotlivých vět a slovních spojení, nýbrž v rozmělnění a prakticky zkomolení celého charakteru Smetanova a Sabinova díla. Jako příklad uveďme, že v Kalbeckově verzi se z prostořeké, bodré vesnické Mařenky stala „uplakaná sentimentálka“ (Honolka, 1967, s. 200). Ukázkový příklad takového nepochopení charakteru Mařenky je třeba její árie „Kdybych se co takového...“. Zatímco česká Mařenka svému milému vyhrožuje, že „kdyby se co takového o něm kdy dozvěděla, krutou pomstychtivou zlobou na něj by zanevřela“, ta Kalbeckova se mu „ráda svěří a důvěřivě k němu vzhlíží“.

Jenže právě v případě Kalbeckovy *Prodané nevěsty* zafungovalo již zmíněné pravidlo, že enormní skladatelský talent dokáže poněkud zakrýt nižší kvalitu libreta. Smetanova *Prodaná nevěsta* je podle Honolky dílem natolik skvělým, že se na německých jevištích dokázala s nemalým úspěchem prosadit i v tamní verzi.

5.2 Zpěvnost překladu

Termín, který se v odborných pracích na téma operního překladu objevuje, a který jsem již ve své práci uvedl, je *zpěvnost*. Pod tímto pojmem se rozumí základní požadavek na text opery, tedy aby co nejvěrnějším způsobem korespondoval s její melodií a zároveň byl pro pěvce bezproblémově reprodukovatelný. Některé názory dovádí důležitost tohoto aspektu do extrémů tvrzením, že mluvené (rozuměj zpívané) slovo v opeře a hlas pěvce není ničím jiným

než jen dalším nástrojem orchestru a jeho úkolem je jen dokreslovat linii hudby. Tento názor, jak už jsem dříve v práci uvedl, vysledovala mimo jiné Ronnie Apterová.

To pak samozřejmě vede k přesvědčení, že text v opeře je aspektem vedlejším. S tím většina odborníků nesouhlasí, nicméně abychom byli schopni vytvořit překlad skutečně dokonalý, musíme vzít alespoň částečně i tento názor do úvahy. Pěvcův hlas je skutečně neoddělitelnou součástí celé hudební kompozice opery a překladatel mu plnění této úlohy musí umožnit současně se zajištěním kvalitního jazykového převodu. Jde tak prakticky pro překladatele o dva zdánlivě protichůdné úkoly, jejichž současné zdoání je náročné, nikoliv však nemožné.

5.2.1 Rozdílnost zvukové stránky výchozího a cílového jazyka

Nežádka mohou nastat situace, kdy se překladatelovým protivníkem stávají nejen skladatel a libretista, ale i samotné komunikační kódy, s nimiž během překladu pracuje. Existují totiž jazyky, které jsou tzv. „zpěvné“ a ty, které tolik „zpěvné“ nejsou. Zpěvným jazykem rozumíme jazyk takový, který již sám o sobě při ústním projevu vykazuje určité známky melodičnosti. Nejčastějším příkladem používaným pro nastínění kvalit zpěvného jazyka je italština (Apter-Herman, b). Italsky zpívaný text totiž skutečně splňuje zmíněný ideál, že jeho slabiky, přízvuky a melodie mohou skvěle doplnit z hudebních nástrojů se linoucí hudbu. Ne nadarmo je Itálie kolébkou a zároveň tažným koněm světové opery (Sams, 1996, s. 172).

Jiří Levý v *Umění překladu* sice nemluví o zpěvnosti jazyků, nicméně zdůrazňuje nemožnost naprosté ekvivalence jazyků v případě překladu poezie, což snese s naším tématem srovnání: „Jazyk předlohy a jazyk překladu nejsou přímočaře souměřitelné. Jazykové prostředky dvou jazyků nejsou ‚ekvivalentní‘, a proto nelze převádět mechanicky. Nekryjí se přesně významy a jejich estetické hodnoty. Proto je překlad tím obtížnější, čím větší je úloha jazyka v umělecké výstavbě textu,“ (Levý, 1967, s. 65).

Připustíme-li polemiku o zpěvnosti a nezpěvnosti jazyků, nezbyvá nám, než se stejně jako Jeremy Sams v rozhovoru s Davidem Johnstonem podívat nad tím, jak je možné, že například „v Rusku a České republice, jejichž jazyky se vyznačují obrovskou obtížností pro zpěv, existuje od pradávna neskomírající a naopak vzkvétající operní tradice“ (Sams, 1996, s. 173, překlad z angličtiny provedl autor práce). Uveďme jako příklad světoznámé autory jako Bedřicha Smetanu, Antonína Dvořáka či ruského skladatele Modesta Petroviče Musorgského.

Dále by pak k výčtu nezpěvných jazyků mohla patřit např. němčina, přičemž německá operní scéna je také neustále se vyvíjejícím subjektem.

Proč je tedy taková operní tradice i v zemích, jejichž jazyky se nepovažují za zpěvné? Důvod je nasnadě: partitura byla většinou ve spolupráci s libretistou napsána již ve spolupráci s daným jazykem, a proto s ním tvoří ideální kombinaci, sleduje jeho pravidelnosti jak ve skladbě, tak v melodii a může s ním bez problému fungovat.

Jedním z nejlepších příkladů jsou opery českého skladatele Leoše Janáčka. Leoš Janáček skládal své opery za pomoci tzv. „nápěvkové metody“. Zaznamenával si hovory s lidmi a ihned je zapisoval do not tak, aby napodobovaly emoce, které byly v rozhovorech obsaženy. „Já věděl, jak se cítí, jestli lže, jestli je rozrušen, a když tak ten člověk se mnou mluvil, byl to konvenční hovor, já cítil, já to slyšel, že ten člověk třeba uvnitř pláče,“ říká (Kosatík, 2005). Jeho díla tedy vychází z melodie běžné řeči, která je samozřejmě pro potřeby opery znásobena. Tím pádem je celé Janáčkově dílo silně vázáno na češtinu a pro zahraniční překladatele představuje tvrdý oříšek. Za zmínku však stojí, že převodu Janáčkovy díla do němčiny se ujal překladatel Max Brod, přičemž jeho překlady se všeobecně považují za jedny z nejkvalitnějších jazykových převedení oper vůbec (Honolka, 1967, s. 198-199).

Potíž pak samozřejmě nastane, když původní jazyk extrahujeme a snažíme se na jeho melodii a pravidelnost napsat řeč jinou. Úkol to rozhodně není nesplnitelný, nicméně výsledek samozřejmě nemusí znít natolik přirozeně jako v případě jazyku původního. Jako příklad úspěšného převedení si uveďme anglické překlady dvou veršů z libreta Lorenza da Ponte k operě *Così fan tutte*, které uvádí Sabine Coelsch-Foisnerová.

Vybrala z této opery dva verše: „Eccia là il barbaro / che c'ingannò!“ Doslova tedy: „To je ten krutý muž / který nás podvedl!“ Coelsch-Foisnerová uvádí anglické verze, které by byly zpívatelné s ohledem na italský originál: „Here is the guilty one / who led us on“, „You are the guilty man / who laid the plot“ a „Yet all our woes are due / To him alone“. Prozaičtější verzi pak vidí takto: „You are the monster who deceived us!“ (Coelsch-Foisner, 2004, s. 273). Na příkladu tedy vidíme, jaké jsou možnosti přenesení zpěvnosti z jednoho jazyka do druhého, ačkoliv zde jen na menším úseku textu.

Existují případy, kdy se divadla pustí právě do polemiky o zpěvnosti jazyků a přijdou tak nakonec s řešením, které se z pohledu nezainteresovaného diváka může jevit podivné. Takový případ popisuje Ronnie Apterová. Metropolitní opera v New Yorku se často uchýlovala k překladům ruských a německých oper do italštiny právě s odůvodněním, že se jedná o nejpěvnější jazyk a opery v ní tak vyzní nejlépe (Apter-Herman, b).

Tento postup zcela postrádá logiku z toho důvodu, že neplní údel překladu ani původní jazykové verze. Přistoupíme-li na fakt, že původní jazyková verze má být za pomoci své zvukové stránky prakticky dalším hudebním nástrojem v orchestřišti, překlad do jiného jazyka selhává podobným způsobem jako špatně naladěné housle, tj. melodii zhruba odpovídá, ale dokonale uchu lahodící zážitek to není. Úkol překladu, tedy přiblížit text cílovému divákovi ale také neplní. Naštěstí jak píše Apterová, po konci druhé světové války Metropolitní opera od této strategie upustila a dnes se zaměřuje především na uvádění oper v originálním znění (Apter-Herman, b).

Vidíme tedy, že termín zpěvnost jazyka je prakticky pojmem zcela subjektivním. Nedokážeme přesvědčivě a bez pochyb dokázat, že například italština nebo francouzština by byly jazyky zpěvnější než ruština a čeština. Ona „zpěvnost“ z velké míry závisí na tom, jak spolu dokážou autoři partitury a libreta spolupracovat a jak se jim podaří tyto dvě nedílné součásti opery zkombinovat, aby dohromady tvořily dokonalou symfonii zvuků.

Zajímavým experimentem s ohledem na údajnou zpěvnost jazyka pak může být například kombinování několika jazyků v rámci jedné produkce. Takovýto pokus popisuje Sabine Coelsch-Foisnerová ve své práci o různých překladech opery *Così fan tutte*. „Režisér Kim Allen Kluge a dirigent Nick Olcott převedli operu o dvě stě let dopředu do italské restaurace uprostřed Brooklynu, přičemž postavy zpívaly anglicky a v emocionálně vyhocených situacích přecházely zpět do italštiny“ (Coelsch-Foisner, 2004, s. 281, překlad z angličtiny provedl autor práce).

5.3 Přírozenost operního jazyka

Adjektivum „přírozený“ je v rámci opery slovem velice diskutabilním. Operní libreta se většinou vyznačují honosným jazykem a vysoce uměleckou básnickou formou. Tendenci opery opisovat naprosto běžné činnosti a stavy přehnaně poetickým způsobem kritizuje například Jeremy Sams. (Sams, 1996, s. 174). Prakticky žádná část operního textu neodpovídá běžné každodenní komunikaci mezi skutečnými lidmi, a klade tak překladateli do cesty další překážky. Někdy si ale tyto překážky kladou překladatelé do cesty sami.

5.3.1 Přirozenost originálu vs. překladu

Jiří Levý píše, že především u starší poezie nezřídka v překladu vidíme stopy přežitých básnických slohů. Starší originál svede i dobré překladatele k nevhodnému poetizování (Levý, 1983, s. 74). Podle Kurta Honolky pak při bližším srovnání jazykových verzí libret většinou zjistíme, že originální text nebývá tak kýčovitý jako jeho překlad, ale překladatelé místo prozaického „počkej“ použijí „ó prodli“, nenechají hrdiny milovat, ale „plát sladkou touhou“, „plakat hořké slzy“ a „cítit srdce pal“ (Honolka, 1967, s. 188). Jiří Levý pak takovou práci překladatele přirovnává k herci, který má tendenci na základě svých vlastních zkušeností nebo okoukaných „manýrů“ přehrávat svou roli a nechtěně jí tak vtiskovat až parodický charakter. Dodává: „Překladatelé posledních desetiletí přebarvovali text výrazy hovorovými a důvěrnými až do vulgárnosti nebo směšnosti. Prostou větu ‚lidé kolem něho umírali‘ ve vážném až tragickém textu překládá Josef Rumler v Sienkiewiczově *Vítězi Bártovi* ‚Člobrdíčkové kolem něho kapali jeden za druhým‘ [...] a podobně znehodnocuje nevhodnou komikou celou povídku.“ (Levý, 1983, s. 76-77).

Taková potřeba nadužívat vzletných jazykových prostředků pak vede například k patetizování úseků, které byly původním autorem podány zcela prozaicky. V Kalbeckově německém překladu *Prodané nevěsty* nezpívá úvodní sbor, že mu „Pánbůh zdraví dá“, ale o na keřích rašících květech a švitořících ptáčcích: „Seht am Strauch die Knospen springen / Hört die munter Vögel singen“ (Honolka, 1967, s. 197).

Co ale divák může skutečně rušit, je rozměňování jazyka jako takového. Tím mám na mysli situace, kdy se překladatel snaží za každou cenu držet hudební linie a obětuje jí tak nejen modernost vyjadřování, ale dokonce celou gramatickou strukturu cílového jazyka. Divák se pak dočkává frází jako „Lásky tvojí žár toť“ nebo „Vroucí lásky plápol plane mně ve řadru“ (úryvky z opery *Trubadúr*). Právě druhý uvedený případ také hezky ilustruje potřebu překladatelů zachovávat počet slabik ve verši. Zde si překladatel vypomohl použitím předložky „ve“ místo „v“, čímž zcela zavrhuje pravidla výslovnosti českého jazyka (Šíp, 1967, s. 206).

5.3.2 Básník coby překladatel opery

Nejen v souvislosti s překladem poezie, ale i v oboru divadelním se často řeší problém, zda by bylo nejlepším řešením pověřit překladem oper (či jiných divadelních útvarů) básníka. Na toto téma (respektive na jeho variaci „měl by básně překládat básník?“) existuje v oblasti

translatologie dlouhá debata a někteří odborníci se skutečně kloní k tomu, aby poezii překládali básníci.

Může se ale stát, že operní společnost zadá zakázku na překlad opery věhlasnému básníkovi, který stvoří vrchol básnického umění a čtení jeho veršů bude skutečným literárním požitkem. Problém se ale objeví při prvním pokusu převést text do scénického provedení a propojit ho s hudbou opery. Básník si dal skutečně pilně záležet na skvělé adaptaci libreta, nicméně nedbal (nebo si vůbec nevšiml) správného umístování přízvuků, dlouhých či krátkých slabik do dlouhých či krátkých tónů nebo toho, že určité výrazové prostředky jsou v originále podbarveny určitým hudebním motivem, a proto by měly i v překladu zůstat na stejném místě. Překlad, který coby báseň pro přednes byl bez námitek přijat, při převedení na scénu neuspěje.

Taková situace nastala například u překladu opery *Orfeus* skladatele Christopa Willibalda Glucka, který pořídil významný národní básník Vítězslav Nezval. Příklad uvádí Ladislav Šíp:

„[Nezval] svoje přebásnění pořídil bez ohledu na to, že čeština jeho veršů bude nemilosrdně natahována na skřípec. Vybírám namátkou árii Orfea (č. 33). Podle Nezvala by tedy Orfeus zpíval:

Jaky tu klíd. Ni jeden mrák!

Jak **sládka** zár líba mi zrák.

Co **jé tó** za zaz**rák**!

Slyš**ím** hlaholít tyto háje...“⁸ (Šíp, 1967, s. 214).

Nezvalovo dílo není možno označit za špatné, nicméně parametry a požadavky operního překladu podle Šípa nespĺňuje.

Jak tedy dosáhnout kvalitního operního překladu s kýženým poetickým efektem a zároveň se vyvarovat patetičnosti a gramatickým nesmyslům? Zaručený recept neexistuje, ale základní pravidlo by zřejmě mělo znít: nepřehánět vlastní básnickou kreativitu a hlavně – hudba je to, co za všech okolností udává tempo. Stojí-li tedy operní překladatel na rozcestí, kdy se musí rozhodnout, zda zůstane věrný hudební nebo textové předloze, měl by se pokusit zvolit první možnost. I za předpokladu, že jej to bude stát třeba vynechání rýmu. Ten pak může doplnit na jiném místě nebo vykompenzovat například slovní hříčkou cílového jazyka. Opačné rozhodnutí, tedy ve prospěch zachování věrnosti původnímu textu, může vést k úplnému vynechání skladatele z procesu, respektive nakládání s jeho dílem po libosti překladatele. Na druhou stranu existují extrémní situace, kdy jiné řešení, než úprava partitury, zdá se, neexistuje. Zkušený

⁸ Diakritika v tomto příkladu označuje nesprávně natahované slabiky a tučně zvýrazněné části pak nepřírozeň umístěné důrazy ve slovech.

překladatel by pak měl mít možnost minimální zásah uskutečnit. Tomuto tématu se budeme věnovat v následující kapitole.

5.4 Úprava partitury v zájmu překladu

Během komplexního procesu překladu opery může nečistka dojít k situacím, kdy se překladatel dostane do slepé uličky a žádné překladatelské řešení nebude korespondovat se skladatelovým hudebním podkladem. Může se také stát, že řešení korespondující s hudbou najde, nicméně bude existovat i verze jiná, která zní jazykově nesrovnatelně lépe, ale do partitury se hodit nebude. V takových případech mnoho překladatelů sáhne ke zcela krajnímu řešení – vlastnímu pozměnění partitury tak, aby výsledek odpovídal jejich překladu.

Kurt Honolka stojí ve svém názoru spíše za skladatelem: „Ovšemže spojovací obloučky a vokalizování musí být stejně nedotknutelné jako noty samy, pokud jde o svěbytné melodie, a ne o volné secco recitativy. Verdiho Amneris zpívá na velmi exponovaném místě roztouženou milostnou melodií na tři slabiky, z nichž druhá se vokalizuje přes čtyři tóny: ‚Ah, vie - - - ni‘. Julius Schanz z toho udělal: ‚Geliebter, o komm‘. To je ovšem něco jiného. Aidina árie o Nilu je takovými hříchy proti frázování úplně znetvořena,“ (Honolka, 1967, s. 193).⁹

Ladislav Šíp se dokonce ve své esejí o českých překladech zahraničních oper použít do následujícího tvrzení: „Dostane-li tak melodie z ničeho nic předtaktí, nebo jestli o ně přijde, pak je to drastický zásah, nikoliv zrada, ale přímo velezrada překladatele. Stejně tak je nutno dbát akcentů, obloučků a vokalizování,“ (Šíp, 1967, s. 217).

Tento postup překladatele není tak jednoduše odsouzeníhodný, jak by se z výše uvedených příkladů mohlo zdát. Máme-li na paměti pravidla operního překladu (zpěvnost, práce s hlasem pěvce, počty veršů atd.), zjistíme, že někdy je větší zradou překladatele vůči skladateli ponechat partituru v úplně původní podobě. Aby určitý úsek zněl přirozeně a nikoliv šroubovaně a křečovitě, musí se někdy překladatel rozhodnout pro použití jazykového prostředku jiného, než jaký zvolil autor původního textu. Zjistí ale, že za použití takového prostředku nebude soulad s hudbou na daném místě úplně dokonalý a dobrý dojem bude zkažen zvukovou disharmonií. V takovém případě by měl mít právo minimálním způsobem poupravit notový zápis tak, aby textová dokonalost byla doplněna dokonalostí zvukovou, čímž prokáže autorovi díla větší službu, než pokud by se rozhodl zarytě trvat na zachování nezměněné partitury.

⁹ Na druhou stranu je to ale opět Honolka, kdo tvrdí, že rozdělení čtvrtinky na osminky není v rámci opery žádná tragédie.

Takový případ uvádí Jeremy Sams. Jako příklad použil změnu jména jedné z postav opery tak, aby v cílovém jazyce znělo přirozeněji než ve své původní verzi. Říká, že „stane-li, se že překladatel musí například změnit jméno postavy z Genevieve na Genivive, je ospravedlnitelné změnit notu vždy, když se toto jméno v textu vyskytne“ (Sams, 1996, s. 178, překlad z angličtiny provedl autor práce).

Sams ovšem jedním dechem také dodává, že takové změny notového zápisu by se měly provádět jen v opravdu extrémních případech, kdy se zdá, že jiné východisko neexistuje. Nicméně vidíme, že takový postup není zcela nemyslitelný a zavrženíhodný. Podobně shovívavý postoj k minimálním úpravám partitury má i překladatelka Ronnie Apterová (Apter-Herman, 2000, a).

Je ale nutno podotknout, že takového postupu by se opět měl ujímat pouze člověk zkušený jak v oblasti psaného slova, tak hudby. Stejně tak by se měl překladatel neustále řídit myšlenkou, že on by měl respektovat původního autora a skladatele, nikoliv naopak. Pravidlem vždy zůstává, že ze všeho nejdříve musí překladatel hledat možná řešení problémů na své straně tak, aby nezasáhl do originální hudební kompozice.

5.5 Překlad opery jako týmová práce

Bylo již uvedeno, překlad opery je prací živoucí, progresivní a kreativní, nikoliv statickou. Je to práce na jednu stranu obrovským způsobem omezená a limitovaná. Zdá se, že překladatel prakticky nemá žádnou možnost vymanit se ze skladatelem vytyčených hranic. Na stranu druhou je to práce neuvěřitelně kreativní a činorodá. Je to práce s jazykem, jeho kompozicí a poezií, zároveň je to i práce s hudbou, její harmonií, melodií a taktem. Je to také práce s atmosférou a náladami, je to hodinářsky detailní práce se spojováním na první pohled nepostřehnutelných souvislostí melodie a slov. To, co si však mnozí operní překladatelé a hlavně mnohé divadelní společnosti neuvědomují, je, že operní překlad by měl být také prací s celým týmem, který se na produkci podílí.

Týmová práce ovšem nezačíná až s počátkem zkoušek přeložené verze, ale již s počátkem činnosti překladatele. První věc, kterou by si překladatel opery měl uvědomit, že nepíše text pro knihu, kterou si čtenáři budou přeríkávat v duchu. Nepíše ani básně pro přednes, jejichž tempo si recitující budou moci podle situace libovolně upravit. Překladatel je tvůrcem textu, který bude interpretován v reálném čase na jevišti pěvcem, jenž je limitován určitými objektivními i subjektivními faktory. Objektivním faktorem rozumíme například již několikrát

zmíněné tempo hudby. Pěvec musí za určitou ohraničenou dobu v dané melodii odzpívat překladatelem dodaný úsek textu. Tento text musí být napsán tak, aby jej pěvec mohl zazpívat bez zbytečného stresu a časové tísně, která je způsobena rychlostí hudby. Je doporučeníhodné, aby si překladatel své verše pokusil během překladu alespoň zhruba přezpívat, čímž získá představu o tom, jak dobře jeho text s hudbou funguje.

Subjektivním faktorem jsou pak hlasové schopnosti pěvce stejně jako například vhodnost užití různých samohlásek pro různé typy tónů. Tím mám na mysli, že pro vysoké tóny se lépe hodí jiné samohlásky než pro tóny nízké.

Tato práce překladatele je občas ale poněkud ztížena nedostatečným rétorickým vzděláním pěvců. Vinou moderního trendu uvádění oper v originále jsou pěvci vyučováni precizní výslovnosti a rekci ve všech možných světových jazycích. Problém ovšem nastane, mají-li nastudovat roli ve své mateřštině. Té je totiž podle překladatelky Ronnie Apterové nikdo neučí. Srozumitelnosti nenapomáhá ani architektura mnohých divadelních sálů, které například Ronnie Apterová nazývá „obrovskými stodolami“ (Apter-Herman, 2000, a).

Ovšem přes všechny tyto neduhy, které se mohou vyskytnout, by překladatel měl stále dbát na to, aby svou práci odvedl precizně a vyprodukoval jak literárně kvalitní, tak pro pěvce zpívatelný překlad.

Ronnie Apterová si myslí, že by překladatel měl být divadelnímu týmu a především pěvcům i nadále během zkoušení k dispozici, měl by slyšet svou přeloženou verzi skutečně reprodukovanou na jevišti, aby mohl buď v případě problémů podat pěvcům vysvětlení, proč se rozhodl pro dané řešení, nebo aby mohl případně flexibilně upravit překlad tam, kde objeví zádrhel, který mu při práci za psacím stolem zůstal skrytý (Apter-Herman, 2000, a).

Právě zhlédnutí celé produkce vlastní verze je podle Apterové to nejdůležitější, co by překladateli nemělo být upíráno. Na základě toho dokáže identifikovat a eliminovat případné nedostatky jak ve slovních obrazech, tak v nesprávně kladených důrazech a melodii řeči. Právě v souvislosti s posledně zmíněným se pak může poradit s dirigentem na vyřešení situace ke všestranné spokojenosti a pohodlí pěvců.

Apterová ale nebere v úvahu to, že představitel role někdy text změnit potřebuje ze zcela racionálních důvodů. Každý pěvec má jisté hlasové možnosti a limity a tyto musí zkoordinovat s produkcí zpívaného textu. Překlady libret však někdy disponují místy, která jsou pro pěvce buď těžko reprodukovatelná, neznějí v jeho podání esteticky nebo v nejhorším případě mohou být pro pěvcův hlas nebezpečná. Nutí-li tedy překladatel sólistu dosahovat hlasových výšek například otevřeným „o“, je logické, že takový pěvec bude hledat slovní náhradu například s hláskou „a“, která mu to dovolí pohodlněji.

6 Nové překlady starších oper

Tato kapitola se bude zabývat zastaráváním operních překladů a dále rozebere postupy v operním překladu často využívané, jako je „akulturace“ („acculturation“) a „tradaptace“ („tradaptation“), tedy nejen překlad libreta jako takový, ale také jeho adaptování pro novou kulturu a jazyk.

Proč kritikové považují mnohdy operní překlady za špatné? Jak již bylo zmíněno, může být na vině nezkušenost překladatele, jeho neschopnost pracovat během překladu na několika úrovních, tj. hudby a textu. Někdy je za nízkou kvalitu zodpovědné přehnané rozměňování jazyka, snaha o poetičnost za každou cenu, někdy vzájemné nepochopení mezi divadelní společností zadávající překlad a překladatelem. Faktorů, které mohou negativně ovlivnit kvalitu výsledného produktu, je nespočet, a to zvláště u překladu tak komplexního díla, kterým je opera.

6.1 Zastarávání překladu

V moderním divadle figuruje na seznamu nedostatků ještě jedna závažná položka. Operní tvorba se v posledních letech zcela odcizila modernímu divákovi. Jedna z příčin tohoto trendu spočívá právě v překladu. Dodnes se totiž nejen na našich jevištích uvádějí opery v překladech bezmála dvě stě let starých, které nového diváka nemají šanci žádným způsobem oslovit (Šíp, 1967, s. 208). Navíc si musíme uvědomit vše, co bylo uvedeno o špatných operních překladech a o tom, jak by se tyto neměly tvořit, a převedme to o stovky let zpátky, protože ani tehdejší překladatelé nebyli neomylní. Dostaneme tak zastaralý špatný překlad, který už rozhodně nemůže být funkční. Kdo by chtěl také nalákat mladého diváka na operu o milencích, kteří oblečení do klasických krojů zpívají o „milkování“ a „celování“ (Šíp, 1967, s. 208)?

Proč se divadelní společnosti neustále uchylují k uvádění zastaralých překladů místo toho, aby zadaly vytvoření překladu nového, moderního? Kurt Honolka se domnívá, že důvodů existuje několik: zaprvé, staré překlady jsou již zavedené, pěvci je umí a odmítají se učit se nové texty. Zadruhé, dirigentům je většinou jedno, v jakém překladu se opera bude dávat, a režiséři raději mlčí, než aby si dělali problémy s vyjednáváním nového překladu a samozřejmě zatřetí, nakladatelství a divadla nejsou ochotna vydávat peníze za nové překlady, když existují starší (Honolka, 1967, s. 203).

Výsledek je tedy takový, že opery se na českých divadlech uvádějí buď ve svých originálních verzích, což je ten lepší případ, který dnes na českých scénách převládá, nebo v zastaralých zpívaných překladech.

6.2 Tradaptace operního překladu

Derrick Cameron definuje v rámci operního překladu postup tzv. „tradaptace“, která vznikla spojením slov „translation“ (překlad) a „adaptation“ (adaptace). Tímto výrazem se myslí „převádění starých textů do nového kulturního kontextu“ (Cameron, 2000, s. 17, překlad z angličtiny provedl autor práce). Jde tedy prakticky o aktualizování textu díla podle požadavků moderní doby a cílové kultury.

Někdo by mohl namítnout, že tradaptací se prakticky zničí myšlenka původního autora, který operu napsal tak, aby odpovídala určité době a jejím charakteristikám, a nám dnes nenáleží si s jeho dílem libovolně manipulovat. Argumentem může být také zachování „ducha“ díla a jazyka jeho libreta.

Chceme-li však zachovat ducha a charakter opery a jejího původního libreta, nejlepším způsobem se jeví ponechání opery v původním jazyce. Rozhodneme-li se vytvořit nový překlad, je tradaptace nejlepší možnou cestou, kterou se překladatel může vydat.

Nevýhodou takového postupu pak samozřejmě může být odcizení díla divákům, kteří se nepohybují v oblasti, pro niž byl překlad uzpůsoben, a to ať už geografické, kulturní, profesní atd. (viz poslední kapitola). Překladatel si musí vytyčit, na jakou cílovou skupinu se zaměřuje a koho chce svým překladem oslovit.

Nicméně najdou se i případy, kdy využití tradaptace, ač třeba v minimální míře, neslouží k přiblížení díla současnému divákovi. Řeč je zde například o situacích, kdy taková strategie slouží skutečně neospravedlnitelným důvodům – politickým. V takových případech není cílem překladatele (ať už z vlastní či třetí stranou nařízené iniciativy) dílo současnému divákovi přiblížit, ale naopak je v jeho očích nějak zkreslit nebo něco zamlčet. Ladislav Šíp uvádí následující politické změny v původních libretech:

„Nemohu tu nevzpomenout dvou případů z okupace. Ve Smetanově *„Tajemství“* se musel vysloužilce Bonifác zříci své minulosti a při vyznání Róze místo *„Jsem voják, jsem voják, stál jsem v bitvách proti Prusu...“* zpívat *„...stál jsem v bitvách proti Rusu...“*. Jako Smetana byl zásahem do libreta ve stejnou dobu postižen i

Dvořák. Intrikán, jemuž je souzeno prohrát, se v ‚*Jakobínu*‘ nemohl jmenovat jako vůdce Třetí říše Adolf a byl překřtěn na Rudolfa,“ (Šíp, 1967, s. 210).

V tomto případě mají obměny textu historický důvod. Pasáže obsažené v původním libretu by mohly například nějakým způsobem urazit národní cítění publika v kontextu dané doby. Například Hans Sachs v *Mistrech pěvcích* na české scéně ještě neřekl to, co napsal skladatel, tedy že se rozpadne v prach a popel Svatá říše římská národa německého, a místo toho pěje o slávě kněžích nebo naopak o zkáze celého světa (Šíp, 1967, s. 210-211). Tento postup je logický vzhledem k tomu, že překlady vznikaly v době německé hegemonie nad Evropou. Ovšem překladatelé měli libreto vnímat v kontextu doby příběhu, tj. v uvedeném případě z kontextu dané periody v 16. století.

Postup tradaptace jde většinou ruku v ruce s prací režiséra, popřípadě i dirigenta, protože se v ideálním případě nejedná o pouhé pozměnění v libretu, ale odlišné pojetí představení nebo jeho částí jakožto celku. Právě v opeře by mohla být snaha o tradaptaci a tím pádem akulturaci vítaným tvůrčím procesem. Uvědomme si, že většina slavných světoznámých oper vznikala před stovkami let a jazyk, kultura a realie, které dokázaly kýženým efektem zapůsobit na diváka tehdy, na něj s největší pravděpodobností nebudou působit dnes. Asi nejvíce je tento fakt zřetelný u komické opery. Doba totiž nevyhnutelně pokročila a komika 17. století dnes téměř stoprocentně žádné pobavené úsměvy nevzbudí (Coelsch-Foisner, 2004, s. 281).

V souvislosti s tradaptací připomenu již zmíněnou produkci opery *Così fan tutte* ve washingtonské Capital City Opera, již nastudoval režisér Nick Olcott společně s dirigentem Kim Allen Klugem a která se odehrává v italské restauraci uprostřed Brooklynu. Tomu odpovídá i svérázný překlad opery, kdy postavy zpívají v lámané angličtině a v emocionálně vypjatých chvílích sklouznou zpět do rodné italštiny.

Sabine Coelsch-Foisner uvádí další příklad akulturace opery *Così fan tutte*. Hlavní hrdinka používá ke vzkříšení mužů v bezvědomí Mesmerův magnet. To byla v době Mozarta novinka. Ale v době moderní medicíny komický efekt nevzbudí. Překladatelka Anne Ridlerová převádí medicínu do současnosti a místo Mesmerova magnetu mluví o dvou elektrodách (Coelsch-Foisner, 2004, s. 282).

Právě tradaptace v opeře může tedy fungovat pouze se zdařilým překladem, který s charakterem produkce koresponduje. Mnoho režisérů se dnes snaží modernizovat své produkce, nicméně v kombinaci se starým klasickým překladem výsledek vyznívá nejistě a kontraproduktivně. Historický *Boris Godunov* přenesený do socialistického Ruska (Janáčkov

divadlo Brno, 2007), pohádkový *Bludný Holanďan* odehrávající se mezi čtyřmi bílými stěnami blázince (Moravské divadlo Olomouc, 2008), sociálně tragický *Rigoletto* hrbící se coby filmový technik pod bičem hollywoodských magnátů (Volksoper Vídeň, 2011) atd. Některé z těchto pokusů skutečně fungovat mohou, jiné ne. Pravidlem by mělo vždy zůstat, že opera musí působit jako celek. Překlad musí být stejně moderní a charakterově pojatý, jako celá inscenace. Co naplat, že je scéna brněnského *Borise Godunova* ruské režisérky Ingy Levant zaplněna symboly kladiva a strážci ve vojenských uniformách, když ale pořád sledujeme historický příběh cara Borise? Dění na scéně by mělo jít ruku v ruce s tím, co je divákovi pomocí slov zprostředkováváno. Není-li tomu tak (jako u většiny pokusů o modernizaci na českých scénách), dostává se publiku dvou protichůdných vjemů a výsledný efekt je spíše kontraproduktivně zcizovací než kontroverzně atraktivní.

7 Nohavicův překlad *Così fan tutte*

Minulou kapitolou jsme zakončili spíše teoretický popis problematiky překladu oper, rozebrali jsme strategie a možnosti, jichž může překladatel využít a poukázali jsme na výhody a nevýhody různých typů operního překladu. Tato část práce se bude věnovat překladu libreta opery *Così fan tutte* W. A. Mozarta, který vyhotovil ostravský písničkář Jaromír Nohavica. Ukáže na praktických příkladech strategie, které byly popsány a pokusí se zhodnotit přínos Nohavicova nekonzervativního postupu pro budoucí české překlady oper.

Jaromír Nohavica je známý český písničkář pocházející z oblasti Ostravska, což se také velmi silně odrazilo v jeho pojetí překladu, jak si ukážeme v pozdějších částech kapitoly.

Nohavica nemluví italsky a libreta Lorenza da Ponteho si tedy nechal doslovně přeložit do češtiny. „Měl jsem doslovný český překlad [...]. Nahlížel jsem i do německých a anglických překladů a do starších českých verzí, ale nenechal jsem se jimi nijak ovlivnit,“ říká v rozhovoru s Radmilou Hrdinovou pro *Divadelní noviny* ze září roku 2006. Přesto mu ovšem práce na překladu jedné opery zabrala neuvěřitelných osm měsíců. Jako předsevzetí si vzal, jak tvrdí, že ani jedna Mozartova nota nesmí spadnout pod stůl.

Motivací pro vytvoření nových překladů byla právě snaha nalákat do divadla na operu nového diváka, který – jak již bylo zmíněno – může být od operní tvorby odrazen strachem z nepochopení. „Mně je trochu líto, že se nezpívá česky. Zpívat v originále patří na jedné straně ke stylizaci opery – jako že jdeme na operu a nečekáme, že pochopíme, o čem se tam zpívá. Děj většiny oper je stejně nezapamatovatelný. Na druhé straně právě nesrozumitelnost odrazuje od opery velkou část publika. Já mohu pět minut vnímat jen krásu zpěvákova hlasu, ale jestliže chci být opravdu vtažen do příběhu, do velkého divadla – a opera je vrchol veškerého divadla – pak chci a musím rozumět,“ (Hrdinová-Nohavica, 2006).

Už bylo uvedeno, že zpívat operu v italštině a v češtině jsou dvě zcela odlišné věci. To samé si uvědomil i Nohavica během práce na svých překladech. Pouští se dokonce do tvrzení, že hlas zpívající v italštině se mění prakticky na další hudební nástroj a tento efekt bohužel není možné v češtině napodobit. Na druhou stranu uvádí, že i čeština během doby své existence (a hlavně díky českým obrozencům) došla do podoby krásného a dokonalého jazyka, s nímž je možné si v opeře tzv. vyhrát a vykompenzovat některé prvky italštiny. „Někdy jsem se dostal dokonce tak daleko, že byly chvíle, kdy jsem se ptal až toho Mozarta samotného tam nahoře, jestli jsem to nepřehnal. A pak jsem slyšel jeho pobavený úsměv:

naopak, dej to tam, nepárej se s tím. Nešlo to proti duchu, ale naopak,“ říká v rozhovoru s Martinem Jirouškem pro *Mladou frontu DNES* z května 2005.

Samozřejmě nejsou překlady Jaromíra Nohavicy zcela neproblematické. V rozhovoru pro *Divadelní noviny* uvádí: „Mou výhodou je, že si text při psaní hned zpívám a cítím, jestli jde takzvaně do pusy,“ (Hrdinová-Nohavica, 2006). Podle některých pěvců, kteří měli možnost se s uvedenými překlady setkat, to však zdaleka neplatí všude. Upozorňují na místa, kde se vyskytují právě již výše uvedené nešvary, jako například, že překladatel nutí pěvce zpívat nízké samohlásky na vysoké tóny nebo natahuje kratší slovo nepřírozeně přes několik tónů.

Nicméně v řadách diváků se produkce oper s Nohavicovými překlady těší velké popularitě. Právě zmíněná modernost jak jazyka, tak celkového provedení láká do divadla nové a mladé publikum. Navíc Nohavica, ať samozřejmě ne vždy dokonale, více méně splňuje ideál operního překladatele, který jsem nastínil v předchozích kapitolách. Totiž člověk, který má zkušenosti jak s hudbou, tak psaním básnických textů, v tomto případě s obojím zároveň. Ideální volbou pro překlad těchto děl je také z toho důvodu, že Mozart byl podle Nohavicových slov prakticky také „pouze písničkář“ (Hrdinová-Nohavica, 2006). Mozartovy opery, jak tvrdí Nohavica, nejsou velkými seriózními uměleckými díly, ale zábavou pro obyčejné lidi. Jejich cílem není uspokojit učený vkus operního kritika, ale zprostředkovat příběhový a hudební zážitek běžnému divákovi, který si přijde do divadla večer po práci odpočinout. Tento Mozartem zadaný úkol se pak dle mého názoru daří Nohavicovi plnit.

Nohavicovy aktualizované překlady Mozarta mají mimo jiné jednu nevýhodu. Pole jejich plnohodnotné působnosti se omezuje na oblast Ostravska, to znamená, že toto dílo nejspíše nemá šanci stát se klasickým, jak to popisuje Jiří Levý, podle nějž se klasickým překladem může stát překlad nejvšestrannější, protože příliš vyhraněná koncepce omezuje jeho využití pouze na inscenaci jednoho typu (Levý, 1983, s. 100). Písničkář pojal překlad jako svůj menší experiment a vydatně tak v libretu využívá výrazů a slovních spojení typických právě pro tento region. Levý navíc odsuzuje přílišné otiskování osobnosti překladatele do překladu: „Tato vztahovačnost, tento čtenářský subjektivismus, je jedním z hlavních úskalí překladatelovy práce, protože svádí k lokalizacím, které se mohou dostat do rozporu s objektivním smyslem díla [...] cílem překladatele by mělo být, aby své subjektivní zásahy co nejvíce potlačil, aby se co nejvíce přiblížil objektivní platnosti překládaného díla,“ (Levý, 1983, s. 55-56). S ohledem na tento názor Nohavica se svým překladem *Così fan tutte*

neuspěl, nicméně musíme vzít v potaz také otázku, zda chtěl těmto ideálům dostát nebo se snažil pouze ukázat, že i staré dílo je možno pojmout inovativním způsobem.

Jaromír Nohavica během práce na svém překladu opery *Così fan tutte* využil postupu tradaptace. V minulé kapitole jsem přiblížil, jaké důvody ho k této strategii vedly, a přibližně jsem nastínil specifika překladu. V následující kapitole se již podrobněji podívám na konkrétní pasáže v textu a ukážu, kde a jakým způsobem Nohavica dociluje přiblížení textu současnému a především ostravskému divákovi.

7.1 Adaptační strategie

Nohavicovy *Così fan tutte* podle slov bývalého ředitele ostravského divadla Lud'ka Golata sklidily u diváků nevídaný úspěch. Není to samozřejmě pouze dílem překladatele, nýbrž také režiséra a scénografa, kteří se k uvedení tradičního díla postavili velmi novátorským způsobem, nicméně český písničkář na tom má nepopíratelně velký kus zásluh. Je zřejmé, že se v případě Nohavicova díla jedná spíše o adaptaci než „překlad“ v pravém slova smyslu. Susan Bassnettová ve své práci *Transaltor As a Writer* tvrdí, že diskuse na téma, jak moc se překladatel může odklonit od originálu, se vedou již odpradáвна. Téma se pohybuje v rozmezí dvou extrémů, z nichž jeden tvrdí, že překladatel nemá absolutně žádnou volnost, ten druhý naopak, že originál slouží jen jako odrazová pozice pro překladatele a překlad by s ní měl být jen zhruba spojen (Bassnett, 2011, s. 94). Bassnettová dále v práci *Translating for the Theatre* uvádí, že dnes jsou „originální texty překladateli všemožně kráceny, měněny a adaptovány, přesto se stále mluví o překladu“ (Bassnett, 1991, s. 102, překlad z angličtiny provedl autor práce). V následujících podkapitolách rozebereme, nakolik se právě Nohavica ve svém počínu držel originálu či se od něj naopak vzdaloval.

7.1.1 Domestikace

V této kapitole se budeme zabývat domestikáčními strategiemi využitými v Nohavicově překladu opery.

7.1.1.1 Převod reálií

Vezmeme-li v potaz Schleiermacherovo rozdělení překladu, tj. možnost přiblížení textu příjemci nebo příjemce textu (Nord, 2011, s. 27), Nohavica téměř zcela ignoruje strategii

přiblížení diváka originálu a naopak se snaží co nejvíce přenést text cílovému publiku. Právě jedna z nejzřetelnějších strategií je v jeho textu domestikace. Tento kulturní transfer není téměř nikde v textu výslovně zmíněn (až na pár výjimek), nicméně Nohavica používá spoustu narážek, z nichž je úplně jasné, kde se opera v jeho podání odehrává. Jak píše Bassnettová, diskuse o tom, kolik volnosti si může překladatel dovolit, zůstávají bez odpovědi, nicméně tento Nohavicův postup poněkud kontrastuje s tvrzením Jiřího Levého, který píše, že současná překladatelská teorie má tendenci zdůrazňovat zachování národní a historické specifičnosti originálu (Levý, 1983, s. 115).

Hned první a nejlépe postřehnutelnou indicií tohoto posunu jsou vlastní jména. Ta se v Nohavicově verzi stávají typicky českými. Z Gugliema se stává Kuba, z Ferranda Ferda, z Fiordiligi Líza, z Dorabelly Dorka a z Despiny Růža. Tento postup je v přímém rozporu s názory některých operních překladatelů, které již byly v práci prezentovány.

Zde ovšem počesťování nekončí. Například v místě, kde se svůdníci za účelem výhry v sázce snaží vloudit do přízně dívkám hlavních hrdinů, prezentují služce Růže následující nabídku:

„A tak ty jako jejich blízka, ty která nejlíp víš, jak se jim stýská, jistě už najdeš cestu, jak seznámit je s dvěma elegantními muži, kteří měli by chuť, jak to jen říct, prostě tady máš deset tisíc korun, když se to podaří.“ V originále ovšem služce nabízí dvacet Scudo, což je bývalá italská měna. Dále pak ještě Nohavica mění dvacet Zecchini na padesát tisíc korun.

Za účelem domestikace Nohavica dokonce doplňuje historii některých postav. Doktor Alfons říká dívkám během kříšení jejich nápadníků: „Tento přístroj darován mi byl doktorem Mesmerem, německým lékařem, který byl ovšem českého původu po mamince.“ Originál ale mluví o doktoru, který v Německu léčil umírající a jehož sláva sahala až do Francie. O původu není ani zmínka – jedná se o narážku na Mesmerův magnet, vynález německého doktora Franze Mesmera, syna Uršuly Mesmerové.

Dále Kuba, zklamaný ženskou povahou, ve svém zhrzeném moralistickém proslovu zpívá: „Já vás bránil zuby nehty, jsi-li Čech ty, tak žen si važ, říkal jsem všem kolem sebe, jsou to andělové z nebe, je to český poklad náš, a teď toto.“ Originál je mnohem prozaičtější, Guglielmo jen dokola opakuje, že pro něj ženská nevina byla vždy samozřejmostí.

Nohavicův postup domestikace v překladu však v české překladatelské historii zjevně není výjimkou. Další takový příklad uvádí opět Jiří Levý: „Jako příklad překladatelského subjektivismu možno uvést Saudkův překlad hry *Jak zkrotit saň*: za místní jména z okolí Shakespearova rodného Stratfordu dosazuje kraj z blízkosti svého vlastního rodiště a uvádí na scénu Fanči Posekanou z Dráteníku nebo Mokrou Loučku,“ (Levý, 1983 s. 56).

Kromě používání českých jmen a reálií se ovšem Nohavica nebojí ani zakomponování českých pop-kulturních odkazů. Např. když jedem otrávený Ferda má mí z doktora, který mu nechce nic sdělit, zda má ještě nějakou šanci u své milované: „Stačí, když naznačíte, že aspoň malou naději jakous mám.“ Odpověď zní: „Jak říká klasik: My už nesmíme ani naznačovat.“ Český divák určitě rozpozná známou citaci z her smyšleného národního hrdiny Jára Cimrmana. Na nebezpečí tohoto postupu upozorňuje Jiří Levý, který tvrdí, že na česká přísloví, rčení a místní a historické narážky by si překladatel měl dát obzvlášť pozor (Levý, 1983, s. 120). Na druhou stranu ale Levý konstatuje, že nerovná-li se hodnota celku součtu jeho částí, nýbrž nové významové kvalitě (tj. nemůžeme-li některé cizojazyčné přísloví přeložit slovo od slova), pak si žádá náhradu obdobným celkem českým (Levý, 1983, s. 125).

Existují ale i případy, kdy taková substituce není jen dobrovolnou alternativou překladatele, ale nutností. Líza tak zpívá: „Á, tady ,esko‘, zřetelné ,es‘, ty tvary, ,esko‘ jako sňatek.“ V originále najdeme „M“ a „P“ jako „matrimoni presto“, tedy „rychle sňatek“.

7.1.1.2 Využití dialektu

Jaromír Nohavica se ovšem nespokojí pouze s převáděním národních reálií. Význačný posun se koná i v oblasti jazyka. Téměř celá opera je tak převedena do hovorové češtiny nebo dokonce na některých místech do ostravského dialektu. Nohavicovy slovní obraty jsou ovšem většinou mnohem barvitější a svěžejší než v originále a překladatel si také dopomáhá nespočtem metafor a přirovnání, které v původním libretu vůbec nenajdeme.

Tak například hned na začátku opery nechává doktora zpívat: „A budete-li lhát, tak **prísam bačku**... jen ne, ne krev a rvačku.“ V originále přísahá na nebe i zemi. „*Prísam bačku*“ je slovní spojení, které v ostravském dialektu znamená „přísahám bohu“. Jak jsem už zmínil v předešlé kapitole, problematické u takovýchto překladatelských řešení je nemožnost jejich univerzálního použití. Divák nepocházející z Ostravska, jen stěží odhadne, co tímto spojením chtěl autor říct a navíc „konkrétní nářečí nebo cizí národní jazyk jsou příliš těsně spjaty s určitým zvláštním krajem, než aby jich bylo možno použít k substituci,“ (Levý, 1983, s. 124).

Podobná, ovšem v tomto případě již pro neostravského diváka ne tolik nepochopitelná situace nastává, když služka zvažuje přijetí výše zmíněné nabídky deseti tisíc od jednoho ze svůdníků s cílem dostat se k milenkám protagonistů: „To nezní špatně, taková **propozycja**!“ Originál využívá italského slova „proposizione“.

V tomto případě se naopak v kontrastu se zbytkem svého překladu Nohavica drží původní italštiny více, než by divák možná očekával a místo správného českého výrazu „nabídka“ nebo „návrh“ využívá přímého převodu termínu použitého v původním libretu, který je ještě ovlivněn polštinou, jejíž stopy jsou v ostravském dialektu velmi dobře znatelné.

Služka Růža si později stěžuje na svůj úděl: „Říkám, draží lidi, být služkou, to je osud! Člověk maká jak fretka, jak šroub, od vidím do nevidím a z celé té dřiny má jen suché z nosu, třeba ted'ka, ta čokoláda, co ji tu míchám, je dávno hotová a já čichám jen a suším hubu. To je týráni nekrmené zvěře [...] Tož jen tam hrábni, Růžo, to je žůžo.“ V originále si služka stěžuje, že běhá od rána do večera a vše, co dělá, je jen pro ostatní, žádná přirovnání k fretkám, šroubům a nekrmené zvěři se zde nevyskytují. Nepoukazujeme zde jen květnatý jazyk služby, jenž se v originále nevyskytuje, ale především na pomocnou částici „tož“, která je typickou vložkou ve větách tvořených mluvčími z Moravy a Slezska.

Nastrčení nápadníci se poté u Nohavicy snaží svést milenky Kuby a Ferdy z cesty věrnosti těmito slovy: „Jeden se vypaří a přijde jiný, proč ztrácím o tom řeč, ještě jsou živí, než přivalí se zase zpátky, ve volném čase si uděláme **mejdan** [...] Nic není lepší pro chorou holku nežli **mejdl**.“ Nápadníci v originále vyzývají dámy, aby se v době nepřítomnosti svých milých dokázaly trochu pobavit.

7.1.2 Expresivita

Nohavica, jak jsem již na začátku kapitoly zmínil, využívá mimo jiné větší expresivity, než jaká je použita v originálu. Například v části, kdy Růža pochybuje o mužské věrnosti, užívá tohoto vyjádření: „Věrný chlap? Věrný vojcl? No to je teda fór, nejseš ty magor?“ V originále říká jen to, že o věrném mužském srdci ještě nikdy nikdo neslyšel, žádní „magoři“ a „vojclové“ (vojáci) se zde nevyskytují.

Jiná postava na konci opery provolává: „Průšvih jak Brno, všechno je v háji, no to jsme v kaši, no to jsme v pr. Není nám rady, jsme prostě v pr.“ V originále opět méně expresivně volá, že vidí, jak se loď blíží k břehům a přiráží k molu.

Podobně překladatel zesiluje pocit pobavení, který přibližně v půlce opery zažívá jedna z postav. V Nohavicově překladu totiž Ferda konstatuje: „Já se snad potento... možná že nejen to.“ Zatímco italský Ferrando poněkud sušeji nabádá ostatní, že „kdo se tomu nechce zasmát, ať raději zůstane mlčet.“

Nohavica nechává Ferdu a Kubu, kteří se vzájemně ujišťují o věrnosti svých partnerek, svorně bok po boku pět jako na fotbalovém zápase Baníku Ostrava: „Tak ať se točí kola, hola, hola, vzhůru do toho, borci, vyhrajem, nejsme žádná prdel holá!“ Dva milovníci se v originále pouze umírněně domlouvají, že – zatímco budou čekat na další vývoj událostí ohledně svých partnerek – se půjdou najíst.

Jindy se zase Nohavica pokouší dát do kontrastu několik aspektů řeči. Používám příkladu s honosnou italštinou vzápětí následovanou jadrnou českou nadávkou přejatou z němčiny: „Ach, cospet to del diavolo, krucinál himl hergot, být takhle upejpavý!“ Tato situace potom na diváka vytváří tím komičtější efekt, čím nesourodější fráze jsou vedle sebe postaveny. Zde by se ovšem opět dala použít výtku Jiřího Levého o nevhodnosti využívání cizího národního jazyka v překladu (Levý, 1983, s. 124).

Dalo by se dokonce říct, že Nohavica dělá z již tak zábavných romantických hrdinů této komické opery ještě směšnější postavy, než jakými byli v původní verzi. Například jeho Kuba na doktorovo oznámení, že bolest u srdce je zřejmě ještě následek jeho intoxikace, reaguje: „Já sice nevím, co to je, to, to intoxikace, ale chrlí duše má lávu bolu.“ Guglielmo je v originále poněkud poetičtější a místo zkomolení slova intoxikace píše o otravě krásným, přesto bezcitným a ohnivým očima. Zajímavé je také povšimnout si kontrastu mezi první částí věty, která poukazuje na jistou jednoduchost hrdiny, a následnou poetickou metaforou o lávě bolu.

Poetika, která je v tomto případě myšlena ale spíše jako sarkastický výsměch tragickým romantickým hrdinům, je však opět brzy vystřídána svéráznou Nohavicovou ostravskou mluvou. Takto si jeden ze svůdníků stěžuje na neúspěch u objektu svého snažení: „Krucinál hergot! A pak bum bác a konec. Že prý miluje Kubu a že jen on je její jediný v srdci a tak dál, dřisty chvisty, a různě, holt marné, ta tvá Líza je světice, holubička, čistý květ, jaký svět nenosil ještě.“ V originále místo „dřisty chvisty, holt marné“ konstatuje, že mu Fiordiligi sdělila, že zůstane navždy věrná, a poslala ho pryč. Opět se zde potvrzuje teorie o kontrastech, kdy v první části sdělení pozorujeme snahu zavděčit se ostravskému divákovi jeho vlastní mluvou, aby byla vzápětí vystřídána poetickým opěvováním Líziny věrnosti plným honosných metafor.

Nohavicova záliba v ostravském dialektu a vůbec Ostravsku však zcela vrcholí v závěru opery, kdy na scénu přichází služka Růža převlečená za notáře. Takto se uvede:

„Meno me je Buchta Peter, ze mě všecy majum vjeter, s titulama aji bez, bo na paragrafy jsem pes [...] Matrimonialni pakty, podškryfneš mi jak ty, tak ty, slečna Dorka s panem Břízou a pan Dub se slečnou Lízou, kterou v noci blechy hryzou. Na papíře všecko

dáno, v městě Místku rukou psáno, kvůli věnu ujednáno.“ Zde Nohavica úplně změnil charakter postavy, jejíž řeč je v originále možná až přehnaně vznosná (zřejmě záměrně, kvůli navození komického efektu) a plná latinských právních termínů. Opět zde vidíme domestikaci převedením děje opery do města Frýdek Místek.

7.1.3 Aktualizace

Nohavica se ovšem nespokojí jen s modernizací jazyka. Naopak, ve svém překladu používá zároveň nespočet odkazů na fenomény moderní kultury, ať už filmy, knihy nebo události. Hned ze začátku tak například doktor Alfons konstatuje, že „začal akční film na velkém plátně“ a i později v opeře Nohavica popisuje krásu stromové aleje slovy, že je „jako z ruského filmu“.

Další odkaz k filmům a knihám nalezneme v části, kde dvě dámské protagonistky dumají nad tím, kdo mohou být dva nově příchozí muži. Nohavicova verze zní: „Kdo to, Bože, může být? Dva Skoti, Briti, Turci, hobiti?“ Originál se spokojí s vyjmenováváním národností bez přidávání forem života z fantasy románů. Pop-kulturní odkaz „hobiti“, který se samozřejmě v originále nevyskytuje, je opět dílem překladatelovy kreativity a upoutává pozornost mladých diváků sledujících moderní kulturní trendy.

Jak jsem ukázal již výše na příkladě duetu Kubu a Ferdý, který zní jak z úst fanoušků ostravského Baníku, Nohavica je kromě filmů i velkým příznivcem sportu. To znovu dokazuje, když jeho doktor Alfons upozorňuje protagonisty: „Řvete jak na lesy, tak pozor dejte si, holky to zmerčí a skončil mač.“ V originále doktor upozorňuje, že skončí legrace, nikoliv mač.

K další aktualizaci dochází v místě, kdy doktor Alfons navrhuje protagonistům, aby se se svými milými oženili. Kuba: „To raději si vezmu za ženu Eltona Johna.“ Ferda: „No a já jeho klavír. A rozladěný navíc.“ V originále polemizují nad sňatkem se sirénami a gorgonami.

Jedné z nejodvážnějších modernizací se Nohavica ale dopouští na konci opery v již citovaném proslovu notáře. Ta dělá svému smyšlenému úřadu reklamu těmito slovy: „Moja firma ma se k světu, ma aj stranky internetu, ve ve ve a kdo tam vleze, zmačkni enter, tečka ce zet.“ Považuji to za dobrý nápad na místě, kde notář v originále srší právními termíny.

Na rozdíl od jiných částí se Nohavica vyrovnal poněkud fádne s úsekem léčby svůdníků z mdlob za pomoci doktorova nového přístroje. V originále používá doktor k léčbě

Mesmerův magnet, což byla za časů Mozarta novinka medicíny. V Nohavicově převodu do češtiny zůstává Mesmerův magnet, který je dále generalizován pouze jako „podivné hejblo“.

7.1.4 Překladatelská agresivita

Jak vyplývá z předchozích kapitol, Nohavica vytvořil adaptaci s velkou stopou vlastní osobnosti a kultury. Bylo zmíněno, že s tímto postupem nesouhlasí Jiří Levý, naopak Susan Bassnettová jej rozhodně neodsuzuje.¹⁰ Uvádí ale, že Jesophine Balmerová takovou strategii označuje za “transgressive behavior”, tedy za jakousi překladatelskou agresivitu (Bassnett a, 2011, s. 101). Bassnettová ovšem věří, že překladatelství je druhem autorství a překladatel má v určitých situacích právo do textu otisknout vlastní osobnost, jak to Nohavica v případě této opery bezesporu udělal.

Osobně shledávám Nohavicův text svižným dílem, které na scéně české opery působí svěžím dojmem. Zdá se, že podle vyjádření Lud'ka Golata má podobný názor většina lidí, kteří s libretem přišli do kontaktu. Setkal jsem se ovšem i s názory, které s tímto postojem nesouhlasí. Tato konzervativní mínění upozorňují na špatnost překladu, jednoduchost a jeho až přílišné uvolnění. Je pravdou, že Nohavica používá prostředků, které nemusí být především starší generaci operního diváka po libosti a například sprosté slovo není v jeho překladu výjimkou.

7.2 Shrnutí

Tím zakončíme kapitolu, která se zabývala kontroverzním a velice novátorským způsobem překladu opery, za níž stojí český písničkář Jaromír Nohavica. Ten se při překladu libreta k Mozartově opeře *Così fan tutte* dopouští aktualizací, akulturací a dalších pro operu nezvyklých postupů. Od převedení celého děje do České republiky, konkrétně na Ostravsko zřejmě na přelomu 20. a 21. století, až po použití hovorového, někdy až vulgárního jazyka. Názory na toto dílo se různí. Konzervativní diváci i pěvci ho zatracují. Mladší generace ho přijímá veskrze pozitivně a to navzdory jednoduchosti jeho jazyka. V každém případě se jedná o svěží přínos do oblasti operního překladu, který se dosud minimálně v Čechách

¹⁰ Autorka Alejandra Pizarniková využila v jedné ze svých básní práce se svým jménem. Tato báseň rozhodně nebyla nepřeložitelná, nicméně Bassnettová se rozhodla, že v překladu využije jména svého a místo slova Alejandra si hrála se slovy Susan a Susanne (viz Bassnett, 2011, s. 100-101).

vyznačoval poněkud zastaralým pojetím. Samozřejmě můžeme namítnout, že někdy si možná Nohavica dovoluje už poněkud příliš volnosti a neškodilo by občas kreativitu krotit v zájmu komplexnějšího zážitku (tedy v našem případě by určitě neškodilo ubrat z tak očividného jednostranného zaměření na ostravskou kulturu). Ovšem z mého pohledu se jedná o možný počátek dalších potencionálních překladů oper, které budou mít schopnost zprostředkovat tuto formu uměleckého díla novému publiku.

8 Závěr

Operní překlad je prací nepochybně náročnou, která pro překladatele představuje skutečnou výzvu. Vyžaduje totiž nejen převod informačního materiálu, ale také transfer estetické složky, která by měla na cílového diváka působit podobně jako na diváka originálu. Překladatel čelí v rámci operního překladu spoustě omezení, z nichž zřejmě největším jsou melodie a tempo hudby, na něž nemá (nebo by neměl mít) vliv. Musí být schopen se těmito aspekty přizpůsobit a zároveň převést text do cílového jazyka tak, aby se během procesu ztratilo co nejmenší množství jak významových informací, tak estetických hodnot. Na druhou stranu má však překladatel takového útvaru kolem sebe spolupracovníky, kteří jeho práci dovedou k co nejlepšímu možnému výsledku. Jsou jimi režisér, dirigent a pěvci, z nichž každý dokáže vtisknout překladu část osobnosti.

Na začátku práce jsme nastínili důležitost libreta jak pro diváka v originálním jazyce, tak pro překladatele, který je pověřen jeho převodem do cílového jazyka, a uvedli jsme dva rozdílné pohledy na recitativy a árie.

V další kapitole jsme podrobněji prozkoumali rozdíly mezi překladem opery a dramatu, které samozřejmě spočívají v přítomnosti hudby u druhého zmíněného. Ta klade překladateli nejen časová, ale s ohledem na svou charakteristiku v danou chvíli také výrazová omezení. Následně jsme porovnali operní překlad s poezií, s níž má společnou potřebu estetiky jazyka a dodržování rytmu. Bylo také zmíněno, že je žádoucí alespoň zhruba zachovat umístění některých slov, která například tvoří dramatický efekt ve spojení s korespondujícím hudebním podkresem.

Další část se věnovala fenoménu operního titulkování. Porovnála operní a filmové titulky a uvedla specifika operních titulků a jejich technickou stránku. Hledala jejich výhody a nevýhody oproti zpívanému překladu. Mezi výhody patří nepochybně především možnost zhlédnout operu v originále tak, jak ji původní autor zamýšlel. Nevýhodou jsou potom například velké nároky na soustředění diváka.

Dále se práce podrobněji věnovala překladu opery určenému pro reprodukci na jevišti. Zde byla například popsána strategie přebásňování z hrubého překladu, která se většinou ukazuje být nevyhovující (ačkoliv jsou samozřejmě i výjimky).

Práce se zabývala termínem zpěvnost a položila otázku, zda je možné tvrdit, že některé jazyky jsou melodičtější a tím pádem pro operu vhodnější než jiné. Závěr je takový, že ač některé jazyky mohou být v mluvené řeči melodičtější, v rámci opery je důležitější, aby autor

hudby spolupracoval s autorem libreta v jazyku, který je pro danou operu v první řadě určen. Tak je možné dosáhnout maximální kýžené zpěvnosti i v jazycích, které se obvykle za zpěvné nepovažují.

Práce se zaměřovala i na přirozenost operního jazyka, který je obvykle považován za vysoce poetický. Ve výsledku jsme dospěli k tomu, že operní překladatelé mají často snahu znít poetičtěji než originál a dopouští se tak například poklesků v rámci gramatiky cílového jazyka. V souvislosti s tím vyvstala další otázka, a sice zda je lepší, aby opery překládal básník nebo člověk, který nemá praxi s psaním poezie. Překlady tvořené básníky bývají podle zjištění práce kontraproduktivní. Básník sice dokáže výborně pracovat s textem, většinou již ale nerespektuje potřebu spolupráce s hudební složkou.

Dále byla položena otázka, nakolik je přípustitelné, aby překladatel upravoval notový zápis díla, tedy partituru. Pravidlem by mělo být, že překladatel respektuje původní autory a vždy nejprve hledat možná řešení problémů na straně textu. Teprve v extrémních případech může minimálním způsobem zasáhnout do hudební kompozice.

Následně jsme uvedli myšlenku, že překlad opery je proces, který by měl být součástí týmové práce. Tuto skutečnost by si měly uvědomit obě zúčastněné strany, tj. jak divadlo, které překlad zadává, tak překladatel. Divadelní společnost by překladatele neměla vynechat z procesu nastudování. Překladatel by měl být pěvcům, režisérovi a dirigentovi k dispozici, aby mohl v případě potřeby vysvětlit, proč se rozhodl pro konkrétní překladatelská řešení, popřípadě aby s jejich připomínkami mohl dovést svou práci k ještě lepšímu výsledku.

Práce se věnovala i problému zastarávání operního překladu a strategiím, které mohou překladatelé využít, aby starší opery přiblížili modernímu divákovi. Způsoby aktualizace operních děl byly potom demonstrovány v praktické části, kde byl představen překlad Mozartovy opery *Così fan tutte* vytvořený Jaromírem Nohavicou. Upozornili jsme jak na postupy, které výborně odpovídají potřebám moderního překladu, tak na nedostatky, mezi něž patří například přílišné odcizení díla divákovi, který nepochází z konkrétní geografické oblasti.

V úvodu práce jsem si stanovil cíl prozkoumat výhody a nevýhody vytváření zpívaných překladů a uvádění oper v originále. Práce dospěla k závěru, že uvádění originálních děl s titulky má v mnohém převahu, poskytuje autentičtější divácký zážitek a původní jazyk doprovází skladatelovu hudbu přesně tak, jak to bylo původně zamýšleno. Na druhou stranu existuje v oboru operního překladu oblast, která ještě nebyla zcela využita, a která má potenciál dát i starším operám nádech modernosti. Jedná se o aktualizované adaptace

a jedním z prvních experimentátorů v této oblasti je zmíněný Jaroslav Nohavica. Chceme-li tedy nadále vytvářet překlady operních děl, je podle mého názoru právě tohle cesta, kterou by se moderní překladatelé měli ubírat.

Summary

The bachelor thesis deals with the topic of opera translation. In contrast to the topic of translation of dramatic or poetic texts, the number of academic papers written on the matter of opera translation is significantly smaller. It was one of the reasons why I decided to discuss the topic in my thesis. I decided to write my thesis in Czech in order to introduce the topic to a Czech reader who could be surprised by the discovery that there are almost no texts dealing with opera translation in their mother tongue.

The first section is a theoretical introduction of opera translation and the basic terminology connected with it. The goal of the first chapter (after the introduction) is to introduce the reader the basic text unit an opera translator has to deal with – the libretti. I explain the importance of cooperation between the opera composer and the librettist in order to create harmony of music and words.

The next section deals with the description of the differences between opera translation and other types of translation. I discuss opera translation in contrast with translations of dramatic texts and poetry. Opera translation appears to be the most difficult from the three with respect to the restrictions the translator has to deal with. Not only are there time restrictions because of the musical score, the translator must also beware the sound of the tones and match his sets of vowels accordingly. In contrast with other types of translation, it is more important to keep the text units at the more or less same place as in the original because of the original intentions of the composer and librettist.

Then I deal with the phenomenon which becomes more and more popular – opera surtitling. I compare opera surtitles with movie subtitles and I speak about their specifics in a technical sense. I try to find both advantages and disadvantages of opera surtitling. Among the former is the possibility to enjoy the authenticity of an opera. On the other hand, a great demand on the viewer's concentration is one of the disadvantages.

In the section dealing with sung opera translations I describe the strategy of creating a literal translation first and reworking it by a poet afterwards. The strategy seems to be highly inadvisable.

I introduce the term “singability” and open a question whether it is possible to say that one language is more singable than another. I discovered the cooperation between a composer and a librettist in a given language is much more important than the discussions about the singability of languages. It is as well one of the reasons why an opera translation can never be totally satisfying in comparison with the original.

I discussed the topic of naturalness of the opera language. In case of opera, the translations seem to be much more unnatural than the originals. The translators tend to coin new, in their opinion poetic terms and break the grammar of the target language. Therefore I ask if it is better for opera to be translated by a poet who is an expert in working with his language. I show examples why it is not easy to definitely answer the question. A poet might for example not respect the musical line of the piece and create “just” another poem.

Another problem is whether the translator should have the power to change the musical score in order to make it more suitable for their translation. The opinions in this matter are divergent but according to a common rule, the translator should respect the original piece as much as possible and make his own changes only in the most extreme cases.

In the next part I look at opera translation as a team work where the translator should not be avoided in the process of rehearsing the performance. The translator should be available to the director and conductor to provide helpful advice and discuss eventual corrections in the translation.

The last part of the theoretical section deals with opera translations becoming obsolete and the strategies translator can use to make operas more modern. I illustrate this matter in the section dealing with Nohavica’s translation of *Così fan tutte*. I show the strategy of domestication and ask a question whether Nohavica’s work can be thought of as a translation. I ask if Nohavica did not put too much of himself in his work and if he does not show signs of so called “transgressive behavior”. Nevertheless, I appreciate the act of bringing an old opera piece to a new young operagoer.

The thesis is based on the works of the theoreticians and practitioners in the field of literary translation (Jiří Levý etc.), theatre translation (Susan Bassnett) and opera translation (Kurt Honolka, etc.).

Bibliografie

ANDERMAN, Gunilla. Drama Translation. In: BAKER, Mona. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Taylor & Francis Group, 2005, s. 71-73.

APTER, Ronnie a Mark HERMAN, a). Opera Translation: Turning Opera Back into Drama. *Translation Review*. 2000, č. 59, s. 29-35.

APTER, Ronnie a Mark HERMAN, b). The Worst Translations: Almost Any Opera In English. *Translation.utdallas.edu* [online]. [cit. 2012-04-27]. Dostupné z: translation.utdallas.edu/resources/handbook/6aptron.doc

BARTLETT, Neil. A Different Night Out In the Theatre. In: JOHNSTON, David. *Stages of Translation*. Bath: Absolute Classics – Absolute Press, 1996, s. 67-74.

BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. In: *TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 4*. Montreal: Association canadienne de traductologie, 1991, s. 99-111. Dostupné z: <http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf>

BASSNETT, Susan. Translator as a Writer. In: BUFFAGNI, Claudia, Beatrice GARZELLI a Serenella ZANOTTI. *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation* [online]. 2011 [cit. 2012-04-27]. Dostupné z: http://books.google.at/books?id=NIJQKDjv_WIC&printsec=frontcover&dq=Translator+as+Author&hl=cs&sa=X&ei=NBabT6OKC8uYOoDMwPsB&redir_esc=y#v=onepage&q=Translator%20as%20Author&f=false

BOLT, Ranjit. Translating Verse Plays. In: JOHNSTON, David. *Stages of Translation*. Bath: Absolute Classics – Absolute Press, 1996, s. 249-261.

CAMERON, Derrick. Tradaptation: Cultural Exchange and Black British Theatre. In: UPTON, Carole-Anne. *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000, s. 17-46.

COELSCH-FOISNER, Sabine. Così fan tutte – They All Do It: English Translations of Lorenzo da Pontes Libretto. In: COELSCH-FOISNER, Sabine a Holger KLEIN. *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, s. 273-293.

DENT, Edward. J. The translation of opera. *Proceedings of the Musical Association for the Investigation and Discussion of Subjects Connected with the Art and Science of Music*. 1934/1935, č. 61. Leeds: Whithear and Miller, 1935, s. 81-104.

ESPASA, Eva. Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability? In: UPTON, Carole-Anne. *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000, s. 49-62.

GÖRTSCHACHER, Wolfgang. Recreation Rather Than Reproduction: Anthony Vivi's Translation of Elfride Jelinek's Clara S. In: COELSCH-FOISNER, Sabine a Holger KLEIN. *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, s. 475-488

HONOLKA, Kurt. *Na počátku bylo libreto*. Praha: Supraphon, 1967.

ITC Guidance on Standards for Subtitling. *Www.ofcom.org.uk* [online]. 1999, s. 29 [cit. 2012-04-28]. Dostupné z: http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/uploads/ITC_Guidance_on_Standards_for_Subtitling.doc

JIROUŠEK, Martin a Jaromír NOHAVICA. Jak Nohavica obarvil Mozarta: Písničkář v opeře. In: NOHAVICA, Jaromír. [Http://www.nohavica.cz](http://www.nohavica.cz) [online]. 2005 [cit. 2012-05-11]. Dostupné z: http://www.nohavica.cz/cz/jn/rozhovory/rozh_cz_08.htm

JOHNSTON, David. *Stages of Translation*. Bath: Absolute Classics – Absolute Press, 1996.

KOSATÍK, Pavel. Leoš Janáček vymýšlí nápěvky. In: *Www.cs-magazin.com* [online]. 2005 [cit. 2012-04-28]. Dostupné z: <http://www.cs-magazin.com/index.php?a=a2005091035>

LANDERS, Clifford E. *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1983.

MATEO, Marta. Reception, text and context in the study of opera surtitles. In: GAMBIER, Yves, Miriam SHLESINGER a Radegundis STOLZE. *Doubts and Directions in Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004, s. 169-182.

NORD, Christiane. Making the Source Text Grow: A Plea Against the Idea Of Loss In Translation. In: BUFFAGNI, Claudia, Beatrice GARZELLI a Serenella ZANOTTI. *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation* [online]. 2011 [cit. 2012-04-27]. Dostupné z: http://books.google.at/books?id=NIJQKDjv_WIC&printsec=frontcover&dq=Translator+as+Author&hl=cs&sa=X&ei=NBabT6OKC8uYOoDMwPsB&redir_esc=y#v=onepage&q=Translator%20as%20Author&f=false

HRDINOVÁ, Radmila a Jaromír NOHAVICA. Píšu pro těch pár Čechů kolem Řípu. In: NOHAVICA, Jaromír. [Http://www.nohavica.cz](http://www.nohavica.cz) [online]. 2006 [cit. 2012-05-11]. Dostupné z: http://www.nohavica.cz/cz/jn/rozhovory/rozh_cz_11.htm

SAMS, Jeremy. Words and Music. In: JOHNSTON, David. *Stages of Translation*. Bath: Absolute Classics – Absolute Press, 1996, s. 171-178.

SNELL-HORNBY, Mary. *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.

SNELL-HORNBY, Mary. Theatre and Opera Translation. In: KUHIWCZAK, Piotr a Karin LITTAU. *TOPICS IN TRANSLATION 34: A Companion to Translation Studies*. Clevedon: Multilingual Matters, 2007, s. 106-120.

ŠÍP, Ladislav. Zrádci v masce překladatelů. In: HONOLKA, Kurt. *Na počátku bylo libreto*. Praha: Supraphon, 1967, s. 204-217.

UPTON, Carole-Anne. *Moving Target: Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

WAGNER, Richard. *Opera a drama*. Praha: Paseka, 2002.

WARRACK, John a Ewan WEST. *Oxfordský slovník opery*. Frýdek-Místek: Iris, 1998.

WECHSLER, Robert. *Performing Without a Stage*. North Haven: Catbird Press, 1998.

Anotace

Autor:	Václav Málek
Katedra:	Katedra anglistiky a amerikanistiky FF UPOL
Vedoucí práce:	Mgr. Josefína Zubáková
Rok obhajoby:	2012
Název česky:	Problematika operního překladu
Název anglicky:	Opera Translation
Počet stran:	54
Počet znaků:	114 237
Počet titulů použité literatury:	30
Klíčová slova v ČJ:	překlad, opera, operní překlad, divadlo, drama, divadelní překlad, Nohavica, zpěvnost, hudba
Klíčová slova v AJ:	translation, opera, opera translation, theatre, drama, theatre translation, Nohavica, singability, music
Anotace v ČJ:	Cílem bakalářské práce je přiblížit čtenáři problematiku překladu operních děl s ohledem na nutnost spolupráce překladatele nejen s hudbou a celkovým charakterem cílového jazyka, ale také s lidmi, kteří na produkci opery pracují (pěvci, režisér atd.). Operní překlad je porovnán s příbuznými typy překladu jako např. překlad dramatu. Praktická část se potom věnuje kontroverznímu překladu opery <i>Così fan tutte</i> vytvořenému Jaromírem Nohavicou.
Anotace v AJ:	The aim of the bachelor thesis is to introduce the topic of opera translation considering the needs of cooperation between words and music and between the translator and the theatre team (the soloists, the director etc.). Opera translation is compared to the related types of translation like translation of dramatic texts etc. The practical section is devoted to the controversial translation of the opera <i>Così fan tutte</i> made by Jaromír Nohavica.