

V období normalizace, kdy zakázaní čeští spisovatelé byli odříznuti od většiny domácího publika, nalézali své čtenáře prostřednictvím překladů. A právě překladatelská praxe s sebou přinášela specifické problémy spojené s úpravami textu, jež lze podle některých teoretických přístupů vnímat jako projev skryté cenzury. Rutinní zásahy do textů českých autorů v anglicky mluvícím světě měly dva důvody: stylovou odlišnost češtiny, především dlouhé české věty, a snahu vyzdvihnout politickou relevanci díla v diskurzu studené války.¹ Na specifické problémy s anglickými překlady naráželo rovněž dílo Václava Havla, jehož potíže s československou cenzurou byly v západním světě dobře známy. V případové studii ukážeme, jak byl Havlův styl omezován na úroveň srozumitelného politického poselství, a doložíme, že jeho hry začaly být uváděny, až když se proslavil jako politický disident. V důsledku této redukce působily po roce 1989 Havlovy hry v angloamerickém kontextu jako přežitek z období studené války.

Divadelní producenti a režiséři mají sklon tvrdit, že domestikace divadelní hry je nezbytná k tomu, aby text žil a fungoval u domácího publika. Kladou důraz na „sdělitelnost“ (*speakability*) a „představitelnost“ (*performability*) dramatu.² „Hratelný překlad je dramaturgická, nová podoba [...] překladu, poskytující formě divadelního textu potenciál představení. Je psaním pro herce.“³ Režisér Declan Donellan v rozhovoru s Davidem Johnstonem argumentoval tím, že pro anglicky mluvící publikum „je nutné celou hru znovu vymyslet anglickým způsobem“, a to nikoliv pouze z hlediska formy, ale rovněž obsahu, neboť někteří zahraniční autoři divadelních her jsou natolik „intelektuální“, že „pokud chceme, aby jim lidé rozuměli, potřebujeme ve hře mnohem konkrétnější anglosaské obrazy“.⁴ Podle Sirkku Aaltonenové se obvykle považuje „za samozřejmé, že by pragmatika divadla měla převážet nad omezeními zdrojového textu“. Tato teoretička překladu dramatu se zároveň domnívá, že divadlo může sloužit k oslabení cizosti textu: „cizost textu není prvořadá“, primární je „vlastní kultura, vlastní společnost a divadlo“.⁵ Podle Aaltonenové proto vágnost „konceptů jako sdělitelnost a představitelnost“ může zakrývat záměrné pře-

1) K tématu srov. Michelle Woods: *Translating Milan Kundera*, Clevedon - Buffalo, Multilingual Matters 2006.

2) Eva Espasa: „Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?“, in Terry Hale, Carole-Anne Upton (eds.): *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester - Northampton, St. Jerome Publishing 2000, s. 49-62, zde s. 49.

3) David Johnston: „Theatre Pragmatics“, in týž: (ed.): *Stages of Translation. Translators on Translating for the Stage*, Bath, Absolute Classics 1996, s. 57-66, zde s. 58.

4) Declan Donellan: „The Translatable and the Untranslatable: In Conversation with David Johnston“, in D. Johnston (ed.): *Stages of Translation*, cit. dílo, s. 75-80, zde s. 80.

5) Sirkku Aaltonen: *Time Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon - Buffalo, Multilingual Matters 2000, s. 75.

pracování her;⁶ tvrdí, že takové přepracování můžeme spojit s etnocentrickými předpoklady a s egocentrickou překladatelskou praxí na straně cílové kultury.⁷ Uvedený obecný problém se pokusíme doložit na Havlově příkladu.

Jazyk cenzuruje nás samé

Neúspěch Havlových děl u anglofonního publika byl kladen za vinu jejich překladatelce, české rodače Věře Blackwellové. Problém však tkvěl spíše v jejím příliš věrném převedení Havlova stylu, který v této podobě nebyl pro anglofonní scénu dostatečně (komerčně) atraktivní a vedl divadelní producenty k úpravám textu. Protesty Věry Blackwellové vůči těmto úpravám byly přisouzeny její složitě povaze a tvrdohlavosti (jako žena překladatelka měla podřadné postavení) a divadelníci je z velké části ignorovali. Zatímco v Československu podléhalo Havlovo dílo cenzuře státní, za normalizace se jednalo o naprostý zákaz veřejné prezentace jeho dramát, v anglofonním světě bylo vystaveno skrytějším formám strukturální regulace: s jistou nadsázkou lze hovořit o ideologické cenzuře, projevující se úpravami směrem k politizaci dramát, o tržní cenzuře, spočívající v podřízení se komerčnímu úspěchu, a zprostředkovaně i o genderové cenzuře, potlačující ženský hlas překladatelky.

Ironie a tajemná poezie *Larga desolata* spočívala podle Václava Havla v práci s jazykem, v kombinaci jazyka knižního a vybroušeného s tématy zcela všedními až banálními. Ve svých režijních poznámkách určených producentům v Americe a ve Velké Británii (do angličtiny je přeložili Marie Winnová a Tom Stoppard), které byly v roce 1986 propašovány z Československa, proto Havel výslovně žádal, aby nebyly činěny žádné jazykové úpravy a škrty a bránil se i jakýmkoli inscenačním pokusům hru lokalizovat do prostředí, ve kterém vznikla, protože „jakékoli československé, komunistické nebo dokonce ‚disidentské‘ reálie či aspekty by jí velice ublížily“. Havel si byl vědom toho, že by takové zásahy „hru strhávaly na úroveň dokumentu“, který se „diváků z jiného prostředí prostě netýká“.⁸ Tyto poznámky však byly (zejména americkými producenty) ignorovány a text hry *Largo desolato* byl upraven a inscenován jako hra ze života disidentů. Obecnější rozměr dramatu byl opět redukován, stejně jako u dalších Havlových dramát, pokud se je vůbec podařilo uvést. I přesto je anglicky mluvící diváci nadále považovali za příliš rozvláčné a repetitivní a – kupodivu současně – za příliš politické anebo málo politické.

Havlovy hry skutečně mají tendenci k rozvláčnosti a abstraktnosti, vycházejí totiž ze základní představy o klíčové roli jazyka. Ve svých prvních hrách Havel sledoval „jazyk jakožto překážku poznání a porozumění vůbec“.⁹ Spíše než o běžné alegorické obrazy režimu se zajímal o to, jak lidé prostřednictvím jazyka organizují své nestabilní osobnosti a své místo ve světě a jak se jazyk může proměnit v past – v rozvláčné, podivné vězení klamu, represe a osobní cenzury. Ve svých poznámkách k *Largu desolatu* z roku 1986 apeluje na to, aby ve hře nebylo nic škrtnuto a do textu nic přidáváno:

6) Tamtéž, s. 42.

7) Tamtéž, s. 51.

8) Václav Havel: „Poznámky ke hře *Largo desolato*“, in též: *Eseje a jiné texty z let 1970–1989. Dálkový výslech*, Spisy, sv. 4, ed. Jan Šulc, Praha, Torst 1999, s. 497–505, zde s. 498.

9) Marketa Goetz-Stankiewicz: *The Silenced Theatre. Czech Playwrights Without a Stage*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press 1979, s. 48.

Poznámky autora o hře "Largo desolato" určené výhradně jejím inscenátorům /překladatelům, režisérům, hercům apod./, v žádném případě tedy veřejnosti nebo publiku

/1/

Ve svém psaní jsem vždycky vycházel z toho, co znám: ze své zkušenosti s tím světem, v němž já žiju, a ze své zkušenosti se sebou samým. Vždycky jsem psal zkrátka o tom, čím žiju, co vidím, co mne zajímá a trápí - vycházet z něčeho jiného bych snad ani neuměl. Vždycky jsem ale při svém psaní doufal, že svědectvím o určité konkrétní zkušenosti světa se dotknu čehosi obecně lidského, že to "konkrétní" je jen cestou a způsobem, jak vypovídat o lidském bytí vůbec, o člověku v dnešním světě, o krizi soudobého lidství - tedy o něčem, co se tak či onak týká všech. Kdyby mé hry byly považovány za pouhý dokument o určitém speciálním prostředí nebo společenském systému, považoval bych to za autorský neúspěch; pokud jim bylo naopak rozuměno prostě jako "zpráve o člověku" nebo "zpráve o světě", považoval jsem to za svůj úspěch. To všechno platí i o hře "Largo desolato". Rozhodující není, nakolik je svět, z jehož klimatu ta hra vyrůstá, "typický" či "netypický", "výlučný" či "nevýlučný"; rozhodující je, zda tato hra bude či nebude pochopena v onom obecném významu, po němž touží: totiž jako jakási "hudební úvaha" o tíži lidského bytí; o těžkosti zápasu člověka o svou identitu s neosobní mocí, která mu ji chce vzít; o podivném rozporu mezi skutečnými možnostmi člověka a rolí, kterou mu jeho prostředí, osud i jeho vlastní práce přisoudily; o tom, jak snadno lze teoreticky vědět, jak žít, ale jak těžké je opravdu tak žít; o věčném "hoři z rozumu"; o tragické nemožnosti, aby si porozuměli i lidé, kteří to navzájem myslí ~~se~~ se sebou dobře; o lidské samotě, strachu i zbabělosti; atd. atd. - a posléze ovšem /a to hlavně/ o tragicko-komické a absurdní dimenzi těchto všech témat. Proč to ale zde říkám: myslím si, že jakékoli inscenační pokusy hru zřetelněji lokalizovat do prostředí, v němž vznikla, a čímkoli připomínat nebo zdůrazňovat jakékoli československé, komunistické nebo dokonce "disidentské" realie či aspekty by jí velice ublížily: strhávaly by jí na úroveň dokumentu o něčem, co je snad zajímavé, ale co se diváků z jiného prost-

Pokyny Václava Havla k inscenacím *Larga desolata* Poznámky ke hře *Largo desolato* autor původně určil „výhradně jejím inscenátorům (překladatelům, režisérům, hercům apod.), v žádném případě tedy veřejnosti nebo publiku“; text však vyšel v samizdatovém časopise *Vokno* a posléze i ve čtvrtém svazku Havlových spisů. – Na snímku původní strojopis Václava Havla.

Zdroj: Národní muzeum, Československé dokumentační středisko 1948–1989, Dokumentační sbírka Václav Havel; Václav Havel: „Poznámky ke hře *Largo desolato*“, in: *týž: Eseje a jiné texty z let 1970–1989. Dálkový výslech*, Spisy, sv. 4, ed. Jan Šulc, Praha, Torst 1999, s. 497–505.

Všechno tam má svůj smysl – z hlediska stavby, rytmu, střídání atmosfér, vyznívání významů, časování, proplétání, gradace a účinku jednotlivých motivů atd. atd. [...] Vždycky se snažím hru komponovat jako koherentní časoprostorový útvar (na způsob hudební skladby) a mám zkušenost, že porušení této kompozice – jakkoliv dobře míněné (vyvolané například snahou zkrátit nebo zrychlit nudnou pasáž) – se ve výsledném efektu obrátí proti vyznění a doznění celku.¹⁰

Havel si byl vědom toho, že rozvláčné pasáže jeho dramát byly v zahraničí vnímány jako nudné a z hlediska celkového vyznění nepodstatné. Za klíčové téma hry se totiž považovala spíše politika než metafyzika. Divadelní producenti vyvinuli značné úsilí, aby se dostali k samé podstatě Havlových her, kterou pro ně představovala politika a disent, a usilovali o to, aby jeho hry více odpovídaly estetickým normám realismu, jež byly tehdy na anglické scéně určující. Ostatně politický kontext Havlových her lze označit za hlavní důvod, proč se vůbec jeho hry na angloamerickou scénu dostaly: vždyť pouze 2,25 % her uváděných ve Spojených státech představují překlady současných dramát.¹¹

Havlovy hry se v Americe uváděly především během pražského jara a po sovětské invazi do Československa, ve Velké Británii pak v roce 1977, kdy se Havel celosvětově proslavil jako jeden ze spoluzakladatelů Charty 77 a následně se na několik měsíců ocitl ve vyšetřovací vazbě. Vedle ryzí snahy podpořit politicky utlačovaného dramatika představovaly inscenace Havlových her formu finanční podpory a rovněž je podnítila jeho mediální sláva. Otázkou zůstává, zda nebyl Havel, na Západě považovaný za „ztělesnění disidenta“ a bojovníka za svobodu projevu, jako dramatik účelově upravován tak, aby zapadl do této ikonické role.¹²

Sue Curry Jansenová tvrdí, že komercializace disidentů z východní Evropy během studené války sloužila k prosazení principů „politického kapitalismu“ v domácí sféře, jež podle ní byla podřízena „tržní cenzuře“.¹³ Transparentnost a okleštění státní cenzury, příznačné pro moderní liberální demokracie, podle Jansenové pouze zakrývá počátek skutečné kontroly názorů, které provádí elita prostřednictvím trhu: „Cenzoři trhu rozhodují, jaké názory si zaslouží vstoupit na ‚tržiště myšlenek‘ a jaké nikoliv [...], rozhodují, které kulturní produkty jsou nejspíš s to zajistit slušný zisk.“¹⁴ „Oligopol“ nadnárodních korporací spolu s tím, čemu Jansenová přezdívá „průmysl vědomí – tisk, reklama, public relations, masová zábava a organizace volného času“, slouží jako hlídači vědění, které není volně k dispozici, ale je zbožím na prodej.¹⁵ Podobně se před dvaceti lety vyjádřil André Lefevere, podle něhož společnosti – demokratické, totalitní i jiné – podporují „kontrolory“ literatury. Mezi nimi Lefevere na prvním místě uvádí literární profesionály, „kritiky, recenzenty, učitele, překladatele“, a na druhém systému finanční podpory, tedy „síly (osobnosti,

10) V. Havel: „Poznámky ke hře *Largo desolato*“, cit. dílo, s. 504.

11) Phyllis Zatlin: *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*, Clevedon – Buffalo, Multilingual Matters 2005, s. 12.

12) Timothy Garton-Ash: „He was a lead actor in a play that changed history: Václav Havel, velvet revolutionary, dies at 75“, *The Guardian* 2011, 18. 12., s. 1.

13) Sue Curry Jansen: *Censorship. The Knot that Binds Power and Knowledge*, Oxford, Oxford University Press 1991, s. 153–154.

14) Tamtéž, s. 16.

15) Tamtéž, s. 136, 164.

institute), které mohou napomáhat či naopak bránit čtení, psaní a přepisování literárních děl¹⁶. Podle Lefevera síť literárních profesionálů „bude čím dál tím častěji přepisovat umělecká díla, pokud nebudou z hlediska poetiky a ideologii dané doby a daného místa považována za přijatelná“.¹⁷

Nedávné teoretické studie naznačují, že projevy těchto „kontrolorů“ lze vnímat jako projevy cenzury. Pod vlivem strukturální cenzury v pojetí Pierra Bourdieua spatřují Francesca Billianiová a Denise Merklová v ediční a nakladatelské praxi „skrytou cenzuru“. Merklová soudí, že „se cenzura neomezuje pouze na represivní autokracie, není výhradní kompetencí otevřeně autokratických režimů [...], skrytá cenzura se v rámci svobodných demokracií pozdní modernity vyznačuje expanzivní globalizací a třebaže ji lze zároveň mnohem hůře identifikovat, je, často zákeřně, všudypřítomná“.¹⁸ Francesca Billianiová tvrdí, že pokud jde o překlad, spíše než „normativní a abstraktní program řízení shora“ a statické „pojetí normy“ existuje síť původců, kteří mohou vykonávat performativní a plynulé „polymorfni“ cenzurní praktiky, lišící se od kultury ke kultuře a od období k období, v diktaturách, ale rovněž ve zdánlivě „neutrálních“ prostředích.¹⁹ Institucionální a individuální cenzura mohou existovat vedle sebe a často slouží k ustavení či k potvrzení národního narativu a vkusu. „Cenzura zahraničních textů,“ píše Billianiová, „nemůže jednat jinak než ve shodě s širokými národními vzorci vkusu nebo, jinými slovy, podle toho, co je považováno za žádoucí z hlediska národní textuality.“²⁰

„Mám naopak rád, když lze dílo vykládat různě...“

J. M. Coetzee ve svých úvahách o Zbigniewu Herbertovi tvrdí, že Havel, který od počátku neústupně trval na nepolitičnosti svých her, nepsal alegorické, politické hry z toho důvodu, že takový způsob psaní považoval za didaktický, za „psaní druhého řádu“.²¹ Vzhledem k tomu, že anglicky mluvící svět, pokračuje Coetzee, požadoval takový druh psaní, „které se samo otevírá k interpretaci“, byl zde Havel prezentován jako dramatik kritizující zlo komunismu. Takové čtení je však chybné a upravování světa Havlových her v tomto duchu lze označit za projev bourdieuovské strukturální cenzury.

Skutečnost, že se Havlovy hry inscenovaly jako zpolitizované narativy, zřetelně dokládají například rekvizity užití při uvedení série o Vaňkovi v Public Theater v New Yorku roku 1983. Jeviště tehdy zaplnily „slogany v azbuce“ a „malby kladiv a tanků“.²² Recenzenti nadšeně psali, že tato výprava „nám opakovaně připomíná, že vše, co sledujeme na jevišti, se odehrává v době komunismu“, a že se jednalo o „skvělou ukázkou komunistické agitky,

16) André Lefevere: *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London - New York, Routledge 1992, s. 14-15.

17) Tamtéž, s. 14.

18) Denise Merkle: „Presentation“, *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 15, 2002, č. 2, s. 9-10.

19) Francesca Billiani: „Accessing Boundaries - Censorship and Translation. An Introduction“, in táž (ed.): *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*, Manchester, St. Jerome Publishing 2007, s. 1-25, zde s. 3, 8, 9.

20) Tamtéž, s. 15.

21) J. M. Coetzee: *Giving Offense. Essays on Censorship*, Chicago - London, University of Chicago Press 1996, s. 160.

22) Sy Syna: „Dissident's Tale of Conscience Understated and Well-Acted“, *New York Tribune* 1983, 24. 11., s. 5B; Linda Winer: „Three Warm Social Parables in One“, *USA Today* 1983, 21. 11., s. D4.

kteřá dala celé hře jinou perspektivu“.²³ Ironií zůstává, že tyto inscenace režíroval Lee Bernstein, jehož jméno bylo za McCarthyho éry na černé listině. Publikum však, částečně z důvodu jednoznačného a doslovného historického situování děje do kontextu studené války, vidělo v Havlových dramatech něco, co se odehrává „někde jinde“. Kritická reakce na přílišné vyzdvižení politického obsahu Havlových her byla často otevřeně, až radikálně odmítavá. Módní časopis *Women's Wear Daily* se v reakci na uvedení hry *Ztížená možnost soustředění* v Lincolnově centru v roce 1969 rozepsal o nudě, pramenící z příliš zjevné politické alegoričnosti, a uvedení Havlovy hry v ukázkovém projevu kulturní arogance přirovnal k zamoření šváby:

Po dobu několika let New York Shakespeare Festival's Public Theatre kázal svým divákům prostřednictvím postkafkovské satiry o byrokracii v totalitním státě. Joseph Papp's Theatre se konečně zbavilo těchto naivních, antikonformních her ze střední Evropy (které se poněkud ironicky podobají jedna druhé) a začalo se věnovat originálnějším projektům. Avšak stejně jako švábi, kteří se přestěhují do ložnice, když vystřikáte kuchyň, se tyto hry opět vrátily, tentokrát do Lincolnova centra. Zatím sice není žádný důvod domnívat se, že Havlova *Ztížená možnost soustředění* je první z takových typů her na Forum Theatre, ale bylo by moudré švábům odříznout cestu.²⁴

Následujících čtrnáct let (1969–1983) se Havlovy hry v Americe neuváděly. Rovněž v Anglii se navzdory výjimečnému úsilí překladatelky Věry Blackwellové, která o jejich uvedení usilovala od roku 1964, nehrály až do roku 1977, a poté pouze v malém divadle The Orange Tree. Jedním z důvodů byl zásadní rozpor mezi estetikou Havlových dramát, vyznačujících se verbalismem a soustředěním na funkci jazyka, a podivnou protichůdnou touhou cílové kultury, požadující divadelní hry více politicky orientované, aby se jim následně pro jejich přílišnou politickou doslovnost mohla vysmívat.

Havla však zajímala především metafyzika režimu, tedy způsob, jakým si režim získal a udržoval svou moc. Zásadní roli přitom sehrával jazyk. Součástí lidské přirozenosti je na jedné straně jazyk využívat, na straně druhé jím být zneužit. Jinými slovy, v tom, jakým způsobem cenzurujeme vlastní zkušenost a zkušenost jiných prostřednictvím jazyka a jak se sami stáváme zajatci rétoriky, která žije svým vlastním životem. Právě proto jsou Havlovy hry neuvěřitelně rozvláčné, postavy jsou unášeny jazykem, frázemi a floskulami, celé věty jsou stále opakovány někdy až *ad nauseum*, aby diváky co nejvíce provokovaly.

Václav Havel spolu s režisérem Janem Grossmanem společně obhajovali tzv. „apelativní divadlo“, v jehož rámci měl být „divák považován nejenom za nezbytnou podmínku předvádění, ale za jejího aktivního spolutvůrce“.²⁵ Havel se vyslovil proti divadelním hrám *à la thèse*, „infikovaným [...] didaktismem nebo ideologií“.²⁶ Napsal:

23) Sy Syna: „Dissident's Tale of Conscience Understated and Well-Acted“, *New York Tribune* 1983, 24. 11., s. 5B; „A Private View“, *Women's Wear Daily* 1983, 22. 11., s. 10.

24) M. C.: „The Increased Difficulty of Concentration“, *Women's Wear Daily* 1969, 5. 12., s. 11.

25) Jan Grossman: „Předmluva“, in Václav Havel: *Protokoly*, Praha, Mladá fronta 1966, s. 5–13, zde s. 7.

26) Srov. Václav Havel: *Dopisy Olze*, Spisy, sv. 6, eds. Jan Lopatka, Michael Špirit, Praha, Torst 1999, s. 464.

Mám naopak rád, když lze dílo vykládat různě, když je tak trochu hádankou a když svým významem přesahuje sice sebe samo, ale spíš jen formou jakéhosi významového vyzařování do různých stran [...], cílem té hry není, aby divák z ní odcházel pouze s takto nebo jakkoli jinak pojmově vyjasněným vědomím o jejím „smyslu“ [...], pakliže něco dokážeme příliš dobře vysvětlit a pojmenovat, vyrovnáme se s tím jaksi rychleji, náš výklad nás uklidní, dílo nás přestává dráždit a my na něj záhy zapomeneme. [...] spíš bych uvítal, kdyby je jen tak neurčitě rozrušovala.²⁷

Jinými slovy, Havel namísto toho, aby poskytl divákům pouhé politické poselství například o absurditě určitých projevů komunistického režimu, pokoušel se vytvořit ze svého publika interprety, kteří uvažují o aktu interpretace, usiloval o to, aby jeho publikum nahlédlo sebe sama a uvažovalo o tom, že jeho vlastní pasivita ukazuje, proč takový režim vůbec existuje. Obával se však, že západní publikum bude toto téma vnímat jako problém východní Evropy a nikoliv jako obecný jev vyplývající z existence cenzury v nejširším smyslu tohoto slova.

Václav Havel v Británii nakonec dramatického věhlasu dosáhl. Bylo to v sedmdesátých letech a jednalo se o trilogii o Vaňkovi. Důvodem úspěchu byla realističnost těchto her, a to jak ve smyslu estetického realismu, odpovídajícího normám tehdejší anglofonní scény, tak díky zjevně poloautobiografické povaze dramatu, jež tematizovala prostředí disentu ve chvíli, kdy se sám Havel světově proslavil jako disident. BBC uvedla Havlovy hry v hlavním vysílacím čase a ve hvězdném obsazení. Hlavní postavu ztvárnil komik Michael Crawford, který v té době hrál v úspěšném sitcomu *Some Mothers Do 'Ave' Em* smolaře v pršiplášti, Franka Spencera. Bulvární noviny *The Sun* Havlovy televizní inscenace sice recenzovaly, ale ihned ujistily diváky: „nebojte se, smolař [Crawford, MW] se vrátí na obrazovky zase příští sobotu.“²⁸

V roce 1980 se po šestnáctiletém úsilí Havlovy překladatelky Věry Blackwellové Anglické národní divadlo konečně rozhodlo uvést jednu hru z vaňkovské trilogie – *Protest*. Navzdory skutečnosti, že se jednalo o jednoaktovku, režisér usoudil, že jazyk hry je příliš upovídáný a rozvláčný (především Staňkovy monology), aniž by si uvědomil, jak důležitá a pro hlavní postavu klíčová tato rozvláčnost je. Úpravy postavu Staňka zploštily na prostého politického kolaboranta a ochudily ji o rozměr lidské bytosti, jejíž výmluvy a nezdařené pokusy uniknout prostřednictvím jazyka mohou reflektovat naši vlastní zkušenost kapitulace.

Divadelní hru *Protest* napsal Havel v roce 1978 a líčí v ní setkání Ferdinanda Vaňka se starým přítelem Staňkem. Vaněk je „disident“, zatímco Staněk je spisovatel (nyní je zaměstnán v televizi), který se rozhodl pro kolaboraci s režimem, aby si zachoval příjem a postavení. Staněk žije na venkově a vášnivě „obstarává svou zahrádku“, což upomíná na Voltairovy rady v *Candidovi*, jak prožít dobrý život. Jeho dcera však otěhotněla se zpěvákem Javůrkem, který byl během jednoho koncertu zatčen za vyprávění vtipu. Staněk, pečlivě se vyhýbající jakékoli kompromitaci, telefonuje Vaňkovi, který byl právě propuštěn z vězení, aby od něho vyzvěděl, zda je možné zařídit petici za propuštění Javůrka – avšak tento skutečný důvod setkání odhalí až po dlouhém váhání. Vaněk má však již petici

27) Tamtéž, s. 272, 274.

28) Bronwen Bamforth: „Whoopsie! Frank is taking a big risk“, *The Sun* 1978, 21. 11., s. 12.

připravenou a Staněk s úlevou, že se nebude muset angažovat, začíná v čtyřstránkovém monologu nahlas přemýšlet, jakým způsobem by podepsání petice ovlivnilo jeho život a kariéru. Svůj monolog uzavírá: „čím se mám vlastně řídit – nemilosrdnou objektivní úvahou, anebo subjektivním vnitřním pocitem?“

VANĚK: Mně se to zdát být jasné –

STANĚK: Mně taky –

VANĚK: Takže to –

STANĚK: Bohužel –

VANĚK: Bohužel?

STANĚK: Vy jste myslel–

VANĚK: Promiňte, nerozuměl jsem asi dobře –

STANĚK: Mrzí mě, jestli jsem –

VANĚK: To nic –

STANĚK: Já si ale opravdu myslím –

VANĚK: Já vím –

(*Oba se napijí...*)²⁹

Obě postavy interpretují tento monolog odlišně. Vaněk věří, že se Staněk rozhodl k podpisu petice, avšak ten se naopak rozhodl nepodepsat. Staněk se chce prát, protože si myslí, že ho Vaněk pro odmítnutí podepsání petice bude odsuzovat, ale do toho mu kdosi zavolá, že Javůrek byl propuštěn. Vaněk je neskonale šťastný, že zpěváka Javůrka propustili a žádné petice již nebude třeba, Staněk mu v závěru hry připomíná, že takovéto petice mohou napáchat více škody než užitku, a odvádí Vaňka do zahrady.

Vzhledem k tomu, že *Protest* byl napsán rok po vzniku Charty 77 a ve stejném roce, kdy Havel napsal esej o osobní zodpovědnosti a nenásilném odporu, známou pod názvem *Moc bezmocných*, mohla být postava Vaňka (a také tomu tak bylo) interpretována jako „morální“ autorita, „prezentující nejvyšší formu zodpovědného chování“, která však „nadřazeně neodsuzuje ty, kteří se chytili do pastí režimu“.³⁰ Vaněk, disident uvězněný za psaní petic, mohl být chápán jako Havlovo *alter ego* (když byl *Protest* roku 1980 poprvé uváděn v Londýně a stejně tak v New Yorku roku 1983, byl právě za svou politickou činnost ve vězení) a jako morální kompas v „posttotalitní“ společnosti. Avšak jak upozorňuje Markéta Goetz-Stankiewiczová, Havel popřel, že by postava Vaňka byla jeho autopořetrem: „Spíše je dramatickým principem, způsobujícím, že prostředí kolem reaguje, že ukazuje, čím je.“³¹

Představa Vaňka jakožto „dramatického principu“ je důležitá; namísto toho, aby jej Havel nechal předvádět se, učinil z něj téměř tichého antihrdinu, „který nevládne slovem“, „podezřelý model, který sotva kdy sám jedná, neboť ví lépe, co **nedělat**, než co dělat“.³²

29) Václav Havel: „Protest“, in *týž: Hry, Spisy*, sv. 2, ed. Eva Šormová, Praha, Torst 1999, s. 641–673, zde s. 670–671; anglicky *týž: The Garden Party and Other Plays*, přel. Vera Blackwell, New York, Grove 1993, s. 264.

30) James F. Pontuso: *Václav Havel. Civic Responsibility in the Postmodern Age*, Lanham – Boulder – New York – Toronto – Oxford, Rowman & Littlefield 2004, s. 90, 92.

31) Marketa Goetz-Stankiewicz: „Introduction“, in *The Vaněk Plays. Four Authors, One Character*, ed. Marketa Goetz-Stankiewicz, Vancouver, University of British Columbia Press 1987, s. xx–xxvii, zde s. xxvii.

32) *Tamtéž*, s. xxvii–xxviii.

Mlčení je jeho „hlavní obranou proti falešnosti jazyka“, mlčení, které se stává „výmluvnějším nástrojem komunikace než tisíce slov vyřčených ostatními“.³³ *Protest* nepředstavuje jednoduše černobílý příběh statečného a dobrého disidenta konfrontovaného se zbabělým zlým kolaborantem a zkorumpovanou morálkou posttotalitní společnosti, ale je analýzou toho, jak jazyk utváří naši realitu, jak nás podvádí a zavádí v realitu falešnou.

Pro tyto úvahy o jazyce je klíčové, jakým způsobem využívá Havel jazyk ve svých hrách. Vaňkova nevýřečnost z něj činí „nedůvěryhodného hrdinu“; je sice ostatními považován za intelektuála a spisovatele, avšak publikum tuto schopnost nevidí. Jeho repliky jsou plné váhání, opakování a zámlk, kdy se proud jeho řeči náhle zastavuje. Rytmus hry osciluje mezi Staňkovými dlouhými monology, ve kterých se snaží ospravedlnit svůj proměnlivý postoj, a krátkými výbuchy dialogů, ve kterých se jazykové vzdušné zámky hroutí a Staněk již nemůže udržet absurdnost svého postoje tvář v tvář Vaňkovu mlčení. Staňkův rozsáhlý monolog, ve kterém uvažuje o možných důsledcích podepsání petice, se rozpadá v krátký dialog, v němž vše, co je pochopeno, je pochopeno v mlčení.

Umlčená překladatelka

Protest byl uveden v Anglickém národním divadle v lednu roku 1980 v režii Michaela Kustowa. Na začátku ledna napsal Kustow Havlově překladatelce Věře Blackwellové: „chci vám sdělit, že jsme kvůli hercům učinili v zájmu vyšší hovorovosti a srozumitelnosti několik změn ve vašem textu (který je vlastně rozhlasovou adaptací).“³⁴ Tyto změny vstaly během zkoušek a Kustow jízlivě dodal, že zásahy do překladu jsou součástí běžné praxe: „Jsem si jist, že dané zásahy oceníte [...]. Chci Vás o tom jen dopředu informovat, pokud byste byla, jak ostatně doufám, v době uvedení hry v Londýně.“³⁵

Kustowova verze byla využita pro rozhlasové vysílání v rámci pořadu *Havlovo odpoledne*, ve kterém dále Harold Pintner četl Havlův otevřený dopis prezidentu Gustávu Husákovi a kde také zazněla zdramatizovaná verze Havlova soudu kvůli Chartě 77, již sponzorovalo Sdružení spisovatelů Velké Británie (*Writers' Guild of Great Britain*) jako projev solidarity uvězněnému spisovateli. Blackwellová odpověděla zevrubnou kritikou těch „několika málo změn“, jež Kustow v překladu Havlovy hry provedl, a uvedla, že jakkoliv „nepatrné“ tyto individuální zásahy jsou, vedou nakonec k falešné interpretaci, neboť se spíše než na rytmus a jazyk *Protestu* zaměřují na jeho politické poselství. „Protože považuji Kustovovu verzi Havlova *Protestu* za parodii,“ napsala Blackwellová, „předkládám svůj protest.“³⁶ Nesouhlasila s tím, že „režisér učinil pouze několik málo změn“, ani s tím, že by se jednalo „o běžné změny několika řádků“, učiněné jen proto, aby text „lépe komunikoval“. Upozornila na okolnost, že ve skutečnosti „změny zasáhly zhruba osmdesát procent původního textu“ a „způsobily zcela mylný výklad Havlova *Protestu*“.³⁷

33) Tamtéž, s. xxi.

34) The Bakhmeteff Archive, Columbia University (BA), Vera Blackwell Collection, fas. 7:1, Michael Kustow Věře Blackwellové 1. 7. 1980.

35) Tamtéž.

36) BA, Vera Blackwell Collection, fas. 7:1, Věra Blackwellová (adresát neuveden: patrně Klaus Juncker a umělecký ředitel anglického Národního divadla Peter Hall), květen 1980.

37) Tamtéž.

Stejně jako u předchozích Havlových her odmítla anglicky mluvící divadla verbalismus některých pasáží *Protestu* i zdlouhavé monology, které pro ně neměly žádný význam. Blackwellová však upozorňuje na to, že právě ve verbalismu postav tkví Havlova schopnost odrážet stav mysli a duše:

jeho obratně a strategicky rozmístěné věty a slovní spojení, pojmy a slova, která nejenom zrcadlí sebe sama, ale ve skutečnosti posouvají (někdy trochu, někdy radikálně) svůj původní význam takovým způsobem, že to, co se na první pohled jeví jako pravdivý obraz člověka, se náhle stane karikaturou, parodií na člověka. Způsob, jakým Havel zpracovává tuto Staňkovu promluvu (ve skutečnosti všechny Havlovy promluvy) lze přirovnat k tragickému putování člověka „síní smíchu“, lemovanou vypouklými zrcadly; čas od času narazí na opravdové zrcadlo, ale jen aby od něj utekl hlouběji do chodby, ve které jej groteskní odlesky v zrcadlech mají rozesmát a ve které jeho největší tragédie spočívá právě v jeho schopnosti se smát – když zavře oči. Toto všechno bylo vymazáno, zploštěno jak masivními škrty, tak tuctovými alternacemi zbylých replik Staňka, kterých se dopustil Kustow. Komplexní obraz situace disidentu se stává hloupým a přímočarým. Ze Staňka se stal jen polozábavný zmetek.³⁸

Další problém představovala interpunkce. Havel ve svých „vaňkovkách“ používá ke zdůraznění váhání či mlčení hlavní postavy pomlčky, protože Vaněk již není schopen důvěřovat jazyku jakožto nástroji, jehož prostřednictvím může sdělit svou vlastní pravdu; mlčení a slova druhých vyjevují totiž pravdu o jejich roztříštěné, zmatené a nepravdivé skutečnosti. Otázka, zda mluvit, či nemluvit, vyvstane v okamžiku, kdy Staněk vyzvídá Vaňkovy zkušenosti z vězení:

STANĚK: Ale nějak zlomit se vás jistě snažili –

VANĚK: No tak –

STANĚK: Jestli o tom nechcete mluvit, tak nemusíte –

VANĚK: V jistém ohledu to je vlastně účel vyšetřovací vazby – srazit člověku hřebínek –

STANĚK: A přimět ho, aby vypovídal –

VANĚK: Hm –

STANĚK: Kdyby mě někdy pozvali na výslech, což mě dříve nebo později nemine, víte, co chci udělat?

VANĚK: Co?

STANĚK: Prostě nevypovídat! Vůbec se s nimi nebudu bavit! Je to totiž nejlepší: člověk má aspoň jistotu, že jim neřekne něco, co nemá –

VANĚK: Hm –³⁹

Krátký úryvek působí komicky; Staněk, který zvažuje podání petice za propuštění Javůrka, se pokouší vyzvědět od Vaňka, jak vlastně vypadá vězení a výslechy – jeho sobeckost, kterou sotva tlumí nějaká empatie, obsahuje až dráždivou zvědavost. Staněk v této

38) Tamtéž.

39) V. Havel: „Protest“, cit. dílo, s. 650–651.

pozici představuje nás samé a evokuje otázku, jak bychom se v dané situaci zachovali my. To z něj však nutně nedělá zápornou postavu.

Pomlčky ve Staňkových replikách ukazují přechod od zvědavosti a strachu („Ale nějak zlomit se vás jistě snažili –“) přes projevy falešného soucitu („Jestli o tom nechcete mluvit, tak nemusíte –“) ke skutečnému strachu v okamžiku, kdy se od Vaňka dozví něco konkrétního („A přimět ho, aby vypovídal –“), byť si ničím z toho není jistý. Pomlčky zdůrazňují jeho nejistotu a zmatení emocí. Tuto proměnu emocí umožňuje u Vaňka nepřítomnost jazyka (až na jednu delší repliku) a Staněk postupně nabývá odvahy, která se projevuje důraznější interpunkcí – čárkami, otazníky a nakonec vykřičníky („Prostě nevypovídat! Vůbec se s nimi nebudu bavit!“). Nicméně na konci ukázky Staněk svou odvahu koriguje („člověk má aspoň jistotu, že jim neřekne něco, co nemá –“) a čeká na Vaňkův souhlas.

Staněk v úryvku uvažuje, jak bude reagovat při výslechu, a rozhoduje se, že zcela odmítne mluvit, a to nikoliv pro svou odvahu či schopnost rezistence, ale aby neinkriminoval sebe sama. Ironie tohoto rozhodnutí je však zřejmá – nemůže přestat mluvit tváří tvář Vaňkovu tichu. Staněk však není pouhou karikaturu či parodií postavy, Havel zde zobrazil váhající lidské emoce v takové podobě, že se s postavou divák může identifikovat: Staněk s Vaňkem soucítí, je zvědavý, a přestože ví, že je zbabělý, sní o vlastní odvaze.

Překlad Věry Blackwellové se velmi přesně držel originálu, včetně zvláštností interpunkce, naproti tomu Kustow stejný dialog zkrátil a změnil:

Překlad Věry Blackwellové:

STANEK: But surely they tried to break you down somehow! –

VANEK: Well –

STANEK: If you'd rather not talk about it, it's all right with me –

VANEK: Well, in a way that's the whole point of pre-trial interrogations, isn't it? To take one down a peg or two –

STANEK: And to make one talk!

VANEK: Mmn –

STANEK: If they should haul me in for questioning – which sooner or later is bound to happen – you know what I'm going to do?

VANEK: What?

STANEK: Simply not answer any of their questions! Refuse to talk to them at all! That's by far the best way. Least one can be quite sure one didn't say anything one ought not to have said!

VANEK: Mmn⁴⁰

Úprava Michaela Kustowa:

V. Look, in a way, that's the whole point of pretrial interrogations, isn't it? To take you down a peg or two –

S. And to make you talk!

V. Yes!

S. When they haul me in for questioning ... you know what I'm going to do?

40) V. Havel: *The Garden Party and Other Plays*, cit. dílo, s. 246.

S. I just won't answer any of their questions! ... That's the best thing to do, at least you're sure you haven't said anything you shouldn't!⁴¹

Blackwellová ve svém protestu píše, že Kustowova záměna původní Vaňkovy odpovědi „hmm“ na „ano“ odkrývá režisérovo základní nepochopení této postavy: „je naprosto nemyslitelné, že by Vaněk na Staňkovy narážky reagoval souhlasem.“ Blackwellová dále pokračuje:

Ve všech Havlových hrách, včetně *Protestu*, sotva nalezneme na konci vágních, vyhýbavých a pokorných Vaňkových reakcí na „monology“ ostatních postav tečku, natož vykřičník. Vaňkovou hlavní funkcí je sledovat ostatní postavy, mluvit tak málo, jak jen to je možné, a když už je to nezbytně nutné, čas od času něco odseknout (přesto různorodými způsoby ukazovat, že sleduje, co se říká) a pozorovat, jak ostatní – krůček po krůčku – odkrývají sebe sama. Krunýř jejich vnějšího pokrytectví praskne, když narazí do nehybných zdí Vaňkova mlčení. Jakékoliv Vaňkovo definitivní prohlášení (i mírný náznak soucitu s nesnáze ostatních účastníků rozmluvy) by jim dovolilo znovu si navléct masku falše, která se právě Vaňkovými tichými pohledy trhá na cáry [...]. Podmínkou Havlova soucitu je Vaňkova vágní, neurčitá odpověď, ale především jeho mlčení.⁴²

Skutečnost, že se Vaněk v upravené verzi stal hovornějším, otevírá otázky, které bychom si měli položit v souvislosti s výše uvedenými pojmy „sdělitelnost“ a „představitelnost“; do jaké míry domestikace porušuje estetické cíle přeloženého textu, aby se vešel do zažitých společenských nebo ideologických norem? Jestliže se Havlovy hry zaměřují na problematiku bourdieuovské strukturální cenzury, která vyvstává spíše z nás samých než od vnější autority, pak zásahy na anglofonní scéně často podřizují ideu hry svým vlastním očekáváním, ve kterých jsou Havlovy hry přímočarou alegorií a politickou kritikou jednoho konkrétního (komunistického) režimu. Markéta Goetz-Stankiewiczová tvrdí, že výsledkem toho je, že

většina kritiků a literárních vědců ve snaze zdůraznit Havlův nesporný politický význam měla sklon omezit širší důsledky jeho her a nevěnovat dostatečný význam jeho uměleckým kvalitám [...], věnovali veškerou energii politickým aspektům Havlovy tvorby (ačkoli je Havel označil za antipolitické), aniž by se někdo z nich někdy pokusil pojmenovat význam Havlovy tvorby pro západní demokracii.⁴³

Jinými slovy, tyto úpravy – jakkoliv třeba neúmyslné a vedené snahou zvýraznit politicko-disidentskou stránku hry – neutralizovaly v Havlových hrách kritiku autocenzury a strukturální cenzury, jež byla aktuální i na Západě.

41) BA, Vera Blackwell Collection, fas. 7:1, Věra Blackwellová (adresát neuveden: patrně Klaus Juncker a umělecký ředitel anglického Národního divadla Peter Hall), květen 1980.

42) Tamtéž.

43) Joseph Farrel: „Servant of Many Masters“, in D. Johnston (ed.): *Stages of Translation*, cit. dílo, s. 45–55, zde s. 46.

V historii Havlových her realizovaných na anglofonní scéně byla vždy přítomna i historie jejich překladatele. Věra Blackwellová, která po dvacet let Havlovy divadelní hry překládala a aktivně se podílela i na (velmi úspěšné) inscenaci tří Havlových jednoaktovek v New Yorku, se po svém protestu v podstatě ocitla na černé listině londýnských a newyorských divadel. Havlův agent Klaus Juncker jí vytkl, že se v záležitosti Havlových her příliš angažuje a že příliš řeší úpravy svých překladů. Důrazně jí dokonce připomenul, že je „*nur eine Übersetzerin*“, pouze překladatelka.⁴⁴

Toto podceňování překladatelů, kteří mají „zůstat neviditelnými“, efektivně vyřadilo ze spolupráce ty, kteří měli nejen znalosti kultury a jazyka, ve kterém byla hra napsána, ale velmi často, jako například Věra Blackwellová, také literární a divadelní vzdělání. Motivování ziskem se divadla a režiséři na angloamerické scéně přiklonili k tzv. překladatelským hvězdám – k úspěšným spisovatelům a autorům divadelních her, kteří obvykle neovládali žádný cizí jazyk (například *Largo desolato* přeložil Tom Stoppard, který sice má základní znalosti češtiny, avšak text nepřekládal z českého originálu). Tito autoři jsou schopni vytvořit skvělé interpretace a nové adaptace cizojazyčných her, avšak ty velmi často odrážejí jejich vlastní estetické zájmy a cíle.

Neústupnost Věry Blackwellové a její snaha uchovat při spolupráci s producenty a režiséry estetickou integritu Havlových her byly nahlíženy jako nemístné vměšování překladatelky. Michael Cronin označil toto umlčování překladatele v literární historii za „soustavnou, politováníhodnou cenzuru zkušenosti“.⁴⁵

Účastníci divadelního provozu vnímali Věru Blackwellovou jako ženu, která si neuvědomuje, kde je její místo. Na Kolumbijské univerzitě v New Yorku se naštěstí dochoval archiv její korespondence a dalších materiálů. Z něj vystupuje fascinující příběh neuvěřitelně silné překladatelky, jež byla v šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století soustavně znejišťována zdrcujícím nátlakem rezistentní, převážně mužské domácí scény. Sirkku Aaltonenová v souvislosti s knihou Sandry Gilbertové a Susan Gubarové *Šílená žena v podkroví* hovořila o překladatelkách jako o „překladatelích z podkroví“, aby tak zdůraznila podřízený status ženy v hierarchii divadla. Navzdory poměrně dlouhé tradici akademického myšlení o neviditelných překladatelích bylo o této skupině napsáno jen velmi málo. Pokud však v produkci angloamerických divadel existovaly a stále existují formy toho, co nazýváme „genderová cenzura“, měla by se stát předmětem našeho zájmu.

Případ Havlových her ukazuje, na jak tenkém ledě se divadelní režiséři a producenti pohybují. Na jedné straně stojí snaha a potřeba převést původní jazyk divadelních her do takové podoby, aby mohl oslovit domácí publikum. Na straně druhé by však měl být respektován charakter originálu i odborné znalosti překladatele. Ideologické redukce a přizpůsobení národním narativům originál ničí, činí jej bezpohlavním a cenzurují jádro překládaného díla. V případě Václava Havla jim padla za oběť sama podstata jeho dramatu.

Přeložila Zuzana Říhová

44) BA, Vera Blackwell Collection, fas. 3, Klaus Juncker Věře Blackwellové 31. 10. 1978.

45) Michael Cronin: *Translation and Globalization*, London – New York, Routledge 2003, s. 94.