



Sedm tváří translologie

Teorie překladu a tlumočení prizmatem
současných španělských translologů

Petra Vavroušová (ed.)

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
NAKLADATELSTVÍ KAROLINUM 2013

Recenzovali: PhDr. Pavel Marek, Ph.D.
PhDr. Jaroslav Špírk, Ph.D.

© Univerzita Karlova v Praze, 2013
Text © Julio-César Santoyo, Miguel Ángel Vega,
Fernando Navarro Domínguez, Antonio Bueno García,
Manuel Ramiro Valderrama, Raquel Merino Álvarez, 2013
Editor © Petra Vavroušová, 2013
Translation © Andrea Bačíková, Jana Mrkvová, Marie Šindelářová,
Helena Štefanová, Petra Vavroušová, 2013

ISBN 978-80-246-2195-1

Obsah

Úvod – 7

Julio-César Santoyo - *Vraťme se ještě jednou k Tostadovi:*

Vznik překladatelského metajazyka ve Španělsku 15. století – 19

Julio-César Santoyo - *Zapomenuté řemeslo: Tlumočníci-překladatelé
lodních výprav – 37*

Miguel Ángel Vega - *Skeptický pohled do minulosti a současnosti teorie překladu – 57*

Fernando Navarro Domínguez - *Úvod do teorie a praxe překladu.*

Francouzské teorie z pohledu španělských translatologů – 73

Antonio Bueno García - *Náboženský a vlastenecký duch překladu.*

Dílo řádového bratra Vicenta Solana – 97

Manuel Ramiro Valderrama - *Interlektový překlad nadnárodních jazyků:
teoretický koncept pro španělštinu – 123*

Raquel Merino Álvarez - *Dramatické texty přeložené a cenzurované
ve frankistickém Španělsku (šedesátá léta): divadlo a film jako kontrolovaná
představení – 151*

Raquel Merino Álvarez: Dramatické texty přeložené a cenzurované ve frankistickém Španělsku (šedesátá léta): divadlo a film jako kontrolovaná představení

Úvod

Ráda bych využila příležitosti a ještě jednou touto cestou poděkovala za pozvání na Druhou konferenci o dabingu a titulkování, pořádanou Radou studentů z univerzity v Alicante pod vedením Johna Sandersona. Od samého počátku bylo pro mne toto pozvání nesmírnou poctou, neboť tak svým způsobem došla uznání má dlouholetá výzkumná práce v oblasti překladatelství, obzvláště úsilí vynaložené na „zmapování“ postavení anglicky psaných divadelních textů přeložených ve Španělsku v druhé polovině 20. století.

Největší zájem dnes u vysokoškolských studentů bezesporu vyvolává tolik žádoucí průnik cenzury a překladu (a ještě více žádoucí prolínání rovin divadelní a filmové, k němuž často mezi těmito obory dochází), zejména připomínáme-li si v průběhu stávajícího měsíce listopadu roku 2000 hned několik výročí.¹ Ta evokují léta, kdy politicko-byrokratická kontrola byla na denním pořádku, léta, kdy by se „povyk“ režiséra Branagha (snad mi John Sanderson promine, že odkazuji na jeho projev přednesený na konferenci), a nejen ten, nevyhnul onomu univerzálnímu filtru: frankistické cenzuře. Pouze každodenní realita tohoto neodmyslitelného aparátu by dokázala z dabingu zmíněné filmové verze (*Mnoho povyku pro nic*) vytvořit něco zcela jiného, produkt přepisování a autocenzury.

Povyk pro nic, divadlo a film, varieté, to vše podléhalo ostrážité kontrole, anebo se to alespoň tvrdilo. A právě toto období, kdy se začíná velice přísně a nesmlouvavě filtrovat každé představení přístupné španělské

1 Jde o 25. výročí dvou významných událostí novodobých španělských dějin, úmrtí diktátora Franciska Franka 20. listopadu 1975 a jmenování Juana Carlose I. španělským králem o dva dny později, tj. 22. listopadu 1975 (pozn. překladatele).

veřejnosti, postupně projde vývojem, zvolna se přizpůsobí změnám času a konečně začne směřovat k uvolnění poměrů, jehož hlavními představiteli se stanou politici, diplomaté a intelektuálové své doby Manuel Fraga a José María García Escudero a jež vyústí v to nejbáječnější desetiletí, jakému se kdy těšila španělská divadelní scéna (a možná i filmové plátno): šedesátá léta.

Ohlédneme-li se zpět do tohoto zázračného období dramatické tvorby spíše se zájmem než s rozlícením, ona komorní divadla (či jejich protějšek ve filmu, umělecká kina), ony filmové diskuzní panely, univerzitní filmové kluby a ochotnické divadelní soubory jakožto pamětníci této nedávné minulosti svědčí o neutuchající činnosti rozvíjené v době bezprostředně předcházející přechodu k demokracii.

Vraťme se však nyní na samotný počátek, přenesme se o několik let zpět² a zamysleme se nad tím, jaký význam pro nás může mít dnes, na počátku 21. století, znalost našich nedávných dějin, konkrétně toho, jak se nakládalo s překladovou tvorbou či jak vznikaly divadelní překlady a dabingy, které ještě i v dnešní době španělský divák, potažmo čtenář, přijímá nepozměněné, stejně jako kupuje a čte populární literaturu prodávanou na stáncích okolo padesátých či šedesátých let a znovu vydávanou a čtenou na konci let devadesátých.³

Domníváme-li se, že mnohé z dnešních kulturních produktů ve Španělsku jsou autocenzurovanými verzemi (adaptovanými samotnými autory nebo překladateli tak, aby „vyhovovaly“ parametrům stanoveným vládní cenzurou, nebo je naopak porušovaly) či díly cenzury v pravém slova smyslu, tedy filtrovanými úředníky-cenzory pověřenými dohlížet na morálku veřejnosti a chránit ji před nebezpečnými vlivy, měli bychom si možná říci, že jsme dnes před těmito zly nadále částečně chráněni, neboť divadelní, filmová⁴ či beletristická tvorba tehdy vzniklá a publikovaná, představená a hraná se znovu překládala jen zřídka. Natolik se tyto produkty staly součástí španělské kultury, natolik se pošpanělštilo zahraniční divadlo, jež se přestalo pocítovat jako cizí prvek a postupně se začlenilo do národní dramatické tvorby, přičemž na všech těchto

2 Viz stručný chronologický přehled, jenž je součástí dokumentární přílohy v závěru tohoto příspěvku.

3 K tomuto tématu viz kapitolu o pseudopřekladech a klonované literatuře od Rosy Rabadán (In *Traducción y censura inglés-español, 1939-1985. Estudio preliminar*, ed. R. Rabadán, León 2000) a publikace *La novela popular en España* (Madrid), jež vyšla na konci roku 2000.

4 Případy jako film *Mogambo*, který španělská televize TVE nabídla v nově přeložené a nadabované verzi v roce 1998 v programu známého filmového režiséra a producenta José Luise Garcího, jsou spíše výjimkou.

překladech zanechaly stopu jisté tehdy platné normy, které jsou dnes, máme-li být upřímní, k pousmání. Země se změnila, avšak texty přizpůsobené někdejšími okolnostem se nadále ve velké míře uplatňují i v dnešním zcela odlišném společensko-historickém kontextu.

Dramatické texty (divadelní a filmové)

Začněme tedy samotným názvem mého příspěvku, jež jsem zvolila záměrně, a vysvětleme si, co stojí za onou snahou zahrnout pod stejné žánrové označení (drama) jak texty divadelní, tak také filmové. Naprosto souhlasím s pojetím „dramatického pole“, které navrhl a hájil Martin Esslin⁵, byť jsem k němu nedošla prostřednictvím jeho postulátů (k nimž jsem měla přístup až v pozdější fázi svého bádání), nýbrž prostřednictvím výzkumu a teoretických formulací zakládajících mou dizertační práci, v níž jsem studovala španělské překlady původně anglicky psaných divadelních textů z druhé poloviny 20. století a ježž přepracovaná verze byla později vydána jako monografie.⁶ Při této studii, zaměřené na přeložené divadelní hry, jsem musela čelit teoretickým a metodologickým problémům úzce spjatým se studovaným předmětem: překlady divadelních her. Přesněji bylo nezbytné vymezit specifickou divadelní hry jako dramatického aktu, jako potencionálního představení vytvořeného v psaném kódu a určeného k uvedení na scénu.

Jak v původní verzi (v angličtině), tak také v překladu (do španělštiny) vykazoval každý z textů korpusu divadelních překladů sestaveného pro daný výzkum specifické znaky, jimiž se vzdaloval od modelu literárních textů a přibližoval se modernímu formátu filmového scénáře (psaný text určený ke zfilmování, jehož finální ztvárnění může být mnohánásobně reprodukováno). Základní charakteristikou po výtce dramatického rázu, již shledáme u obou typů textů a jež bezpochyby určuje dramatický základ obou médií, je dvojitý členění textu na dialog (jenž se při přenosu na plátno či jeviště stává mluvenou složkou) a na vše ostatní, co není vlastním dialogem (údaje o jménech postav, pokyny pro natáčení, vsuvky, scénické poznámky). Z terminologie užívané v odborné literatuře o divadle bude možná názornější ta, která spočívá v dělení na primární

5 Martin Esslin: *The Field of Drama*, London 1987. S Esslinem také souhlasím v tom, že mimo jiné i rozhlasové hry, opera či pantomima patří do dramatického oboru. Viz také: Raquel Merino Álvarez: Traducción y adaptación en el campo dramático: la producción dramática de Willy Russell para el teatro y el cine, in: *V Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción*, ed. Rafael Martín-Gaitero, Madrid 1995, s. 399–405.

6 Raquel Merino Álvarez: *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España, 1950-1990*, León 1994.

a sekundární text (dialog a rámec, jak je vymezila House)⁷. A právě ono dvojí členění dramatického textu je podle mého názoru jeho neodmyslitelným rysem. Každý divadelní text (i filmový) má hranou i psanou podobu, a tudíž jej lze rozložit na minimální nedějové jednotky, které jsem pojmenovala „repliky“. Jde o jednotku, již jsem zavedla jako výchozí jednotku přínosnou pro účel výzkumu a jako hlavní osu teoreticko-metodologického rámce jakožto základu mé studie, vycházející z potřeby analyzovat a porovnat korpus sestavený z divadelních textů, v jehož rámci bylo nezbytné vymezit specifičnost a povahu těchto textů.

Práce s touto minimální strukturální jednotkou dramatického oboru⁸ umožnila komparativní studii více než stovky párů původních a překladových textů na makrotextuální rovině a o něco nižšího počtu textů na úrovni mikrotextuální. Replika coby nedílná jednotka dramatického textu se taktéž ukázala být velice přínosnou i při analýze a porovnávání filmových textů.⁹ Rozdíl v typu média (ne však v žánru) má za následek, že se model analýzy filmových textů zcela neshoduje s modelem textů divadelních, oba jsou však dostatečně podobné na to, aby bylo více než záhodno uplatnit tento úhel pohledu.

Nyní, když jsme si vymezili rozměr dramatického textu a stručně vyložili vznik, vývoj a užitečnost tohoto pojetí, přejdeme k druhé neméně důležité oblasti našeho zájmu: překladu. Co nás přivádí k tomu, abychom o libovolném divadelním či filmovém textu řekli, že jde o text překladový či přeložený? V případě divadla, kde se nejprve přistupuje k překladatelskému procesu a až poté k inscenaci, se nám přeložený divadelní text dostává do rukou nutně v písemné formě. Takový text, publikace nebo libreto ve své konečné či prozatímní podobě, je hmatatelným produktem, jehož prostřednictvím přistupujeme k divadelnímu překladu. Následná představení na jevišti vycházející z psaného textu již nejsou tak definitivní a jako předmět studia jsou nepochybně méně hmatatelná. Naopak filmový text, taktéž vycházející z písemného scénáře, který je možno pozměnit a jehož znění se před tím, než dostane definitivní podobu audiovizuálního textu reprodukovatelného na plátně, upravuje, bývá překládán až po „projekci“ či zfilmování a z něj se dále překládá dialog neboli složka verbalizovatelná a verbalizovaná v určitém výchozím jazyce, jež může být přijímána ve své primární či původní

7 Juliane House: *A Model for Translation Quality Assessment*, 2. vyd., Tübingen 1981.

8 Raquel Merino Álvarez: La réplica como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos, in: *IV Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, ed. M. Raders – R. Martín-Gaitero, Madrid 1994, s. 397-404.

9 Raquel Merino Álvarez: Estudio, traducción y notas del doblaje de *Vértigo* de Alfred Hitchcock, *Viridiana, revista trimestral sobre el guión cinematográfico* 1, 1991, s. 7-124.

verzi a jež se obecně, pokud je zapotřebí změny jazyka, obvykle překládá do příslušného cílového jazyka v podobě titulků či nahrazením dialogu čili dabingem.¹⁰ V situacích, jako je ta španělská, představuje dabování dialogu do některého z oficiálních jazyků Španělska (kastilštiny, katalánštiny, galicijštiny nebo baskičtiny) právě ono nahrazení, a tedy změnu v jedné z rovin filmového textu (v dialogu proti rámci).

Objem filmových překladů, v druhém kontextu pak značný počet překladů divadelních, pořízených ve Španělsku za posledních padesát let je již sám o sobě pádným důvodem k uskutečnění výzkumu v oblasti překladu filmu a divadla. A jazyková kombinace angličtina > španělština byla vždy u obou médií historicky nejvýznamnější. Ačkoli předpokládám, že na této úrovni a především s takovým publikem není zapotřebí bádání v oblasti dějin překladu nijak zdůvodňovat, přece jen stojí za to, poukázat na tento kvantitativní a kvalitativní význam překladu dramatických děl v minulém století. Ostatně jakékoli informace o dějinách divadla či filmu, jež si dohledáme, podněcují myšlenku, že toto nesmírné množství filmů a divadelních her původně psaných v angličtině zakotvilo ve španělské literatuře jako mávnutím kouzelného proutku již přeložené. Jak odborníci, tak také kritici skutečně jednají, jako by si opravdu mysleli, že překlad je proces snadný, fádňí a bez útrap zachovávající originál netknutý, avšak srozumitelný novým příjemcům. Tento omyl nadále přetrvává, a domníváme-li se, že nikoli, stačí jen nahlédnout do libovolné monografie, jež neklade důraz na studium překladu. A i dnes jsou všechny naše snahy marné a stále panuje sklon přehlížet či ignorovat skutečnost, že existuje nezbytný proces, jehož zásluhou se dramatická představení dostávají ke svému publiku.

Cenzurované překlady – TRACE (Traducciones censuradas)

Vrátíme-li se ještě jednou k názvu mého příspěvku, dovolu mi zmínit třetí pojem, na nějž jsem v něm chtěla upozornit, a sice cenzuru. Hovořit o druhé polovině 20. století, lépe řečeno o dvou třetinách tohoto nedávno uplynulého období, víceméně znamená pohybovat se ve společensko-politickém prostoru do značné míry ovládaném diktaturou generála Franciska Franka. Z celého 20. století – století, kdy se vůbec poprvé v pravém slova smyslu překládalo ve větším měřítku přímo z angličtiny¹¹ – je

10 Způsobů, jimiž lze pořídit překlad filmového díla, je nepřeberné množství, např. voice-over. Vzhledem k tomu, že se ve svém příspěvku zabývám běžnou praxí v divadle a filmu ve Španělsku, rozhodla jsem se zaměřit na hlavní způsoby uvádění daných produktů v této zemi.

11 Obecně vzato možno říci, že tradice překládat anglickou literaturu z francouzských verzí, zavedená již v 18. století, přetrvává až do konce 19. století. V souvislosti s tímto viz

nejlépe vymezené a vytyčené právě období frankismu. Vládní cenzura, zřízená pro všechny typy kulturních produktů a produkce, sehrávala od samého počátku roli filtru (každým dnem pružnějšího a ohebnějšího), zejména pak svědka, a svou činností zanechávala v kulturním dění ve Španělsku nevratné stopy. Vše se filtrovalo a kontrolovalo, ale také archivovalo a zakládalo.

Přístup k bezpočtu informací o cenzuře bedlivě střežených v archívech umožnil naší skupině badatelů z baskické univerzity (UPV/EHU) a univerzity v Leónu (ULE)¹² zabývající se studiem překladů z 20. století (angličtina > španělština) hlouběji proniknout do tohoto velmi rozsáhlého období, přičemž prizma cenzury jsme stanovili jednak jako výchozí bod, jednak jako bod průniku.¹³ K dnešnímu dni byly výsledky projektu TRACE (TRAducciones CENSuradas) – „zastřešující“ název zahrnující dílčí, avšak všemi členy obou výzkumných skupin řízená a porovnávaná bádání (řešená při UPV/EHU a ULE) – sebrány v jedné kolektivní publikaci¹⁴ a v přehledu jednotlivých databází sloučených v korpusu TRACE spravovaném na serveru jednoho z kampusů baskické univerzity, kampusu ve Vitorii.¹⁵

Naše skupina se zabývá studiem cenzurovaných překladů divadelních her a filmů na straně jedné a prózy na straně druhé, a to jednak prostřednictvím analýz zkušených výzkumných pracovníků, jednak v kontextu dizertačních prací navazujících na téma a metodiku stanovenou při tomto projektu. Po vyhotovení soupisu zkoumaných děl (inventářů) v podobě počítačové databáze pokračujeme výběrem korpusu, jenž vychází ze záměrně volených kritérií vyplývajících z rozboru jednotlivých inventářů a z vnitřní dokumentace dostupné jak v archívech shromažďujících údaje o cenzuře, tak v dalších externích zdrojích informací. Studium a analýza dramatu přeloženého (angličtina > španělština) a cenzurovaného ve 20. století jsou již v pokročilejší fázi¹⁶ a podobně je

recenze knihy, jejímž editorem je Francisco Lafarga: *El Teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida 1997; *Target* 11 (2), 1999, s. 377–380.

12 UPV/EHU – Universidad del País Vasco/Euscal Herrico Unibertsitatea, ULE – Universidad de León (pozn. překladatele).

13 Nespornou výhodou tohoto projektu (byť provázenou úskalími všeho druhu), plynoucí z možnosti využít informace cenzurních fondů, je dostupnost (jež se rovněž neobejde bez obtíží) textů, které žadatelé odevzdávali k posouzení a cenzori používali k zaznamenávání změn, textů, které se zcela jasně neshodují s verzemi později publikovanými.

14 R. Rabadán (ed.): *Traducción y censura inglés-español, 1939–1985*.

15 Dostupná na: www.vc.ehu.es. Více informací, včetně přístupových údajů k dané databázi, lze získat na emailové adrese: trace@vc.ehu.es.

16 María Pérez López de Heredia: *Traducción y censura en la escena española de posguerra: creación de una nueva identidad cultural*, in: R. Rabadán (ed.): *Traducción y*

tomu i u filmu přeloženého a cenzurovaného v šedesátých letech.¹⁷ Na přelomu tisíciletí jsme také přikročili ke studiu filmové tvorby přeložené a cenzurované během prvního období frankismu (1939–1959).¹⁸

Vzájemný vztah mezi divadlem a filmem, ponecháme-li stranou teoretické úvahy o shodnosti obou médií či jejich příslušnosti ke stejnému žánru a také podobnost v jejich byrokraticko-cenzorské správě (v rámci frankistického cenzorského aparátu při Ústředním ředitelství filmu a divadla), je stálý, a je tedy nevyhnutelné přistupovat k nim jako k médiím vzájemně provázaným, a to i z hlediska cenzury jakožto nástroje filtrování. To je jedna z hlavních pravidelností zjištěných při rozboru šestiny informací uložených v archivech divadelní cenzury pro období vystoupení z izolace zahájené v šedesátých letech.

Jestliže se jistá divadelní hra stala předlohou pro film a daná adaptace prošla filmovou cenzurou, nepřetržitá komunikace a vzájemná propojenost mezi odděleními pro divadlo a film vedla k tomu, že se při vyřizování žádosti o povolení k uvedení dané divadelní hry přihlíželo k odůvodněním vyřčeným právě při schvalování její filmové adaptace. A stejný postup se samozřejmě uplatňoval i v opačném případě, kdy se projednávaly návrhy na uvedení filmů založených na divadelních hrách.

Pro účel této studie jsme nevycházeli z korpusu použitého Raquel Merino¹⁹, nýbrž jsme se znovu ponořili do bádání v Ústředním archivu státní správy (Archivo General de la Administración)²⁰ a snažili se vyvarovat předem zvolených kritérií (třídění podle autorů nebo děl), jež by mohla ovlivnit kvalitu výsledků. Po sebrání veškerých údajů získaných z korpusu cenzurovaných překladů anglicky psaných divadelních her TRACETi (TRAducciones CEnsuradas de Teatro Inglés) jsem shledala jisté opakující se jevy, jež jsem v souladu s Touryho pojetím²¹ označila jako pravidelnosti.

censura, s. 153–190; Raquel Merino Álvarez: El teatro inglés traducido desde 1960: censura, ordenación, calificación, in: *ibidem*, s. 121–151.

17 Camino Gutiérrez Lanza: Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: Cine nacional, cine traducido y control estatal, in: R. Rabadán (ed.): *Traducción y censura*, s. 23–60.

18 Marta Miguel González: El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40, in: R. Rabadán (ed.): *Traducción y censura*, s. 61–86.

19 Raquel Merino Álvarez: *La réplica*.

20 Uskutečněno za finanční podpory poskytnuté baskickou univerzitou (UPV/EHU) v rámci projektů UPV 103.130-HA 141/97 a UPV 103.130-HA 003/98. Při vyhledávání těchto údajů jsem spolupracovala s Inés Uribe-Echeverría, profesorkou baskické univerzity a badatelkou podílejíci se na řešení výše uvedených projektů.

21 Gideon Toury: *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam 1995.

Jednou z těchto pravidelností, jež výhledově směřují k tomu, stát se pravidly a možná i normami, je tematický pohled nebo také pohled z hlediska námětu uplatňovaný v přístupu k dílům podléhajícím cenzorskému posudku (jak tomu bylo také v raných fázích filmové cenzury). Témata děl se vždy pečlivě procházela a rozebírala, přičemž šlo o to, vyloučit všechna, jež měla co do činění se sexuální morálkou, zvláště pak s homosexualitou²² nebo cizoložstvím. Taktéž náboženská otázka (přípustné bylo jen to, co šlo ruku v ruce s katolickou církví, jež se stala jedním z pilířů vládnoucí oficiální ideologie) vyžadovala větší pozornost cenzorů a měla významnější vliv na jejich rozhodování než otázka politická (názorům a přístupům souznicím s režimem se dostávalo privilegovaného zacházení). Pokud se divadelní hra těšila úspěchu na zahraničních scénách (na Broadwayi, v Londýně či Paříži), posloužila tato skutečnost jako protiváha při schvalování jejího veřejného uvedení ve Španělsku, mnohdy však s případnými úpravami, pakliže byly považovány za nezbytné. I tento faktor je důležitou pravidelností, stejně jako tehdejší zvláštní zájem úřadů na tom, aby Španělsko budilo za hranicemi dojem moderní, otevřené a tolerantní země, v níž to, co bylo možné spatřit v zahraničí, mělo také své místo.²³

A konečně je nezbytné zmínit hojně využívaný nástroj autocenzury, jenž spočíval v přizpůsobení či upravení textu předkládaného k posouzení, a to jak textu původně psaného ve španělštině, tak také textu přeloženého z jiného jazyka. Takový postup vnitřního cenzurování se používal nejen proto, aby se překonala jistá překážka v podobě nepsaných zákonů všeobecně platné cenzury, ale také proto, aby se tak pomocí nejrůznějších lstí a důvtipných zásahů podařilo tyto zákony porušit.

22 Zárným příkladem je v této souvislosti případ díla Edwarda Albeeho *The Zoo Story* (Stalo se v ZOO), které do španělštiny přeložil William Layton a jež, byť zpočátku zakázané, bylo postupně upravováno tak dlouho, dokud se nedostalo na jeviště komorních divadel a o několik let později i divadel komerčních (podrobnější vyložení tohoto i dalších relevantních spisů viz R. Merino Álvarez: *El teatro inglés*).

23 Ze všech zkoumaných spisů pocházejících z tohoto období se jako významný jeví spis broadwayského muzikálu *Muž z la Manchy*, který Španělsko chtělo uvést (a také uvedlo), neboť panovalo přesvědčení, že jeho španělská premiéra, druhá na světě hned po originálu, podpoří pozitivní vnímání státu jako otevřené a kosmopolitní země. Zcela opačného rázu je případ díla Petera Shaffera *The Royal Hunt of the Sun*. Žádost o povolení k jeho uvedení ve Španělsku se setkala se silnou opozicí ze strany cenzurní komise a naprosto jednoznačným prvotním zákazem. Díky odvolání a určitým úpravám textu bylo nakonec dosaženo kýženého povolení, žadatelé je však již nevyužili. Zahraniční produkci filmu založeného na stejném textu (jehož spis a údaje byly použity při vyřizování žádosti o schválení divadelního uvedení daného díla) bylo dovoleno ve Španělsku natáčet, film zde však nesměl být uveden.

Není žádným tajemstvím, že se psalo a četlo mezi řádky (mnohdy se dokonce vyčetlo více, než bylo napsáno a než bylo autorovým záměrem vůbec napsat) v rámci jakési hry na šifrování a dešifrování, která pokud k něčemu přispěla, tak k obohacení kulturní scény obecně a té divadelní zvláště, scén v obou případech částečně omezených, neboť se nemohly projevit v celé své produkci, jak by tomu bylo ve svobodnějším prostředí.

„Španělský zázrak“ aneb desetiletí prosperity

Tento příspěvek si klade za cíl podat stručný výklad o stavu divadelní tvorby (a do jisté míry také filmové) překládané a cenzurované ve Španělsku od počátku (zázračných) šedesátých let, kdy společensko-politická revoluce země vrcholí otevřením hranic a tím dává vzniknout silné divadelní tradici, jež se začne postupně zmocňovat španělských jevišť.²⁴ Již v roce 1960 bylo zvykem zařazovat do repertoáru divadel také americké divadelní hry a autory, jako jsou Arthur Miller nebo Tennessee Williams, a tradičně se hrály zahraniční britské či americké kasovní trháky. Komerční divadlo z Ameriky, Británie nebo Francie vévodilo divadelním programům a představovalo většinu z inscenací sezony. Španělským klasikům stáli po boku klasici zahraniční, jejichž tvorba v zemi již značně zdomácněla, jako příklad uveďme Shakespeara, a divadelní činnost jako taková obecně vzkvétala ve stínu všudypřítomné cenzury, jež byla každým dnem profesionálnější a strukturovanější, avšak stále ještě závislá na politické moci, a co především, ovlivněná extrémními protichůdnými postoji jak uvnitř, tak vně státu.²⁵

Čím více se budeme blížit k létům sedmdesátým, a dokonce i osmdesátým, tím lépe spatříme přechod z politicko-vládní cenzury k cenzuře hospodářsko-vládní, založené na systému příspěvků a ochrany filmu i divadla, jenž platí i v dnešní době. Trh jako takový a systém státních příspěvků, jež obklopují dramatické produkty, mají vliv na jejich vznik a na způsob, jakým jsou uvedeny na scénu (plátno).²⁶ Co se divadla týče,

24 Pro podrobnější výklad viz články M. Pérez López de Heredia a R. Merino Álvarez in: R. Rabadán (ed.): *Traducción. Textové analýzy nejreprezentativnějších případů* jsou k dispozici v druhém svazku studií projektu TRACE: Raquel Merino Álvarez (ed.): *Traducción y censura en España (1939-1985)* (více informací na trace@vc.ehu.es).

25 Jde již o proslulou polemiku o posibilismu (Antonio Buero Vallejo) a imposibilismu (Alfonso Sastre), jež se v zemi buď jak buď vedly a jejichž snahou bylo hledat kompromisy s příslušnými orgány, přičemž jedni jednali tak, jak za daných okolností mohli, a druzí reagovali podvrtným způsobem, vždy však v rámci systému.

26 Není to tak dávno, co William Layton, který od počátku šedesátých až do konce devadesátých let vydal čtyři verze divadelní hry *The Zoo Story* od Edwarda Albeeho, hovořil o „příspěvkové cenzuře“.

stále častěji se ozývají hlasy volající po návratu šedesátých let, kdy došlo k upevnění španělské divadelní scény povstalé z popela občanské války a ke vzniku nového divadla²⁷, jež po svém krátkém vývoji vstoupilo do období svobody a přechodu k demokracii, znamenajícího pro španělskou scénu především rozkvět představení s nahými scénami a nepatříčnými výrazy, která jistým způsobem zpomalila rozvoj divadla, které do roku 1969 sklízelo samé úspěchy.

Proto je tak přirozené, že i přes vědomí oněch omezení tehdejšího divadelního (i filmového) světa pohlížíme do minulosti se zvědavostí a neubráníme se stesku po období, v němž bdělé oko cenzora způsobilo neplánované oživení někdejších představení, k nimž zásluhou překladu nevyhnutelně patřil i hromadný přísun zahraniční tvorby. Přeložené dramatické (a cenzurované) texty jsou dnes nadále přijímány jako produkty tvořící nedílnou součást španělské kultury, avšak jen zřídka se dočkaly své aktualizace.

Dokumentární příloha²⁸

1962 (červenec) José María García Escudero se ujímá vedení Ústředního ředitelství filmu a divadla. V této funkci setrvá až do listopadu roku 1967. Již v roce 1951, kdy je založeno Ministerstvo informací a cestovního ruchu (Ministerio de Información y Turismo), García Escudero působí šest měsíců jako ústřední ředitel po boku tehdejšího ministra Ariase Salgada.

1963 Nařízením z 16. února roku 1963 vzniká Komise pro cenzuru divadelních her (Junta de Censura de Obras Teatrales). (Ústřední archiv státní správy)

1964 Nařízením z 6. února roku 1964 jsou schváleny vnitřní předpisy Komise pro cenzuru divadelních her a normy upravující cenzurní proces. (Ústřední archiv státní správy)

27 Spisovatel a dramatik José Monleón prohlásil v roce 1969, že existuje levicové divadlo.

28 Dokumentární příloha, jakož i další vybraný materiál v příloze, je součástí publikace R. Rabadán (ed.): *Traducción*, jež podává informace o předběžných výsledcích dosažených v rámci projektu TRACE. Přílohu k divadlu jsem pro tento sborník sestavila na základě cenzurních spisů z 60. a 70. let. Přílohy k beletrii pak vycházejí z dokumentace, již jsem shromáždila z archivů cenzury při studiu španělských překladů díla Washingtona Irvinga *Tales of the Alhambra* (*Povídky z Alhambry*), studiu materiálu, které časově pokrývá jedno a půl století. Tento výzkum ještě není dokončen, dosud jsem o něm učinila zmínku na třech konferencích a v jednom článku a doufám, že brzy vyjde také kniha, jež bude zahrnovat databázi čítající na 500 vydání *Povídek z Alhambry* spolu s popisně-srovnávací studií nejrepresentativnějších textů.

- 1967 (listopad) García Escudero opouští post ústředního ředitele v důsledku organizačních změn na ministerstvu.
- 1969 (říjen) Manuel Fraga odchází z čela Ministerstva informací a cestovního ruchu.
- 1970 Oběžné nařízení č. 22/70, Obecný předpis 47 269, o provádění Nařízení Ministerstva informací a cestovního ruchu z 16. února roku 1963, ustavení pro cenzuru divadelních her. (V čele Ministerstva je Sánchez Bella.) (Ústřední archiv státní správy)
- 1972 Na základě ministerského nařízení z 29. listopadu roku 1972 jsou uděleny národní ceny za divadlo pro sezonu 1971/72.
- 1974 III. Rozvojový plán - divadlo. (Ústřední archiv státní správy)
- 1978 (3. března) Ústřední ředitel pro divadlo a představení Ministerstva kultury Rafael Pérez Sierra posílá členům Správní rady pro divadelní hry (Junta de Ordenación de Obras teatrales) následující dopis. „V důsledku ustanovení podle Královského dekretu o svobodě divadelních představení, jež vyšel v tento den v Úředním věstníku státu (Boletín Oficial del Estado), byla s okamžitým pozbytím všech svých funkcí zrušena Správní rada pro divadelní hry, které jste členem...“ (Ústřední archiv státní správy)
- 1978 (13. března) Nová správní rada. Vychází Královský dekret ustavující novou správní radu.
- 1978 Zpráva v tisku (deník ABC, 19. listopadu 1978): „V roce 1978 zahajuje svou činnost Národní dramatické centrum (Centro Dramático Nacional) pod vedením herce, dramatika a spisovatele Adolfa Marsillacha Soriana.“ Rozhovor s ústředním ředitelem divadla Rafealem Pérezem Sierrou. Stávajícím ministrem kultury je právník a politik Pío Cabanillas Gallas. (Ústřední archiv státní správy)
- 1982 Ministrem kultury první socialistické vlády se stává politik, diplomat a fyzik Francisco Javier Solana de Madariaga. Do funkce ředitele divadelního festivalu v Almagru (Festival del Almagro), založeného v roce 1978, je jmenován divadelní dramaturg a teoretik César Oliva.
- 1983 Vzniká Centrum pro divadelní dokumentaci (Centro de Documentación Teatral), jež se později stane součástí struktury Národního institutu scénických umění a hudby (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música - INAEM).
- 1984 (26. prosince) Komise pro schvalování divadelních her a představení (Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos) - Ústřední ředitelství hudby a divadla (Dirección General de Música y Teatro) - Ministerstvo kultury. Zástupkyně ředitele správní rady zasílá vedoucímu detašovaných služeb (Servicios Periféricos) Ministerstva

kultury oznámení o schválení několika divadelních her jako přístupných veřejnosti nebo starším čtrnácti let. (Ústřední archiv státní správy)

1985 (květen) Vzniká Národní institut scénických umění a hudby, spadající pod Ministerstvo kultury.

1986 (leden) Vzniká Národní společnost klasického divadla a jejím historicky prvním ředitelem je jmenován Adolfo Marsillach.

Typologie dokumentů – DIVADLO

VZOR ŽÁDOSTI (PO ROCE 1963) (obr. 1)

Č. úředního spisu (pořadové číslo/rok). Razítko. Kolek.
Datum (den, měsíc, rok)

Vážený pane,

jako impresáριο divadelní společnosti _____ žádám o povolení nezbytné z nařízení Ministerstva informací a cestovního ruchu ze dne 16. února 1963 pro uvedení následujícího díla s názvem _____. Stručný obsah díla, jméno autora, místo premiéry či reprízy (divadlo a město), umělecký soubor, jenž má dílo uvést, a další doplňující údaje technického a uměleckého rázu uvádím na zadní straně žádosti.

Za tímto účelem přikládám k žádosti tři strojopisné kopie literárního textu daného díla a zavazuji se, že všechny změny, jež budu nucen učinit ve scénáři díla nebo v některém z výše uvedených údajů, budou předloženy Ústřednímu ředitelství ke schválení.

Tímto Vás žádám o Vaše ctěné nařízení, aby mi byl vystaven řádný doklad k uvedení díla.

Bůh Vás opatruj.

Madrid. Datum. Podpis.

Vážený pan ústřední ředitel filmu a divadla. Madrid.

[zadní strana] (obr. 2)

Název díla	Žánr
Autor	Národnost
Bydliště autora nebo jeho zástupce ve Španělsku	
Jméno překladatele	
Národnost	Bydliště
Autor adaptace	Národnost
Bydliště	
Jméno a bydliště žadatele	
Umělecký soubor divadelní společnosti	
Datum nebo sezona premiéry, příp. reprízy	
Divadlo a obec, kde má být dílo uvedeno	
Ředitel	
Dekoratér	
Kostymér	
Hudební skladatel	

[2. list]

Stručný obsah díla

CENZORSKÁ ZPRÁVA (PO ROCE 1963) (obr. 3)

Ministerstvo informací a cestovního ruchu

Ústřední ředitelství filmu a divadla

Divadelní odbor

Komise pro cenzuru divadelních her

Zasedání Komise dne ____ . _____ 196____

Název díla. Žánr. Autor. Španělská verze od _____ .

Posudek: 1. Povoleno veřejnosti, 2. Povoleno starším ____ let, 3. Povoleno jako komorní představení, 4. Zakázáno. Počet vyškrtnutí v díle ____ . Rozhlasové vysílání: ANO - NE. Vyhrazeno právo vydat rozhodnutí po generální zkoušce: ANO - NE.

Člen komise: Jméno a podpis.

[2. list]

Stručný obsah díla. Zpráva. Vyškrtnutí v textu.

Člen komise: Jméno a podpis.

Literární hodnota díla.

ZÁPIS ZE ZASEDÁNÍ KOMISE (obr. 4)

Na dnešním zasedání Komise pro cenzuru divadelních her byla za přítomnosti předsedy rady, váženého pana ústředního ředitele filmu a divadla, prvního místopředsedy, váženého pana zástupce ústředního ředitele filmu a divadla, druhého místopředsedy, ústředního tajemníka filmu a divadla, dále členů rady: (následuje výčet jmen jednotlivých členů rady, z nichž tři jsou podtržena: ti jsou odpovědní za vydávání běžných posudků) a tajemníka rady pana _____ , posouzena divadelní hra s názvem _____ , původní verze od _____ , španělská verze od _____ .

V souladu s _____ a na základě předložených zpráv se komise usnesla na následujícím posudku:

POSUDEK KOMISE: 1. Povoleno veřejnosti, 2. Povoleno starším ____ let, 3. Povoleno jako komorní představení, 4. Zakázáno. Počet vyškrtnutí v díle ____ . Rozhlasové vysílání: ANO - NE. Vyhrazeno právo vydat rozhodnutí po generální zkoušce: ANO - NE.

Obvykle se udává i číselné hodnocení (1, 2, 3, 4).

[zadní strana] (obr. 5)

Zpráva z Oddělení inspekce a udělování licencí.

Komise pro cenzuru divadelních her na svém zasedání konaném dne 5. prosince vydala podle příloženého dokumentu posudek díla s názvem _____, původní verze od _____, španělská verze od _____, schvalující jeho uvedení za těchto dodatečných ustanovení: Hodnocení ____ . Počet výskrtnutí v díle ____ . Rozhlasové vysílání ____ . Vyhrazeno právo vydat rozhodnutí po generální zkoušce ____ .

Podpis a datum.

Návrh podal Divadelní odbor a rozhodnutí učinilo Ústřední ředitelství filmu a divadla (v souladu se zprávou z Oddělení inspekce a udělování licencí).

DALŠÍ DOKUMENTACE: Cenzurní doklad (modrý) (obr. 6) nebo potvrzení o povolení k uvedení díla, kde stojí konečné rozhodnutí. Další zprávy a žádosti (např. o schválení turné po provinciích). Doklad o rozhodnutí, o postoupení dokumentace a interní poznámky. Korespondence a telegramy. Libreta.

EXPT. N.º 167-63
18-7-68

ESTADO ESPAÑOL
I. TITULO
056780 JUL 17-68
MINISTERIO DE FOMENTO
CINEMATOGRAFIA

ILMO. SENOR

Como Empresario de la compañía teatral "Berta Riera Ricardo Luiza" solicito la autorización que exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de febrero de 1963, para representar la obra titulada "Hasta Llegar a Antedusa" _____, obra propia, experimental, autor, cuadro artístico que ha de interpretarse, teatro y ciudad de estreno é repetición, y datos complementarios de carácter técnico y artístico, se expresan al dorso de esta instancia.

A tal fin acompaño tres copias de mecanografiado del texto literario de la obra, comprendiéndome a que toda la abstracción que con respecto al libretto de la misma y demás datos expresados, me sea obligado a realizar, serán sometidos previamente a la aprobación de ese Centro Directivo. En consecuencia:

S O L I C I T O de V. I. se sirva ordenar que me sea expedida la oportuna guía de representación.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 18 de Julio de 1963

P. Luiza

ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO. MADRID

obr. 1

Título de la obra: "Hasta Llegar a Antedusa" Género: Comedia
Autor: Tennessee Williams Nacionalidad: Norteamericana
Domicilio del autor o su representante en España: Sociedad General de Actores de España
Nombre del traductor: Alfonso Paso
Nacionalidad: Española Domicilio: Paseo de la Habana 24
Adaptador: Alfonso Paso Nacionalidad: España
Domicilio: Paseo de la Habana 24
Número y domicilio del peticionario: Ricardo Luiza - Luchana 18

Cuadro artístico de la Compañía: Berta Riera, Ricardo Luiza, Alfonso Paso, Ramón Barón, etc.

Fecha o temporada de estreno: Temporada por provincias
Teatro y localidad en que ha de efectuarse:

Director: Ricardo Luiza
Decorador: Enrique Burgos
Figurante:

México:

obr. 2

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
 DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
 SERVICIO DE TEATRO
 OFICINA DE CENSURA TEATRAL

SESION DEL DIA 16 DE Julio 1963

TITULO DE LA OBRA "HASTA LLEGAR A ENTENDERSE"
 GENERO Comedia
 AUTOR Tennessee Williams
 VERSION ESPANOLA DE Alfonso Paso

DICTAMEN PROPUESTO

1.-AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS
 2.-AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS
 3.-AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA
 4.-PROHIBIDA

SUPRESIONES pag 31 acto 3o

RADIABLE NO
 A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI

Vocal D. Bartolome Hostasa

Bartolome Hostasa
 (Firma)

obr. 3

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
 DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
 SERVICIO DE TEATRO
 OFICINA DE CENSURA TEATRAL

Reunida en el día de hoy, la Junta de Censura Teatral, con asistencia de su Presidente, Eneo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro; Vicepresidente 1.º, Eneo. Sr. Subdirector General de Cinematografía y Teatro; Vicepresidente 2.º, Eneo. Sr. Secretario General de Cinematografía y Teatro, y de los Vocales:

VICIO F. JOSE SAAETA ARTOLA S. P.
 DON PEDRO BARRONJO ROSALDO
 DON EMBAETIO MARTINEZ DE LA TORRE
 DON ANSALDO BARRONJO SOYANES
 VICIO F. JOSE BLAZQUEZ PERA S. P.
 DON FROBENIO MARTINEZ RUIZ
 DON ALONSO FERRAZ OLIVER
 DON JOSE LUIS VASQUEZ DOHERO
 DON CARLOS RUIZ RIVERA
 DON MARCELO ARSICITA-JAUREGUI ALONSO
 DON TITO DE LOS RIOS
 VICIO F. LUIS DONIZALES FERRER S. P.

en la que actúa como Secretario D. BARTOLOME HOSTASA se procede a dictaminar la obra teatral titulada "HASTA LLEGAR A ENTENDERSE" original de Tennessee Williams versión española de ALFONSO PASO.

Por _____ y atendiendo a los informes que se acompañan, se acuerda el dictamen cuyas particulares características se expresan a continuación:

DICTAMEN ACORDADO:

1.-AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS
 2.-AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS
 3.-AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA
 4.-PROHIBIDA

SUPRESIONES Acto 8º pag 31

RADIABLE NO
 A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI

obr. 4

INFORME DE LA SECCION DE LICENCIAS E IMPRESIONES

La Junta de Censura Teatral, en su sesión del día 16 del corriente mes de Julio, según acta que se acompaña, ha dictaminado la obra original de Tennessee Williams, versión española de Alfonso Paso, titulada, "HASTA LLEGAR A ENTENDERSE", aprobando su representación - bajo las siguientes normas complementarias:

CLASIFICACION.- Autorizada para mayores de 18 años
 SUPRESIONES.- Acto 3º, página 31
 A RESERVA DEL VISADO DEL ENSAYO GENERAL

Madrid, 19 de Julio de 1963

EL JEFE DE LA SECCION

Firmado:

PROFESOR DEL SERVICIO DE TEATRO

Ilmo. Sr.:

Considerando el informe de la Sección y el dictamen de la Junta de Censura Teatral, este Servicio, tiene el honor de proponer que se resuelva de conformidad y se proceda, en consecuencia, a expedir la representación para su representación a favor de la obra, "HASTA LLEGAR A ENTENDERSE", bajo las normas complementarias acordadas.

Madrid, 19 de Julio de 1963.

EL JEFE DEL SERVICIO

Firmado: José M Cortés

DIRECCION DE LA DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
 CON EL SERVICIO

EL DIRECTOR GENERAL
 Madrid, 19 de Julio de 1963.

obr. 5

167-63
Ej. Núm. 1
Guía núm. 1

MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL
Subsecretaría de Educación Popular
DIRECCIÓN GENERAL
A COMERCIO Y TURISMO

GUIA DE CENSURA

CV/ Vista la instancia suscrita por RICARDO LUCIA
con fecha de JULIO 1963

CONSIDERANDO:

Esta Dirección General ha recibido de ALFONSO PASO
la COMPANIA HERIANS ALFONSO PASO
original de HERIANS HERIANS ALFONSO PASO
que ha de representar la compañía
bajo las condiciones que se establecen en el dorso.
Lo que comunico a HERIANS HERIANS para su conocimiento y demás efectos.

Madrid, de _____ de 1963

El Director General

"HERIANS HERIANS-ALFONSO LUCIA"
Sr. Director de la Compañía

S. P. P. Inst. 67-63-167-63-1

obr. 6

Sedm tváří translologie

Teorie překladu a tlumočení prizmatem
současných španělských translologů

PhDr. Petra Vavroušová (ed.)

Vydala Univerzita Karlova v Praze

Nakladatelství Karolinum

Ovocný trh 3-5, 116 36 Praha 1

Praha 2013

Prorektor-editor prof. PhDr. Ivan Jakubec, CSc.

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vytiskla tiskárna Nakladatelství Karolinum

Vydání první

Publikace je výstupem projektu vnitřních grantů 2012

č. VG151, řešeného na FF UK

ISBN 978-80-246-2195-1