

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií



Bakalářská práce

Metody překladu řečnických figur v divadelních textech

Vedoucí práce: PhDr. Radek Eichl, Ph.D.

Autor práce: Klára Sedlmajerová

Praha 2016

Prohlašuji, že jsem práci vykonala samostatně. Všechny použité prameny literatury byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného ani stejného titulu.

V Praze dne

.....

podpis

Poděkování

Velmi ráda bych poděkovala PhDr. Radku Eichlovi, Ph.D. za jeho rady a připomínky při vedení mé práce.

Obsah

| | |
|---|----|
| 1. Úvod..... | 5 |
| 2. Teoretická část | 7 |
| 2.1. Dramatické texty jako specifický žánr..... | 7 |
| 2.2. Jazyk dramatických textů..... | 14 |
| 2.3. Specifika dramatických textů..... | 17 |
| 3. Dramatické texty a překlad..... | 19 |
| 3.1. Dějiny překladu dramatických textů..... | 19 |
| 3.2. Specifika překladu dramatických textů..... | 24 |
| 3.3. Metody překladu dramatických textů | 28 |
| 3.4. Intralingvistické a extralingvistické faktory podílející se na recepci dramatických textů..... | 31 |
| 4. Empirická část..... | 37 |
| 4.1. Úvod..... | 37 |
| 4.2. Předloha..... | 38 |
| 4.2.1. Autor předlohy..... | 38 |
| 4.2.2. Zkoumaný vzorek..... | 39 |
| 4.2.3. Charakteristika zkoumaného díla..... | 40 |
| 4.2.4. Rozbor vzorku..... | 40 |
| 4.3. Autor překladu..... | 43 |
| 4.3.1. Autor překladu..... | 43 |
| 4.3.2. Zkoumaný vzorek..... | 43 |
| 4.3.3. Rozbor vzorku..... | 44 |
| 4.4. Autor překladu..... | 47 |
| 4.4.1. Autor překladu..... | 47 |
| 4.4.2. Zkoumaný vzorek..... | 48 |
| 4.4.3. Rozbor vzorku..... | 48 |
| 5. Závěr..... | 51 |
| 6. Bibliografie..... | 54 |
| 6.1. Primární literatura..... | 54 |
| 6.2. Sekundární literatura..... | 54 |
| 6.3. On-line zdroje | 55 |

1. Úvod

Cílem této bakalářské práce je pohlédnout na vybrané aspekty překladu dramatických textů a vyabstrahovat jisté obecné vlastnosti či naopak specifika převodu tohoto typu textů z anglického do českého jazyka. K analýze poslouží teoretický aparát a analýza dvou vybraných českých překladů hry, která je nejvíce známá pod názvem *Jak je důležité míti Filipa*. Zkoumaná práce je propedeutická v tom smyslu, že má za cíl vytvořit úvod do zkoumané problematiky, nikoli navazovat na translatologický nebo filologický výzkum. Předložená práce je teoreticko-empirická, v první části bude zaměřena na teoretický výklad ve snaze danou problematiku co nejvíce charakterizovat. Tato charakterizace však bude s přihlédnutím k omezenému rozsahu této diplomové práce spíše jen úvodovou studií. Práce se nesnažila obsáhnout celou šíři této problematiky, spíše usilovala o to, aby se zaměřila na vybrané aspekty a následně je představila v rámci jednotného kontextu.

V práci budou charakterizovány divadelní (dramatické) texty jako specifický žánr, bude uvedeno, jaké znaky jsou pro dramatické texty charakteristické, jak jsou dramatické texty strukturovány a jaký jazyk užívají. Jazyk dramatických textů bude rozebrán v samostatné kapitole, ve které bude uvedena charakteristika a zvláštní charakter jevištní řeči. V další kapitole bude nahlédnuto na další specifika dramatických textů již ne z hlediska jejich teoretického zařazení, ale z hlediska okolností a prostředí jejich vzniku. Rovněž bude přihlédnuto k dalším faktorům, které texty dramatických her ovlivňují. V další části se teoretická část bude věnovat překladu dramatických textů, bude nastíněn historický vývoj překladu dramatických textů, pozornost bude zaměřena též na specifické rysy a postupy při překládání dramatických textů. Rozvedeny budou různé metody překládání dramatických textů, na které bude navázáno intralingvistickými a extralingvistickými faktory, které se podílejí na recepci dramatických textů.

Empirická část bude zaměřena na analýzu úryvku ze dvou vybraných překladů téhož dramatu Oscara Wilda. Pro analýzu zkoumaného vzorku jsou zvoleny překlady textů dvou různých překladatelů ze dvou různých období. První verzí je překlad J. Z. Nováka, který pochází z roku 1959, s názvem *Jak je důležité míti Filipa*, druhou verzí pak bude překlad Pavla Dominika z roku 2012 s názvem *Jak důležité je mít Filipa: lehkovážná komedie pro seriózní publikum*. Bude přihlédnuto ke stylistické, syntaktické, lexikální i pragmatické stránce. Na

základě srovnání jednotlivých překladatelských řešení bude poukázáno na rozdíly v jednotlivých překladatelských metodách a v přístupech, které autoři vybraných překladů použili. Záměrně byly zvoleny překlady, které byly vydány ve dvou odlišných obdobích – v období poválečném a porevolučním. Mimo idiolekt překladatele a text je tedy možné věnovat se v rámci možností rovněž dalším, externím vlivům, například dobovým poměrům a normám.

S ohledem na rozsah této práce a na rozsah zkoumaného vzorku je nutno říci, že se jedná pouze o nahlédnutí do problematiky, ze kterého není možné odvodit obecně platná pravidla a normy. Tato práce však může čtenáři pomoci nahlédnout specifičnost a obecnou problematiku týkající se překladu divadelních her a posloužit jako podklad pro další výzkum v této oblasti.

2. Teoretická část

2.1. Dramatické texty jako specifický žánr

Vzhledem k tomu, že dramatické texty jsou specifický žánr, považuje autorka bakalářské práce za důležité pohlédnout na ty vlastnosti textu, které ho zařazují do struktury divadla. Ta je, jak píše Veltruský (1941), natolik složitá, že je velmi obtížné ji teoreticky rozebrat. Také z toho důvodu jsou všechny pokusy o takový rozbor do jisté míry jednostranné a zúžené vždy na určitý druh divadla – buď na divadlo realistické, folklorní, středověké, primitivní apod. Současná divadelní věda nyní vypadá tak, že je buď velmi důsledně promyšlena na základě omezeného materiálu, nebo je naopak neomezena materiálově, ale není tak důsledně promyšlena. Podle Veltruského (1941) je tedy třeba pohlížet na strukturu divadla především z hlediska jeho jednotlivých složek a u každé z nich stanovit, jak a kterými svými vlastnostmi se ve struktuře divadla uplatňuje tak, aby nebyl zanedbán důraz na jednotnost a celistvost celé struktury. Tímto způsobem je pak možné dojít k základům divadla a divadelnosti.

Mukařovský (2000: 399) řadí drama mezi základní literární druhy společně s lyrikou a epikou a zároveň ho považuje za jednu ze složek divadla. Dříve se podle něj na divadlo pohlíželo jako na prostředek, kterým lze reprodukovat dílo dramatického básníka, případně na něj bylo pohlíženo jako na pouhý text divadelního představení, nikoli jako na svébytné básnické dílo. Nyní však víme, že se jedná o sourodý a rovnoprávný literární druh. Mukařovský (2000: 399) dále uvádí, že drama velkou měrou ovlivnilo vývoj básnictví jako takového – drama, lyrika a epika se neustále ovlivňují, navzájem ze sebe čerpají a inspirují se. Divadlo jako takové může pro své potřeby využít lyrické i epické texty, pokud budou patřičně upraveny pro divadelní představení. Je možné setkat se rovněž s dramatizovanými romány (zdramatizován byl například román *Proces* spisovatele Franze Kafky či román *Jméno růže* spisovatele Umberta Eca). Nejčastěji však divadlo využívá texty dramatické, a to především z toho důvodu, že jsou vystavené na dialogu – tedy na replikách, které na sebe navazují a postupně se řetěží do sledu akcí a reakcí.

Výhradním materiálem dramatu je jazyk. Z toho, jak je tento jazykový materiál organizován, je možné odvodit všechny vlastnosti dramatu – ty, které souvisí s lyrikou a epikou, i ty, kterými se od nich odlišuje (Veltruský 1941). Velký rozdíl je mezi dramaty,

kteřá jsou určena pro scénické představení a dramaty, která jsou určena jen pro čtení. Ve výstavbě a textu takových dramát je rozdíl především v popisu prostředí a dekorací, které se při scénickém provedení stávají pouhými replikami a nejsou již nijak verbálně prezentovány. Herec tak nepřijde na jeviště a nepopisuje, že právě vstoupil do místnosti, kde je skříň, psací stůl apod. Scénické provedení však někdy umí říci i více, než nám chtěl ukázat básník svými slovy. Na rozdíl od autora má totiž herec k dispozici hlasové a mimické prostředky, navíc na scéně vidíme vždy celého člověka, a ne jen jeho část. Herec může rovněž zacházet se „skrytým smyslem“ textu, tedy s tím, co není slovy explicitně řečeno, ale je to jimi vyjádřeno (Mukařovský 1966: 168). S tímto skrytým smyslem může herec a také režisér pracovat podle svého uvážení, které však nemusí vždy být v souladu s myšlenkou dramatika. Tak mohou být, ať už vědomě či nevědomě, zdůrazněny nebo opomenuty některé stránky dramatického textu.

Vzhledem k tomu, že se jedná o syžetový žánr, jenž je zaměřený na jevištní předvádění, jak uvádí Hrabák (1973: 263), je děj dramatu zpravidla prezentován dialogem ve formě aktuální přítomnosti. Monolog má v dramatu pouze epizodickou podobu a zpravidla čtenáře či diváka pouze uvádí do kontextu a seznamuje ho s dějem, který již proběhl, nebo je s jeho pomocí vyjádřeno hrdinovo vnitřní rozpoložení (Hrabák 1973: 263). I přes to, že drama může využívat rovnou měrou monolog i dialog a stejně tak epické a lyrické texty mohou využívat dialog, je právě tato dialogičnost pro drama typická. Dialog je základním prvkem výstavby dramatického textu, jenž určuje všechny vlastnosti tohoto básnického druhu.

Mukařovský (2001: 93) uvádí 3 hlavní stránky dialogu: První z nich určuje vztah mezi účastníky, vztah mezi „já“ a „ty“ – rovněž při monologu se jazykového projevu účastní tato druhá strana. Monolog však nemusí být jasně adresován. Neustálá výměna role mluvícího a naslouchajícího pak vytváří napětí, které není vázáno na jednu určitou osobu, ale spíše „visí ve vzduchu“, a tak udává celkové zabarvení a atmosféru dialogu. Druhou z nich je vztah mezi účastníky dialogu a předmětnou situací, která může na rozhovor mít buď přímý vliv a sama měnit směr konverzace, nebo tato předmětná situace může mít nepřímý vliv a stávat se tak předmětem hovoru. Tak či tak je předmětná situace v dialogu všudypřítomná, a to jak aktuálně, tak i pouze potencionálně. Poslední nutnou stránkou dialogu je podle

Mukařovského (2001: 94) specifický ráz významové výstavby dialogu. Tato stránka je daná nikoli vnějšími faktory, ale samotným jazykovým projevem. Pro monolog i dialog je důležitá významová jednota. Tato významová jednota je dána tématem hovoru a dialog bez ní není možný. Opačně je to s kontextem, který vyplývá z postoje, jež zaujímá hovořící osoba k danému tématu, a z toho, jakým způsobem ho hodnotí. Jelikož se dialogu účastní více postav, je také jeho kontext několikerý. Zúčastněné postavy však svými promluvami vytváří jednotu smyslu. Avšak díky odlišnosti kontextů může při jednotlivých promluvách docházet k náhlým významovým zvrátům. „Živost“ rozhovorů pak určuje délka replik, čím kratší jsou repliky, tím je dialog „svižnější“ a více se tak projevuje vzájemné střetávání kontextů – tento sémantický efekt je nazýván stichomytií.

Tyto tři stránky dialogu, bez kterých dialog není možný, v něm však mohou mít různé zastoupení, některé z nich mohou převažovat a tím utvářet typy dialogu. Mukařovský (2001: 96) rozlišuje tři základní typy dialogu. U prvního typu rozmluvy, kterou můžeme označit jako „osobní“, je vyzdvižen protiklad mezi „já“ a „ty“ a převažují v ní volní a citové prvky. V krajním případě můžeme hovořit o hádce. V tomto bodě Mukařovský (2001: 96) odkazuje na Tarda: „Záliba v rozepři odpovídá dětskému instinktu, totožnému s oním, který se projevuje u koťat i u všech zvířecích mláďat. Avšak podíl rozepře na rozmluvě se zmenšuje dospíváním.“ Tarde tak v hádce vidí prvotní formu dialogu. Druhým typem je „situační“ typ rozmluvy, který se týká vztahu mluvících osob a předmětné situace. Ta se ovšem zřídka kdy projevuje v čisté podobě. Nejčastěji je zřejmá v „pracovním“ hovoru, ten pravděpodobně nebude silněji citově zabarven, neobjeví se při něm žádné napětí mezi hovořícími a nebude u nich patrné ani vzájemné jednání, ale jednání vůči situaci. Situace, ke které se budou hovořící vztahovat, navíc nemusí být ani aktuální, nemusí pro ni platit „teď a tady“, může být i vzdálená, a to jak časově, tak místně. Třetí typ rozmluvy je vystavěn především na významových zvratech, které jsou dány prolínáním a střídáním několika kontextů. Tento typ je do značné míry odpoután od závislosti na vnějších okolnostech, od vzájemného citového a volního vztahu rozmlouvajících a také od předmětné situace. Je třeba se v něm soustředit především na dialog jako takový, který zde představuje řetězec významových zvrátů. Tomu se běžně přizpůsobují také vnější okolnosti. Za těchto podmínek pak může dojít k částečně samoučelnému hovoru. Ten často bývá esteticky zabarven a může probíhat jen proto, aby se mluvilo – pro zábavu, i ze slušnosti. Rozdíl je také

v tématu tohoto konverzačního rozhovoru, to totiž není na rozdíl od „osobního“ a „situačního“ hovoru dáno vnějšími vlivy, psychologickou situací, ani předmětnou situací, ale vychází ze svobodné volby mluvčích. Zpravidla je voleno tak, aby vyhovovalo všem účastníkům tohoto rozhovoru a bylo co nejvzdálenější jejich aktuální psychologické a předmětné situaci (Mukařovský 2001: 98). Zřídka se však můžeme setkat se zcela „bezpředmětným“ hovorem – například u komiků, vnější a vnitřní okolnosti totiž většinou nelze zcela potlačit. Bepředmětnost se do hovoru může dostat například během hovoru neznámých lidí, opakem jsou konverzace, které jsou i přes svoji nezávislost na aktuální skutečnosti součástí obecné sociální situace. Konverzaci mohou ovlivňovat jak náboženské, tak hospodářské poměry. Sama konverzace má velký vliv na utváření obecného názoru ve všech myslitelných oblastech. Mezi druhy dialogu, který je založený na prolínání několika významových kontextů a zvrátů, patří, jak uvádí Mukařovský (2001: 100), například „lyrický“ dialog, který má podobnou formu jako konverzační dialog. Drama obecně využívá všechny tři stránky dialogu a také všechny typy, které jsou na nich založené, nejčastěji však obrací pozornost diváků či čtenářů k významové stránce hovoru.

Důležitou součástí dialogu a monologu je rovněž psychologický subjekt. V této otázce budu opět vycházet z Mukařovského (2001: 102), podle kterého každý jazykový projev předpokládá alespoň dva subjekty: subjekt, od kterého vychází jazykový znak a subjekt, ke kterému se tento znak obrací. Při monologu je pak jeden z těchto subjektů trvale aktivní a druhý trvale pasivní, během dialogu pak dochází k neustálé výměně těchto rolí. Těmito dvěma subjekty nemusí nutně být „konkrétní psychofyzické individuum“, jazykový projev můžeme směřovat také k nám samým – v tomto případě je řeč o samomluvě. Tím se stáváme jak aktivním, tak pasivním subjektem jazykového projevu. Samomluva může mít také dialogickou povahu, pokud se oba subjekty představované jedním individuem střídají a vzájemně se k sobě obracejí ve vztahu „já“ a „ty“.

Vztah mezi „já“ a „ty“ a kolísání zaměření na jeden z těchto subjektů stojí u samotného zrodu jazykového projevu. Ten se totiž rodí v našem psychologickém dění. Náhled do tohoto psychologického dění, nám umožní rozbor vnitřního monologu a snaha o jeho umělecké zvládnutí. Zde je podle Mukařovského (2001: 106) na místě si připomenout E. Dujardina, který je tvůrcem techniky vnitřního monologu. Dujardin při vytváření této

techniky navazoval na tradici dramatu a snažil se mu poskytnout jiné prostředky. Duševní dění Dujardin pojal jako dialog, „nahodilost“ sledu, ve kterém se střídají jednotlivé fáze duševního dění, totiž způsobují neustálou proměnu významů a kontextu, a tak se mu svou proměnlivostí podobají. Na závěr je možné dodat, že v našem psychologickém dění můžeme nalézt jak monologičnost, tak dialogičnost, a že naše jazykové projevy vychází z obou těchto forem. Není proto možné je chápat jako dvě odlišné formy, které jsou si navzájem cizí a jsou stupňovitě řazené. Naopak jsou to síly, které neustále usilují o převahu, a to dokonce i v průběhu samotného jazykového projevu.

Další charakteristickou vlastností dramatu je, jak bylo již zmíněno, překrývání několika významových rovin. Tyto významové roviny se v dramatickém textu překrývají neustále, jako příklad můžeme uvést to, že v dialogu dvou osob má každá replika jiný význam pro mluvčího a jiný pro osloveného (Veltruský 1941). K tomu, aby se divák orientoval ve všech navzájem se prolínajících významech, napomáhá také to, že každá postava dramatu je představována jiným hercem. Samozřejmě by bylo možné, aby byly repliky, které na sebe navazují, mluveny jen jedním hercem, který by své vyprávění doprovázel intonací, gesty a doprovodnými pohyby. Tím by však nebylo umožněno sledování dalších kontextů, které jsou vyjádřeny už jen samotnou přítomností ostatních herců, jejich výrazem, pohyby a reakcemi na promluvu či jednání dané postavy.

Námětem dramatu je zpravidla vyhrocený konflikt – Veltruský (1941) jej nazývá dramatickým sporem, jenž se rozvíjí v čase a je prostřednictvím dialogu předváděn přímo na jevišti. V tomto případě mluvíme o dramatickém dialogu, ten má čtenáře či diváka blíže seznámit se vztahy mezi postavami, postupně tyto vztahy vyhrocovat a jasněji definovat jednotlivé postavy na základě jejich vztahu k ostatním a k „dramatickém“ času (předváděný čas a čas samotného děje se v tomto případě kryje). Děj může být také zpětně vypravován formou monologu či ve formě promluvy přímo do hlediště. V takovém případě se jedná o dialog narativní povahy, který slouží především k seznámení s kontextem a následně utvoří dramatickou situaci spějící ke svému vyhrocení (Hrabák 1973: 263). Každá replika v dialogu je snahou o ovlivnění partnera, ten na tuto snahu vždy reaguje a tím vyvolává další reakci.

Jak dále uvádí Veltruský (1941), děj poskytuje dramatu jednotnou perspektivu a tvoří průběh dramatického sporu, který směřuje k likvidaci napětí mezi jednotlivými významovými

kontexty a zároveň také motivuje k těmto změnám. Z hlediska děje se pak všechny významové proměny sbíhají do jednoho jediného bodu, ze kterého je pak možné přehlédnout celou složitost dramatu. V tomto bodě se nachází ústřední subjekt, který tvoří určitý protiklad mnohosti subjektů a je zároveň nositelem děje na pozadí jednotlivých kontextů. Poměr mezi jednotlivými subjekty a ústředním subjektem pak bývá různý a vztah mezi nimi bývá velmi složitý. Na nadřazenost ústředního subjektu nad ostatními je někdy poukazováno nedostatkem spontaneity ostatních subjektů a zdůrazněním jejich rozdílných postojů. Jednání a promluva těchto osob pak ukazuje na ústřední subjekt jako na neviditelnou sílu, která je nadřazena ostatním a podle které se řídí celá zákonitost dialogu a děje.

Ústřední subjekt může být zdůrazňován také tím, že ostatní postavy mluví jen v obecných větách, a to i o konkrétních a určitých problémech, případně v určitých a jedinečných situacích. Tím je ze všech promluv cítit moudrost, která zřejmě směřuje od postavy zapojené do děje s určitým odstupem a nadhledem, nikoli bezprostředně. Další možností, jak poukázat na ústřední subjekt, je zdůraznění emocionality postav. V tomto případě jsou jednotlivé subjekty více či méně nezávislé na ústředním subjektu a dialog tedy může nabýt spontánnějšího rázu, který mnohem více odhaluje charakter a psychické rozložení jednotlivých postav než jejich postoj ke skutečnosti. Dialog je v tomto případě řízen spíše okamžitým hnutím mysli a působí nahodile, účast ústředního subjektu se pak dostává do oblasti podvědomí. Prakticky ústřední subjekt do dialogu neustále zasahuje různými poznámkami a celý dialog pozoruje. Účast ústředního subjektu na dialogu se tedy může značně omezit, s tím pak souvisí narůstající počet „autorských“ poznámek. Tyto poznámky Veltruský (1941) vnímá jako jeden ze základních protikladů ve struktuře dramatu, jehož utváření je obrazem postavení subjektu v této struktuře.

Poznámky a jejich vztah s přímou řečí jsou totiž obrazem postavení subjektu ve struktuře dramatu a tvoří jeden ze základních protikladů této struktury. Podle Veltruského (1941) se však jedná o organickou složku dramatu, nikoli o pouhé pokyny pro divadelní provedení. Jako důkaz pro své tvrzení uvádí Veltruský množství poznámek, které jsou „nadbytečné“ – ty, které říkají, co již bylo řečeno v dialogu. Odstraněním těchto poznámek pak drama při divadelní realizaci ztrácí svou jednotu a uzavřenost. Vznikají v něm tak

prostory, které bývají vyplňovány již ne jazykovými, ale jinými prostředky s ohledem na přenesení významu. Nicméně i přes pečlivé zvolení těchto prostředků se mění i sám význam, a tak se lehce pozmění celá významová výstavba díla. Záleží také na tom, jak časté a jak závažné tyto poznámky jsou a jaký po nich případně zůstává nevyplněný prostor. Čím více je těchto prázdných prostorů, tím více se drama rozpadá v jednotlivé role. Čím menší naopak tyto mezery jsou, tím spíše si text udržuje svou celistvost a postava pak zůstává daleko více součástí jazykového projevu než jazykový projev součástí postavy. Stejně tak jsou jednotně užívány i samotné jazykové prostředky. Poměr mezi přímou řečí a poznámkami vyjadřuje ještě další vztah, a to vztah mezi postavami. Čím menší nevyplněný prostor v textu vzniká při inscenaci odstraněním poznámek, tím spíše se jedná o vztahy významové (simultánní a sukcesivní prolínání jednotlivých významových kontextů, napětí mezi nimi a vzájemné rozrušování významové jednoty), které jsou pro jazykový projev vlastní. Naopak větší prostory, které zbavují jazykový projev souvislosti, indikují spíše vztahy hmotného rázu, jinými slovy jednání ve vlastním slova smyslu.

Další nedílnou součástí dramatu je podle Veltruského (1941) dramatický prostor vnímaný jako soubor nehmotných sil, které se proměňují v čase společně s proměnami těchto sil a kam se promítají vztahy mezi jednotlivými postavami. I zde je však proměnlivost možná jen díky určité stálosti, která zůstává v pozadí. Těmito stálými prvky mohou být stabilní síly, které jsou obsažené v jazykovém projevu, nebo také scéna představující soubor samostatných prostorových znaků. Tato scéna se zpravidla nemění a svou stálostí vytváří protiklad k proměnlivým složkám tohoto dramatického prostoru. Tím je dramatickému prostoru umožněno, aby přesahoval hranice scény, případně se omezoval na některou z jejích částí. Výstavba dramatu tedy rovněž určuje existenci a závažnost scény. Pokud je například vytvořen dostatečný podklad pro proměnlivost dramatického prostoru tím, že v něm jsou trvalé vztahy mezi významovými kontexty a je zde jasně dána hierarchie postav, může scéna být významově méně určitá. Rovněž konstrukce jeviště, ohraničeného místa, jenž je významově nespécifikované a na kterém se odehrává inscenace, je dána výstavbou dramatu, jelikož se řídí jeho potřebami.

2.2. Jazyk dramatických textů

Vzhledem k tomu, jak důležitou úlohu hraje v dramatických textech jazyk, bude tato kapitola zaměřena na to, jaké jazykové prostředky drama využívá. Nejdříve bude uvedena charakteristika jevištní řeči, která je „neustále přerušovanou, přeskakující od osoby k osobě, vytryskující stále znovu z mimojazykové situace. V místě, kde je jazykový projev v dialogu přerušován, vchází právě na jevišti řeč ve styk s ostatními složkami jevištního díla“ (Mukařovský 1966: 162). Současně je tento jazykový projev významovým vztahem mezi tím, co předcházelo, a tím, co následuje. Běžně je kladen důraz na nepřetržitost dialogu, který může být ukončený a zároveň neukončený a přesahovat hranice hry a pokračovat za nimi. Podle Mukařovského (1966: 162) tak divák neodejde z divadla s pocitem, že byl pouze svědkem určité události, která již skončila, ale že tato událost pokračuje dále v něm samém. Jak dále uvádí Mukařovský (1966: 162), u tohoto typu dialogu má zvláštní důležitost také zvuková stránka, která je obzvlášť důležitá pro herce. Takto osvobozený dialog, který si udržuje svou vnitřní nepřetržitost, se nemusí podobat praktické řeči, nicméně se k ní může dle libosti přibližovat, nebo se od ní oddalovat. Také tímto způsobem je pak udržováno ono vnitřní napětí. Deformace a „přirozenost“ řeči jsou tedy důležitými a oprávněnými prostředky umělce. Je třeba se ale vyhýbat přílišné stylizaci a rigidně se držet jednoho stylu.

Se zvukovou stránkou textu úzce souvisí základní akustické zaměření hry. Zvukové složky básnického díla podle Veltruského (1941) tvoří hierarchii, kde se dominantní postavení určité složky projevuje tím, že se tato složka svobodně a nezávisle proměňuje. Jak dále uvádí Veltruský (1941), pro výstavbu dramatického dialogu je důležitá především intonace, expirace a timbre. Dominantní postavení jedné z těchto tří složek totiž také značí jeden ze tří základních typů dramatického dialogu. Intonace v dominantním postavení uvolňuje věcný vztah jednotlivých složek jazykového projevu, aby zdůraznila jeho souvislosti. Umožňuje tedy složitou hru významových vztahů uvnitř projevu. Intonace, která spojuje jednotlivé repliky, zabraňuje tomu, aby se text rozpadl na jednotlivé role. Jednotlivé subjekty jsou součástí dialogu a jsou zbaveny své individuálnosti do té míry, že mají jen ty vlastnosti, které se k nim váží jejich vlastním významovým kontextem. Ústřední subjekt je ale naopak vnímán jako původce veškerých zvrátů a her s významem. Timbre v dominantním postavení usiluje

o rozbití souvislostí jazykového projevu tím, že se radikálně proměňuje a využívá množství samostatných, navzájem výrazně oddělených úseků. Soudržnost určitého významového kontextu se kvůli prudkému střídání spontánních citových reakcí zcela ztrácí. Dialog často přechází do nepředvídatelného a nahodilého hmotného jednání, které je zpravidla vyvoláno emočními pohnutky. A konečně expirace v dominantním postavení rozčleňuje jazykový projev do hierarchicky seskupených úseků. Sousední repliky pak oddělují jednotlivé klausule, které je zakončují. Jednotlivé kontexty a rozdíly mezi nimi bývají zřetelně vyhraněny a za každou replikou dialogu je zcela zřetelně znát celý významový kontext, postoj, nebo afekt postavy. V celém dramatickém sporu je znát jasná zákonitost, která vyplývá z poměru mezi jednotlivými významovými kontexty a jednotlivými charaktery. Ústřední subjekt je zde pocíťován spíše na pozadí, ale často se do děje zapojuje svými poznámkami. Poměr mezi jazykovými složkami a pohybem se může lišit v závislosti na tom, jestli se k dominantní expiraci více přibližuje timbre nebo intonace.

Tato hierarchie zvukových složek je se souborem stálých složek spojena tou nejpodřízenější složkou, která je součástí stálého souboru (Veltruský 1941). Stejně tak, jako se dominantní složka projevuje svou neustálou proměnlivostí, je ta nejpodřízenější charakteristická svou neměnností. Intonace je v nejpodřadnějším postavení charakteristická hlasovou úrovní, timbre barvou hlasu a expirace sílou hlasu. Tím, že se jedná o tu nejpodřadnější složku, zůstává tato složka při četbě díla běžně pouze pod prahem našeho vědomí, je však stále přítomna a rozdílnost mezi jednotlivými fonetickými liniemi je dána z rozdílnosti hierarchie těchto složek. Tento fakt je velmi důležitý pro výstavbu herecké postavy. Hlasová složka, která v hierarchii stojí nejnižší, je totiž stejně důležitá jako dominantní složka, jen se od ní liší svou funkcí. Hlasová dominanta je rovněž nositelem proměnlivých významů, nejpodřadnější složka však pojí jednotlivé repliky té samé postavy. Dalšími funkcemi hlasové složky je pak také značení povahových rysů (na základě barvy hlasu), stáří osoby, pohlaví apod. Mezi intonací a timbrem pak podle Veltruského (1941) existuje zvláštní vztah, kdy při dominantním postavení intonace zaujímá timbre nejpodřadnější místo a naopak při dominantním postavení timbru je nejpodřadnější právě intonace. Při zdůraznění intonace je tedy možné charakterizovat osoby jazykovými prostředky, při zdůraznění timbru jsou k tomu však potřeba mimojazykové prostředky, jako je maska, kostým, konstituce, fyzické vlastnosti a další.

Jazykovými prostředky dramatu jsou verš i próza. Próza se s veršem může někdy mísit v závislosti na povaze postav a na vážnosti scény. Dnešní dramatický projev se ale soustředí spíše na „nevázanou“ řeč a dialog může mít různě rychlý spád (Hrabák 1973: 265). Levý (2012: 150) dále uvádí, že se jevištní řeč záměrně odlišuje od běžné řeči. Tato stylizace a užívání jevištní výslovnosti je signálem toho, že se před divákem právě odehrává divadelní dialog. Stylizován je rovněž hovorový jazyk, v této otázce Levý (2012: 150) cituje J. V. Bečku: *„Proto pozorujeme v dramatech zajímavé posouvání funkčních vrstev. Postavy v dramatech nemluví slangem, hantýrkou nebo jazykem vulgárním, nýbrž jejich jazyk je zjemněn do tónů jazyka lidového. Postavy prosté však nemluví jazykem lidovým, nýbrž jazykem, jenž se více podobá hovorovému jazyku vrstev vzdělaných. Vrstvy vzdělané nehovoří mezi sebou svým jazykem hovorovým, který je typickou smíšeninou jazyka spisovného a lidového, nýbrž čistým spisovným jazykem mluveným (tj. spisovným jazykem beze slov a tvarů knižních). Projevy rázu vznešeného pak jsou skládány v jazyce rázu psaného jazyka uměleckého. Od této zásady posouvání funkčních vrstev si autoři ovšem dovolují všelijaké odchylky. Drama realistické např. posouvá funkční vrstvy jen málo, kdežto staré drama romantické posouvalo mnohem více“* (Bečka: 1948: 377). Každá postava má tedy svůj styl řeči. K vyhranění řečnického stylu napomáhají řečnické figury a tropy, kterým se budu blíže věnovat v podkapitole *Intralingvistické a extralingvistické faktory podílející se na recepci dramatických textů*.

2.3. Specifika dramatických textů

Již bylo naznačeno, co je pro drama a pro dramatické texty charakteristické, čím se odlišují od lyriky a epiky a jaké používají jazykové prostředky. Nyní bude přihlédnuto k dalším specifikům dramatických textů již bez ohledu na jejich zařazení v teorii literatury. Práce bude v tomto případě opět vycházet především z Vančury (1937: 232–236), který se na specifika divadelních textů zaměřil. Překlady běžných divadelních her často vznikají jakoby mimoděk, dokonce i sami překladatelé si málokdy uvědomují, jak svou práci dělají. Zpravidla pracují ve spěchu a ve svém volném čase, který jim zbývá po jejich povolání, a snaží se příliš nepřekročit požadovaný termín pro dokončení překladu. Přeložená hra se pak buď hned zinscenuje a začne hrát, nebo nějakou dobu leží uložena v divadle a k jejímu divadelnímu zrealizování dojde až za několik měsíců či let. Vzhledem k tomu, jaký je na překladatele vyvíjen nátlak, je jen zřídka možné, aby o své práci teoreticky přemýšlel již během překládání. Jediná reflexe překladu tak většinou může proběhnout až po zhlédnutí představení v divadle.

Divadlo je podle Vančury (1937: 232–236) také jediné místo, ze kterého většinou přichází nějaká kritika překladu. Jen málokdy je v divadelních recenzích k vidění zmínka o překladu a jeho kvalitě. Kritiku a reflexi překladu často poskytují právě herci, ti, kteří s překladem přímo pracují a pro které musí být „mluvný“. Právě „mluvnost“ je jedním z dalších specifik dramatických textů. Text musí být plynulý, hovorný a přirozený. Ne vždy ale překladatel považuje za „mluvný“ ten samý text jako herec, který ho poté má reprodukovat na jevišti. Rovněž text a dialog na jevišti nesmí znít jako překlad – zde míší úloha spisovatelská s úlohou tlumočnickou. Překladatel musí přemoci snahu o zachování rázu originálu a dostatečně překládané dílo přenést do vlastního jazyka.

Dalším podstatným specifikem je idiomatická jazyka a její zachování. Překladatel by měl mít na mysli dostatek rčení vlastního jazyka, aby jimi mohl nahradit idiomy jazyka původního. Překladatel musí být rovněž všímavý k atmosféře a rázu originálu, nejen k jeho slovům. Musí správně porozumět popisované situaci, správně ji uchopit a reprodukovat ji čtenáři nebo divákovi v jeho vlastním jazyce tak, abych zachytil i podtext a kontext této situace vyjádřený replikou v originálu. Určitým indikátorem dobrého překladu je nemožnost zpětného přeložení díla do původního jazyka. V takovém případě pak v textu pravděpodobně

nenalezneme místo, u kterého by čtenář nebo divák přemítal, zda se takto běžně mluví či nikoli.

Posledním specifikem je podle Vančury (1937: 232–236) skutečnost, že konverzační hra je v podstatě artefaktem, její jazyk není jen jazykem běžného hovoru. Do opozice nenápadnosti jazykového projevu se staví už jen fakt, že herec musí vzbuzovat zdání člověka mluvícího vlastní řečí, který však poměrně často hovoří o cizích zvyklostech a zřízeních. I přes to však herec, mluví-li česky, musí užívat výhradně české výrazy a rčení, nebo minimálně ty, které již v českém prostředí zdomácněly a český čtenář nebo divák je tak bude důvěrně znát. Překladatel musí podle Vančury (1937: 232–236) přemoci vliv cizího jazyka, aby jeho překlad zněl přirozeně.

Problematický je rovněž překlad a práce s pejorativy, to může zahrnovat jak výrazy z nižší slohové roviny až po vulgarismy. Na ty není české obecnostvo zvyklé a stále na ně působí poměrně rušivě. V moderních hrách, které se v současné době hrají v divadle, se však objevuje snaha o prolomení tohoto tabu, pejorativy a vulgarismy se tak v divadelních inscenacích objevují čím dál častěji a je jen na publiku, jak a kdy se s tím postupně vyrovná. Lze obecně konstatovat, že v tomto smyslu překladatel může dané pejorativum zachovat, případně ho nahradit jiným výrazem (metoda substituce). To v praxi znamená posunout jej do vyšší slohové roviny a nahradit jej obdobným výrazem stejně laděným, existují však i případy nahrazení výrazem hrubším. Teoreticky vzato nelze ani jednu z variant vyzdvihovat či zatracovat, nicméně překladatel by měl mít vždy na zřeteli snahu přetlumočit věrně myšlenku autora a celkové ladění díla včetně jeho žánrové, stylové a dobové konvence, akceptaci daného výraziva z hlediska dobových norem a konvencí (v době vytvoření překladu) a ctít danou metodu.

3. *Dramatické texty a překlad*

3.1. *Dějiny překladu dramatických textů*

Jelikož je tato práce zaměřena na překlad dramatických textů, je nutné věnovat se rovněž dějinám překladu těchto textů. O historii překladu dramatických textů toho však nebylo napsáno příliš. Tato práce bude tedy vycházet především z Hraly (2002: 11–71), který o historii překladu poskytl nejvíce informací, z Hrabáka (1973: 267–285) a pak také z Levého (1996). O prvotním překladu se podle Hraly (2002: 12) dá hovořit až v období středověku, ačkoli to ještě nebyl plnohodnotný překlad, ale spíše překlad silně adaptační povahy. Křesťanský překlad měl tehdy spíše podobu vpisků, glos a poznámek, které byly připisovány do původního textu. První překlady jako takové byly velmi doslovné, překládala se totiž jen slova, slovosled zůstával původní. Pozdější vývoj překladu ovlivnila snaha o evangelizaci ze strany Byzantské říše. Díky této snaze byla na území Velkomoravské říše zavedena staroslověnština jako liturgický jazyk. Slované měli tedy k dispozici překlad Písma svatého v jazyce, kterému rozuměli. Působení Konstantina a Metoděje mělo rovněž nemalý vliv při vzniku prvního českého překladu bible (Hrala 2002: 13). Oblíbené byly také středověké hry, které dosáhly největšího rozvoje v období mezi 9. a polovinou 16. století. Tyto hry měly odlišnou podobu od současného divadla a byly spjaty spíše s obřady a křesťanskými svátky – původně se tyto původně latinské hry předváděly v kostele a hráli v nich především duchovní a měly oslovit co nejširší vrstvu obyvatel. Ti však byli z většiny negramotní, a tak jim tyto hry přibližovaly biblické postavy a příběhy. Později se z nich pak stávaly dvojjazyčné hry, ve kterých byly latinsky zpívané pasáže prokládány pasážemi v národních jazycích. Tyto hry postupně ztratily svou provázanost s obřadem a hrály se také mimo kostel (Hrabák 1973: 274). O překladu divadelních her v době středověku však nemáme téměř žádné informace.

V českých zemích se s překladem dále setkáváme od 13. století, kdy se překládala především biblická literatura. K podstatné změně pak došlo v období mezi 14. a 16. stoletím, kdy se kultura postupně diferencovala na kulturu pro elitu, ta se postupně transformovala z orální formy do psané podoby a na kulturu určenou obyčejnému lidu, ve které přetrvávala orální slovesnost. Tuto postupnou přeměnu ovlivnil vynález knihtisku v roce 1455, kdy se postupně měnily požadavky na to, kolik lidí si text přečte. Slovesnost pro elity se podle Hraly

(2002: 16) vyznačovala určitými danými tématy a postupným přechodem od verše k próze. Vznikaly však rovněž nové formy, mezi kterými byl například i sonet, objevil se také postupný požadavek tematické obměny. Tento požadavek napomohl jak vzniku pojmu autorství a původnosti, tak převzetí původního „obsahu“ a jeho přenesení do jinojazyčné podoby, tedy do relativně věrného překladu. Ve slovesnosti určené pro elitu se stával čím dál důležitějším také autor, na kterého bylo však nejdříve nahlíženo spíše jako na „řemeslníka“, který má naplňovat danou formu, než jako na autora a umělce (Hrala 2002: 16). Jak uvádí Levý (1996: 23), vzhledem k tehdejšímu zaměření na podstatu a účel, je rovněž tvorba překladatele podřízena spíše záměru daného textu a to do té míry, že účel textu byl závaznější než jeho žánr a forma. Někdy dokonce vznikaly i dvě verze překladu stejného textu, které se lišily zpravidla rozsahem. Rozsahově kratší překlady pak byly určeny pro prostší obyvatelstvo. Překlad tedy v té době měl spíše zakázkový charakter, jelikož vznikal především na základě instrukcí vladaře či církve (Levý, Honzík 1996: 25–26). Jak dále uvádí Hrala (2002: 17), mezi písemně šířenou slovesností pro elity a převážně orální slovesností pro „obecný lid“ postupně vznikla určitá mezivrstva, která měla sice podobu psané slovesnosti, ale zaměřovala se především na lidové vrstvy, a která si ponechala řadu atributů, které původně náležely orální slovesnosti. Jako příklad Hrala (2002: 17) uvádí kategorie původnosti, autorství, či překládání, které v ní nehrají žádnou významnou úlohu a plně se podřizují účelnosti. Jednalo se o věcné spisky – populárně „naučné knihy“, „náboženské“, „morální“, ale také „zábavné“ a kratochvilné. Tato mezivrstva byla určena gramotným příslušníkům lidových a pololidových vrstev ve městech i na venkově.

V 16. století posléze s rozvojem umění a krásy vzniká renesanční humanismus inspirovaný antikou. Humanismus využíval především překlady řecké starověké literatury. Nově se prosazovala národní specifičnost, národní literatury se v tuto chvíli postupně začínaly žánrově rozrůžňovat. Na začátku humanismu lze také poprvé hovořit o překladu v pravém významu slova, tedy o překladu, který se snaží přetlumočit cizí text, přenést domácími jazykovými prostředky význam cizího textu do textu domácího, přenést význam originálního díla do významu díla překladového, a až následně se snaží dílo přizpůsobit informačnímu základu těch, kteří dílo čtou (Hrala 2002: 20). Jak uvádí Levý (1996: 31), humanistické překlady měly převážně sdělovací záměr, se kterým souvisela snaha o co největší srozumitelnost. V této době se běžně překládala antická literární díla: ódy, elegie,

hymny, ale také již tragédie a komedie. Tyto básnické formy postupně vytlačovaly ty doposud převládající s výjimkou sonetu, který byl v té době značně zpopularizován. Překlad byl v té době spíše „tvůrčí imitací“, která měla působit jako původní tvorba. Jednalo se spíše o převod kulturního statku, překladatel se stával překladatelem do nové, případně staronové básnické formy. České překladatelské úsilí se v této době soustředilo u jednoty bratrské. Jejich tvorba vyvrcholila dílem J. A. Komenského, který nově začal v překladatelství požadovat také formální věrnost. Překlad podle něj měl být citlivým kompromisem mezi reprodukční a estetickou funkcí (Hrala 2002: 24).

Následovalo období náboženských válek a z nich vyplývající rekatolizace, postupně vznikl barokní sloh a klasicismus, který navazoval na antickou tragédii a komedii a jako první vytvořil zákon tří jednot dramatu: jednoty místa, děje a času (Hrabák 1973: 278). Na našem území v té době došlo k odchodu vzdělavců a byla zde násilně potlačována čeština. Reakcí na tyto snahy bylo národní obrození, které se snažilo o obrodu jazyka i národa. Během pobělohorského období se u nás překládala převážně náboženská a moralistická literatura, kratochvilné spisky a divadelní hry, které byly určeny především široké populaci diváků. Až doposud máme jen velmi málo informací o překládání dramatických textů. Během národního obrození se postupně začal zvětšovat objem anglické a americké literatury, která se u nás překládala. Dříve se totiž kvůli myšlence slovanského bratrství pozornost soustřeďovala především na slovanské literatury. Jak uvádí Hrala (2002: 31), objevovaly se volné prozaické úpravy Shakespeareových her, které se k nám však dostávaly v překladu do němčiny. O Shakespeara se zajímalo rovněž Obrozenecké divadlo, v překladu F. J. Fischera vyšly hry *Kupec z Venedyku*, *Láska a přátelství*, *Makbeth* a *Vůdce šotského vojska*, J. K. Tyl přeložil například hry *Makbet*, *Král Lear* nebo *Nevděčnost dětinská*. V jeho překladech se již jednalo o skutečný překlad, který vycházel z originálu, ačkoli byl zkrácený a částečně upravený. V 19. století se objevila snaha souborně vydat české překlady Shakespeareových her z padesátých až sedmdesátých let. Překlady v 19. století však byly plné nesrovnalostí. V jednom překladu byla aplikovaná lokalizace a snaha o přiblížení díla čtenáři a zároveň tam byly vsazeny poznámky a vysvětlivky, jména se například někdy prepisovala, jindy počešťovala. Shakespeare byl v 19. století všeobecně velmi oblíbeným a překládaným dramatikem. Zásadním dílem této doby byl sborník *Dramatická díla W. Shakespeara*, jehož autory byli František Doucha, Jakub Malý, Jan Josef Radomil Čejka, Josef Jiří Kolár a Ladislav

Čelakovský. Tyto překlady byly inspirací pro množství umělců, od literárních umělců až po výtvarníky a hudebníky. První překlad *Makbetha* přeloženého J. J. Kolářem měl premiéru ve Stavovském divadle již v roce 1839. Jakub Malý přeložil jedenáct Shakespearových děl a patřil rovněž k teoretikům překladu, sepsal monografii *Shakespeare a jeho dílo*, ve které se zabýval jak životem dramatika, tak podobou a stavem divadla v jeho době a také Shakespearem jako básníkem. Malý si podle Hraly (2002:38) uvědomoval, jak důležité je, aby byl překladatel připraven a znal kulturně-historický kontext díla, uvažoval o vlivu překladu na čtenáře a zabýval se možnostmi překladu Shakespearova blankversu do češtiny.

Druhou vlnu generačního úsilí o překlad kompletního Shakespearova díla představoval především J. V. Sládek, který přeložil 33 jeho her. Sládek se snažil zachytit každý obraz a myšlenku originálu a tak rozšiřoval počet veršů – někdy až o pětinu (Hrala 2002:41). To vedlo k oslabení dynamiky textu, k následným režijním úpravám a také ke kritice. Shakespeare byl všeobecně a hojně překládán od dob národního obrození až po současnost. Na Sládka pak s překlady Shakespearových her navazoval A. Klášterský, který dokončil překlad souboru Shakespearova díla ve 20. letech. O překlad Shakespeara se pokoušel rovněž J. Vrchlický, který se však soustředil spíše na jeho sonety. Pozornost byla dále věnována veršovanému dramatu. Hrala (2002: 43) rovněž zmiňuje, že překladatelské úsilí podporovala ediční činnost některých nakladatelů, a to především Ottova nakladatelství, které pomohlo se zavedením českého překladu. Pro překlad poskytoval prostor také časopis *Lumír*. S pomocí Ottova nakladatelství se tak k českým čtenářům dostala anglická a americká literatura (mj. i Oscar Wilde a jeho dílo).

Po první světové válce a vzniku Československa se překladatelská pozornost zaměřovala především na překlad prózy. Značná část nakladatelů však nepodlehla komerčním zájmům, a i přes to, že trpěli nedostatkem financí, vydávali rovněž díla nebo celé edice, které byly literárně průkopnické a náročné – např. edice Pantheon, ve kterém vyšel souhrnný překlad Shakespearova díla v překladu B. Štěpánka. Výběr titulů a jejich následný překlad byl v té době značně nesystematický a poměrně náhodný, velmi záleželo na vlastní iniciativě překladatele. Proto někteří autoři zůstali nakladateli dlouho nepovšimnuti. Hry soudobých anglických a amerických dramatiků však byly poměrně často překládány a uváděny v českých divadlech. Nejčastěji se překládaly hry G. B. Shawa, E. O'Neill, W. B.

Yeatse, J. M. Syngea a M. Andersona. Z. Vančura ve 30. letech přeložil několik desítek her známých dramatiků (například hry O. Wilda, který také patřil mezi hojně překládané dramatiky). Meziválečné období představovalo všeobecný rozmach ediční činnosti a překladové tvorby (Hrala 2002: 46). Česká kultura se do té body opět ustanovila jako národní kultura a zároveň si již vybudovala své místo v evropském prostoru. Válečná léta však znamenala zlom v překladu angloamerické literatury. Od srpna 1939 byly v Protektorátu postupně vydávány seznamy zakázaných knih, které měly být zabaveny a vyřazeny z oběhu (Hrala 2002: 51). Ve druhé polovině 20. století pak celkově narůstal počet překladů, je proto již poměrně obtížné analyzovat kdy, jak a proč se jaká díla překládala a do jaké míry byl jejich překlad ovlivněn národní kulturou a jak tuto národní kulturu ovlivňoval.

Bezprostředně po válce se objevila především snaha vyplnit mezery, které byly způsobeny zákazem vydávání anglo-americké literatury, v 50. letech pak ukončují svou činnost soukromé nakladatelské firmy. Vydávání anglo-americké literatury se dostalo pod silný politický tlak, který se snažil o zkreslování a ochuzování představy o současném zahraničním kulturním vývoji. Pozornost se tedy v této době obracela spíše k opětovnému vydávání děl klasických autorů. Plodnější období nastalo v 60. letech, kdy se začaly vydávat také překlady moderních klasiků a knižní vydání dramatiků. Tento rozvoj českého překladu však přerušila doba normalizace v 70. a 80. letech, kdy došlo k opětovnému zpomalení a k omezení nakladatelské činnosti. Opětovné uvolnění kulturní a společenské aktivity po roce 1989 pak přineslo velké množství překladů anglických a amerických titulů, které dodnes na českém trhu dominují. Překlady moderní anglické a americké literatury totiž v době po 2. světové válce poskytovaly impuls k většímu využívání různých jazykových rovin, vedly k přirozenějšímu hovorovému jazyku a ustalovaly využití slangu. Rovněž do češtiny přinášely nová slova a kalky. V této době se také prohlubují teoretické poznatky, které se týkaly teorie překladu, proto docházelo k poměrně časté revizi starších překladů například děl G. Orwella, H. Millera atd. (Hrala 2002: 74).

3.2. Specifika překladu dramatických textů

Jak bylo již naznačeno, dramatické texty jsou specifické, jsou založené na dialogu a na střídání několika významových rovin, přičemž jednotu tohoto textu utváří samotný děj dramatu. Z tohoto důvodu má rovněž překládání dramatických textů své specifické rysy a postupy, které je odlišují od překladu prózy nebo poezie. Podle Zicha (1986: 13) je drama specifické tím, že se skládá ze dvou složek. Tyto dvě složky označuje jako viditelnou (optickou), kterou tvoří jednak jednání herců, jejich mimika, gesta a kostýmy, ale také samotná scéna na jevišti. Druhou složkou je slyšitelná (akustická) složka, tedy text dramatu, ten je v tomto případě pouze částí většího celku. Na konečné podobě tohoto celku se podílí více faktorů: překladatel, režisér, dramaturg, herci, hudební skladatel apod., přičemž pouze překladatel pracuje s originálním dílem. Ostatní složky divadla s originálním dílem přichází do styku zpravidla pouze zprostředkovaně. Dalším specifikem dramatických textů je tedy to, že jsou často interpretovány několikrát s tím rizikem, že se tyto interpretace od sebe mohou zásadně lišit. Dalším faktorům, které se podílejí na interpretaci dramatických textů, se tato práce bude blíže věnovat v podkapitole *Intralingvistické a extralingvistické faktory podílející se na recepci dramatických textů*. Rovněž Morávková (2003: 51) uvádí, že překlad dramatických textů je specifický. Rozlišuje však dva typy dramatických textů, a to překlady dramaturgů určených ke čtení a překlady dramaturgů určených k jevištní realizaci. Překlady dramaturgů určených ke čtení, tzv. Lesedrama, tvoří výjimku, jelikož nejsou dále ovlivňovány dalšími faktory, jakými jsou režisér, herec, scénický výtvarník, autor scénické hudby. Tyto překlady však byly obvyklé spíše v minulosti, ve 20. století je většina překladů dramatických textů určena k jevištní realizaci, což ovlivňuje i způsob překladu dramatického textu. Morávková (2003: 51) dále uvádí, že překladatel musí brát ohled také na hereckou složku inscenace, musí respektovat dechové a hlasové možnosti herce, snažit se o maximální srozumitelnost a libozvučnost a naopak se vyhýbat přílišnému hromadění souhlásek a zřetězení sykavek. Levý (2012: 147) zdůrazňuje větnou stavbu replik, přičemž snadněji vyslovené a vnímané věty jsou kratší věty a souřadná spojení, než složitá rozvitá souvětí. Jak správně podotýká Morávková (2003: 51), divák se zde totiž na rozdíl od čtenáře nemůže vracet k nejasným místům a znovu si je prohlédnout, také zde neexistují explikační poznámky pod čarou. S touto skutečností souvisí také požadavek na hutnost textu a na přesné vyjadřování.

Překladatel tedy musí mít bohatou lexikální zásobu a bohatý slovník jazykových prostředků, rovněž by měl mít dobré syntaktické znalosti.

Převod natolik specifických textů, jakými jsou texty dramatické, má zcela přirozeně svá úskalí, která kladou na překladatele určité nároky. Překladatel dramatických textů by měl mít dobrou znalost nejen jazyka, ze kterého překládá, a patřičně se orientovat v domácí dramatice, ale měl by zároveň mít dobré znalosti rovněž v oblasti dramatiky psané v jazyce originálu, jak uvádí Morávková (2003: 51). Pokud překladatel tyto znalosti má, umožní mu to dílo lépe zasadit do jiného kulturního kontextu. Bude pak schopný zprostředkovat nejen průkazné umělecké hodnoty, ale i ta díla, která by na základě jeho soudu mohla obohatit domácí kontext. Podle Vančury (1937: 232–236) je možné obecně říci, že každý překlad je střetnutím dvou osobností – autora a překladatele a zároveň je utkáním dvou jazyků, dvou intencí. Pokud překladatel pouze netlumočí původní text, vkládá do své práce rovněž snahu o použití určité jazykové a společenské úrovně, určité podoby a charakterizační výstižnosti. Stává se tak zároveň spisovatelem a jako každý spisovatel má svůj styl, sklon k výběru slov a rčení a specifické ovládní rodného jazyka. V této souvislosti je snaha o plastičnost, srozumitelnost a názornost vyjádření možná jen pod podmínkou, že je tomu tak i v originále. Pokud však postava v originále mluví dialektem, sociolektem, agramaticky nebo dělá chyby, je to podle Fröhlicha (1999) všechno součástí její charakteristiky. Na rozdíl od prózy spočívá drama v tom, že zde postavy nejsou většinou popsány, jejich charakteristika je většinou ukryta v dialogu, v tom, co postava sama říká, jakým způsobem to říká, jak jedná a v tom, co o dané postavě říkají a smýšlejí ostatní postavy. Z dialogu vyplývá rovněž sociální zařazení postavy, příp. její vzdělání. Například v Anglii je jazyk jedním z nejvýznamnějších indikátorů společenského postavení jedince. Čeština má pak s překladem takového textu potíže. Pokud je do češtiny přenesen styl hovoru nebo konvence, která v naší společnosti neexistuje, může být divák špatně rozpoznán, zařazen a zpravidla také špatně pochopen. U této problematiky Vančura (1937: 232–236) uvádí příklad z anglické komedie, ve které je od dob O. Wilda znakem aristokratické třídy sebeironie, která postupně přerostla až do nemilosrdného posměšku. Taková neomalenost a hrubost z úst lorda může být pro českého diváka v daném kontextu příliš šokující. Veškeré pejorativní projevy totiž jsou na scéně nápadnější než při běžném hovoru. To také dokazuje, že „mluvnost“ nespočívá v pouhém užití jazyka tak, jak se mění, ale že je pro dosažení tohoto aspektu důležité brát v úvahu ještě další prvky. České

prostředí je obecně neuzpůsobené užití pejorativních výrazů v překladech, tím spíše pak na divadelních prknech, kde tyto výrazy vyznívají příliš hrubě nebo naopak směšně. V této souvislosti můžeme vzít v úvahu také gesta, která mohou v různých zemích rovněž budit jiný význam, v českém prostředí můžou určitá gesta vyzníit například spíše fraškovitě, přitom stejná scéna, která je odehrána v anglickém salonním stylu působí spíše groteskně a tragikomicky.

Dalším faktorem, který je třeba zohlednit, je způsob vyjadřování postav, tedy to, jakým způsobem mají postavy mluvit. Jen výjimečně má překladatel k dispozici nějakou metatextovou nebo metajazykovou informaci, která by mu pomohla zcela vystihnout styl, kterým autor své dílo napsal (Fröhlich 1999). Na tento problém nenarážíme pouze u současného jazyka, ale také třeba u Shakespeara, v jehož díle je možné naleznout velké množství různých dvojsmyslů a slovních říček, které ne zřídka mají erotický nádech. Je tedy důležité, aby se překlad neomezoval jen na lexikální rovinu, ale zaměřil se také na morfologické, syntaktické a rovněž fonetické aspekty. Tuto charakteristiku musí překladatel v textu objevit a tím dramatický text interpretovat dvojnásobně. Je nezbytné, aby překladatel do dramatického textu zcela a důkladně pronikl (Fröhlich 1999).

Dramatické texty je někdy také možné překládat tím stylem, že si překladatel vezme originální předlohu a napíše „novou hru na stejné téma.“ Tak je překlad zcela plynulý a „zní česky.“ Druhým případem je však ten překlad, kdy překladatel neustále hledá ty správné výrazy, přehazuje a uhlazuje slova, nebo věty, ale i přes jeho snahu se mu při tomto stylu překladu nedaří vytvořit překlad, který nebude kostrbatý. I z toho důvodu pak má překladatel podle Vančury (1937: 232–236) právo v překladu raději něco vynechat, nebo někde něco přidat, než to celé pokazit.

Podle Morávkové (2003: 51) je zároveň potřeba do překladu zapojit také ohled na režijní aranžmá a režijní koncepci. V ideálním případě překladatel spolupracuje s režisérem, výtvarníkem a autorem scénické hudby. V překladech méně zkušených nebo méně talentovaných překladatelů se někdy objevují chyby v důslednosti linií jednotlivých postav, často také dochází ke stylistickým výkyvům, které pak napomáhají zkreslení celkové charakteristiky některé z dramatických postav. Zároveň pak tito překladatelé mohou špatně odhadnout potřebnou míru aktualizace hry, v případě klasického textu, který má divákům

přiblížit vzdálenou dobu a také zdůvodnit dramatikovu tvorbu, by násilná aktualizace vedla k ochuzení dobové atmosféry a k ochuzení výrazových vlastností originálu.

Jak bylo zmíněno výše, při překladu dramatických textů je třeba přihlídnout k tomu, v čem jsou tyto texty specifické, adekvátně posoudit vliv dalších mimotextových činitelů, uvážit skutečnost, že dramatický text může být opakovaně interpretován i s ohledem na to, že se tyto interpretace od sebe mohou vzájemně lišit. Zmíněn byl také rozdíl mezi dramatem určeným ke scénickému provedení a tzv. Lesedramatem a požadavkům „mluvnosti“ týkajícím se srozumitelnosti textu a jeho jazykové skladbě. Opomenut nesmí být ani předpoklad, že překladatel bude znát i celkový dobový a kulturní kontext nejen výchozího, ale i cílového jazyka. Všechny tyto aspekty ovlivňují adekvátnost a komplexnost překládaného textu.

3.3. Metody překladu dramatických textů

Při překladu dramatických textů je důležité, aby byla zachována původní dramatičnost předlohy textu. Snahou překladatele by tedy v případě dramatických textů mělo být to, aby byla přeložená divadelní hra při její divadelní realizaci co nejméně upravována. Reálným východiskem pro vytvoření podrobných a specializovaných teorií překladu je zachování jednotlivých aspektů překládaného textu na základě jejich hodnotového významu. Toto pořadí závisí na struktuře daného textu spíše než na cíli, kterému má překlad sloužit. Levý (2012: 26) v rámci překladu rozlišuje na elementy, které mají zůstat invariabilní a na elementy, které jsou variabilní a které jsou nahrazovány ekvivalentem cílového jazyka. Z poměru těchto prvků pak vyplývá obtížnost jazyka, a tudíž i jeho překladu. Překladatelé odborných i literárních textů a tlumočníci se při překladu většinou potýkají s problémy, které vyplývají z rozdílnosti dvou jazyků: výchozího a cílového (Levý 2012: 25). Práci tlumočnicků a překladatelů rovněž spojují problémy technické a psychologické, které vznikají při dešifrování výchozího textu ve snaze přenést jeho sdělení do textu, resp. do jazyka cílového.

Rozdílnost a podobnost dvou odlišných jazyků tvoří jádro lingvistické překladatelské metody. Lingvistická metoda se v posledních letech zaměřuje jak na hledání jazykových univerzálií, tak na to, jak se specifické rysy jazykového systému podílejí na formování nahlížení světa jedinci, kteří ten jazykový systém používají. Formální rozvrstvení jazyka pro svou teorii využil Catford, který „rozlišuje ‚omezený překlad‘ (restricted translation) a ‚totální překlad‘ (total translation). Omezeným překladem rozumí překlad v rámci jedné jazykové roviny, např. fonologický překlad (napodobení cizí výslovnosti), grafologický (napodobení cizí grafiky), lexikální a gramatický překlad. Totální překlad se neomezuje na lineární převod v rámci jedné gramatické vrstvy: velmi často odpovídá gramatickému prostředku výchozího jazyka, např. lexikální prostředek cílového jazyka nebo podobně, takže vznikají funkční postupy od jednoho jazyka k druhému“ (Levý 2012: 28). Jakobson ve své teorii pracuje s překladem vnitrojazykovým (vykládá pojmy v témž jazyce), mezijazykovým (překlad v pravém slova smyslu) a mezisémiotickým (vykládá znaky jednoho sémiotického systému znaky druhého sémiotického systému). Levý (2012: 28) zdůrazňuje důležitost funkčního hlediska, které zkoumá funkce jednotlivých jazykových prostředků a také to, které

sdělovací prostředky mohou plnit stejnou funkci, jako původní sdělovací prvky ve snaze vzbudit stejný umělecký dojem i za cenu použití jiných sdělovacích prostředků.

Literárněvědné metody se opírají o srovnávací historickou poetiku a o podíl práce překladatele na překládaném díle. Právě podíl překladatele na daném díle je totiž běžně v lingvistických metodách opomíjen a přehlížen. Přitom samotnou metodu překládání konkrétního překladatele můžeme brát za určitou normu, která vyjadřuje jeho postoj k překládání, jeho jazykové znalosti a pečlivost jeho práce. Všeobecně uznávané normy ještě nebyly určeny, v každé společnosti však existuje souhrn obecně známých hodnot a myšlenek, které určují, co je ještě vhodné a tolerované a co je naopak neadekvátní a zakázané (Eichl 2005). V potaz by měla být brána také překladatelova tvůrčí individualita, která je překladem vyjádřena, dle toho lze usoudit, jaký podíl na konečné podobě díla měla překladatelova vlastní interpretace a styl překládání (Levý 2012: 33).

Levý rozlišuje několik překladatelských metod. První z nich je literární překlad, který zachovává pravidla morfologie a syntaxe původního jazyka rovněž v překladu. Ten je možné také posuzovat z hlediska jeho „volnosti“ a „věrnosti“, dále může být využita metoda „retrospektivní“, „perspektivní“, „receptivní“ a „adoptivní“. Druhou metodou, kterou Levý rozlišuje, je formální ekvivalence, při které se překlad řídí pravidly syntaxe a morfologie cílového jazyka. Zde je velmi důležitá forma předlohy, do překladu je totiž nutné převést veškerý význam obsažený v textu předlohy. Tato metoda může být nazývána také jako „word for word,“ jinými slovy doslovný překlad, který zachovávají formu slov a slovních druhů. Rovněž gramatické formy jako osoba, číslo a čas jsou převáděny co nejpřesnějším způsobem. Třetí metodou je funkční ekvivalence, která spočívá spíše v interpretaci textu. Tato metoda je založená na důležitosti větné formy, ve které je nutné správně analyzovat autorovu ideu, myšlenku a pokusit se přeformulovat myšlení čtenáře. I tak stojí překladatel před mnoha otázkami, zda má reprodukovat slova originálu nebo jeho význam, zda má působit jako originál, nebo se má číst jako překlad, zda by měl spíše vyjadřovat styl autora či překladatele, do jaké doby by měl překlad spadat do doby původní nebo do doby překladatele apod.

Překladatelské metody obsahují rovněž další postupy, které podřizují jednotlivé aspekty textu celkovému přístupu k tomuto dílu. Překladatel se tak snaží naleznout, jaký překlad nejlépe vystihne předlohu. Jinými slovy můžeme tento proces označit za hledání

vztahů mezi výchozím a cílovým jazykem (Eichl 2005). Také proto se v překladu objevuje hned několik posunů od originálu – prvním z nich je konstitutivní posun, který vyplývá z rozdílnosti dvou jazyků, dalším posunem je transpozice, při které je vynechána spojka sloužící k vizualizaci textu ve spojení nebo rozdělení souvětí. V pořadí třetím posunem je modulace, kdy překladatel mění gramaticko-lexikální formu předlohy. Je možné setkat se rovněž s výrazovým zesilováním (např. změna nepřímé řeči v řeč přímou), případně se stylistickou nivelizací, tedy zeslabováním významu (např. vynechání či oslabení zabarveného výrazu). Překlad může od předlohy odlišovat také vypuštění určitého výrazu či informace (omise), která častěji poukazuje na neznalost, případně může označovat záměrnou chybu v modalitě. Opakem je pak adice, jinými slovy doplnění textu. Je možné zmínit také intelektualizaci textu (Levý 1998: 145–153), při které je přeložený text zlogičťován, je vykládáno nedořečené a jsou formálně vyjadřovány syntaktické vztahy. Dalším posunem jen negativní posun, který vyplývá z nepochopení originálu (toto nepochopení svědčí o nedostatečné znalosti jazyka), případně také konkretizace (zúžení výrazu), generalizace (zobecnění). Rozdíl může být pozorován také v překládání jmen, zde jsou dvě hlavní metody, první je tzv. metoda transkripce, ve které je přepsána původní podoba jména, druhou metodou je pak překlad sensu stricto, při kterém je hledán ekvivalent jména v cílovém jazyce. Překlad se od své předlohy může lišit také mírou aktualizace či archaizace textu, při které jsou záměrně využívány archaické výrazy. Tyto posuny většinou vychází ze snahy co nejdříve vyjádřit originál a kompletně jej obsáhnout. Na překlad by totiž nemělo být nahlíženo jako na samostatný umělecký útvar, ale spíše jako na reprodukci, která má vztah především ke své předloze.

3.4. Intralingvistické a extralingvistické faktory podílející se na recepci dramatických textů

Jak bylo uvedeno výše, u převodu tohoto typu textů je ze strany překladatele potřeba zvážit také tzv. intralingvistické faktory. Tato problematika však bude (vzhledem ke komplexitě dané problematiky a charakteru této práce, která není čistě translátologická) zredukována na problematiku tzv. ozdob řeči – tedy figur a tropů, neboť je zde, jak vyplynulo z výzkumu autorky práce ex-ante, vysoká pravděpodobnost, že se v tomto typu textu budou vyskytovat ve větší míře. Jednat se bude především o syntaktické figury, figury založené na hromadění významu, figury založené na opakování a řečnické figury, z tropů je pak nejčastěji užívána metafora, metonymie, pořekadla, klišé a další.

Podle Hrabáka (1973: 155) figury jako stylistický jev většinou slouží k signalizaci „básnickosti“ textu. Jedná se o opakuující se konfigurace, které jsou užívány z estetického důvodu. Z toho důvodu se mezi figury nepočítají ustálená spojení např. na začátku a na konci dopisu či úředních listin. Figury mohou záměrně zdůrazňovat a zvýrazňovat určitou myšlenku nebo charakteristiku postavy. Hrabák (1973: 157) rozlišuje syntaktické figury, figury založené na hromadění významu, na opakování a řečnické figury.

Syntaktické figury jsou: *asyndeton*, tedy bezspojkové spojení větných členů či vět; *polysyndeton*, tedy spojení souřadných větných členů či vět pomocí mnoha spojek; *parenze*, tedy slovo nebo věta vložená do větné konstrukce bez syntaktického začlenění, jinými slovy vsuvka a *elipsa*, která spočívá ve vynechání výrazu či celé věty na základě kontextu nebo situace. Figury založené na hromadění významu rozlišujeme následující: *paronomázií*, která hromadí slova se stejnou zvukovou skupinou za účelem vyvolání vedlejších významů a asociací (např. skleničko ty skleněná); *asonanci*, tedy hromadění zvukově se shodujících samohlásek v koncových slabikách veršů a *konsonanci*, jinými slovy souzvuk. Mezi figury založené na opakování řadíme *epizeuxis*, který spočívá v opakování jednoho slova v těsné blízkosti (např. „dobře, dobře“); *anaforu a epiforu*, u těch dochází k opakování stejných slov na začátku nebo na konci verše, sloky či věty; *epanastrofu*, ve které se na konci strofy či celku opakuje to, čím začíná nová strofa či celek; *syntaktický paralelismus*, tedy stejnou mluvnickou nebo zvukovou stavbu u po sobě následujících veršů; *pleonasmus*, tedy hromadění výrazů významově blízkých, jinými slovy nadbytečné

hromadění synonym; *tautologii*, při které je rozváděno stejné sdělení synonymními výrazy; *klimax*, tedy řadu výrazů nebo slovních spojení blízkého významu vyjadřujících jeho postupné stupňování; opakem je *antiklimax*, tedy degradace a postupné zeslabování významu; *epanadiplozi*, ve které se u dvou vět, které jsou ve vzájemném vztahu, opakuje stejné slovo na začátku jedné věty a na konci druhé věty; *epanalepsi*, při které se ve větě, případně ve větách následujících opakují stejná slova nebo slovní spojení; *polyptoton*, při kterém se jedno slovo ve větě objeví v několika gramatických formách a *kalambůr*, neboli slovní hříčku, která má mnoho definic a charakteristik. Jednou z nejmystičtějších charakteristik je definice slovní hříčky jako hříčky založené na podobnosti slov, na dvojsmyslu a na zvukové podobnosti, a to bez ohledu na pravopis nebo smysl slova. Výslovnost tak může být zcela identická, ačkoli pravopisně představuje jiný význam. Jedná se tedy o hříčku založenou na významové rozdílnosti slov, která se vyslovují stejně. Vyskytuje se především v humoristické a satirické literatuře, ne zřídka se však objevují také ve vážných literárních dílech. Mezi řečnické figury pak patří *inverze*, při které je obrácen obvyklý slovosled za účelem dramatisace textu; *apozioπέze*, která využívá významovou a intonační neukončenost u mluvené výpovědi (např. z citových důvodů mluvčího); *apostrofa*, při které bývá osloven někdo, kdo nemůže reálně odpovědět, kdo je nepřítomný, nebo je oslovena neživá věc (v širším slova smyslu pak řečnické zvolání) a *řečnická otázka* – zde se jedná o formální otázku, na kterou neočekáváme odpověď, jelikož má spíše význam důrazné věty oznamovací, zpravidla je vyřčena expresivně a zdánlivě vyzývá k akci, ačkoli to není jejím cílem. Následovat může *řečnická odpověď*, která bezprostředně odpovídá na řečnickou otázku, je to tedy vlastní sdělení, které reaguje na řečnickou otázku za účelem dialogizace projevu; dále rozlišujeme *řečnické oslovení*, kdy dochází k oslovení věci, či nepřítomné osoby a *řečnické zvolání*.

Tropy nám umožňují používání slov v přeneseném významu. Dvěma základními tropy jsou *metafora* a *metonymie*. Hrabák (1973: 123) o nich hovoří jako o „obrazném“ pojmenování či vyjadřování a jako o „básnických obrazech“. O skutečném přenášení významu se však podle něj dá hovořit v tom případě, kdy „užijeme pro nový předmět nebo pro novou představu slova znamenajícího jinou věc a toto nové označení se zlexikalizuje. Např. pro označení určité části vodovodu se užívá slova ‚kohoutek‘. Lexikalizace tohoto slova v přeneseném významu spočívá v tom, že jde o jednoznačné označení, které nevyvolává

žádné zvláštní konotace (řekneme-li ‚vodovodní kohoutek‘, nevybavuje se nám představa pestrého peří, hřebínku, ostruh, slepice, vajec atd.). Tato lexikalizace slova s přeneseným významem toto slovo často morfologicky odlišuje od slova původního: říkáme např. *kohout* (drůbež) – *kohoutek* (u vodovodu), *očka* (na punčoše – a ne oči), *ucha* (u hrnce, a ne uši), *oka* (na lovení zvěře – a ne oči) atd.“ (Hrabák 1973: 123). Při přenášení významu v básnickém jazyce se však dostávají konotované významy do popředí. Rozsah významové konotace pak závisí na čtenářské a životní zkušenosti čtenáře či posluchače. Chápání metafor se rovněž liší v průběhu času, některé z konotací se totiž mohou postupně vytrácet (Hrabák 1973: 124).

V dramatických textech se nejčastěji setkáváme s metaforou, která přenáší pojmenování jednoho předmětu na jiný na základě vnější podobnosti denotátů týkající se tvaru, barvy, umístění, rozsahu nebo funkce. Nejznámějšími druhy metafor, které ve své knize definuje Hrabák (1973: 127), je *personifikace* (zosobnění); *synestézie* (zaměnění počitků různých smyslů, např. „sladká vůně“); *zvuková metafora* (tzv. „zvukomalba“) a *katachreze* (spojení logicky nespojitelných pojmenování, při kterém se člověku vybaví jak původní, tak obrazný význam slova, případně i mylná nebo chtěná záměna těchto významů – například pro komický účinek). Metafora se vyskytuje víceméně v každém literárním období a téměř v každém druhu textů. Překlad metafor může být do jisté míry specifický, je zapotřebí správně odlišit překladatelskou normu a to, co je za překladatelskou normu označeno jen na základě určitého způsobu překladu. Výpovědní hodnotu v tomto případě má spíš skutečnost, zda bude tato metafora překládána stejným způsobem v určitém časovém období a v rámci nějakého širšího kontextu. Pokud by však byla jedna metafora sledována v několika překladech různých textů (jak literárních, tak neliterárních) z různých období a byla by nalezena shoda ve způsobu realizace v jazyce výchozím i cílovém, pak by bylo možné tento překlad označit za normu (Eichl 2005). Normy jsou rozhodující při vzdělávání překladatelů, velký význam mají také jako určité osvětlující hypotézy, které mohou napomoci k pochopení určitých jevů v překladu. Obsahují úvahu nad vztahem mezi překladatelskými normami a mezi nepřekladovými normami cílové kultury, poskytují totiž možnost vysvětlení, proč překlady vypadají tak, jak vypadají – normy mohou být označeny jako příčiny určitých rysů překladu v konkrétní kultuře a době (Eichl 2005).

Metonymie přenáší význam z jedné věci na druhou na základě určité vnitřní souvislosti strukturní (hlídka: lidé, kteří hlídají), kontextové (čtu Čapka), nebo etymologické (slovo král z vlastního jména Karel), nikoli na základě vnější podobnosti. Synekdocha, která je někdy klasifikována jako třetí ze základních tropů, přenáší pojmenování části nějaké věci na celek nebo naopak celku na určitou část (např. „sytý hladovému nevěří“), odrůdou synekdochy je také *hyperbola* (nadsázka nebo expresivní zveličení, např. „už jsem to opakovala tisíckrát“) a *litotes* (zjemnění, opak hyperboly, např. „nemohu nezmínit“). Mezi tropy řadíme také *ironii* (jemný výsměch nebo vtipné vyjádření, které je opakem toho, co je jím míněno); *perzifláž* (posměšné napodobení parodující právě řečené); *sarkasmus* (kousavý, nepřátelský, jízlivý, uštěpačný nebo šíravý vtip); *přirovnání* na základě vnější nebo vnitřní podobnosti; *eufemismy* (nahrazují příliš expresivní a pro nás nepříjemná slova mírnějším výrazem) a *perifráze* (opisné vyjádření, která zabraňuje tomu, aby se v textu opakovalo jedno slovo nebo slovní spojení).

V dramatu se také můžeme setkat s různými příslovími a pořekadly, která jsou podle Hečka (2000: 137) perlami řeči, potenciálními metaforami nebo metaforickými příměry, zároveň jsou také kontraproduktem významu a zvuku. Za jejich vnější znaky lze považovat stručnost, výstižnost, hutnost, lapidárnost a konciznost. Příspěvky pak navíc obsahují silnější etický princip, který je jasně zřetelný z jejich myšlenky a ideového obsahu. Mohou tak ovlivnit jednání člověka. Příspěvky představují obecné pravdy a apelují na morální zásady. Je v nich zakódovaná odvěká moudrost, ne zřídka je v nich obsažen také vtip a duchaplnost různých společenských vrstev.

V umělecké výpovědi může mít neodmyslitelný a nenahraditelný význam také *klišé*, tedy ustálený a automatizovaný slovní obrat, který je často otřelý a frázevitý. Za zmínku stojí také určité příznakové výrazy, mezi ně řadíme například *kolokvialismy*, tedy hovorové tvary slov, *dialektismy*, tedy nespisovné útvary jazyka, které se odlišují určitými strukturními rysy a které se užívají na určitém území. Sociálním dialektem je *nářečí*, které je založeno převážně na společensky podmíněné lexikální diferenciaci. Dalšími typy vyjadřování určité sociální skupiny je *žargon* (může být i *hantýrka*), např. *studentský žargon* a *slang* (mluva lidí určité pracovní nebo zájmové skupiny s charakteristickými výrazy), např. *profesionální slang*,

sportovní slang apod. Zvláštní odrůdou slangu jsou *argotické* výrazy, které jsou typickým jazykem pro jedince stojící na okraji společnosti a které mohou být jinak nesrozumitelné.

V otázce extralingvistických faktorů budu vycházet především z disertační práce R. Eichla (2005). Jak bylo již zmíněno, mezi extralingvistické faktory patří literární a překladatelské normy, práce redaktora, vydavatele nebo nakladatele překladu. Patří sem také cenzura, dobové konvence a kulturní politika. Vliv můžou mít také aspekty knižního trhu. Výběr díla a konečná podoba překladu totiž není jen záležitostí uměleckého cítění, do hry totiž vstupují i jisté pragmatické záležitosti, jako je poptávka trhu, společenská objednávka, případně i stávající ideologie celé společnosti (Eichl 2005). Vzhledem ke skutečnosti, že práce bude analyzovat překlady, které vznikaly v odlišné společenské a kulturní realitě a které odděluje významný mezník české historie, rok 1989, v němž došlo k výraznému posunu v oblasti kulturní, společenské i politické, dalo by se očekávat, že bude tato změna poměrně výrazná. Tento posun v oblasti kulturního života znamenal zrušení cenzury, rozšíření knižního trhu a konkurence a také změnu v překladatelské politice a v samotné překladové produkci.

Překlad se zpravidla řídí určitými překladatelskými normami, které mohou vyjadřovat stanovisko překladatele v případě střetávání dvou kulturních systémů a dvou typů norem, tedy norem výchozího jazyka s normami jazyka cílového. Normu můžeme chápat jako systém obecných hodnot nebo myšlenek, které sdílí celé společenství a nahlíží na ně jako na něco, co je správné, morální, nebo co je špatné či nemorální, případně také to, co je ještě tolerováno a co již není. Stejně jako ve společnosti fungují překladatelské normy jako mechanismus, který slouží k tomu, aby nebyly překročeny určité meze. Normy však mohou sloužit také jako osvětlující hypotézy, které napomáhají k pochopení určitých jevů v překladu. Jak dále uvádí Eichl (2005), jevy, které se často v překladech objevují, nemusí nutně být normami, může se jednat o tzv. „univerzálie“, jinými slovy obecné tendence, které jsou pozorovatelné bez ohledu na překladatele, žánr, jazyk nebo období. Při translátologické analýze je tedy potřeba zohlednit jak překladatelské normy, tak vliv těchto „univerzálií“.

Zajímavostí této hry, která je nejčastěji známá pod názvem *Je důležité míti Filipa*, a jejích překladů byl také spor ohledně autorských práv na jméno „Filip“, které je použito jak v inscenaci, tak rovněž ve hře. Název hry je totiž dvouznačný tím, že anglické slovo „earnest“

není jen křestním jménem (v překladu Arnošt), ale rovněž obecným jménem, které lze významově přeložit jako „svědomitý“, „seriózní“ či „vážený“. Tato komedie se u nás hrála již od počátku minulého století pod různými názvy, nicméně překladatel J. Z. Novák svým geniálním překladem z roku 1950 nahradil anglický idiom idiomem českým, a tak přeložil slovo „earnest“ českým ekvivalentem „mít Filipa“, a to i přes to, že tento překlad způsobuje drobný významový posun. „Mít Filipa“ totiž neznamena být seriózní, ale spíše být chytrý. Tento drobný významový posun však nebyl při překladu na škodu, obě tyto vlastnosti, jak serióznost, tak chytrost, jsou totiž kladné vlastnosti, které mohou mladé dámě na muži imponovat. Hra se od roku 1950 hrála pouze v tomto překladu a měla na 55 repríz (Pavlovský 2012). Když pak Pavel Dominik v roce 2012 vytvořil aktualizovaný překlad této dramatické hry, rozhodl se zachovat zdařilý český překlad a zvolil tedy lehce aktualizovaný název: *Jak důležité je mít Filipa*. Tento krok se však nelíbil dědicům autorských práv původního překladatele, kteří na Pavla Dominika podali žalobu. Tím se strhl spor o to, zda je možné v překladu jméno „Filip“ volně používat či ne. Podle některých totiž právě v tomto jméně spočívá podstata geniálního překladatelského nápadu a tím pádem zcela podléhá autorským právům a nemělo by tak být volně užíváno v dalších překladech jiných překladatelů (Pavlovský 2012). Do sporu se zapojili i ti největší odborníci na český jazyk, Zuzana Jettmarová např. uvedla, že na základě provedených rozborů míní, že si dědic autorských práv nemůže nárokovat právo na titul nebo jméno osoby. Překlad titulu hry a jména postavy je univerzálním překladatelským problémem, který vyplývá ze samotné výstavby hry. Žádné další vynucené změny v překladu by pak dle jejího soudu nebyly funkční. Podstatná je pak funkčnost překladu, ke které směřovali rovněž překladatelé různých evropských jazyků tak, aby zachovali význam originálu i za cenu určitých nezbytných posunů, či rozdílů jazyků při hledání dvojice křestní – obecné jméno tak, aby vystihlo klíčové vlastnosti (DN 2012). Spor nakonec vyústil v úplný zákaz užívání jména „Filip“ v názvu a také ve hře celkově. Tento zákaz byl platný od 18. prosince 2012 z nařízení Krajského soudu v Ostravě a překlad Pavla Dominika byl proto nějakou dobu hrán bez užití tohoto jména. Situace se však obrátila, když Vrchní soud v Olomouci označil toto rozhodnutí jako pochybení krajského soudu a tím pádem umožnil, aby se jméno „Filip“ vrátilo „zpět do hry“.

4. Empirická část

4.1. Úvod

Jak již bylo naznačeno, v praktické části budou zkoumány dva překlady téhož dramatického díla známého pod názvem *Jak je důležité míti Filipa*, které pochází z různých období, a to z toho důvodu, aby bylo možné zaměřit se nejen na text samotný a na jazyk – idiolekt autora, ale rovněž na extralingvistické faktory, které ovlivnily vznik těchto děl a z toho vydedukovat jisté univerzálie či naopak specifika překladu dramatických textů. K překladu byly zvoleny dva úseky z textu originálu (str. 20–21) a k tomu odpovídající úseky z překladu J. Z. Nováka (str. 24–25) a Pavla Dominika (str. 24–25). Překlad J. Z. Nováka spadá do poválečného období v české literatuře a překlad Pavla Dominika spadá již do porevolučního období (od roku 1989). Předválečné období bylo z důvodu omezeného rozsahu práce opomenuto. Záměrem této analýzy je rovněž sledování míry aktualizace a obměny jazyka v novějším překladu na rozdíl od jeho starší podoby a zkoumání potenciálního vlivu norem v překladu na oba převody, které spadají do dvou důležitých období dějin překladu poválečného (od roku 1945 až do 1989) a porevolučního. Praktická část bude rozčleněna na část, která se bude věnovat autorovi předlohy a samotné předloze, dále pak na část, která se bude věnovat prvnímu překladateli a jeho překladu a poslední část bude zaměřena na druhého překladatele a jeho verzi překladu.

4.2. Předloha

4.2.1. Autor předlohy

Oscar Wilde je známý dramatik, prozaik, esejista a básník irského původu, který působil v Anglii na konci 19. století. Již od mládí se věnoval literatuře, jeho matka byla známá irská spisovatelka a nacionalistka, která vystupovala pod jménem „Speranza“. Od mládí zastával svérázné a radikální názory, byl živelný a jeho nezkrotné osobnosti nebylo nic cizí. Byl velmi kreativní a vynikal neuvěřitelnou fantazií. Později vystudoval klasickou filologii na oxfordské univerzitě, v té době již psal svá první díla a zároveň začal přednášet o umění. V roce 1883 navštívil Paříž, kde se seznámil s řadou významných literárních osobností. Setkal se zde také s dekadencí, která v Paříži v té době byla velmi populární. Tato návštěva ho velkou měrou ovlivnila, jeho předchozí zaměření na estetiku a na krásno se pomalu přesunulo k dekadentnímu pohledu a ke stinným a neprobádaným hlubinám lidské duše. Na svou dobu žil velmi svobodně a nebral přílišné ohledy na soudobé konvence. Ve svém okolí byl rád středem pozornosti, rovněž rád šokoval jak svým chováním, tak zjevem. Vlastní mu byla ironie, nadhled a vtip. Velmi dbal také na svůj styl, svým výběrem jazykových prostředků se zapsal do dějin jako mistr stylizace a jeden z nejvýznamnějších anglických autorů. To je také nejspíš ten důvod, proč jsou jeho konverzační dramata jako je hra *Jak je důležité míti Filipa* nebo *Ideální manžel*, stále oblíbená a proč se stále objevují v našich divadlech. Kromě dramatu je také autorem známých pohádek a románu *Obraz Doriany Graye*. Děj jeho děl se většinou odehrává v prostředí bohémských gentlemanů nebo v prostředí v té době populárních salonků vyšší společnosti.

Oscar Wilde v této hře stavěl především na dialogu, který je inteligentní, duchaplný, plný ironie a elegance. Hojně využíval aforismy a bonmoty. Inteligentní humor lze nalézt jak u postavy sluhy, tak u anglického gentlemana. Konverzační styl hry lze snadno odvodit už jen ze skutečnosti, že dialog jako takový neslouží až tak k vyjádření dramatického děje nebo k charakterizaci postav – ty samotné jsou spíše figurkami nastavenými tak, aby přispívaly ke hře slov a komických situací, odkazují k tehdejší salonní společnosti a narážejí na její povrchnost. Dialog zde však slouží spíše k rozvíjení sebe sama (Macura 1988: 373). Tím je zde dialog dováděn až do absurdní krajnosti. „Ironicky“ jsou v komedii pojednávány rovněž dobové mravy, mínění a názory společnosti pozdně viktoriánské Anglie. Jak dále uvádí

Macura (1988: 373), „naivita je představována jako rafinovanost, vážnost jako směšnost, sentimentalita jako ironie, serióznost jako výstřednost atd. Tento princip, uplatňující se zvl. v rovině jazykové, určuje ráz komedie, v níž nelze nic brát vážně. Jakkoli tento tón elegantní nezávaznosti znamená rezignaci na vážné pojetí života, v převráceném obrazu dobových názorů a mravů je skryt osten prosti jejich skutečné podobě – proti konvenci, puritánské serióznosti, omezenosti a nylvému sentimentalismu“. Svou rozpustilostí zaujímá tato hra zvláštní postavení ve Wildově tvorbě. Liší se jak od jeho rané tvorby, tak od pozdějších děl, které se zabývaly spíše společenskými problémy (*Vějíř lady Windermérové* a *Bezvýznamná žena* z roku 1893, *Ideální manžel* z roku 1894). Je však možné říci, že se jedná o jednu z jeho nejvtipnějších a nejúspěšnějších komedií.

4.2.2. Zkoumaný vzorek

JACK: [*Very seriously*]. Yes, Lady Bracknell. I was in a hand-bag—a somewhat large, black leather hand-bag, with handles to it—an ordinary hand-bag in fact.

LADY BRACKNELL: In what locality did this Mr. James, or Thomas, Cardew come across this ordinary hand-bag?

JACK: In the cloak-room at Victoria Station. It was given to him in mistake for his own.

LADY BRACKNELL: The cloak-room at Victoria Station?

JACK: Yes. The Brighton line.

LADY BRACKNELL: The line is immaterial. Mr. Worthing, I confess I feel somewhat bewildered by what you have just told me. To be born, or at any rate bred, in a hand-bag, whether it had handles or not, seems to me to display a contempt for the ordinary decencies of family life that reminds one of the worst excesses of the French Revolution. And I presume you know what that unfortunate movement led to? As for the particular locality in which the hand-bag was found, a cloak-room at a railway station might serve to conceal a social indiscretion—has probably, indeed, been used for that purpose before now—but it could hardly be regarded as an assured basis for a recognised position in good society.

JACK: May I ask you then what you would advise me to do? I need hardly say I would do anything in the world to ensure Gwendolen's happiness.

LADY BRACKNELL: I would strongly advise you, Mr. Worthing, to try and acquire some relations as soon as possible, and to make a definite effort to produce at any rate one parent, of either sex, before the season is quite over.

JACK: Well, I don't see how I could possibly manage to do that. I can produce the hand-bag at any moment. It is in my dressing-room at home. I really think that should satisfy you, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL: Me, sir! What has it to do with me? You can hardly imagine that I and Lord Bracknell would dream of allowing our only daughter—a girl brought up with the utmost care—to marry into a cloak-room, and form an alliance with a parcel? Good morning, Mr. Worthing!

[*LADY BRACKNELL sweeps out in majestic indignation.*]

JACK: Good morning! [*ALGERNON from the other room, strikes up the Wedding March. JACK looks perfectly furious, and goes to the door.*] For goodness' sake don't play that ghastly tune, Algy. How idiotic you are!

[*The music stops and ALGERNON enters cheerily.*]

4.2.3. Charakteristika zkoumaného díla

Děj této tříaktové hry vtípně a s nadhledem pracuje s nedorozuměním a s dvojznačností. Tuto dvojznačnost napovídá i sám název hry, jak již bylo zmíněno výše. Většinu nedorozumění v ní způsobuje dvojice přátel – Jack Worthing a Algernon Moncrief. Oba si totiž vymysleli fiktivní osoby, Jack přítele Bunburyho na venkově a Algernon bratra Filipa, jejich existence jim oběma totiž umožňuje různé výstřelky a eskapády. Když se jednou Jack v Londýně vydával za Filipa, zamiloval se do Algernonovy sestřenice Gwendoliny Fairfaxové, se kterou se zde seznámil. Gwendolina byla okouzlena jeho nezvyklým jménem a brzy souhlasila se sňatkem s Jackem. Situaci však zkomplikovala její matka, lady Bracknellová, která se tázala po snoubencově původu. Jack přiznal, že je nalezcem, jelikož ho kdysi někdo odložil na nádraží Victoria do úschovny zavazadel, což lady Bracknellovou šokovalo, a proto Jackovi nařídila, aby si co nejdříve opatřil nějakého důvěryhodného rodiče. Algernon později zjistil, že Jack měl na venkovském sídle mladou schovanku, a tak se ji rozhodl za Jackovy nepřítomnosti navštívit. Vydával se přitom také za zkaženého bratra Filipa. Jackova schovanka Cecílie se do něj na první pohled zamilovala, jelikož ji záhadná existence neznámého Filipa již dlouho fascinovala. Rovněž Algernonovi se Cecílie líbila a brzy došlo také k domluvení sňatku. Brzy na to se objevila Gwendolina a přes menší nedorozumění, který Filip je vlastně čí, se dívky rychle spřátelily. Za Gwendolinou přijela také lady Bracknellová, ta ve vychovatelce Cecílie, slečně Prismové, poznala chůvu, která se dříve starala o dítě její sestry, která před několika lety zmizela. Záhadu slečna Prismová vysvětlila tím, že omylem zaměnila rukopis svého románu za svěřené dítě, které nechala na nádraží Victoria. Tím se ukázalo, že toto zmizelé dítě je Jack, starší bratr Algernona, který byl původně pokřtěný jako Filip. Vše tím pádem dobře skončilo.

4.2.4. Rozbor vzorku

K rozboru byla zvolena ta část hry, kde Jack a Algernon hovoří s Lady Bracknellovou, matkou Gwendoliny. Ze sémantického hlediska se v úryvku řeší vhodnost a především původ Jacka, který Gwendolinu právě požádal o ruku. V této komicky laděné a lehce absurdní scéně se Jack, který právě požádal Gwendolinu o ruku, svěřil lady Bracknellové, že byl jako malý nalezen na nástupišti nádraží Victorie v příruční brašně, a tudíž nezná původ svých rodičů.

Lady Bracknellová mu následně poradila, aby si alespoň jednoho rodiče co nejdříve opatřil, než bude pozdě – konkrétně než skončí sezóna. Nemít rodiče totiž lady Bracknellová považuje za krajně nevhodné, připomíná jí to „nejhorší výstřelky francouzské revoluce“. Jack na to lady Bracknellové odpoví, že jí může kdykoli poskytnout brašnu, ve které byl nalezen, ale že netuší, jak by měl naleznout své rodiče.

Z pragmatického hlediska autor touto scénou poukazuje na povrchnost, absurdní mravnost, čistou racionálnost a praktičnost společnosti, je zde patrné „salónní ladění“ dané části, kde Wilde využívá této historické aluze na Francouzskou revoluci k nastínění situace u anglické vyšší společnosti té doby. Francouzská revoluce byla v této vyšší vrstvě společnosti (obecně) chápána jako „zboření“ tradičních hodnot, navíc občany bez „rodokmene“, což bylo u vyšší společenské vrstvy dříve chápáno jako společensky nepřipustné.

Ze syntaktického hlediska jsou v úryvku užívány jak oznamovací, tak tázací věty, mnohdy jsou užita i poměrně složitá souvětí, například souřadné souvětí: „*To be born, or at any rate bred, in a hand-bag, whether it had handles or not, seems to me to display a content for the ordinary decencies of family life that reminds me of the worst excesses of the French Revolution.*“, které je tvořeno hlavní větou disjunktivní (vylučovací), gradační (stupňovací) a vedlejší větou přívlastkovou. Autor užívá složené časy („*As for the particular locality in which the hand-bag was found, a cloak-room at a railway station might serve to conceal a social indiscretion – has probably been, indeed, been used for that purpose before now – but it could hardly be regarded as an assured basis for a recognised position in good society.*“), využití těchto složených časů rovněž dokládá vyšší styl autora. Užita jsou také méně obvyklá spojení, aby byla podtržena lehká nadsázka a ironie, která prostupuje v podstatě celým dílem, například v souvětí: „*I would strongly advise you, Mr. Worthing, to try and acquire some relations as soon as possible, and to make a definite effort to produce at any rate one parent, of either sex, before the season is quite over.*“ Tento příklad nalezneme také v poznámce „*Lady Bracknell sweeps out in majestic indignation.*“. Na překlad těchto dvou spojení bude nahlédnuto při rozboru jednotlivých verzí překladu.

Užívány jsou také ornativní prostředky: „*I need hardly say I would do anything in the world to ensure Gwendolen's happiness.*“ Ve stylové rovině dochází k mísení vyššího stylu

s hovorovým jazykem až s pejorativními výrazy. Z hlediska lexikálního je pak dílo poměrně barvitě, užití metafor (*„I can produce the hand-bag at any moment.“*), přirovnání, případné slovní hříčky a dvojsmysly, parenteze neboli vsuvky (*„You can hardly imagine that I and Lord Bracknell would dream of allowing our only daughter – a girl brought up with the utmost care – to marry into a cloak-room, and form an alliance with a parcel?“* – v této ukázce je možné najít jak vsuvku, tak metaforu) apod. byly na svou dobu relativně originální. V tomto textu je možné najít také reforzátor, který směřuje téměř ke klimaxu (*„I would strongly advise you, Mr. Worthing, to try and acquire some relations as soon as possible, and to make a definite effort to produce at any rate one parent, of either sex, before the season is quite over.“*, *„Jack looks perfectly furious, and goes to the door.“*) Dále autor využívá invocatio, tedy oslovení (*„Me, sir!“*), případně také zdvořiliny (*„For goodness’s sake don’t play that ghastly tune, Algy.“*).

4.3. Autor překladu

4.3.1. Autor překladu

J. Z. Novák byl povoláním překladatel z angličtiny a francouzštiny, spisovatel, scénárista, dramaturg a úpravce dialogů. Po absolvování Právnické fakulty Univerzity Karlovy pracoval za války jako redaktor v nakladatelství Melantrich, poté působil jako dramaturg ve Filmovém studiu Barrandov. Od začátku 50. let se věnoval spisovatelské, scénáristické a překladatelské činnosti, v 60. letech pracoval také jako překladatel a úpravce dialogů ve Studiu pro úpravu zahraničních filmů. Od roku 1938 do roku 1944 působil jako redaktor v nakladatelství Melantrich (v té době napsal dvě knihy pro mládež), v letech 1946–1950 pracoval jako filmový dramaturg ve Filmovém studiu Barrandov. Při překladu se zaměřoval především na dramatickou tvorbu (O. Wilde, A. Watkyn, Molière), případně na detektivní tvorbu (W. Inge, P. G. Wodehouse). Řadu divadelních her spolu s překladem upravil a některé hry doplnil vlastními písňovými texty. Mezi jeho přeložená díla patří například hry *Bezvýznamná žena*, *Bílý karafiát*, *Dvanáct rozhněvaných*, *Ideální manžel*, *Manželství na zkoušku*, *Misanthrop*, aj. Více informací o tomto překladateli bylo obtížné dohledat, neboť v té době neexistovaly souvislé databáze autorů a překladatelů.

4.3.2. Zkoumaný vzorek

| | |
|---|--|
| <p>JACK (<i>naprosto vážně</i>): Ano, lady Bracknellová. Byl jsem v příruční brašně – v dosti velké příruční brašně z černé kůže a s držadly, zkrátka v obyčejné příruční brašně.</p> <p>LADY BRACKNELLOVÁ: A na jakém místě přišel ten pan Jonáš, či Tomáš Cardew k té obyčejné příruční brašně?</p> <p>JACK: V úschovně zavazadel na nádraží Victoria. Vydal mi ji omylem místo jeho vlastní brašny.</p> <p>LADY BRACKNELLOVÁ: V úschovně zavazadel na nádraží Victoria?</p> <p>JACK: Ano. U nástupiště k Brightonu.</p> <p>LADY BRACKNELLOVÁ: Nástupiště tu už nerozhoduje. Přiznám se, pane Worthingu, že to, co jste mi právě pověděl, mě poněkud zarazilo. Narodit se, či být třeba jen vypěstován z příruční brašny, ať už má nebo nemá držadla, to mi připadá jako okázalé pohrdání slušnými zásadami rodinného života a připomíná to nejhorší výstřelky francouzské revoluce. A kam toto neblahé hnutí vedlo, to doufám víte. A pokud jde o to kromobyčejné místo, kde byla ta brašna nalezena, tak tedy úschovna zavazadel na železniční stanici může snad posloužit k tomu, aby skryla následky nějaké sociální nerozváženosti – a patrně se jí k tomu účelu použilo i dříve – ale solving ji lze pokládat za bezpečnou základnu uznávaného postavení v dobré společnosti.</p> | <p>JACK: Smím se vás tedy zeptat, co mi radíte podniknout? Nemusím jistě říkat, že udělám všechno na světě, abych Gvendolině zajistil štěstí.</p> <p>LADY BRACKNELLOVÁ: Radím vám důrazně, pane Worthingu: co nejdříve si opatřte nějaké příbuzné a vynaložte všemožné úsilí, abyste se mohl vykázat alespoň jedním rodičem, kteréhokoli pchlaví, než bude docela po sezóně.</p> <p>JACK: Ale jak to mám zařídit? Mohu se kdykoli vykázat tou příruční brašnou. Tu mám doma v oblékárně. Ta by vám snad mohla stačit, lady Bracknellová.</p> <p>LADY BRACKNELLOVÁ: Mně, pane? Co to má společného se mnou? Snad si nepředstavujete, že by mě nebo lorda Bracknella třeba jen ve snu napadlo dovolit jediné dceři – dívce vychované s nejužkostlivější péčí –, aby se provdala do šatny a uzavřela sňatek se zavazadlem. Dobrý den, pane Worthingu! (<i>Odpluje s důstojným rozhořčením</i>)</p> <p>JACK: Dobrý den.</p> <p><i>Algernon vytukává ve vedlejším pokoji svatební pochod. Jack se zatváří zuřivě a jde ke dveřím. Pro smilování boží, přestaň hrát tuhle odpornou melodii, Algy! Ty jsi idiot!</i></p> <p><i>Hudba zmolkne a Algernon vstoupí s roztomilým úsměvem.</i></p> |
|---|--|

4.3.3. Rozbor vzorku

Jak bylo již zmíněno, překlad J. Z. Nováka je pro toto dílo velmi zásadní, od doby jeho vzniku v roce 1959 až po vydání aktualizovaného překladu P. Dominika v roce 2012 se téměř výhradně hrál v českých divadlech právě tento překlad. Svou pečlivou prací J. Z. Novák vytvořil věrný překlad, který, jak naznačuje už jen originální překlad názvu díla a užití jména „*Filip*“, respektuje svou předlohu ve snaze vystihnout také všechna sdělení a myšlenky, které jsou v tomto textu obsaženy.

Nejdříve bude pozornost při rozboru tohoto překladu zaměřena na rovinu užitých metod překladu. Vzhledem k tomu, že se v textu objevuje poměrně mnoho vlastních jmen, je důležité pohlédnout předně na jejich převod. J. Z. Novák využil metodu transkripce a nechal tak jména v původním tvaru. V úryvku je však vidět, že tuto metodu někdy porušil a zvolil metodu překladu *senu stricto*, konkrétně při překladu jmen „*James*“ a „*Thomas*“. Z pohledu čtenáře tak mohl narušit jednotnost metody překládání, kdy spojení „*Jonáš, či Tomáš Cardew*“ dohromady s přepsaným anglickým příjmením může na první pohled znít nepřírozeně a rušivě. Nicméně to však může být výrazem dobové normy, nebo snahou o zvýšení důrazu v interakci mezi hercem a divákem. Překladatel zde mohl také chtít využít zvukové stránky tohoto překladu. Samozřejmostí je přechylování ženských příjmení, které sice není dáno žádným pravidlem, ale v českém prostředí je zcela běžné. Jinak v textu se autor překladu poměrně věrně držel původního textu, nevyužíval žádné výrazné transformace, ani explikace, adice či omise, což je do jisté míry dáno i nadčasovostí a univerzálností jazyka předlohy. Zachovával archaické výrazy (*kromobyčejné místo, oblékárna*), z čehož vyplývá, že se autor pravděpodobně záměrně nepokoušel o přílišnou aktualizaci, aby tak zachoval zasazení hry do období 19. století, ve kterém byla napsána.

Z hlediska stylového je v překladu zachován vyšší styl autora („*A pokud jde o to kromobyčejné místo, kde byla ta brašna nalezena, tak tedy úschovna zavazadel na železniční stanici může snad posloužit k tomu, aby skryla následky nějaké sociální nerozváženosti – a patrně se jí k tomu účelu použilo i dříve – ale sotva ji lze pokládat za bezpečnou základu uznávaného sociálního postavení v dobré společnosti.*“), kterým chce vyjádřit řeč salonní společnosti, vyšší styl se však mísí s výrazy z nižší slohové roviny, které jsou někdy i poměrně

explicitní a pejorativní („*Pro smilování boží, přestaň hrát tuhle odpornou melodii, Algy!*“, „*Ty jsi idiot!*“). V tomto případě je navíc v překladu vidět jistý nesoulad, kdy věta zvolací „*Ty jsi idiot!*“ je přeložena spisovnou formou, ale zároveň je zde užito pejorativum. Hovorovější překlad by pravděpodobně vyzněl přirozeněji. Anglický výraz „*idiotic*“ může významově obsahovat celou škálu významů, od významu ve smyslu „*ty jsi osel*“ až po výše uvedené. Mohlo se však jednat o snahu zachování představy, že se jedná o vyšší salónní společnost, která se vyjadřuje „*na úrovni*“, i když používá pejorativně zabarvená slova.

Ze syntaktického hlediska se v dramatických textech častěji setkáváme s jednoduchými větami a s žádnými složitými souvětími: „*Mohu se kdykoli vykázat tou příruční brašnou. Tu mám doma v oblékárně. Ta by vám snad mohla stačit, lady Bracknellová.*“ V tomto textu jsou však poměrně hojně využívána i složitější souvětí, která v textu však hrají rovněž stylistickou úlohu a napomáhají tak „*vzletnosti*“ a „*vznešenosti*“ samotného textu a jeho postav z vyšší společnosti. Můžeme se zde setkat jak s větami souřadnými („*Narodit se, či být třeba jen vypěstován z příruční brašny, ať už má nebo nemá držadla, to mi připadá jako okázalé pohrdání slušnými zásadami rodinného života a připomíná mi to nejhorší výstřelky francouzské revoluce.*“ apod.) a s větami podřadnými („*A pokud jde o to kromobyčejné místo, kde byla ta brašna nalezena, tak tedy úschovna zavazadel na železniční stanici může snad posloužit k tomu, aby skryla následky nějaké sociální nerozvážnosti – a patrně se jí k tomu účelu použilo i dříve – ale sotva ji lze pokládat za bezpečnou základu uznávaného sociálního postavení v dobré společnosti.*“, „*Smím se vás tedy zeptat, co mi radíte podniknout?*“). Na druhou stranu však může zvolená syntax působit trochu „*šroubovitě*“ a uměle: „*A pokud jde o to kromobyčejné místo, kde byla ta brašna nalezena, tak tedy úschovna zavazadel na železniční stanici může snad posloužit k tomu, aby skryla následky nějaké sociální nerozvážnosti – a patrně se jí k tomu účelu použilo i dříve – ale sotva ji lze pokládat za bezpečnou základnu uznávaného postavení v dobré společnosti.*“

Lexikálně je překlad poměrně barvitý, užití řečnické obraty jsou na svou dobu relativně novátorské a originální: autor využívá metaforu („*Narodit se, či být třeba jen být vypěstován z příruční brašny, ať už má nebo nemá držadla, to mi připadá jako okázalé pohrdání slušnými zásadami rodinného života a připomíná mi to nejhorší výstřelky francouzské revoluce.*“, „*Odpluje s důstojným rozhořčením*“) a hyperbolu („*Nemusím jistě*

říkat, že udělám všechno na světě, abych Gvendolině zajistil štěstí.“). Pozastavit se můžeme také nad překladem pozdravu lady Bracknellové: „*Good Morning, Mr. Worthing!*“ V textu J. Z. Nováka je tento pozdrav přeložen pozdravem „*Dobrý den, pane Worthingu!*“, což v daném kontextu, a navíc na konci konverzace, nezní jako ideální překlad. Otázkou však zůstává, jestli v tomto pozdravu byl i skrytý dvojsmysl a lady Bracknellová tím Jackovi naznačovala, aby „se probudil“ a začal přemýšlet. Tato možnost však není moc pravděpodobná a pokud tam tedy žádný skrytý dvojsmysl nebyl, byl by vhodnější překlad: „*Hezký den, pane Worthingu!*“. Obdobně jako v originále zde autor využívá také parenteze („*Snad si nepředstavujete, že by mě nebo lorda Bracknella třeba jen ve snu napadlo dovolit jediné dceři – dívce vychované s nejúzkostlivější péčí, – aby se provdala do šatny a uzavřela sňatek se zavazadlem.*“, „*Byl jsem v příruční brašně – v dosti velké příruční brašně z černé kůže a s držadly, zkrátka v obyčejné příruční brašně.*“), reforzátor směřující ke klimaxu („*Radím vám důrazně, pane Worthingu: co nejdříve si opatřte nějaké příbuzné a vynaložte všemožné úsilí, abyste se mohl vykázat alespoň jedním rodičem, kteréhokoli pohlaví, než bude docela po sezóně.*“), invocatio („*Mně, pane?*“), zdobnělin a slovních hříček.

Z pragmatického hlediska je možné dodat, že snaha o archaičnost a občasná nepřesnost může vycházet také z dobové vydavatelské politiky. Nejedná se o dílo, které by nějak výrazně pobuřovalo a narušovalo, označit ho můžeme za dílo pro pobavení, které kritizovalo spíše společnost tehdejší Anglie, proto zde není předpokládán velký vliv cenzury. Přesto by se však dalo říci, že tehdejší vydavatelská politika ovlivnila překlad tím, že neexistovala dostatečná konkurence na trhu, aby tak nemusel být pozornost natolik věnována přesnosti a kvalitě překladu. Chybí rovněž obsáhlý poznámkový aparát, který sloužil pro explikaci – v té době bylo například obtížnější dohledávání reálií a dalších doplňujících informací.

Celkově se jedná o překlad, který respektuje výchozí text, z hlediska formy a obsahu je možné říci, že překlad kopíruje text předlohy, autor překladu rovněž ve většině případů zachovává básnické prostředky originálu ve snaze výchozí text co nejlépe reprodukovat čtenáři a potenciálně také herci s ohledem na dobu jeho vzniku.

4.4. Autor překladu

4.4.1. Autor překladu

Překladatel a tlumočník Pavel Dominik v roce 1957 vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy. Po ukončení studia pracoval nejdříve jako učitel ruštiny. Od roku 1978 však pracoval jako tlumočník a překladatel pro Pražské informační služby. Po roce 1990 začal rovněž spolupracovat s dabingem pro Československou, později Českou televizi. Po roce 1998 se začal věnovat knižním překladům, v roce 1991 získal knižní Cenu J. Jungmanna za překlad románu *Lolita* spisovatele Vladimíra Nabokova. V roce 1995 získal Cenu Českého literárního fondu za překlad románu S. Rushdieho *Děti půlnoci*, cenu Nadace ČLF za dialogy k filmu *Na východ od ráje* a řadu dalších ocenění. Významné jsou i jeho překlady literárních děl dalších autorů např.: Toma Wolfeho, Johna Banvilla, Grahama Greena, Philipa Rotha a dalších.

V posledních letech využil možnosti v oblasti dramatické, pro Dejvické divadlo přeložil hru Melissy James Gibsonové; pro Elišku Balzerovou přeložil monodrama Geraldine Aronové *Můj báječný rozvod*; Studio DVA uvádělo v jeho překladu hru *Absolvent* Terryho Johnsona. Úspěšný muzikál *Donaha!*, který byl v české premiéře inscenován v březnu roku 2005 libereckém Šaldově divadle, se hojně hrál v dalších mnoha českých divadlech. K jeho dalším zajímavým překladatelským divadelním projektům patřila komedie *Mesiáš* od Patrica Barlowa pro Divadlo Nablízko, pro Divadlo na Vinohradech hra Kena Ludwiga *Shakespeare v Hollywoodu* a mnoho dalších. V České televizi spolupracoval nejčastěji s režisérem Elmarem Klossem ml., z této spolupráce vzešla například česká verze Formanova *Přeletu nad kukaččím hnízdem*, která byla oceněna v každoroční soutěži o nejlepší dabing roku v roce 1998.

4.4.2. Zkoumaný vzorek

JACK *(velmi vážně)* Ano, madam. Byl jsem v tašce – tašce větší, černé kožené tašce s uchy –, prostě takové obyčejné tašce.

BRACKNELLOVÁ A kde přesně ten pan James nebo Thomas Cardew tu obyčejnou tašku našel?

JACK V úschovně zavazadel na nádraží Victoria. Vydali mu ji omylem místo té jeho.

BRACKNELLOVÁ V úschovně zavazadel na nádraží Victoria?

JACK Ano, u nástupiště ve směru na Brighton.

BRACKNELLOVÁ Nástupiště je nepodstatné. Přiznám se, pane Worthingu, že jsem z toho, co jste mi právě řekl, poněkud v rozpacích. Narodit se, či přinejmenším trávit útlé dětství v tašce, a je úplně jedno, jestli byla, nebo nebyla ušatá, je podle mě výrazem pohrdání zásadami společenského rodinného života – připomíná mi to nejhorší výstřelky francouzské revoluce. Snad víte, k jakým koncům to neblahé povstání nakonec vedlo? Co se týče místa, kde byla taška nalezena, nádraží úschovna zavazadel by k utajení společensky neúnosného faux pas posloužit mohla – a nejspíš k takovému účelu již využita byla –, sotva ji však můžeme pokládat za neotřesitelný základ solidního společenského postavení.

JACK Dovolte, madam, a co byste mi tedy poradila? Nemusím snad zděrazňovat, že udělám všechno na světě, jen aby byla Gwendolína šťastná.

BRACKNELLOVÁ Vřele bych vám doporučila, abyste si co nejdříve obstaral nějaké příbuzné, pane Worthingu. Měl byste vynaložit veškeré úsilí, abyste ještě před koncem sezóny předložil alespoň jednoho rodiče. Pohlaví nerozhoduje.

JACK A jak to mám s dovolením udělat? Jestli chcete, mohu vám ukázat tu tašku. Mám ji schovanou doma. Myslím, že by vám opravdu měla stačit.

BRACKNELLOVÁ Mně? No dovolte, co to má co společného se mnou? Snad si nemyslíte, že já a lord Bracknell bychom dopustili, aby se naše jediná dcera – vychovávaná s tou nepřekladnější péčí – provdala do úschovny zavazadel a spojila svůj život s kalíkem? Sbohem, pane Worthingu!

Majestátně rozložená lady Bracknellová rychlým krokem odejde.

JACK Sbohem! *(Algernon ve vedlejším pokoji začne hrát svatební pochod. Jack, na jehož tváři se objeví rozružený výraz, přejde ke dveřím.)* Prokristapána, Algy, přestaň! Ještě mi hraj tohle! Ty jsi ale pitomec!

Hudba uichne a vejde rozjařený Algernon.

4.4.3. Rozbor vzorku

Překlad Pavla Dominika se dá považovat za aktualizaci této hry. I přes počáteční neshody ohledně názvu díla a využívání jména „Filip“ se jedná o moderní překlad, který stále respektuje originální dílo a zároveň může částečně vycházet právě ze zmíněného překladu J. Z. Nováka. Divákovi či čtenáři rovněž přináší odlišný prožitek z díla, jelikož mu jeho text přibližuje užitím modernějšího a čtenáři a divákovi bližšího jazyka.

Rovněž zde bude předně pohlédnuto na převod vlastních jmen, v rovině metod překladu se u převodu jmen P. Dominik drží zvolené metody transkripce a na rozdíl od J. Z. Nováka nepřekládá ani jména „Jonas“ a „Thomas“ a zachovává tak jednotnost v této metodě. To je pravděpodobně dáno také překladatelskou normou té doby, kdy bylo obvyklé zachovávat jména v původní podobě. Rovněž v tomto překladu nebylo nutné využívat explikace, adice či omise, neboť text je univerzální a naprosto srozumitelný. Rozdíl je však v míře archaizace tohoto textu, autor se v překladu snažil spíše o to, aby byl překlad blízký současnému divákovi (spojení „kromobyčejné místo“ například zcela vynechává, ve větě „Tu mám doma v oblékárně.“ vynechal archaický výraz „oblékárna“ a nahradil ji jinou verzí překladu věty: „Mám ji schovanou doma.“).

Ze stylistického hlediska je opět možné si povšimnout střídání vyššího stylu („*Přiznám se, pane Worthingu, že jsem z toho, co jste mi právě řekl, poněkud v rozpacích.*“, „*Snad víte, k jakým koncům to neblahé povstání nakonec vedlo?*“) s hovorovými výrazy („*Ještě mi hraj tohle!*“, „*Ty jsi ale pitomec!*“). Zde překlad zvolání: „*Ty jsi ale pitomec!*“ lépe vyjadřuje danou myšlenku a více odpovídá z hlediska kontextu. V dalších ohledech zde nedochází k větším úpravám stran stylizace textu, překlad však obzvláštěňuje volba některých výrazů a slov, která mají dodat dané části na síle bez ohledu na to, zda se jedná o slovní hříčku či nikoli („*Narodit se, či přinejmenším trávit útlé dětství v tašce, a je úplně jedno, jestli byla nebo nebyla ušatá, je podle mě výrazem pohrdání zásadami spořádaného rodinného – připomíná mi to nejhorší výstřelky francouzské revoluce.*“, „*Co se týče místa, kde byla taška nalezena, nádražní úschovna zavazadel by k utajení společensky neúnosného faux pas posloužit mohla – a nejspíš k takovému účelu již využita byla –, sotva ji však můžeme pokládat za neatřesitelný základ solidního společenského postavení.*“), otázkou však zůstává, zda se tyto výrazy hodí k charakteru postavy, která tyto výrazy používá. Vyjadřování lady Bracknellové ohledně tašky vyjádřením, že „*[...]je úplně jedno, jestli byla, nebo nebyla ušatá[...]*“, se nezdá být u této postavy, která vždy mluví spisovným a kultivovaným jazykem, zcela odpovídající. Zde by se však mohlo jednat o snahu zlehčit text a danou situaci. I zde se objevují poměrně nezvyklá spojení („*Majestátně rozhořčená lady Bracknellová rychlým krokem odejde.*“), která nemají zcela srozumitelný význam.

Autor tohoto překladu převážně zachovával syntax původního textu, i zde se vyskytují jak jednoduché věty, tak i poměrně dlouhá a složitá souvětí, která vystihují způsob mluvy společnosti, o které je ve hře pojednáváno: „*Snad si nemyslíte, že já a lord Bracknell bychom dopustili, aby se naše jediná dcera – vychována s tou nejpříkladnější péčí – provdala do úschovny zavazadel a spojila svůj život s balíkem?*“ Ze syntaktického hlediska se text celkově zdá být uvolněnější: „*Vřele bych vám doporučila, abyste si co nejdříve obstaral nějaké příbuzné, pane Worthingu. Měl byste vynaložit veškeré úsilí, abyste ještě před koncem sezóny předložil alespoň jednoho rodiče. Pohlaví nerozhoduje.*“, autor zde využívá účelové věty vedlejší

Rovněž novější překlad částečně dodržuje lexikální barvitost originálu, na některých místech se původní řečnické ozdoby ztrácí, jinde však někdy přibývají. I v tomto překladu je

možno naleznout hyperbolu („*Nemusím snad zdůrazňovat, že udělám všechno na světě, jen aby byla Gwendolína šťastná.*“), případně slovní hříčku („*Snad si nemyslíte, že já a lord Bracknell bychom dopustili, aby se naše jediná dcera – vychovávaná s tou nejpříkladnější péčí – provdala do úschovny zavazadel a spojila svůj život s balíkem?*“), slovo „balík“ zde totiž může mít význam ve smyslu zavazadla, ale také někoho, kdo nemá zrovna vznešený původ. Zajímavé je, že se v originálu na tomto místě objevila rovněž slovní hříčka s dvojsmyslem („*[...]and form an alliance with a parcel?*“), ten se však v originálním textu skrýval ve slově „*alliance.*“ Objevuje se zde také cizojazyčný prvek („*Co se týče místa, kde byla taška nalezena, nádražní úschovna zavazadel by k utajení společensky neúnosného faux pas posloužit mohla – a nejspíš k takovému účelu již využita byla –, sotva ji však můžeme pokládat za neatřesitelný základ solidního společenského postavení.*“), který v našem prostředí poměrně zdomácněl, v tomto kontextu však může na čtenáře a především diváka působit celkem moderním dojmem. Mohlo se však jednat i o odraz dobové normy, kdy bylo častým zvykem využívat také cizojazyčné prvky, zatímco J. Z. Novák ve svém překladu využil obraznější vyjádření, což je pravděpodobně také výrazem dobové normy. Rovněž zde je využívána parenteze („*Byl jsem v tašce – takové větší, černé kožené tašce s uchy – prostě takové obyčejné tašce.*“), reforzátor („*Vřele bych Vám doporučila, abyste si co nejdříve obstaral nějaké příbuzné, Pane Worthingu.*“), invocatio („*Mně?*“), či zdrobněliny („*Prokristapána, Algy, přestaň!*“).

Z překladu je poměrně zřejmé, že v době jeho vzniku ovlivňovala díla již jiná vydavatelská politika, kterou neovlivňovala cenzura, ale spíš vznik konkurence, a tak muselo být dílo více čtivé. Je zde větší snaha o zmírnění archaičnosti díla, o originalnost a o moderní vyznění, i když se překladatel mohl částečně inspirovat u starší verze překladu této hry. Autor v překladu respektuje původní dílo a snaží se o zachování jeho literárnosti, použitých básnických prostředků a celkového vyznění díla. Tím autor zpřístupňuje současnému čtenáři a divákovi toto dílo, které vzniklo již v 19. století.

5. Závěr

Cílem této práce bylo nahlédnout vybrané aspekty překladu dramatických textů z anglického jazyka do českého jazyka se zaměřením na specifičnost dramatických textů jako takových. V práci bylo rovněž pohlédnuto nejen na tradiční filologické aspekty, ale též na úlohu překladatele, dobové normy, konvence a další tzv. extralingvistické faktory. Práce měla za cíl poskytnout čtenáři vhled do problematiky překládání dramatických textů, kterým se tato práce věnuje jak na obecné rovině, tak v rovině jejich specifičností a odlišností od lyrických či epických textů. Tomuto záměru nahlédnout základní aspekty překladu se zaměřením na překlad dramatických textů byla uzpůsobena rovněž struktura práce. Práce je tak rozdělena na teoretickou a empirickou (praktickou) část. Část teoretická je věnována dramatickým textům jako specifickému žánru, jejich jazyku a jejich dalším specifikům. V úvodu teoretické části byla pozornost věnována především dialogu, který tvoří podstatu dramatického textu, dále pak psychologickému subjektu a neustálému „překrývání významových rovin“, které je pro drama, jak vyplynulo rovněž z předloženého textu, zcela typické. V této problematice práce vycházela především z Mukařovského a z jeho studie, ale též z jiných zdrojů. Zároveň bylo nutné pokusit se podat rovněž přehled vývoje a dějin překladu dramatických textů, v této oblasti však chybí dostatek relevantní literatury a informací. Práce se v teoretické části rovněž věnovala problematice překladu – a to jak všeobecným metodám překladu, tak specifikům překladu dramatických textů s přihlédnutím k dalším intralingvistickým a extralingvistickým faktorům, které ovlivňují, jak je přeložený text přijímán.

V praktické části byly vybrané aspekty aplikovány na konkrétní texty – na předlohu a její dva odlišné překlady s cílem vyvodit a nastínit určité tendence, případně také další zákonitosti. Záměrně byly zvoleny překlady z různých časových období, aby tak bylo možné sledovat text a idiolekt autora, ale rovněž se zaměřit na další, externí vlivy – tedy na dobové poměry a normy. S jistou dávkou zjednodušení se v české kultuře 20. století obecně vymezují tři hlavní období: předválečné, poválečné (převážně zahrnující období komunismu) a porevoluční (po roce 1989). Pro zmíněnou analýzu byla však v této práci vybrána pouze dvě období, a to období poválečné a porevoluční.

Empirická část byla pro větší přehlednost rozčleněna na základě stejného schématu do podkapitol, které se věnují: 1. předloze s ohledem na autora předlohy, kontext doby a s ohledem na okolnosti vzniku díla, 2. ukázce výchozího textu, 3. rozboru zkoumaného vzorku a jeho částečnému filologickému a translatologickému rozboru, 4. stručnému představení autora překladu a na závěr 5. ukázce překladu a jeho následnému rozboru.

Z práce vyplynulo, že překlad dramatických textů má svá rizika. Tyto texty vznikají většinou jakoby mimoděk, překladatelé na nich většinou pracují ve svých volných chvílích a nemají čas nad svou prací teoreticky přemýšlet z důvodu časového omezení. Zpětnou reakci a reflexi vlastního překladu tak překladatel většinou získává až po zhlédnutí představení v divadle. Tam se překladatel také často setkává s jedinou kritikou své práce ze strany herců, v recenzích tomuto tématu většinou nebývá věnována pozornost. Specifická je rovněž idiomatičnost jazyka a snaha o její zachování v přeloženém textu. S tím souvisí také skutečnost, že dramatický text je v podstatě artefaktem, jazyk, který je v něm užíván, není jazykem běžného hovorů.

Z praktické části vyplynulo, že oba autoři překladů usilovali o co nejvěrnější překlad, který by adekvátně vystihl atmosféru a ladění tohoto textu. Autoři překladů se také snažili držet textu originálu v rovině syntaktické. Překlad J. Z. Nováka rovněž dodržuje zřejmě úmyslnou „šroubovanost“ syntaxe originálu, volba lexikálních prostředků v tomto překladu odpovídá jak době, tak idiolektu autora. Překlad je lexikálně poměrně barvitý, autor se pokoušel zachovat užité řečnické obraty. Nesmí být opomenut zásadní vliv tohoto překladu, který spočíval v překladu jeho názvu a používání jména Filip na základě nahrazení anglického idiomu českým idiomem. U překladu P. Dominika je pak zřejmá snaha o zmírnění archaičnosti díla a o modernizaci textu. Překlad P. Dominika působí z hlediska syntaxe uvolněněji, autor využívá rovněž cizojazyčné prvky a neologismy. Patrný je rovněž vliv normy na tyto překlady.

Jak bylo již zmíněno, jedná o propedeutickou práci, která měla za cíl uvést recipienta do problematiky. Praktická část byla omezena na analýzu omezeného vzorku jednoho konkrétního díla, proto nelze výsledky této práce posuzovat jako hotový výstup a potažmo je aplikovat na všechny texty z téže oblasti. Nicméně z výzkumu vyplynulo, že při překládání

dramatických textů není kladen důraz pouze na převod textu v rovině filologické či translatologické, byť i to je nesmírně důležité, že jsou zde zohledňovány také extralingvistické faktory, jako jsou dobové normy a konvence, případná cenzura, nakladatelská politika v tomto případě navíc i interakce mezi překladatelem, zadavatelem, režisérem, hercem a divákem. Všechny tyto interakce mohou převod ovlivňovat. Text musí (na rozdíl od poezie nebo literárních textů) působit autenticky a musí být přijatelný nejen pro případné zadavatele, ale i pro herce a čtenáře či diváka. To potvrzuje i to, že zkoumané vzorky (i delší výseče, které nebyly do práce zahrnuty) odpovídají originálu. Vzhledem k tomu, že uvedená práce je do jisté míry propedeutická, bude nutné výsledky výzkumu ověřit na větším vzorku a uvést je v soulad s dalšími pravidly z oblasti translatologie nebo filologie.

6. Bibliografie

6.1. Primární literatura

Wilde, Oscar, 1959. *Lehkovážná komedie pro vážné lidi*. 1. vyd. Praha: Orbis.

WILDE, Oscar, 2012. *Jak důležité je mít Filipa*. 1. vydání. Praha: Pavel Dominik. ISBN 978-80-260-2484-2

WILDE, Oscar, 1910. *The importance of being Earnest: a trivial comedy for serious people*. Leipzig: Tauchnitz.

6.2. Sekundární literatura

BEČKA, Josef Václav, 1948. *Úvod do české stylistiky*. Praha: R. Mikuta.

EICHL, Radek, 2005. *Příspěvek ke studiu překladatelské normy v oblasti antické a moderní biografie v druhé polovině XX. století*. Praha: FF UK. Ústav translatologie. Dizertační práce.

HEČKO, Blahoslav, 2000. *Dobrodružství překladu*. Vyd. 1. Praha: Železný. ISBN 80-237-3620-5.

HRABÁK, Josef, 1973. *Poetika*. První vydání. Praha: Československý spisovatel.

HRALA, Milan, 2003. *Český překlad 1945–2003: sborník příspěvků ze symposia, které se konalo v Ústavu translatologie FF UK v rámci výzkumného záměru Srovnávací poetika v multikulturním světě v Praze 11. září 2003*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. ISBN 8073080834.

HRALA, Milan, 2002. *Kapitoly z dějin českého překladu*. Vyd. 1. Praha: Karolinum. ISBN 8024603861.

LEVÝ, Jiří a Jiří HONZÍK, 1996. *České teorie překladu*. Vydání 2., (rozdělené do 2 svazků). Praha: Ivo Železný. ISBN 8023728393.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, 2012. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof. ISBN 9788087561157.

MACURA, Vladimír, 1988. *Slovník světových literárních děl 2*. Praha: Odeon, 1988.

MORÁVKOVÁ, Alena, In: *Český překlad 1945–2003*. Uspoř. Hrala, Milan, 2003. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta ISBN 8073080834.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, Milan JANKOVIČ a Miroslav ČERVENKA, 2000. *Studie 1*. 1. vyd. Brno: Host. ISBN 8072940007.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, Milan JANKOVIČ a Miroslav ČERVENKA, 2001. *Studie 2*. 1. vyd. Brno: Host. Strukturalistická knihovna. ISBN 8072940007.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1966. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, Praha.

VELTRUSKÝ, Jiří a Ivo OSOLSOBĚ, 1999. *Drama jako básnické dílo*. 1. vyd. Brno: Host. ISBN 80-86055-60-4.

ZICH, Otakar, 1986. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama.

6.3. On-line zdroje

DN. Kdo ho má? In: *Divadelní noviny* [online]. 30. 10. 2012, [cit. 5.4.2016]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/kdo-ho-ma>

FRÖHLICH, František. Takhle je to dané, toto inscenujte! In: *Souvislosti* [online]. 1999, [cit. 5.4.2016]. Dostupné z: <http://www.souvislosti.cz/299/frohl.html>

PAVLOVSKÝ, Petr. Jak je důležité mít... peníze! In: *Divadelní noviny* [online]. 30. 11. 2012, [cit. 5.4.2016]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/jak-je-dulezite-mit-penize>

VANČURA, Zdeněk. O překládání divadelních her. In: *Slovo a slovesnost* [online]. 1937, roč. 3, č. 4, s. 232–236 [cit. 5.4.2016]. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=221>

VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Slovo a slovesnost* [online časopis].

Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, 1941, 7(3), str. 132–144. ISSN

00377031. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=403>