

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav řeckých a latinských studií

Bakalářská práce

Nicole Vojtíšková

Dějiny českých překladů Terentia

The History of Translating Terence into Czech

Praha 2020

Vedoucí práce: Mgr. Martin Bažil, Ph.D.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Mgr. Martinu Bažilovi, Ph.D. za věnovaný čas, velkou ochotu, cenné rady a připomínky a za pomoc při získávání podkladů.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 10. srpna 2020

Nicole Vojtíšková

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá českými překlady komedií římského básníka Publia Terentia Afra. Poskytuje přehled inscenací jeho her na českém území a všech známých českých překladů, které mapuje nejen z hlediska kvantitativního, nýbrž i kvalitativního. První část podává informace o Terentiově životě a díle spolu s jazykovou charakteristikou jeho her. Druhá část pak představuje dobovou situaci českého překladatelství a jednotlivé autory překladů. Každý překlad je následně podroben lingvistické analýze, která nastíní jeho hlavní rysy a použitou překladatelskou metodu. U Eunucha, jenž byl do češtiny převeden dvakrát, jsou tyto dva překlady porovnány mezi sebou.

Klíčová slova

Publius Terentius Afer, římská komedie, dějiny překládání z latiny do češtiny, Václav Bolemír Nebeský, Timothej Hrubý, Josef Král, Klára Pražáková, Vladimír Šrámek

Abstract

This bachelor thesis focuses on the Czech translations of the comedies of the Roman poet Publius Terentius Afer. It offers an overview of the staging of his plays in Czech area and of all the known Czech translations, which are described not only from a quantitative, but also from a qualitative point of view. The first part of this thesis describes Terence's life and work together with a linguistic characteristic of his plays. The second part presents different phases of Czech translational tradition and the individual authors of the translations. The linguistic features of the translations of Terence's plays are then analysed, showing the main characteristics of the used translation methods. The translations of *Eunuchus*, which was translated into Czech twice, are compared.

Keywords

Publius Terentius Afer, Roman comedy, History of translating from Latin into Czech, Václav Bolemír Nebeský, Timothej Hrubý, Josef Král, Klára Pražáková, Vladimír Šrámek

Obsah

Publius Terentius Afer	8
1. Biografické minimum	8
2. Jazyk originálu jako překladatelský problém	10
2.1. Jazyk a styl Terentiových her.....	10
České překlady Terentiových her	15
3. Obecně k překládání	15
4. Vývoj českého překladatelství v 19. století	18
5. Václav Bolemír Nebeský	20
5.1. <i>Bratři</i> (1871).....	21
6. Timothej Hrubý	26
6.1. <i>Anthologie z básníků římských</i> (1894).....	26
7. Josef Král	30
7.1. <i>Kleštětec</i> (1917).....	32
8. Klára Pražáková	33
8.1. <i>Dívka z Andru</i> (1933).....	34
9. Vladimír Šrámek	38
9.1. <i>Kleštětec – Formio</i> (1969).....	39
10. Kleštětec Šrámkův vs. Králův	43
Závěr	48
Zdroje	50
Primární	50
Sekundární	50
Příloha	53

Úvod

Ačkoli byl Terentius v dějinách literatury oproti Plautovi ceněn značně výše a narozdíl od Plauta jeho dílo přežilo v rámci školní četby až do středověku, česká tradice tento fakt opomíjí a Terentiovo dílo stojí v českém prostředí zcela v Plautově stínu, proto také dosud chybí souborné zhodnocení jeho české recepce, zejména překladů, což bylo podnětem pro sepsání této bakalářské práce. Jejím hlavním cílem je tedy zmapovat dějiny českých překladů Terentiových komedií z hlediska kvantitativního i kvalitativního. Prvním krokem bylo shromáždit – na základě sekundární literatury a vlastní rešerše – dostupné informace o českých překladech a inscenacích Terentiova díla. Výsledky této rešerše jsou přehledně shrnuty v příložené tabulce¹.

Z nich je patrné, že tři Terentiovy komedie, *Andria*, *Heautontimorumenos* a *Hecyra*, nebyly nikdy na našem území nikdy inscenovány, u dvou z těchto her navíc schází, s výjimkou několika málo vybraných veršů v antologii Timotheje Hrubého, i český překlad. Jediné inscenace na našem území se podle databáze OLYMPOS odehrály ve školních režiiích v 16. století. Pouze jedna z přeložených komedií existuje ve více variantách, a to *Eunuchus*, jenž byl do češtiny přeložen poprvé roku 1917 Josefem Králem a roku 1962 Vladimírem Šrámkem. Zbývající tři komedie, *Bratři*, *Dívka z Andru* a *Formio*, existují v jediné variantě českého překladu, každého se přitom ujal jiný překladatel. Od 60. let 20. století pak u nás již nevznikl žádný nový překlad některého z Terentiových dramát a žádný z existujících – nakolik lze soudit z dostupných informací – neposloužil jako předloha pro divadelní inscenaci.

První část práce se zaměří na život a dílo Publia Terentia Afra a také na některé charakteristiky jeho jazyka a stylu, přičemž tento popis později poslouží jako základ pro rozbory českých překladů. Druhá část pak představí jednotlivé překladatele, kteří přeložili některou z Terentiových komedií do češtiny, chronologicky dle vzniku jejich překladu, především však výsledné texty zhodnotí z kvalitativního hlediska. Na základě celkových analýz budou představeny jejich hlavní rysy a použítá překladatelská metoda. Existence dvou českých verzí *Kleštence* rovněž umožňuje jejich vzájemné srovnání, které bude poslední částí této práce.

¹ Příloha.

Publius Terentius Afer

1. Biografické minimum

Římský dramatik Publius Terentius se narodil v Kartágu kolem roku 195 př. n. l., případně o deset let později, o africkém původu svědčí i přízvisko Afer. Hlavním zdrojem informací o jeho životě je *Vita Terenti*, životopis napsaný Suetoniem počátkem 2. století n. l., který se dochoval v komentáři k Terentiovým komediím, jež vytvořil Aelius Donatus ve 4. století n. l. Podle Suetonia byl Terentius otrokem římského senátora Terentia Lucana, který mu poskytl nejen kvalitní vzdělání, nýbrž mu také daroval svobodu². Terentius Afer se pohyboval v kruhu mnoha urozených mužů, k jeho nejbližším přátelům patřili Gaius Laelius a Scipio mladší. Již za Terentiova života kolovaly zvěsti, že skutečnými autory jeho her jsou právě oni nebo že s nimi udržuje intimní vztah. Roku 159 př. n. l. se vydal na studijní cestu do Řecka, z níž se už ovšem nevrátil. Některé starověké zprávy uvádějí, že utonul na zpáteční cestě i se 108 komediemi, přeloženými z Menandra, který byl Terentiovým velkým literárním vzorem. Jiná verze zase tvrdí, že zemřel kdesi v Arkadii či na Leukadii, kde onemocněl z žalu nad ztrátou zavazadel, mezi nimiž byly Menandrový i jeho vlastní hry³. Údajně po sobě zanechal dceru, která se provdala za římského jezdce, a pozemek v blízkosti Via Appia.⁴

Ačkoli jen málo informací o Terentiově životě lze považovat za spolehlivé, posloupnost všech jeho šesti her je přesně doložena v zachovaných didaskaliích a prolozích jednotlivých her. Debutoval komedií *Andria*, uvedenou během Ludi Megalenses roku 166 př. n. l., údajně na doporučení tehdy předního komika Caecilia Statia, jemuž ji Terentius předčítal. Jako druhá byla roku 165 př. n. l. uvedena *Hecyra*, avšak kvůli nepříznivým okolnostem nebyla odehrána v úplnosti, přestože jedním z účinkujících byl oblíbený a nadaný herec Lucius Ambivius Turpio, který hrál ve všech Terentiových komediích. Ani druhé uvedení této hry roku 160 př. n. l. nebylo o nic úspěšnější, teprve třetí provedení, zinscenované ještě téhož roku, bylo úspěšně dovedeno až do konce a dočkalo se kladného přijetí. Následovala komedie *Heautontimorumenos*, uvedená roku 163 př. n. l., tentokrát již napoprvé úspěšně. V pořadí čtvrtou hrou

² *Publius Terentius Afer, Carthagine natus, serviit Romae Terentio Lucano senatori, a quo ob ingenium et formam non institutus modo liberaliter sed et mature manumissus est.* (SUETONIUS, *vita Ter.*, 1)

³ *Q. Cosconius redeuntem e Graecia perisse in mari dicit cum C. et VIII. fabulis conversis a Menandro. Ceteri mortuum esse in Arcadia Stymphali sive Leucadiae tradunt Cn. Cornelio Dolabella M. Fulvio Nobiliore consulibus, morbo implicitum ex dolore ac taedio amissarum sarcinarum, quas in nave praemiserat, ac simul fabularum, quas novas fecerat.* (SUETONIUS, *vita Ter.*, 5)

⁴ CONTE, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*. Praha: KLP, 2008, s. 97-98.

představenou římskému publiku byl *Eunuchus*, kterého mohli Římané zhlédnout během *Ludi Megalenses* roku 161 př. n. l. a který pro Terentia znamenal největší úspěch, rovněž za tuto komedii získal největší obnos peněz, a to 8 000 sesterciů⁵. Téhož roku měla premiéru také komedie *Phormio*, představená během *Ludi Romani*. Roku 160 př. n. l. měla premiéru poslední z Terentiových komedií, *Adelphoe*. Ta byla sehrána během pohřebních her na počest Aemilia Paula společně s druhou inscenací *Hecyry*.⁶

⁵ ŠUBRT, Jiří. *Římská literatura*. Praha: OIKOYMENH, 2005, s. 27.

⁶ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005, s. 227.

2. Jazyk originálu jako překladatelský problém

Úkolem každého překladatele je zprostředkovat uživatelům určitého jazyka text napsaný v jazyce jiném tak, aby jim tento text byl srozumitelný. Nejde však o pouhé přenášení slov z jednoho jazyka do druhého, důležitá je překladatelova volba, které prostředky zachovat, které lze vynechat, aniž by se změnil výsledný význam, a které prostředky je třeba přizpůsobit jazykovému a kulturnímu prostředí, do něž je text přenášen, takovým způsobem, aby v recipientovi vyvolal stejný dojem jako originál. Ostatně i Vilém Mathesius, jeden ze zakladatelů pražské strukturální jazykovědy, již v roce 1913 ve svém článku *O problémech českého překladatelství* napsal: „Dokonalému překladu říká se přebásnění. Analyzujeme-li technický význam tohoto termínu, dojdeme poznání, že vlastní podstata přebásnění je úsilí o vzbuzení uměleckého účinku i třeba jinými literárními prostředky, než jakých bylo užito v originálu. [...] Cenným výsledkem bojů o časoměrné a přízvučné překládání z jazyků antických je právě důkaz, podaný uměleckou praxí, že ani útvary veršové se nedají přenášeti vždy přímočaře z originálu do překladu.“⁷ Dobrý překladatel by měl tedy nejprve zhodnotit a pochopit komplexně jazyk a styl originálu, aby mohl takovou volbu učinit správně. Obzvláště u uměleckých textů, které mají svým jazykem vyvolávat emoce a pocity, což je rozhodně i případ dramatu, je správná volba klíčová.

2.1. Jazyk a styl Terentiových her

Jak již bylo řečeno, navzdory okolnostem se Terentius postupně dostal do stínu svého předchůdce Plauta. Stejně je na tom Terentiův styl a jazyk. V sekundární literatuře věnující se římské komedii bývá vyzdvihován Plautův jazyk, jeho nápaditost, hojné užití metafor, neologismy, slovní hříčky, stylové rozvrstvení promluv dle jednajících postav a další prostředky, které mají komický efekt. Je tedy samozřejmé, že toto rozmanité množství jazykových prostředků na sebe poutá velkou pozornost. Oproti tomu Terentiův jazyk bývá popisován spíše stručně, charakteristikami jako prostý, jednotvárný, uhlazený, oproti Plautovi nevýrazný. Určitý podíl na tom nejspíše má Julius Caesar, který o Terentiovi tvrdil, že je *puri sermonis amator* (milovník čisté řeči), kteroužto vlastnost sice obdivoval, avšak kladl jí za vinu výslednou ztrátu *vis comica*. Avšak vzhledem k tomu, že i další významné osobnosti římských dějin Terentiovo vyjadřování obdivovaly

⁷ LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu, 1. díl. Vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře*. Praha: Nakladatelství Ivo Železný, 1996, s. 211.

a chválily – Cicero a Horatius s oblibou citovali z Terentiových her, Quintilianus označil jeho styl jako *scripta elegantissima*⁸ – zaslouží si větší pozornost.

Terentiovým největším vzorem byl řecký dramatik Menandros, jeden z nejnámějších představitelů nové attické komedie, jehož styl bývá obecně vysoce hodnocen. Několik Menandrových her bylo Terentiovi předlohou, s čímž souvisí výsledná stylová a jazyková čistota tohoto římského dramatika, která vůbec není na škodu, nýbrž umožňuje divákovi více se soustředit na hru jako takovou a nerozptylovat se užitými jazykovými prostředky. Bývá uváděno, že Plautus se používáním hovorového jazyka přibližuje lidu, avšak nezátížeností rétorickými prostředky se Terentiovy komedie blíží běžné mluvě ještě více, jelikož velké množství tropů upozorňuje čtenáře, že se jedná o umělecký text běžným promluvám poněkud vzdálený. Jak píše Šubrt, Terentiovým cílem bylo řecké předlohy nejen dobře přeložit, ale navíc je i vylepšit, vytvořit „hry bez chyb“. Na rozdíl od Plauta a dalších římských komediografů, kteří se snažili ladit řecká dramata dle vkusu římských obyvatel, se Terentius naopak pokoušel přizpůsobit vkus svých diváků řeckým komediím.⁹ Jednou z největších Terentiových inovací je netradiční využití prologů. Dosud byli římské diváci zvyklí na to, že v prologu jim byl nastíněn děj dané komedie, takže se během inscenace nesoustředili na to, *co* se stane, nýbrž jen *jak* se to stane.¹⁰ To u Terentia neplatí, jelikož svým divákům neprozrazoval předem, co mají očekávat. Umožňoval jim tak realističtější zážitek a intenzivnější prožitek celé hry, jelikož se v průběhu mohli pokoušet odhadovat následující události, rovněž to nechává mnohem větší prostor pro překvapení.

Přestože česká odborná literatura charakteristiku Terentiova jazyka z velké části opomíjí¹¹, u zahraničních autorů lze nalézt několik prací věnovaných tomuto tématu – jednou z nejpodrobnějších je práce Evangela Karakasise *Terence and the Language of Roman Comedy*, která bude také hlavním zdrojem následujícího výkladu. Zabývat se bude kolokvialismy, helénismy, archaismy a redundancí slov, jakožto nejvýraznějšími jazykovými charakteristikami Terentiových her

⁸ SEGAL, Erich. *Introduction*. In: *Oxford Readings in Menander, Plautus, and Terence*. Oxford University Press, 2002, s. 23-24.

⁹ ŠUBRT, 2005, s. 25.

¹⁰ SEGAL, 2002, s. 26.

¹¹ Tohoto problému u antických komediografů obecně si všímá také Eva Stehlíková ve své knize *Co je nám po Hekubě?*: „Než přistoupíme k překladu komediografa (zvláště má-li být překlad pořízen pro jeviště), měli bychom podniknout skutečnou sondu do jazyka autora. V češtině nemáme žádné práce, které by šly skutečně do hloubky, takže ani vzdělaný čtenář netuší, jak text v originále vypadá, v čem je jeho vis comica a co z toho může překlad postihnout.“ – STEHLÍKOVÁ, Eva. *Co je nám po Hekubě?*. Praha: Brkola, 2012, s. 25.

Kolokvialismy jsou hovorové výrazy, mnohdy spojované s mluvou lidí z nižších společenských vrstev. Při zkoumání kolokvialismů v latinských textech je třeba si předem vymezit přesná kritéria, jež by měly splňovat. Karakasis vymezuje tyto znaky: jde o prostředky hojně užívané v komediích, což je literární žánr blízký běžné mluvě, na druhou stranu vysoké žánry jako tragédie a epická poezie se jim vyhýbají, neobjevují se ani v literatuře klasické latiny s výjimkou méně formálních žánrů jako satira a epistolografie, je však možné je najít v neliterárních textech, jakými jsou nápisy a graffiti.¹² Oproti Plautovi, který záměrně přehání s užíváním kolokviálních prvků za účelem větší působivosti postav, je Terentius používá s pečlivým uvážením, aby nestrhovaly pozornost od vylíčení postav a děje. Viditelný rozdíl je například v používání nadávek a urážek. Bylo zjištěno, že v římské komedii lze najít celkem 285 různých hanlivých výrazů, z nichž Plautus použil ve svých hrách 254 a Terentius jen 76, přičemž z celkového množství se jich 209 objevuje *pouze* u Plauta.¹³ Přestože Terentiovo užívání kolokvialismů není tolik patrné a jeho komedie jimi nekypí, jsou dohledatelné v řeči postav z nižší společenské vrstvy (otroci, parazité, *meretrices*) a také u venkovských starců¹⁴ (konkrétně Chremes v komedii *Heautontimorumenos*, v menší míře i Demea ve hře *Adelphoe* a Laches v *Hecyře*). Pokud kolokviální prvky užívají i jiné typy postav, ve valné většině adresují svou řeč jedné z již zmíněných osob.¹⁵

S kolokvialismy poněkud úzce souvisejí také helénismy. Ve druhém století před Kristem panoval totiž mezi vzdělanou vyšší vrstvou římských obyvatel nejspíše trend vyhýbat se v řeči řečtině a jejím vlivům. Existují svědectví dokládající negativní přístup vůči grécismům u těch, kteří vyznávali *sermo purus*.¹⁶ Není proto překvapivé, že Terentius vkládá řecké výrazy do úst postav z nižší společnosti a těch venkovských. Některé postavy rovněž používají prvky řecké syntaxe (např. genitiv partitivní po slovese *incipere*), převážně Geta ve *Phormiovi* a Davus v *Andrii*, avšak repliky ženských postav, s výjimkou služebné Pythias v *Eunuchovi*, jsou prvků řeckého jazyka prosty.¹⁷ Stejně jako kolokvialismy i helénismy používá ve větším množství Plautus než Terentius, z

¹² KARAKASIS, Evangelos. *Terence and the Language of Roman Comedy*. Cambridge University Press, 2005, s. 27.

¹³ BARSBY, John. Introduction. In: *Terence / Eunuchus*. Cambridge University Press, 1999, s. 20.

¹⁴ Starcem je myšlena typizovaná postava římské komedie, v originále zvaná *senex*.

¹⁵ KARAKASIS, 2005, s. 40.

¹⁶ CICERO. *Off.* 1. 111: *sermone eo debemus uti, qui notus est nobis, ne ut quidam Graeca verba inculcantes iure optimo rideamur.*

¹⁷ KARAKASIS, 2005, s. 83-89.

jednoho hlediska však vítězí Terentius, a to v používání elipsy a vzájemném přerušování si řeči. V jediném verši lze nalézt klidně čtyři i více přerušených výpovědí, některé odpovědi si díky výpustkám vystačí jen s minimem slov.¹⁸

Ačkoli má Terentius blíže ke klasické latině než Plautus, lze u něj nalézt lexikální, morfologické a syntaktické prvky, jež se vyskytují napříč jeho šesti hrami jak v podobě archaické, tak rovněž v podobě klasické. Takové prvky jsou pro zkoumání tendencí používání archaismů v textech předklasické latiny, jimiž jsou i Terentiovy komedie, skutečně relevantní, jelikož ukazují záměrnou autorovu volbu. Je ovšem třeba přihlížet i k takovým faktorům jako je pozice ve verši – archaismy mají z metrických důvodů tendenci stát na konci veršů nebo před cézuroou. Příkladem Terentiových záměrně užitých archaismů může být použití tvaru *siem* pro konjunktiv přítomného slovesa *essem*, pozdrav *salvos sies* nebo konstrukce *mitto* + substantivizovaný infinitiv ve funkci přímého předmětu (*mitto iam osculari atque amplexari*, *Heaut.* 900). Karakasis ve svém výzkumu dochází k závěru, že archaické znaky jazyka jsou vyhrazeny převážně promluvě starců, případně i dalším postavám, když zrovna se starcem promlouvají, kdežto jejich klasické ekvivalenty používají všechny postavy bez rozdílu. Zajímavá je rovněž jazyková opozice stran archaismů u dvojic starců – Demea v komedii *Adelphoe* a Chremes v *Heautontimorumenovi* jsou archaičtější než jejich protějšky Micio a Menedemus.¹⁹

S charakteristikou starců souvisí ještě další rys, a tím je mnohomluvnost a nadbytečné užívání slov. Již antičtí teoretikové²⁰ poukazovali na rozvláčný charakter mluvy starců. Toho lze nejnázat dosáhnout hromaděním synonym v rámci verše a používáním pleonasmů, tedy výrazů, jež označují něco, co již bylo vyjádřeno, nebo jsou si sémanticky velice blízké, a proto jsou z gramatického i logického hlediska nadbytečné. Příkladem pleonasmů v Terentiově podání mohou být spojení jako *nemo homo, foras exire, rursus redire, solum unum* nebo *at tamen*. V Terentiových komediích se ukazuje, že distribuce synonym a pleonasmů je koncentrovaná v řeči starců a navíc, pokud je nějaký typ pleonasmů vyhrazen určitému typu postav, jsou jím vždy právě starci. To ovšem neznamena, že u jiných postav bychom tyto prvky nenalezli, jen se u nich vyskytují ve značně menší míře a obvykle se objevují ve scénách, kdy je účastníkem hovoru postava starce. Napříč Terentiovými dramaty lze také pozorovat určitý vývoj v užívání této jazykové charakteristiky. V první hře *Andria* není téměř žádný rozdíl

¹⁸ BARSBY, 1999, s. 22-23.

¹⁹ KARAKASIS, 2005, s. 44-61.

²⁰ Např. Cic. Sen. 55: *senectus est natura loquacior*.

v míře užívání pleonastických konstrukcí mezi postavami starců a ostatními, což je i případ *Eunucha*, který se ovšem liší od ostatních Terentiových her v mnoha dalších ohledech a bývá považován za komedii stylem i jazykem nejbližší Plautovi. Znatelné rozdíly jsou patrné až ve hře *Heautontimorumenos* a vrcholem je poslední hra *Adelphoe*, v níž jsou nahromaděná synonyma a pleonasmy vyhrazeny striktně starým lidem a scénám, ve kterých jsou starci účastníky rozhovoru.²¹

Z tohoto přehledu některých stylistických prvků v Terentiových dramatech je patrné, že jeho jazyk je relativně pestrý a vyvstává určitá stylová diference mezi jednotlivými typy postav. Starci (*senes*) ve své snaze o prodloužení rozhovoru používají mnoho nadbytečných slov, jejich promluva nese prvky archaického a vznešeného jazyka, je zkrátka obecně vytríbenější a uhlazenější, stejně jako promluva urozených mladíků (*adulescentes*) a dalších vzdělaných postav. Naopak postavy jako otroci, parazité a kuplíři, příslušející k nižším společenským vrstvám, případně i postavy venkovského původu, mluví hovorovějším jazykem, nevyhýbají se helénismům ani kolokvialismům, navíc vykazují větší tendenci přizpůsobovat svou řeč jazyku vznešenějších postav, pokud s nimi mluví. Terentius také v určitých ohledech rozlišuje mluvu žen a mužů – například výrazy *ecastor* a *amabo* jsou vyhrazeny striktně ženám, naopak *hercle*, *sis*, *age* nebo *sodes* používají pouze muži.²²

²¹ KARAKASIS, 2005, s. 62-82.

²² BARSBY, 1999, s. 25.

České překlady Terentiových her

3. Obecně k překládání

Než přistoupíme k samostatným počínům českých překladatelů, kteří se zasloužili o představení Terentiových her českému čtenáři – a je vskutku nasnadě použít zde tento výraz přednostně před divákem, jelikož, jak bylo již v úvodu zmíněno, žádný z existujících českých překladů tohoto antického dramatika nebyl podkladem pro inscenaci²³, ostatně za tímto účelem ani primárně nevznikl – je třeba vymezit, co to vlastně je divadelní překlad, jaká jsou jeho specifika a jaké metody s ohledem na vztah překladu a originálu lze při překládání volit. Jiří Levý, zakladatel československé translatologie, ve svém stěžejním díle *Umění překladu* uvádí, že „divadelní překlad plní zpravidla dvojí funkci: je čten a je podkladem pro inscenaci.“²⁴ To znamená, že na rozdíl od překladu literárního, který má plnit pouze první funkci, se v něm projevuje *anticipovaná ostenze*, jakási tušená přítomnost jevištního dění, jež se do dramatického překladu nutně promítá.²⁵

S dramatickým překladem velice úzce souvisejí dvě podstatná kritéria, *literárnost* a *divadelnost*, kteréžto charakteristiky textu by měly být v ideálním případě ve vyváženém poměru, jelikož „v rozboru kvalit a úspěšnosti [...] překladů dramatu hraje důležitou roli nejen to, jak se překlad čte, ale také to, jak se hraje.“²⁶ S rychle se měnícími představami o divadle se však také neustále mění představa o tom, co je literární a co je divadelní, tudíž nelze vnímat literárnost a divadelnost jako neměnnou kvalitu. Ostatně, každý překladatel dramatického textu může tvrdit, že jeho překlad je divadelní, nutno však mít na paměti, že takováto divadelnost odráží překladatelovu subjektivní představu o divadle.²⁷

Obzvláště v případech, kdy je dramatický překlad pořizován primárně pro inscenování, je tento text pouhým prostředkem, nikoli cílem, což vede k jakési nerovnoměrné stylizaci – v divadelní praxi často dochází mnohdy i k výrazným škrtům, a ačkoli překladatel „musí text přeložit a umělecky zvládnout celý, i jeho práce má svá těžiska, vyžadující absolutní přesnost, [...] a místa spíše připouštějící globální řešení nebo

²³ Jednou z překážek, která brání antické komedii dostat se na současná jeviště, je kromě sepjatosti tehdejší komedie s politickým a společenským životem obce také fakt, že postupem času se zásadně změnilo vnímání toho, co považujeme za komické – viz STEHLÍKOVÁ, 2012, s. 25.

²⁴ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983, s. 196.

²⁵ DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Větrné mlýny, 2010, s. 41.

²⁶ *Ibid.*, s. 14.

²⁷ *Ibid.*, s. 46-47.

experiment.“²⁸ Je rovněž důležité rozlišovat mezi překladem a adaptací: „Adaptovat znamená napsat jinou hru, nahradit autora. Překládat znamená hru po pořádku přepsat, nic nepřidávat ani neubírat, nekrátit, nerozvíjet, nezaměňovat scény, neměnit postavy ani repliky.“²⁹

Překlad je vždy nutně vázán ke své předloze, proto lze jeho metodu definovat podle postavení na lineární pozici mezi dvěma extrémy – jako metodu překladu „volného“ a překladu „věrného“.³⁰ Jiří Pelán zas pracuje s termíny překlad *adaptační* a *konformní*, tuto terminologii budeme užívat i v této práci. Konformní překlad udržuje co možná největší věrnost originálu ze všech možných hledisek, ať už jde o formální stránku nebo třeba metrický systém, jednoduše řečeno, ponechává autorovi jeho místo a přivádí čtenáře za ním, oproti tomu adaptační překlad přizpůsobuje text aktuálnímu estetickému systému, tedy přivádí spisovatele za čtenářem, čímž v podstatě nadbíhá čtenářově pohodlnosti. Obě tyto metody překladu jsou považovány za zcela legitimní a obě skýtají své výhody i nevýhody. „Konformní (výchozí poetiku respektující) překlad riskuje, že se mine účinkem, že estetické hodnoty, jež chce předat, prostě nezaberou. Adaptační překlad má v tomto směru větší šanci vrůst do organismu domácí literatury. Konformní překlad ovšem na druhé straně může ve zvláště šťastných případech bořit limitující tradici domácí kultury a chránit ji tak před zprovincionalizováním.“³¹ Dodejme ještě, že ačkoli se jedná o dva zdánlivě protichůdné přístupy k překládání, nemusí to nutně znamenat, že v praxi jsou zcela neslučitelné, naopak kombinace obou metod v rámci jednoho překladu může být velice účinná.³²

Při překládání Terentia, a obecně všech antických dramát, vyvstává otázka, jak se vypořádat s veršem. Levý zdůrazňuje, že při rozhodování, jaký typ verše použít, případně zda ho vůbec zachovat, je důležité přihlédnout k významové funkci veršové formy originálu a s ohledem na pragmatiku cílového jazyka zhodnotit, jaká forma je pro překlad adekvátní a plní stejné funkce, nemělo by tedy docházet k pouhému mechanickému přejímání forem.³³ Ačkoli se již po mnoho let v české tradici prosazuje náhrada časomíry sylabotónickým veršem, pro češtinu přirozenějším, přičemž ve snaze zachovat alespoň v hrubých rysech metrické schéma originálu se mnohdy věrně klade místo dlouhé slabiky

²⁸ LEVÝ, 1983, s. 197.

²⁹ Viz heslo „divadelní překlad“ in: PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

³⁰ LEVÝ, 1983, s. 32.

³¹ PELÁN, Jiří. Překlad konformní a adaptační. Na okraj Písně o Rolandovi. *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, 1998, roč. 36, č. 2, s. 58.

³² Ibid., s. 158–168.

³³ LEVÝ, 1983, s. 237–241.

přízvučná a místo krátké nepřízvučná, s touto „substitucí jednoho metrického příznaku (kvantity) jiným (přízvukem) je spjata řada estetických problémů.“³⁴ Tato nápodoba je velkým problémem právě u antických dramát, která v dialogu užívají jamb, tedy metrum tehdy považované za nejbližší hovorovému jazyku, kdežto v češtině se jamb užívá naopak spíše pro vysokou poezii a reflexi.³⁵ K otázce verš versus próza se vyjadřuje i Drábek, který naznačuje³⁶, že navzdory očekávání může poetický dramatický text divadelnost mnohdy posilovat.³⁷

³⁴ Ibid., s. 243.

³⁵ STEHLÍKOVÁ, 2012, s. 17.

³⁶ DRÁBEK, 2010, s. 63.

³⁷ Úzce to souvisí s kritériem včlenění textu do akce a s gestičností – „Mluvený text může tvořit rytmický či významový kontrapunkt toho, co se odehrává v dramatické situaci, případně může v pomyslném souzvuku dění ilustrovat a budovat. – DRÁBEK, 2010, s. 66.

4. Vývoj českého překladatelství v 19. století

Diskuse, jak se v překladech vyrovnat s časoměrnou prozódii, se v českém prostředí objevila již na přelomu 18. a 19. století, tedy v období vrcholících obrozeneckých snah. Otevřel ji Josef Dobrovský, který považoval přízvuk za stěžejní pro českou prozódii a roku 1795 pro něj stanovil i pevná pravidla, o dvě dekády později byl však tento přístup napaden v literárním manifestu *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie*, jenž byl vydán roku 1818 dalšími dvěma velkými osobnostmi, Pavlem Josefem Šafaříkem a Františkem Palackým. Ti se pokusili dokázat vhodnost časomíry pro českou poezii v souvislosti s jejím pozvednutím na vyšší úroveň a prosazovali časoměrné básnictví nejen v překladech, nýbrž i v původní tvorbě. Časoměrný princip se rychle prosadil, obzvláště v překladech z antických jazyků, u nichž převládal až téměř do konce 19. století, čímž se značně odtrhly od vývoje ostatní české poezie a postupně ztrácely možnost působit na širší čtenářskou obec. Trochu odlišně se přistupovalo jen k překladům antických dramát, u nichž se pro dialogy užíval přízvuk a v lyrických pasážích časomíra (tento přístup užívali např. Jindřich Niedrle nebo František Šohaj).³⁸

Až do poloviny 19. století antické autory překládali především naši přední spisovatelé, případně vzdělaní laikové a kněží, překládání antické literatury se totiž pokládalo za skvělý způsob procvičení a zdokonalení českého jazyka. Teprve ve druhé polovině téhož století se překlady stávaly prostředkem k poznání původního literárního díla. Začali totiž tvořit první filologičtí překladatelé, kteří v duchu původem německé romantické překladatelské teorie dbali na reprodukční věrnost po stránce obsahové i formální – tato tendence následně v českém překládání antických děl převažovala. S rostoucím počtem našich odborných filologů v 50. a 70. letech se překlady z antické literatury dostaly, až na pár výjimek, výhradně do rukou klasických filologů. Pod vlivem již zmíněné romantické estetiky se razil názor, že překlad je tím zdařilejší, čím je věrnější originálu. Snahou napodobit každíčký prvek předlohy se tyto překlady staly plně srozumitelné pouze filologům, pro něž ovšem vzhledem k jejich schopnosti přečíst si originál určeny nebyly, tudíž se vlastně mýjely účinkem. Záměrně se používaly zastaralé výrazy, tvary i neobvyklé vazby, tato archaizace a co možná největší doslovnost v překladech pak způsobovala mnohdy značné násilí na mateřském jazyce. Světlou

³⁸ VARCL Ladislav. *Antika a česká kultura*. Praha: Academia, 1978, s. 387-388.

výjimku v té době představoval Václav Bolemír Nebeský, který se ve všech svých překladech (včetně překladu Terentiovy hry *Adelphoe*) snažil o přirozený jazyk.³⁹

³⁹ Ibid., s. 388-394.

5. Václav Bolemír Nebeský

Václav Bolemír Nebeský (1818–1882) byl český básník, publicista a překladatel antických dramát a novověké lidové poezie. Po ukončení gymnázia, kde se začal se zájmem věnovat starému řeckému písemnictví, studoval na univerzitě filozofii, souběžně se soukromě zabýval historií a dějinami antických a moderních literatur, veliký vliv na něj měla německá idealistická filozofie, obzvláště Hegel. Udržoval kontakty s pražskou vlasteneckou společností, blízké přátelství ho pojilo zejména s J. K. Tylem, Karlem Sabinou a Boženou Němcovou. Od 40. let se jeho literárněhistorické bádání orientovalo na staročeské památky. V 60. letech se názorově přiblížil generaci tzv. májovců a aktivně se podílel na tvorbě programu i činnosti Umělecké besedy.

Do literatury vstoupil romantickými lyrickými verši publikovanými časopisecky v letech 1838-1844, posmrtně byly vydané Nerudovou zásluhou v souboru *Básně*. Nebeského největším básnickým počinem byla romantická poema *Protichůdci* vydaná roku 1844 v návaznosti na Máchův *Máj*. Jelikož jeho lyricko-epická skladba ve své době nevyvolala příliš velký ohlas, od poloviny 40. let se přestal věnovat vlastní básnické tvorbě a do vývoje české literatury zasáhl coby kritik a publicista, významně se rovněž podílel na překladech veršů, v centru jeho překladatelské činnosti byla antická dramata, později pak přebásňoval i novořeckou a španělskou národní poezii.⁴⁰

Přestože začínal coby básník ovlivněný romantickou estetikou, která na překladatele kladla nároky co nejvěrnějšího a nejdoslovnějšího přebásnění, své překlady Nebeský koncipoval v duchu současné češtiny, což vyhovovalo tehdejšími realistickým tendencím, kterými bylo myšleno „vše, co přispívá ke správnější a umělecky hodnotnější interpretaci předlohy.“⁴¹ Bez rozpaků aplikoval adaptační a substituční metody, čímž nejen prospěl překladatelskému vývoji u nás, nýbrž dokonce předčil i vývoj v tomto ohledu progresivnějším Německu, kde teprve o několik let později začal substituční metodu propagovat slavný klasický filolog Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Při výběru formálních prostředků tedy pro Nebeského nebylo rozhodujícím kritériem schéma předlohy, ale domácí formální prostředky a stylistický úzus, přitom však bral ohled i na zachování estetických hodnot předlohy.⁴²

⁴⁰ *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 3/I, M–O. Praha: Academia, 2000, s. 437-439 (heslo „Václav Bolemír Nebeský“, autor hesla Ludmila Lantová).

⁴¹ LEVÝ, 1996a, s. 162.

⁴² VARCL, 1978, s. 394-395.

V souladu s heslem májovců „umění pro život“ překládal, „aby před důležitý živel antického umění dramatického do živé literatury se dostal,“⁴³ jak sám uvádí v předmluvě ke svému překladu *Eumenid*. Je celkem patrné, že i když se snažil vědomě přibližovat antickou literaturu současnému životu, ještě mu tehdy ani nepřišlo na mysl, že by se jeho překlady mohly dostat na české jeviště, ač bylo antické drama pro divadelní scénu určené. Ve studiích, jimiž doprovázel své překlady, poskytoval také často výklad svých versologických úvah. Antické drama překládal striktně přízvučně, včetně sborů, které, jak již bylo zmíněno, se až do konce 19. století překládaly časomírou, proti ní měl ovšem Nebeský výhrady. Dokonce označil hexametru za „nám a vůbec celému modernímu básnictví cizí metrum“, které je „v básnictví novějším přece tak ořka jen cizí host, jenž do něho se dostal branou učenosti.“⁴⁴

5.1. *Bratři* (1871)

Nebeského překlad vyšel roku 1871 v Praze nákladem Musea království českého jako 113. svazek edice Spisy musejní, nadepsán je *Bratři* s podtitulem *Komoedie Terentiova*.⁴⁵ Samotný překlad je pak následován poměrně rozsáhlým paratextem označeným jako „Připomenutí“. Jeho obsahem je z převážné většiny literárněhistorický výklad k osobě Terentia a jeho tvorbě. V tomto ohledu Nebeský zmiňuje přebírání řeckých vzorů a princip *contaminare*, které jsou dle něho „důkazem, že nebyl [Terentius] ani tvůrčím duchem básnickým ani dost čilý v ponímání cizích děl uměleckých.“⁴⁶ Nevyhýbá se ani srovnání Terentia s jeho největším řeckým vzorem Menandrem a s Plautem, přičemž u těchto nachází větší estetické kvality, Terentiovi zas chválí „vzdělaný vkus“⁴⁷, čistou mluvu a uhlazenost. Na závěr tohoto doslovu se pak dozvídáme podstatné informace o Nebeského motivaci k danému překladu a také něco o použité překladatelské metodě. Svou motivaci osvětluje těmito slovy: „... literární důležitost komoedií Terentiových, zajisté větší než naprostá jejich cena aesthetická, byla mi hlavní pohnutkou, že jsem *Adelphi*, dle obecného skoro úsudku nejlepší z nich, přeložil, kdežto naše literatura právě v tomto oboru posud ničím vykázaní se nemůže, a musíme přece o to pečovati, aby hlavní směry a nejčelnější úkazy ve světovém rozvoji literatury i u nás

⁴³ NEBESKÝ, Václav Bolemír. *Eumenidy*. Praha: Museum království českého, 1862, s. 24.

⁴⁴ LEVÝ, 1996a, s. 163.

⁴⁵ TERENCE. *Bratři: komoedie Terentiova*. Přel. Václav Bolemír Nebeský. Praha: Museum království českého, 1871. – Všechny ukázky budou citovány z tohoto vydání.

⁴⁶ NEBESKÝ, Václav Bolemír. Připomenutí. In: TERENCE, 1871, s. 96.

⁴⁷ Ibid., s. 105.

zastoupeny byly.⁴⁸ To ostatně také podporuje tvrzení uvedené v předchozích odstavcích, že překládáním antických autorů chtěl Nebeský především přispět vývoji naší národní literatury a neměl přitom nejmenší inscenační ambice.

Co se metriky týče, je si Nebeský plně vědom, že latinské verše nemůže do českého překladu převádět mechanicky, uznává totiž pro češtinu přirozenější prozódii, která je založena „na spiritualnějším momentu, a sice hlavně na přízvuku“⁴⁹, na rozdíl od latinské časoměrné. Doznává také, že nebyl s to užít stejné metrické volnosti jako v originálu a v překladu tak zachovává pravidelnější metrický systém, dokonce přiznává, že v některých verších, proti pravidlu, přidal dvě slabiky, aby se vyvaroval násilného vtěsnávání slov do verše a nepřirozeně znějícím větám. Upozorňuje také, že některá jména skloňuje různě, dle potřeby daného verše, jelikož tehdy ještě nebyla pevně daná pravidla pro skloňování cizích jmen.

Závěrem následuje ještě jeden paratext, a tím jsou poznámky k samotnému přeloženému textu, které byly v době vzniku tohoto překladu obvyklé, jelikož po dlouhou dobu „nahrazovaly neexistenci českých prací o antickém divadle. Překladatelé se proto někdy snažili dodat antické reálie vědomi si toho, že čtenář nebude mít po ruce příručky, do nichž by se mohl podívat.“⁵⁰ To je ostatně i případ Nebeského, jehož poznámkový aparát obsahuje převážně vysvětlení antických reálií, případně i dovysvětluje děj. Občas zmiňuje také poznámky z Donatova komentáře k Terentiovi. Tyto poznámky jsou takové povahy, že čtenář je schopen si hru přečíst i bez nich. Vyskytují se zde však i poznámky, které vysvětlují použité slovo či spojení⁵¹, nebo jedna⁵², jež obsahuje různé interpretace příslušného verše, bez nich už by čtenář mohl být ztracen, jsou však naštěstí jen zřídka.

Terentiův verš je vcelku přirozený, plynulý, nijak nepřekáží mluvnímu spádu, některým se dokonce „více prosou býti zdál než veršem“⁵³. Veršovaná forma v latinské komedii byla spíše jen indicií, že se nejedná o reálný hovor, nýbrž o jeho pouhou nápodobu.⁵⁴ I přes jazykovou zastaralost Nebeského překladu je patrné, že se rovněž pokoušel o zachování této plynulosti, ostatně byl také ochoten i k ústupkům z metrického hlediska, aby se vyvaroval zbytečnému násilí na českém jazyku. Přesto se někdy nevyhne

⁴⁸ Ibid., s. 110.

⁴⁹ Ibid., s. 112.

⁵⁰ STEHLÍKOVÁ, 2012, s. 20.

⁵¹ Např. „*Stalo se, jak jsi poručil*, totiž, že zed' je zbořena.“; TERENCE, 1871, s. 119.

⁵² Jde o poznámku k prvnímu verši prvního jednání (s. 113). Nebeský zde uvádí, jak si dané místo vykládali on a jak si ho vykládali jiní.

⁵³ NEBESKÝ, In: TERENCE, 1871, s. 111.

⁵⁴ POLÁČKOVÁ, Eliška. *Plautův Pseudolus po česku*. Brno, 2011. Magisterská diplomová práce. MU, FF, s. 34.

dojmu vysokého básnického stylu, na běžný hovor přílišné vznešenosti a archaičnosti, které byla v tehdejší fázi českého překladatelství velice typická.

Tento dojem básnického překladu vyplývá především z neobvyklého syntaktického uspořádání (např. inverze), které je podřízeno veršovému schématu, případně i přílišné doslovnosti nebo použitím knižních či archaických výrazů. Takových zastaralých výrazů můžeme nalézt několik, ať už jde o jednotlivá slova či celé fráze (např. „jde na frej“, s. 10; „ždat“⁵⁵, s. 60; „liknám“, s. 63; „I jak se zoveš?“, s. 77, nebo také samotné označení jedné z postav „hudkyně“). Vznešená mluva obecně vyvstává nejčastěji v emočně vypjatých situacích, kdy promlouvá některá ze společensky výše postavených postav, což vlastně docela dobře odpovídá originálu. Tak například na s. 60 v dialogu mezi mladíkem Aeschinem a jeho otcem Micionem, který právě zjistil, že jeho syn je zamilován do dívky, jež mu porodila syna, a chce si ji vzít, avšak ze studu se to bál otcí povědět:

Aeschinus:

Ó kéž bych, otče! pokud živ jsem, lásku tvou tak zasloužil,
jak velice mne bolí a se stydím před tebou, že jsem
se toho dopustil.

Micio:

Rád věřím, neboť dobře šlechtné
tvé srdce znám, než bojím se, že nejsi dosti opatrn.
V jakém to státu domníváš se býti živ?
Pannu jsi porušil, již dotknouti jsi práva neměl nikterak.

Na druhou stranu tento distingovaný básnický jazyk vyvažuje prvky hovorové až nespisovné, které příhodně vycházejí skoro výhradně z úst otroků Syra a Gety a kuplíře Sanniona, tedy společensky nízko postavených osob. Používají výrazy z obecné češtiny („čáku“⁵⁶, s. 20; „kout“⁵⁷, s. 28), rozličné frazémy („nasadil jsem mu červa“, „ti zlosyni mne skřípli“, s. 21; „bych život shasil“, s. 29; „vyspím opičku“, s. 70), deminutiva („Syrůšku“, s. 68) i dysfemismy („dědkovi“, s. 29), v nadávkách však nezajdou dále než k „zlosynům“ a „bloudům“.

⁵⁵ Tj. čekat.

⁵⁶ Tj. naději, vyhlídku.

⁵⁷ Tj. porod.

I když má Nebeský blíže ke konformní metodě překladu, která se co nejtěsněji drží prostředků originálu, dokáže se i v některých ohledech (např. již zmiňovaný metrický systém) přiklonit, ve prospěch překladu, k metodě adaptační. Samozřejmě se zde vyskytují i místa, kde převládla přílišná doslovnost a vyznívají tak poněkud nepřirozeně (např. „že rád to přijme způsobím“⁵⁸, s. 19), k některým neohrabanostem však dochází pouze Nebeského výběrem slov („Je jeden křik, že hanebné / to jednání;“⁵⁹, s. 9; „On učinil, že ještě žiju.“⁶⁰, s. 23). Těchto míst však naštěstí není mnoho a v celkovém množství jsou téměř zanedbatelná, problémem je, pokud se vytratí třeba takový příznak jako ironie: „A dívka obtěžkala, měsíc již je desátý. / A šlechtný náš muž s pomocí Boží hudkyni / si opatřil, je živ s ní, a tu opustil,“⁶¹ (s. 42). Asi jen málokterého čtenáře by napadlo, že „šlechtný muž“ zde mělo vyznít silně ironicky⁶² a že fráze „s pomocí Boží“ by měla značit nevoli nebo údiv mluvčího. Celkově tak Terentiovy ironické verše vyznívají v Nebeského podání spíše tesklivě.

Nasadě je také otázka, jak se Nebeský ve svém překladu vypořádává s antickými realitami. Pro římskou komedii je typické, že je prosycena různým dovoláváním se bohů a zvoláními s nimi spojenými jako *pro Iuppiter*, *pro di immortales*, *pol*, *hercle* a další. Někdy je Nebeský zcela vynechá⁶³, ostatně na současného čtenáře by to jinak nejspíš působilo trochu přehnaně a zbytečně by to strhávalo jeho pozornost. Jindy tyto výrazy nahrazuje zvoláním „Pro Bůh!“, případně „Můj Bože!“. Někdy ale zcela nekonzistentně ponechá bohy pod vlivem originálu v množném čísle (např. „Pro věčné bohy!“, s. 40; „aby bohové nás chránili“, s. 25) nebo použije jméno římského boha („velký Juppiter!“, s. 63). Ponechává také název antické početní jednotky vztahující se k penězům („mina“), a to i na úkor nezbytnosti přidat k tomu následně poznámku. Poněkud zvláště přistupuje ke slovu *leno* – ačkoli již v úvodním soupisu postav ho překládá výrazem „kuplíř“ a ten pak používá i v textu samotné komedie, poprvé (a jedinkrát) se nám Sannio představuje slovy „otročník jsem“ (s. 14), jež opět doprovází vysvětlující poznámka. Docela nevhodně pak překládá latinské *fabrica* novodobým českým slovem *továrna*, jedná se tedy o anachronismus. Naopak nápaditý český protějšek našel Nebeský pro latinský výraz *ganea*, a to „hampejs“, jelikož obě slova označují krčmu a přeneseně i nevěstinec.

⁵⁸ ...*cupide accipiat faxo* (v. 209).

⁵⁹ *Clamant omnes indignissime / factum esse* (v. 91-92).

⁶⁰ *Illius opera, Syre, nunc vivo* (v. 261).

⁶¹ *Virgo ex eo / compresu gravida factast (mensis decumus est); / ille bonus vir nobis psaltriam, si dis placet, / paravit quicum vivat, illam deserit* (v. 475-477).

⁶² MARTIN, Ronald. Commentary. In: *Terence / Adelphoe*. Cambridge University Press, 1976, s. 176.

⁶³ Např. *Pol is quidem iam hic aderit* (v. 293) – „Ten tady jistě bude hned“ (s. 27).

Tento způsob nakládání s historickými reáliemi je samozřejmě z velké části ovlivněn dobou překladu a účelem jeho vzniku. Dalo se předpokládat, že cílovým čtenářem bude člověk obeznámený s klasickými jazyky, jelikož ty byly mnohem větší součástí výuky než dnes, a bude tedy mít určité vstupní znalosti dobového kontextu. Poznámkový aparát byl navíc tenkrát u překladů běžný, nebyl proto tak ostře vnímán jako rušivý element. A přestože tento překlad Terentiových *Bratří* bude dnešnímu čtenáři připadat z jazykového hlediska zastaralé a na současných jevištích by nejspíše mnoho diváků neoslovil a působil by na komedii příliš mírně, pořád jde, vzhledem k celkově nízkému počtu českých překladů Terentia, o cenný počín, a jelikož je tento překlad obsahově věrný a celkově srozumitelný, i dnes dobře poslouží studentům klasické filologie nebo laikům se zájmem o antické drama.

6. Timothej Hrubý

Zcela jiný přístup k překladům než Nebeský volil Timothej Hrubý (1861–1898). Již během vysokoškolských let debutoval drobnými překlady španělské prózy, právě španělština a klasické jazyky byly totiž předmětem jeho studií na filozofické fakultě v Praze. Později už se zaměřoval pouze na antické autory – z římské literatury překládal nejvíce lyriku a epiku (Horatius, Ovidius, Vergilius aj.), ve staré řecké literatuře ho zajímaly především Sofoklovy tragédie. Od roku 1884 vyučoval klasickou filologii na gymnáziu, z čehož vyplynula jeho snaha o reformu výuky latiny na českých gymnáziích.

Kromě jednotlivých vlastních překladů vydal i několik antologií obsahujících překlady i jiných autorů (*Anthologie z básníků římských*, *Výbor z literatury řecké a římské*) a redigoval ediční řadu *Klasikové řečtí a římstí v rouše českém*. To vše bylo určeno především studentům, ale i širší veřejnosti s cílem propagovat antickou kulturu. V rozporu s jeho snahou získat větší zájem čtenářské obce o antickou literaturu byl způsob, jakým přistupoval k překladům, v nichž se v duchu předchozích překladatelských zvyklostí striktně držel časoměrné prozodie, přestože v 90. letech 19. století se již od časomíry ustupovalo a filologové v čele s Josefem Králem místo toho prosazovali substituci přízvučnými metry. Právě užití časomíry vedlo v Hrubého překladech k jaksi topornému vyjadřování, esteticky jen málo působivému, a mnohdy ho donutilo k interpretačním nepřesnostem.⁶⁴

6.1. *Anthologie z básníků římských* (1894)

Přestože byla jeho překladatelská činnost mnohými kritizována, stále se jedná o jediného autora, který přeložil alespoň kratičké zlomky z prologů jediných dvou Terentiových her, u nichž neexistuje žádný celistvý český překlad, komedií *Heautontimorumenos* a *Hecyra*. Těchto několik málo veršů, výjimečně přeložených přízvučně, uveřejnil v *Anthologii z básníků římských* roku 1894. Po stručném informování o Terentiově životě přednáší celkem čtyři úryvky. Prvním jsou úvodní verše 6-14 z Nebeského překladu *Bratří* s nadpisem *Terenc odsuzuje Plautovo zpracování řeckého kusu*. Následují dva úryvky z prologů k *Tchýni* – verše 1-8 z druhého zpracování tohoto kusu a verše 29-42 ze zpracování třetího. Posledním úryvkem jsou pak pod titulem

⁶⁴ *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 2/I, H–J. Praha: Academia, 1993, s. 337-338 (heslo „Timothej Hrubý“, autor hesla Ilja Svatoňová).

Svým nepřátelům přeložené verše 16-21 z komedie česky tradičně označované *Sebetrapič*, příslušnost k této hře však v Hrubého antologii není nikde naznačena.⁶⁶

Tato čtvrtá ukázka obsahuje Terentiovu obranu proti nařčením jeho protivníků, že mísí několik řeckých textů do jednoho latinského, v níž se Terentius k této metodě dobrovolně hlásí a argumentuje tím, že to stejně dělali i dobří básníci před ním. První ukázka, převzatá z Nebeského překladu, ukazuje rovněž motiv mísení řeckých kusů v latinských hrách, Terentius zde prohlašuje, že to činí lépe než Plautus. Hrubého výběr právě těchto dvou ukázek tedy demonstruje Terentiovu potřebu obhájit před publikem svou techniku a své postavení mezi svými konkurenty.

Oba úryvky z prologů k *Tchýni* jsou vybrány tak, aby vykreslily příčiny, z jakých se první dva pokusy o uvedení této komedie na scénu nezdařily.

„Kus tento sluje Hecyra; když dáván byl,
tu nenadálé potkalo ho neštěstí,
že nemohl být představen ni oceněn;
tak obecenstvo tužbou jato najednou
šlo ku provazolezcům! nyní kus ten jest
zas jako nový, spisovatel proto jej
již nezpracoval, by jej prodal podruhé.
Když jiné znáte, poznejte i tento kus.“⁶⁷

„Zas Hecyru vám předvádím, již poklidně
jsem sehrát nemoh' pro veliké pohromy.
A pohromy ty bystrozrak váš zajisté
zas zmírní, chce-li píli moji podpořit.
Když poprvé jsem představoval ji, tu zvěst,
že pěstníci zde, akrobati že již jdou,
a nával průvodců, hluk, ženské nářečky,

⁶⁶ Informace o všech těchto úryvcích podány in: ČADKOVÁ, Daniela. *Bibliografie překladů antických dramát*. Praha: KKS FLÚ AV ČR, 2018, s. 33-34.

⁶⁷ Z prologu ke druhému uvedení Hecyry, verše 1-8.

*Hecyra est huic nomen fabulae. haec quom datast
nova, novom intervenit vitium et calamitas
ut neque spectari neque cognosci potuerit:
ita populu' studio stupidus in funambulo
animum occuparat. nunc haec planest pro nova,
et is qui scripsit hanc ob eam rem noluit
iterum referre ut iterum possit vendere.
alias cognoscitis eiu'; quaeso hanc noscite (Hec. 1-8).*

mě, než kus sehrán, přinutily odejít!
Než já jsem užil známého již prostředku,
jenž osvědčen byl: dal jsem kus hrát po druhé.
Akt první líbil se, však tu se rozhlásí,
že gladiátorové hrají, ihned vše
 pryč spěchá, křičí, povykuje, tlačí se;
já nemohl sám svého místa uchránit.“⁶⁸

Z obou těchto krátkých překladů vyplývá, že první dva pokusy o uvedení *Hecyry* na scénu se nevydařily proto, že publikum bylo zaujaté jinou atrakcí a odešlo za ní – „obecenstvo tužbou jato najednou šlo ku provazolezcům; gladiátorové hrají, ihned vše pryč spěchá“ – v důsledku čehož se herecké představení už nemohlo dohrát. Tato interpretace se ostatně udržuje dodnes, přebírají ji i mnohé základní příručky referující o Terentiovi a jeho díle. Naznačuje vlastně, že Hecyra nebyla ani tehdy dostatečně divácky zajímavá, což může být jeden z důvodů, proč se dosud nedočkala českého překladu ani nevzbudila zájem o inscenaci na naší divadelní scéně.

Například Holt Parker však tyto pasáže, které si Hrubý zvolil k ilustračnímu překladu, interpretuje docela jinak. Celkově se snaží obhájit Terentiovu komedii a dokázat, že první dva neúspěchy nebyly zapříčiněny nedostatkem Terentiova umu ani nezájmem diváků. Klíčový rozdíl ve vnímání prologu ke druhému uvedení, jenž komentuje nezdar první inscenace, spočívá na slově *populus* ve čtvrtém verši – Hrubý ho překládá jako *obecenstvo*, kdežto Parker poukazuje na neobvyklost užití tohoto slovo v takovémto významu a vykládá ho jako *dav* lidí, kteří vtrhli mezi již sedící diváky a

⁶⁸ Z prologu k třetímu uvedení Hecyry, verše 29-42; oba překlady in: HRUBÝ, s. 10-11.

*Hecyram ad vos refero, quam mihi per silentium
numquam agere licitumst; ita eam oppressit calamitas.
eam calamitatem vostra intellegentia
sedabit, si erit adiutrix nostrae industriae.
quom primum eam agere coepi, pugilum gloria
(funambuli eodem accessit exspectatio),
comitum conventu', strepitu', clamor mulierum
fecere ut ante tempus exirem foras.
vetere in nova coepi uti consuetudine
in experiundo ut essem; refero denuo.
primo actu placeo; quom interea rumor venit
datum iri gladiatores, populu' convolat,
tumultuantur clamant, pugnant de loco:
ego interea meum non potui tutari locum (Hec. 29-42).*

přerušili tak probíhající představení⁶⁹. Podobná situace se podle Parkerova výkladu stala i při druhé inscenaci. Hrubý překládá spojení *populu' convolat* jako „ihned vše pryč spěchá“, tedy vlastně říká, že obecenstvo, které sledovalo divadelní představení, se zvedlo a spěšně odešlo za jinou zábavou. *Populus* má však stejně jako v předchozím případě pravděpodobněji význam davu, jenž nebyl součástí publika, sloveso *convolare* zas nijak implicitně nenaznačuje pohyb pryč nebo ven, který mu přisuzuje svým překladem Hrubý, značí spíše naopak, že dav se po zaslechnutí jakési zvěsti o gladiátorských zápasech srotil na místo konání inscenace *Hecyry* a začal s již sedícím obecenstvem bojovat o sedadla (*pugnant de loco*).⁷⁰ I když možná Hrubého překlad není úplně zdařilý, stejně jako on si dané pasáže vykládali i mnozí zahraniční překladatelé po mnoho let.

Větší obtíž v Hrubého překladu je však s verši „nyní kus ten jest zas jako nový, spisovatel proto jej již nezpracoval, by jej prodal podruhé“ (*nunc haec planest pro nova, et is qui scripsit hanc ob eam rem noluit iterum referre ut iterum possit vendere*). I s odhlédnutím od zastaralosti užitého jazyka je daná pasáž pro čtenáře v podstatě nesrozumitelná a matoucí, jelikož „kus jest jako nový“ a „jej již nezpracoval“ si zdánlivě protiřečí. Je to dáno nešťastným překladem slovesa *referre*. Smysl Terentiových slov je takový, že když byl při předchozím pokusu o uvedení *Hecyry* přerušen, představení již v onen den znovu neobnovil, aby ho mohl uvést celé jindy a opětovně si tak účtovat peníze. S nadsázkou tak projevuje povahu komika a umě laškuje se svými diváky, což se bohužel v Hrubého překladu zcela ztrácí. Dosti patrné je také Hrubého užívání jednoslabičných slov na začátku všech veršů, čímž se sice v češtině nejsnáze docílí jambického verše, ale ve větším rozsahu by tato metoda působila příliš monotónně a text by postupně ztrácel čtenářskou působivost.

⁶⁹ PARKER, Holt. Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined. *The American Journal of Philology*. The Johns Hopkins University Press, 1996, roč. 117, č. 4, s. 594-595.

⁷⁰ Ibid., s. 593.

7. Josef Král

Přestože klasičtí filologové dlouhou dobu produkovali překlady poměrně konzervativní, paradoxně se právě v jejich středu zformulovaly teze nové překladatelské metody, když Josef Král vystoupil s návrhem, jak překládat časoměrnou poezii přízvučně.⁷¹

Josef Král (1853-1917), klasický filolog, významný český překladatel a vydavatel antické literatury a autor prací o české prozodii a metrice, vystudoval klasickou filologii na pražské filozofické fakultě, kde se současně věnoval také orientální filologii a roku 1893 zde byl ustanoven řádným profesorem klasické filologie. O tři roky později zastával dokonce funkci děkana filozofické fakulty a na přelomu let 1909/10 byl ve funkci rektora české části univerzity. V rámci vědecké činnosti se zabýval především řeckou a římskou literaturou a kulturou, ale také hudbou a tancem, řeckou gramatikou, antickou mytologií a klasickou archeologií. Jedním z ústředních děl české klasické filologie se stala jeho čtyřdílná práce *Řecká a římská rytmička a metrika*. Na základě obsáhlého výzkumu, který napsání této práce předcházela, a po vzoru svého učitele Jindřicha Niederleho překládal antická dramata, zprvu v duchu dobového úzu, později jeho překladatelská metoda vykristalizovala jiným směrem. Po několik let také redigoval *Listy filologické* a knižnici *Sbírka klasiků řeckých a římských v překladech českých*. Kromě antiky se zabýval i českým humanismem, přeložil a vydal například Campanovo drama *Břetislav*.⁷²

V době, kdy vznikaly první Královy překlady, tedy v 80. letech 19. století, ještě stále držely otěže filologické překlady se zásadou zachovávat prozodický princip předlohy. Tomu se nevyhnul ani Král, a tak v souladu se soudobou časoměrnou praxí překládal v letech 1875-1891 dialogy antických dramát přízvučně a lyrické pasáže časomírou. Na druhou stranu se překlady v té době již snažily o jazyk srozumitelný a jasný. O tento posun se výrazně zasadil také Král, který odmítal doslovné překládání, jelikož to odtrhovalo překlady z antických jazyků od vývoje ostatní národní literatury, a kladl důraz na to, aby se namísto slov věrně vystihovaly raději myšlenky originálu a aby se užívalo takových stylistických prostředků, jež odpovídají duchu jazyka, do něhož se překládá.⁷³

⁷¹ LEVÝ, 1996a, s. 205.

⁷² *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 2/II, K–L*. Praha: Academia, 1993, s. 913-915 (heslo „Josef Král“, autoři hesla Blanka Svadbová a Zdeněk Pešat).

⁷³ VARCL, 1978, s. 396-399.

Postupně však Král dozrál k přesvědčení, že časoměrná prozódie se pro české verše nehodí, neboť čeština má přízvuk důrazový. Přistoupil k důkladnému studiu české prozódie a metriky, jehož výsledky publikoval v *Listech filologických*, souhrnně pak tyto práce vyšly po Králově smrti ve dvou dílech pod titulem *O prozódii české* – první díl nesl podtitul „Historický vývoj české prozódie“, druhý „O přízvučném napodobení starověkých rozměrů časoměrných“. Na základě toho pak navrhl, aby se antická metra v překladech sice zachovala, ale veršem přízvučným. Pro překladatele, kteří by se tímto návrhem chtěli řídit, vydal také praktický návod⁷⁴, k němuž připojil i ukázky přízvučného napodobování jednotlivých antických meter.⁷⁵

Již roku 1894 v jedné z recenzí v *Listech filologických* vyslovuje myšlenku: „Ale což pořád budeme státi na zastaralém stanovisku, že při překladu třeba metrum originálu podati úplně tak, jak je v originále, ať se duchu našeho jazyka přičí ať nikoliv? [...] Požadavek této „úplné“ věrnosti metrické v překladu jest týž jako požadavek – u nás často zachovávaný – úplné doslovnosti překladu.“⁷⁶ Teprve o dva roky později však dokázal, že překládat z klasických jazyků lze i jinak, když vydal svůj první důsledně přízvučný překlad, Sofoklovu *Elektru*. Právě od r. 1896 až do své smrti překládal Král všechny verše antických dramát striktně přízvučně.

Králova nová metoda byla pro české překladatelství v mnoha ohledech revoluční a ovlivnila jeho vývoj na mnoho následujících let, přesto se neobešla bez některých úskalí. Král totiž svou překladatelskou teorii vystavěl na lingvistických principech, nedokázal ale uchopit jemné, obzvláště pro poezii však významné, rozdíly mezi jednotlivými jazyky. Při převodu mezi časoměrnou a přízvučnou prozodií dbal na zachování počtu a rozložení slabik, aby bylo dodrženo schéma původního časoměrného rytmu. Šlo mu tedy vlastně jen o zachování rozměru, nikoli o náhradu cizího metra takovým metrem domácím, jež by mělo rovnocennou rytmickou a estetickou hodnotu či literární tradici. Proto také nepochopil a ostře kritizoval překladatelskou metodu Nebeského, jelikož hodnota formálních prostředků pro českého čtenáře nebyla pro Krále vůbec rozhodující.⁷⁷

S Královým jménem je spojován ještě jeden průlom v české kultuře – teprve od inscenace jeho překladu Sofoklovu *Antigony*, jež se odehrála r. 1889 v Národním divadle,

⁷⁴ Viz druhý díl práce *O prozódii české*.

⁷⁵ VARCL, 1978, s. 398.

⁷⁶ KRÁL, Josef. O prosodii české. In: LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu, 2. díl*. Praha: Nakladatelství Ivo Železný, 1996, s. 58.

⁷⁷ LEVÝ, 1996a, s.206.

se datuje uvádění antických dramát na českých profesionálních scénách.⁷⁸ I když byl tento první zinscenovaný překlad i v recenzích přijat příznivě, obecně dramata jím přeložená na scénách moc přízně nesklidila a velký zájem o ně nebyl. Ostatně není divu, Král se totiž coby klasický filolog při překládání příliš nezajímal o požadavky divadelní scény, tudíž jeho překlady nebyly scénicky účinné ani tehdy.⁷⁹

7.1. *Kleštěnc* (1917)

Eunuchus vyšel v Králově překladu v Praze roku 1917 nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy slovesnost a umění a stal se tak 29. svazkem edice Bibliotéka klasiků řeckých a římských.⁸⁰ Samotnému překladu předchází krátký úvod. V něm se čtenář může v krátkosti dovědět něco o Terentiově *Eunuchovi* a jeho předlohách. Král zde také uvádí latinský text, z nějž při překladu vycházel, a to vydání z r. 1895 pořízené Filipem Fabianem. Dále se zmiňuje o obtížích při překladu Terentiovy komedie a jakým způsobem se s nimi vypořádal. Jelikož navyšování počtu veršů bylo proti jeho přesvědčení, při převodu latinského verše do českého místy „připouštěl daktyl místo trocheje,“ případně vynechával „slova čistě formální povahy, bez nichž se myšlenka sama snadno obejde.“⁸¹ Vzhledem k tomu, že *Kleštěnce* přeložil o několik let později rovněž Vladimír Šrámek, necháváme podrobnější analýzu Králova *Kleštěnce* až na závěrečnou kapitolu věnovanou srovnání tohoto překladu se Šrámkovým, aby tak mohly lépe vyniknout jednotlivé rysy obou překladů a odlišnosti v překladatelské metodě Krále a Šrámka.

⁷⁸ STEHLÍKOVÁ, 2012, s. 21.

⁷⁹ VARCL, 1978, s. 399.

⁸⁰ TERENCEUS. *Kleštěnc: komoedie*. Přel. Josef Král. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1917. – Všechny ukázky budou citovány z tohoto vydání.

⁸¹ KRÁL, Josef. Úvod. In: TERENCEUS, 1917, s. 6.

8. Klára Pražáková

Další český překlad Terentia vznikl až v meziválečném období zásluhou Kláry Pražákové (1891-1933). Celkový zájem o literaturu, který projevila už v prvních ročnících gymnaziálního studia, se vyhranil v zájem především o antické autory, proto také na pražské filozofické fakultě vystudovala krom moderních literatur i klasickou filologii pod vedením Josefa Krále. Po studiích vyučovala po deset let latinu a řečtinu na pražském dívčím gymnáziu, následně se věnovala už výhradně literární práci. Ta sestává ze tří větších celků – tvorba dramatická, překladatelská a teoreticko-teatrologická.

Pražáková napsala celkem šest vlastních dramát, jen tři z nich – tragikomedie *Svatý prorok & spol.*, komedie *Objev* a kratičká veršovaná *Hostina sedmi mudrců* – byla vydána. V dramatické tvorbě se sice inspirovala antikou, mísila ji však s osobitým stylem. Přestože literární úroveň jejích dramát oceňovali i někteří význační kritici té doby, na jeviště pronikala jen obtížně a inscenace zůstávaly bez širšího ohlasu. Esejistické stati o dramatu a divadle, kriticky a teoreticky zaměřené, uveřejňovala zejména v časopise *Jeviště*, posmrtně byly vydány v souboru *Od včerejška k zítřku* (1940).

Co se týče překladů, pozornost věnovala antické poezii a rétorické a satirické próze pozdního období (Lukianos, Martialis, Statius aj.), v centru jejího zájmu pak bylo antické drama. Překládala pod vlivem Králových překladatelských zásad, jeho striktní pravidla pro převod časoměrných schémat v přízvučná však dokázala poměrně zdařile a funkčně rozvolňovat.⁸² Vzhledem k tehdejší situaci v oblasti překladů z klasických jazyků však toto upravování Králových postulátů nebylo nic zvláštního a v podstatě ani nezbyvalo než se od jeho metody odklonit. Po roce 1918 se totiž znatelně reformovalo školství a společně s omezením klasického vzdělání došlo i k úbytku všeobecných znalostí reálií antického světa. Z toho důvodu museli překladatelé antické literatury rychle zareagovat. Snažili se vytvářet překlady srozumitelné i čtenářům s omezeným klasickým vzděláním a současně esteticky působivé – krédem těchto překladatelů se stal *umělecký dojem*. Nejsnazší cestou, jak toho dosáhnout, bylo předlohu vhodně upravit a zaktualizovat v duchu substituční překladatelské teorie.⁸³

Přibližovat se však překladatelé museli nejen čtenářům, nýbrž i – v případě scénických překladů – modernímu diváku. Tak postupně vykrytalizoval požadavek

⁸² *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 3/II, P–Ř.* Praha: Academia, 2000, s. 1070-1071 (heslo „Klára Pražáková“, autor hesla Emanuel Macek).

⁸³ VARCL, 1978, s. 400-401.

mluvnosti, jenž vyvolal polemiku právě mezi Klárou Pražákovou a Václavem Tillem. Roku 1920 uveřejnil Tille článek *Klasická čeština na jevišti*, kde vyslovil požadavek jasné a srozumitelné jevištní mluvy s tím, že v překladech veršových dramát (což se týká i těch antických) by se měl užívat přirozený slovosled – tedy dodržovat pořadí podmět, přísudek a pak teprve zbytek valenčního rámce, neoddělovat slova na sobě přímo závislá a adjektivum a zájmeno klást před substantivum. K tomuto článku následně Klára Pražáková napsala své vyjádření, přičemž s požadavkem jasné a srozumitelné mluvy se ztotožnila, proti užívání pevného, „přirozeného“ slovosledu se však z pozice překladatelky antických dramát silně ohradila: „Poezie, řeč vázaná rytmem, nemůže však plynouti vždy jako slovo mluvené, právě proto, že je vázaná. Volný slovosled dokonce není módou dneška, nýbrž staré právo řeči rytmické a takřka podmínkou jejího bytí. Z nepoddajné látky jazykové, která by nedovolovala změny v přirozeném slovosledu, nelze rytmicky tvořiti, neboť přirozená řeč, jak plyne, je pravidlem nerytmická. [...] Tvárnost slovosledu je básníku i překladateli nejen nutností, nýbrž i bohatstvím, z něhož dovede mnoho vytěžiti pro náladu verše. [...] Tím nechci ovšem říci, že by básník nebo překladatel dramatického díla neměl dbáti přirozeného slovosledu, nikde nesmí ho bezdůvodně porušiti, zajisté, ale má a musí míti plné právo učiniti tak všude, kde je potřebí.“⁸⁴ V tomtéž článku také hájí užívání jambu s tím, že na českých jevištích je pro něj místo stejně jako pro tradičně protežovaný trochejský, případně daktylský verš. Za zcela přípustné pokládá také užití daktylu na začátku jambického verše. Dokáže-li překladatel jambický verš umě sestavit, není pak ani třeba jambický rytmus originálu měnit.

8.1. *Dívka z Andru* (1933)

Terentiova komedie *Andria* vyšla v překladu Kláry Pražákové roku 1933 pod názvem *Dívka z Andru*. Jakožto sedmý svazek edice Museion jej v Praze vydala Společnost přátel antické kultury.⁸⁵ Kromě textu překladu obsahuje jen kratičký úvod, ten stručně informuje o datu uvedení *Andrie* na římskou scénu a z jakých předloh byla sestavena, dále přináší základní poznatky o řecké komedii. Informace k českému

⁸⁴ PRAŽÁKOVÁ, Klára. Klasická čeština na jevišti. K článku V. Tilla. *Jeviště*, 1920, roč. 1, č. 24-25, s. 285-287.

⁸⁵ TERENTIUS. *Dívka z Andru*. Přel. Klára Pražáková. Praha: Společnost přátel antické kultury, 1933. – Všechny ukázky budou citovány z tohoto vydání.

překladu však nenabízí. Stejně tak schází poznámkový aparát, což bylo zajisté míněno jako vstřícný krok vůči čtenáři a naznačuje snahu přiblížit se překladům pro divadlo.

Přestože se Pražáková ke svému překladu v úvodu nijak nevyjádřila, cenné poznatky o něm nám může poskytnout jiný text, a tím je recenze Ferdinanda Stiebitze, uznávaného překladatele z klasických jazyků, která vyšla téhož roku v Lidových novinách. Ten hodnotí překlad *Dívky z Andru* celkově jako povedený, schvaluje i jeho volnost. Slabé místo vidí v podstatě jen v metrickém schématu, které Pražáková zvolila: „Metricky se snaží překladatelka se zdarem podle platných zásad napodobit značnou pestrost originálu: některá metra však nechápe správně. Pozoruhodné je, že někdy v nápodobě jambických senárů, nemohouc pojmouti myšlenku ve stejný počet veršů, přidává verš. Přes všechnu pohotovost a obrazovost výrazovou nutí ji nápodobu senárů k nepřirozenému pořádku slov a k veršům, které by byly pro herce tvrdým oříškem.“⁸⁶

Jazyk, který Pražáková používá, je stylově homogenní, nedá se tedy říci, že například mluva otroků by byla stylově nižší než mluva jejich pánů. Obsahově se přidrží originálu, avšak někdy popouští uzdu za účelem najít v češtině vhodný ekvivalent, což je jen ku prospěchu překladu, a vytváří tak zdařilé slovní hříčky:

„To již není **blouznění**, / toť hotové je **bláznění**.“⁸⁷, s. 22;

Pamfílus: „...ten tvůj nápad **zapletl** mne.“ / Davus: „**Vypletu** tě zase.“⁸⁸, s. 64;

„Jak od svatby moh' **pokoj být**, on kdyby **byl dal pokoj!**“⁸⁹, s. 72;

nebo frazémy:

„ať ví, / že nasadíš mu parohy“⁹⁰, s. 29;

„Všech pět pohromadě měj!“⁹¹, s. 41;

„košile jest vždycky bližší kabátu“⁹², s. 44;

„Ty bys zasloužil, ty jeden šťouro, ve všem háček hledat chceš.“⁹³, s. 105.

Tato volnost vede na některých místech také k větší míře expresivity, což rovněž není na škodu, jelikož překlad tím pádem budí dojem větší hovorovosti, která ke komedii patří:

⁸⁶ STIEBITZ, Ferdinand. P. Terentius Afer: *Dívka z Andru*. *Lidové noviny*, 1933, roč. 41, č. 380, s. 9.

⁸⁷ ...*nam inceptiost amentium, haud amantium* (v. 218).

⁸⁸ *PA. ...me consiliis tuis miserum impeditum esse? DA. At iam expediam* (v. 616-617).

⁸⁹ *Quibu' quidem quam facile potuerat quiesci, si hic quiesset!* (v. 691).

⁹⁰ ...*ut te arbitretur sibi paratum moechum* (v. 316).

⁹¹ *Proin tu fac apud te ut sies* (v. 408).

⁹² ...*omnis sibi malle melius esse quam alteri* (v. 427).

⁹³ *Dignus es cum tua religione, odium: nodum in scirpo quaeri'* (v. 940-941).

„vypeskovat jsem ho nemoh“⁹⁴, s. 15; „Hloupost.“⁹⁵, s. 46; „Prý příliš skrblíš na výlohách.“⁹⁶, s. 47. V jednom verši Pražáková dokonce sahá k silnějšímu vulgarismu („děvka“⁹⁷, s. 81), což například Stiebitzovi, soudě podle jeho recenze, nepřišlo na tehdejší dobu adekvátní⁹⁸.

Na druhou stranu však působí některé pasáže zastarale a knižně (používá třeba výraz „nestačoval“ nebo variantu pro 3. os. pl. „chtí“), v celém textu je dost přechodníků, které už tehdy byly mluvenému jazyku vzdálené, proto celý překlad směřují lehce k nepřirozenosti. Kvůli podřízenosti slovosledu veršového schématu pak někdy vznikají věty na první pohled poněkud neprůhledné (např. „Proč pak chceš své zkáze?“, s. 15; „Když uslyšel, že synovi své dcery Chremes nechce dát.“, s. 18); „Měl jsem dobře nechtě svatbě té.“, s. 83). Rovněž, ačkoli jen zřídka, není v některých dialozích úplně zřejmá návaznost promluv, a čtenář si je tak může bez originálu vykládat různě – například v rozhovoru na s. 19 mezi starcem Simonem a jeho otrokem Davem:

Simo:

„Sem pojd’!“

Davus (k sobě):

„Co chce?“

Simo:

„Co pak říkáš?“

Davus:

„Čemu, mluv!“⁹⁹,

nemusí být každému hned jasné, zda Simo zaslechl otrokovu poznámku pronesenou k sobě a reaguje svou otázkou „Co pak říkáš?“ přímo na něj, nebo jestli se tak jen ptá Dava na jeho mínění.

Co se týče dobových reálií, nevyskytuje se v překladu nic, co by čtenáři bez klasického vzdělání výrazně bránilo pochopení. V otázce výrazů spjatých s náboženstvím Pražáková obvykle ponechává *bohy* v plurálu a postavy v jejím překladu nemají, na rozdíl třeba od překladu Nebeského, problém dovolávat se Jova či Junony, jak je tomu

⁹⁴ *Nec satis ad obiurgandum causae* (v. 138).

⁹⁵ *Puerilest* (v. 449).

⁹⁶ *Ait nimium parce facere sumptum* (v. 450).

⁹⁷ *Meretrix* (v. 756).

⁹⁸ „K nesouhlasu vybízejí zejména některé výrazy příliš moderní, poněkud vulgární...“ – STIEBITZ, 1933, s. 9.

⁹⁹ *SI. Eho dum ad me. DA. Quid hic volt? / SI. Quid ais? DA. Qua de re?* (v. 183-184).

v originále. Je zajímavé, jakým způsobem se vypořádala s názvy starořeckých platidel – latinský výraz *obolus* funkčně nahrazuje českým *halířem*, jelikož oboje jsou ekvivalenty drobné mince, *drachmy* a *talenty* však ponechává. To jsou vlastně jediné výrazy, kde by mohl čtenář postrádat vysvětlivku, na druhou stranu se dá z kontextu dobře odvodit, zda jde o malou či velkou sumu, a to mu pro pochopení stačí.

Je patrné, že český překlad *Dívky z Andru* Kláry Pražákové je do jisté míry rozporuplný: na jednu stranu se mu překladatelka snažila dodat volnost a hovorovost, jindy se k tomu však neodvážila a některé pasáže stále působí kostrbatě a zastarale. Přestože by převedení tohoto překladu na současnou scénu asi nikoho moc nenadchlo, jelikož není zcela plynulý, některá místa jsou nejasná a především kvůli častému nepřirozenému slovosledu by rozhovory působily na jevišti příliš uměle, pořád jde o zdařilý počín obsahově věrný originálu, který zájemci o antickou kulturu dobře poslouží.

9. Vladimír Šrámek

Další velký převrat přinesli do českého překladu z antických literatur ti překladatelé, kteří sice prošli klasickým vzděláním, ale jejich tvorbu ovlivnilo především úzké spojení s divadlem, ať už šlo o divadelní teoretiky, dramaturgy či režiséry. Narušil se tak vlastně dlouholetý monopol klasických filologů v oblasti překládání antických děl a překlady dramát se ještě více přiblížily současnému divákovi, což odpovídalo nové potřebě plynoucí z postupného omezování klasického vzdělávání ve školách.

K překladatelům s bohatou divadelní praxí patřil i Vladimír Šrámek (1893-1969). Ten vystudoval klasické gymnázium v Praze a zde následně roku 1920 také právnickou fakultu, právnickému povolání se však nikdy nevěnoval, byl totiž zaměstnán jako úředník na ministerstvu školství, od roku 1945 pak byl dokonce vedoucím divadelního oddělení ministerstva kultury. Během své práce na ministerstvu stácel svůj zájem stále více k praktickému divadlu. Rok po absolvování vysoké školy navštěvoval divadelní oddělení státní konzervatoře, nato pak působil krátce coby herec v Národním divadle a posléze až do roku 1932 hrál ve Vinohradském divadle. V divadelnictví tak nashromáždil mnoho zkušeností a v roce 1950 se stal ředitelem divadla v Hradci Králové, mezi lety 1952-1958 byl vedoucím redaktorem dramatického oddělení agentury Dilie. Prostřednictvím Dilie publikoval Šrámek mnoho překladů dramát nejen antických autorů, ale i novodobých klasiků a současníků. Zde rovněž poprvé uveřejnil překlady hned dvou Terentiových her, nejprve komedii *Formio* a o něco později také *Kleštěnce*, který již existoval v Králově překladu.

S překládáním dramát začal koncem 30. let, přičemž jeho hlavní zájem byl soustředěn na římské a řecké autory. Díky herecké praxi a zkušenosti s praktickým divadlem nahlížel na dříve vzniklé české překlady těchto autorů z jiného úhlu než klasičtí filologové, proto vnímal dosavadní překladatelské metody jako překážku v porozumění, která brání i širšímu uplatnění a ubírá čtenářské, respektive divácké přitažlivosti. Sám tedy zvolil poněkud volnější překlad – snažil se vystříhat zastaralé slovní zásoby, kterou raději nahrazoval soudobým slovníkem, u svého prvního překladu, *Odyssey*, rozvolnil hexametru, v dramatech přibližoval jednotlivé postavy především mluvou současným lidem, k čemuž hojně používal hovorový jazyk. Za nejúspěšnější z jeho překladů bývá považován Plautův *Pseudolus*, jenž byl mnohokrát zinscenován, významným počinem je

však i překlad *Starého zákona*, který přebásnil za jazykové spolupráce Vladimíra Kajdoše.¹⁰⁰

9.1. *Kleštětec – Formio* (1969)

Překlad komedie *Formio* uveřejnil Šrámek poprvé roku 1960, překlad druhé Terentiovy hry, *Kleštěnce*, pak roku 1962, přičemž texty obou těchto překladů byly rozmnoženy prostřednictvím agentury Dilia. Roku 1969 se však dočkaly i společného knižního vydání, které bylo publikované v nakladatelství Odeon jako 402. svazek edice Světová četba.¹⁰¹ Frontispis tohoto vydání nese krátký medailonek o Terentiově životě a díle, v tiráži je mimo jiné uvedeno, že překlady byly pořízeny na základě latinských originálů *Eunuchus* a *Formio*, vydaných nakladatelstvím Teubner roku 1910 – pro překlad *Kleštěnce* si tedy Šrámek zvolil jiný výchozí text než Král. Textům Šrámkových překladů pak předchází ještě jeden výraznější paratext, a tím je předmluva s titulem *Klasik římské komedie*. Zde poskytuje autor překladů čtenářům historický kontext Terentiovy tvorby, informace o jeho životě, srovnává Terentia s jeho římským konkurentem Plautem: „Nemá bezprostřední sílu Plautovu, krevnatost a dech; má však něco víc. Má *kritický* postoj a pohled a logiku.“¹⁰² Dále uvádí Šrámek okolnosti římských premiér *Kleštěnce* a *Formiona*, jako jediný z českých překladatelů Terentia navíc také seznamuje čtenáře s ději těchto komedií a s jejich postavami. Polemicky se při tom vyjadřuje o úloze postavy, která dala jméno celé hře, parazita *Formiona*: „Tak mu alespoň autor či jeho pozdější opisovači a vykladači říkají. Pouhým srovnáním s parazitem první komedie¹⁰³, *Gnathem*, je však zřejmo, že tito dva nemají pranic společného. [...] Tento parazit [*Formio*] má osobní hrdost, vzpřímenou páteř. Dovede-li svou inteligencí přitisknout ke zdi chamtivé, čachrující kupce, to není příživník! To je člověk, který zná dobře rozdíl své třídy a mstí se. Je vlastně [...] obdobou novodobého proletáře.“¹⁰⁴ Závěrem se pak Šrámek ještě zmiňuje o ostatních českých překladech Terentiových dramát.

¹⁰⁰ *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 4/I, S–T. Praha: Academia, 2008, s. 721-722 (heslo „Vladimír Šrámek“, autor hesla Vladimír Forst).

¹⁰¹ TERENTIUS. *Kleštětec – Formio*. Přel. Vladimír Šrámek. Praha: Odeon, 1969. – Všechny ukázky budou citovány z tohoto vydání.

¹⁰² ŠRÁMEK, Vladimír. *Klasik římské komedie*. In: TERENTIUS, 1969, s. 15.

¹⁰³ Tj. *Kleštěnce*.

¹⁰⁴ ŠRÁMEK, 1969, s. 13.

9.1.1. *Formio* – analýza

Díky tomu, že měl Šrámek velice blízko divadelnímu prostředí, si byl při překládání dobře vědom, že jeho překlady by mohly posloužit jako podklad pro inscenaci. To mělo nejspíše také vliv na skutečnost, že v jeho překladu *Formiona* není jediná poznámka pod čarou, s těmi by se totiž na divadle jen obtížně pracovalo. I pro čtenáře je to však vstřícné gesto, jelikož neubírají jeho pozornost a nenarušují plynulost četby. Dá se rovněž předpokládat, že se autor překladu bude více snažit vytvořit text snadno srozumitelný i pro čtenáře, kteří nemají hlubší znalosti v oblasti antiky. Z jazykového hlediska je Šrámkův překlad vyvážený, stejně jako třeba u Pražákové žádná z postav svou mluvou výrazně nevyniká, jen Šrámek používá značně hovorovější a barvitější jazyk a jeho dialogy se více blíží běžnému rozhovoru a mají přirozenější spád. Hovorový ráz podporuje také to, že se Šrámek vyhýbá archaismům a zastaralému jazyku obecně.

Zatímco Šrámkovi předchůdci, kteří přeložili některou z Terentiových her, se co nejvíce drželi originálu v duchu konformní metody překladu, Šrámek mnohem více inklinuje k metodě adaptační. To je patrné už jen po formální stránce, jelikož leckdy rozšiřuje počet veršů – například druhý výstup čtvrté scény má v originále 15 veršů, kdežto ve Šrámkově překladu je veršů 22. Oproti předchozím českým překladatelům Terentia má Šrámek mnohem blíže k adaptační metodě překladu také v oblasti lexika, což se projevuje například výrazně vyšším podílem českých frazémů:

„A je vůbec moudré, / tak proti větru močit umíněně?“¹⁰⁵, s. 120;

„bude oheň na střeše“¹⁰⁶, s. 127;

„pět švestek sebral a prásk honem do bot“¹⁰⁷, s. 127;

„Jak vrána k vráně!“¹⁰⁸, s. 136;

„A ruka meje ruku.“¹⁰⁹, s. 136;

„Kaši jsi zavařil, teď si ji sněž.“¹¹⁰, s. 139;

Formio: „Ach, stará písnička!“ /

Démifo: „Proč stará písnička? A nedám pokoj, až ti ji dozpívám!“¹¹¹, s. 148;

¹⁰⁵ *Namque inscitiast / advorsu' stimulum calces* (v. 77-78).

¹⁰⁶ *Incendam* (v. 186).

¹⁰⁷ *Aliquid convasassem atque hinc me conicerem protinam in pedes* (v. 190).

¹⁰⁸ *Omnes congruont* (v. 264).

¹⁰⁹ *Tradunt operas mutuas* (v. 267).

¹¹⁰ *Tute hoc intristi: tibi omnest exedendum* (v. 318).

¹¹¹ **Ph.** *Ohe / "actum" aiunt "ne agas". De. Non agam? Immo haud desinam / donec perfecero hoc* (v. 418-420).

„Jdi mi s tím k šípku!“¹¹², s. 162;
„Drobátko / jsem papínkovi pustil žilou.“¹¹³, s. 173;
„Vlez mi už na záda!“¹¹⁴, s. 191.

Z těchto několika příkladů je patrné, že na místa latinských frazémů hledá Šrámek vhodné české ekvivalenty, někdy však frazémy přidává i tam, kde v originále nejsou, vyjadřuje se tedy trochu obrazněji než Terentius. Expresivitu dodávají také deminutiva a dysfemismy, přičemž některé z těchto výrazů expresivní příznak zachovávají po vzoru originálu, („pomeššího dloužku“¹¹⁵, s. 117; „ropucho“¹¹⁶, s. 160; „pitomec“¹¹⁷, s. 167), jiná ho přidávají („papínkové“¹¹⁸, s. 120; „dědka“¹¹⁹, s. 119; „s jeho děvkou“¹²⁰, s. 148). Skutečnost, že vulgární výraz „děvka“ nezaznívá z úst žádného otroka, nýbrž jednoho ze starců, svědčí o tom, že hovorový a nespisovný jazyk skutečně není vyhrazen jen postavám s nízkým společenským statutem.

Navzdory adaptačnímu přístupu a absenci poznámkového aparátu se Šrámek neuchyluje k substituci antických reálií anachronismy nebo jinými výrazy bližšímu našemu kulturnímu prostředí. Třeba pojem „bohové“ ponechává dle originálu v množném čísle, překlad tedy koresponduje s polyteistickým smýšlením starých Římanů, a nevyhýbá se ani užití jména antického boha Jova („Ó mocný Jove!“¹²¹, s. 187). V zájmu zachování jednoty používá dokonce – přestože v originále na tomto místě bohové nefigurují (*in ignotum locum*, v. 548) – spojení „kam vědí Olympští“ (s. 162), ačkoli mnohé by jistě svádělo použít spíše české úsloví „Bůh ví kam“. Jen výraz „krejcar“ do prostředí hry nezapadá, je však použit v rámci frazému – „Dluh nesu do krejcaru.“¹²¹ (s. 118) – který má význam „celý, v plném počtu“, v latině vyjádřený slovem *numerus*, nejde tedy o substituci latinského pojmosloví českým. Navíc je pro nás „krejcar“ vlastě také pojmem z minulosti, není zde proto výrazně rušivý a nápadný. Ostatní výrazy z finanční terminologie, jako *miny* a *talenty*, ponechává Šrámek dle předlohy.

Je zcela patrné, že Šrámek Terentiova *Formiona* upravil nejen po formální, nýbrž i po lexikální stránce, avšak vše v rámci mezí, rozhodně se tedy nedá říct, že by překladem

¹¹² *Etiam tu hinc abis* (v. 542).

¹¹³ *Emunxi argento senes* (v. 682).

¹¹⁴ *Vapula* (v. 850).

¹¹⁵ *...relicuom pauxillulum* (v. 37).

¹¹⁶ *Sterculinum* (v. 526).

¹¹⁷ *Belua* (v. 601).

¹¹⁸ *Patres* (v. 84) – Výraz „papínkové“ je použit vícekrát, jinde nahrazuje také latinské slovo *senes*.

¹¹⁹ *Senis* (v. 63).

¹²⁰ *Cum uxore hac* (v. 425).

¹²¹ *Conveniet numerus quantum debui* (v. 53).

vznikla jiná hra. Díky tomu, že Šrámek překládal toto drama tak, aby nemusel nic vysvětlovat v poznámkách, a postavy nechal promlouvat současným hovorovým jazykem, ubíhají dialogy plynule, jsou barvité a přirozené, čtenář se při četbě neztrácí a určitě by si dokázal představit realizaci tohoto překladu na divadelních prknech – ostatně Šrámkův předchozí překlad, Plautův *Pseudolus*, byl velmi úspěšný a chopil se jej nejméně jeden režisér, při překládání Terentiových dramát už měl tedy Šrámek určitou představu, jak na čtenáře a eventuální diváky zapůsobit. Jen studentům klasické filologie, kteří by hledali pro studijní účely překlad obsahově zcela věrný originálu, tento – na rozdíl od předchozích českých překladů Terentia – neposlouží tak dobře.

10. *Kleštětec* Šrámkův vs. Králův

Eunuchus je jediná Terentiova komedie, jejíhož překladu se chopili hned dva čeští překladatelé – poprvé tuto hru přeložil roku 1917 Josef Král, roku 1962 pak Vladimír Šrámek, oba pod názvem *Kleštětec*. Z toho, co již bylo o obou překladatelích řečeno, je patrné, že oba volili poněkud odlišný přístup – Král se snažil co nejvíce přidržovat originálu, pouze časoměrná schémata nahrazoval přízvučnými, nikdy se tedy nevzdaloval příliš daleko od konformní metody překladu, kdežto Šrámek překládal tak, aby byl výsledný text dobře srozumitelný, plynulý a snadno uchopitelný pro případné inscenace, byla mu tedy, jak se ostatně ukázalo již při analýze jeho překladu *Formia*, mnohem bližší adaptační metoda překladu. Rozdíly mezi přístupem Královým a Šrámkovým se projevují samozřejmě i na jejich překladech *Kleštěnce*.

Jeden rozdíl je patrný již po formální stránce. Oba sice zvolili přízvučnou nápodobu latinského metra, liší se však v počtu veršů – zatímco Král, v duchu svého přesvědčení neubírat ani nepřidávat verše, striktně dodržuje počet veršů dle originálu, Šrámkovi se leckdy díky volnějšímu překladu verše rozmnožují a celkový počet je tedy oproti originálu vyšší¹²². Další odlišností, které si lze všimnout na první pohled, je poznámkový aparát. Šrámek má jedinou poznámku u prologu, v níž zmiňuje Terentiova konkurenta Luscia Lanuviana, na nějž Terentius v prologu naráží- poznámka tedy pouze přibližuje historický kontext a pro pochopení celého textu není vůbec podstatná. Oproti tomu Králův poznámkový aparát je mnohem obsáhlejší a jeho překlad je zatížen celkem 34 poznámkami, které se nacházejí pod čarou na příslušných stránkách, čtenáři se s nimi tudíž během četby pracuje o něco snáz, než kdyby je musel dohledávat v soupisu za samotným textem překladu. Královy poznámky jsou různého charakteru – některé pouze nastiňují historický kontext (k prologu třeba píše obdobné informace jako Šrámek ve své jediné poznámce) nebo postavy antické mytologie, o nichž je v *Kleštěnci* zmínka, jedna informuje o verši porušeném v předloze, několik jich však bohužel přibližuje nebo vysvětluje smysl překladu, s čímž by bylo při případné inscenaci obtížné pracovat, jelikož není v kompetenci herců vysvětlovat divákům, co právě řekli. Ostatně i pro čtenáře jsou takové poznámky nepřívětivé, neboť narušují plynulost čtení a porozumění samotného textu. Nyní si pro příklad uvedeme několik z nich a souběžně ukážeme, jakým způsobem

¹²² Např. verš 49 – *Exclusit, revocat: redeam? Non si me obsecret.* – překládá Šrámek verši dvěma: „Zavřela přede mnou – a ted’ mne volá. / Mám? – Ne a ne! A kdyby tady klekla!“ (s. 22).

příslušné pasáže přeložil Šrámek, který žádnou vysvětlující poznámku uvést nepotřeboval.

„Jdu na venek; dva dni tam prodlím v soužení.“ (Král, s. 18, v. 187),

„Odejdu z města, / dva dny se budu mrskat na statku.“ (Šrámek, s. 30),

Rus ibo: ibi hoc me macerabo biduom. (v. 187).

Král v tomto případě přidává ke slovům „Jdu na venek“ poznámku „Totiž na svůj venkovský statek“ a to celkem příhodně, protože použitá formulace je velice nezvyklá a čtenář by si pod ní mohl představit ledacos. Šrámek vyjadřuje „statek“ ve svém překladu explicitně a myšlenku toho, že půjde o statek venkovský, naznačuje slovy „Odejdu z města“, nedochází tedy k žádnému problému s porozuměním. Rovněž výraz *macerabo* překládají odlišně – Král jej překládá „prodlím v soužení“, zatímco Šrámek zvolil expresivnější „budu se mrskat“.

„Byl bych věru tím, čím jsem se tvářil.“ (Král, s. 51, v. 606),

„Musel bych potom být / tím, zač mě vydávali!“ (Šrámek, s. 65),

Tum pol ego is essem vero qui simulabar. (v. 606).

Význam tohoto verše Král přibližuje slovy „T. vskutku kleštěncem“. Je to však příklad poznámky, která je poměrně zbytečná, jelikož si to čtenář může z kontextu snadno sám odvodit, ostatně ani Šrámek a ani Terentius slovo „kleštěnec“ explicitně neuvádějí, přesto předpokládali srozumitelnost. Na druhou stranu je pravda, že i když Král tento verš přeložil věrně originálu, může nabízet více interpretací, kdežto Šrámekův volnější překlad jednoznačněji vyjadřuje, na co kontextuálně naráží. Je také očividné, že oba překladatelé se v tomto verši rozhodli vynechat výraz *pol*.

„Jdi, Pythiado, skříнку s její řehtačkou sem přines!“ (Král, s. 63, v. 753),

„Jdi, Pythio, a přines skříнку se vším, / co dítě mělo kdysi u sebe!“ (Šrámek, s. 79),

Abi tu, cistellam, Pythias, domo ecfer cum monumentis. (v. 753).

U tohoto verše se v Králově podání ukazuje veliký problém, jelikož čtenáři bez velmi dobrých znalostí v oblasti antiky by byl jen těžko srozumitelný, a tak jej Král musel nezbytně doplnit obsáhlou poznámkou: „Podle řehtaček a jiných hraček bývaly často poznávány děti odložené a uloupené. I hračky sestry Chremetovy jsou zachovány a mají býti znamením, podle kterého Chremes pozná, že ona dívka je vskutku jeho sestra.“ Šrámek, který více pracoval s adaptační metodou překladu, zde sice výraz *monumentis*

překládá opisně („vším, co dítě mělo kdysi u sebe“) a přidává kvůli tomu verš navíc, což Král v překladech důrazně odmítal¹²³, ale smysl je jasný a Šrámkův překlad této pasáže by se tedy mohl bez obtíží použít i při jevištní realizaci. Na tomto příkladu je vidět, že v některých případech je funkčnější zachovat srozumitelnost, i na úkor formy. Ve výsledku nejde ani tak o přesný obsah skřínky, ale spíš o to, že předměty v ní uložené měla dívka u sebe, když se ztratila, a podle nich ji její rodina pozná, což se Šrámkovi podařilo v překladu vyjádřit lépe než Královi.

Králův a Šrámkův překlad *Eunucha* se liší i v dalších ohledech, mimo jiné užitým jazykem. Král celkově používá stylově vyšší jazyk, současně však více zastaralý, místy až knižní – hojně například užívá přechodníky nebo používá archaické či knižní výrazy jako „se zove“ (s. 10, v. 26), „sestrou slula“ (s. 16, v. 146), „jít“ (s. 22, v. 222), „milostence“ (s. 31, v. 352) – výsledné dialogy tedy působí mnohdy nepřirozeně a uměle. Některé repliky také ztrácejí návaznost a jsou poněkud neprůhledné, například v rozhovoru v druhém jednání prohlašuje mladík Faedria: „Jdu na venek a zůstanu tam,“ načež otrok Parmeno odvětí: „Myslím.“¹²⁴ (s. 21, v. 216-217). Král zde opět používá kostrbatou formulaci „jdu na venek“ a navíc si pro překlad slovesa *censeo* zvolil nevhodný český ekvivalent; pro zachování smyslu by bylo vhodnější použít například „souhlasím“. V rámci překladu *Kleštěnce* se nevyvaroval ani dalších pro češtinu netradičních výrazů, užívá například substantivizované adjektivum „pokrevní“ („Nemám nijakých tu přátel ani pokrevných.“¹²⁵, s. 16, v. 147-148) nebo kalkované slovo „spoluslužka“ („Já za spoluslužku jsem ji měl.“¹²⁶, s. 74, v. 858). Nacházejí se zde však i zdařilé obraty, například použité přirovnání, když chce otrok Parmeno říct, že nedokáže zamlčet lež, když ji slyší: „Jsem plný děr a teku tu i tam jak sud“¹²⁷ (s. 14, v. 105), na což o pár veršů později ještě navazuje: „To lež je obé! Vytečete to.“¹²⁸ (s. 15, v. 121). Konformní metoda, jíž se Král držel, mu ovšem nedala mnoho prostoru k obraznému vyjadřování nebo používání českých frazémů, které by se vzdalovalo originálu.

Šrámek rovněž používá v podstatě homogenní jazyk, stojí však na opačné straně škály – jazyk jeho překladu je velice hovorový, lexikum volí ze současné češtiny, výsledný text působí celkově moderněji, dialogy mají větší spád a plynulost, jsou

¹²³ Viz tvrzení z úvodu k jeho překladu *Kleštěnce*: „Rozmnožovati počet veršů pokládám za nemístné.“ – KRÁL, 1917, s. 6.

¹²⁴ *PH. Ego rus ibo atque ibi manebo. / PA. Censeo* (v. 216-217).

¹²⁵ *Habeo hic neminem / neque amicum neque cognatum* (v. 147-148).

¹²⁶ *Conservam esse credidi* (v. 858).

¹²⁷ *Plenus rimarum sum, hac atque illac perfluo* (v. 105).

¹²⁸ *Utrumque hoc falsumst: effluet* (v. 121).

přirozenější. I Šrámkovi se však stane, že některé dialogy postrádají návaznost a smysl, tak například ve druhé scéně druhého jednání:

Gnatho:

„Jak je ti po těle?“

Parmeno:

„Děkuju.“

Gnatho:

„Pozoruji.“, s. 36-37.¹²⁹

V originále je na tomto verši komické, že obrazně míněnou otázku *Quid agitur?* otrok Parmeno schválně chápe doslovně, vzniká tedy rozpor mezi očekávanou a zvolenou odpovědí, ve Šrámkově podání ovšem celý vtip jaksi zaniká. Oproti Královi se Šrámek vyjadřuje expresivněji – používá deminutiva (např. „sestříčka“, s. 59; „papíncovi“, s. 103) i dysfemismy (např. „huba“, s. 83; „blbce“, s. 103), nevyhýbá se ani několika vulgarismům („do zadku“, s. 22; „děvku“, s. 23; „do bordelu“, s. 47). Ve značné míře používá Šrámek (stejně jako v překladu *Formiona*) i české frazémy:

„každý chvilku tahá pilku“¹³⁰, s. 37;

„mám-li všech pět“¹³¹, s. 62;

„jdi si taky k šípku“¹³², s. 69;

„ten ztropí zase řádnou kočičinu“¹³³, s. 94;

„jakou jsi mi tam psinu připravil“¹³⁴, s. 103;

„s tím dubem“¹³⁵, s. 111.

Na druhou stranu se oba překlady, Králův i Šrámkův, shodují v nakládání s antickými realiiemi. Výrazy vztahující se k bohům jsou v jejich překladech v příslušných tvarech, i když místy se lehce rozcházejí (např. „Spravedliví bozi!“ Šrámek, s. 34 X „Dobří bozi!“ Král, s. 22, v. 225), finanční pojmy nenahrazují českým ekvivalentem (oba používají slovo „mina“), oba překladatelé ponechávají i narážky na antickou mytologii, které jsou v originálu (např. „Héraklés sloužil, víš, Omfale“, Šrámek, s. 105 X „Vždyť i Hercules

¹²⁹ GN. *Quid agitur?* PA. Statur. GN. Video (v. 271).

¹³⁰ *Omnium rerum, heus, vicissitudost* (v. 276).

¹³¹ *Sanus sim* (v. 556).

¹³² *In'* (v. 651) - tj. *isne*; od slovesa *ire*.

¹³³ *Dabit hic pugnam aliquam denuo* (v. 899).

¹³⁴ ...*quos ludos praebueris intus* (v. 1010).

¹³⁵ Tj. hlupákem; *saxum* (v. 1085).

kdys sloužil Omfale“¹³⁶, Král, s. 86, v. 1028¹³⁷), pouze s tím rozdílem, že Král k nim připojuje vysvětlující poznámky, které ovšem pro pochopení textu nejsou podstatné.

Je zřejmé, že při převodu Terentiova *Kleštěnce* do češtiny Král a Šrámek zvolili každý jiný přístup. Král, ve snaze vytvořit překlad věrný originálu, se v co největší možné míře přidržoval konformní metody, proto jeho překlad neobsahuje mnoho odchylek od předlohy, současně tím však vznikla nutnost některé pasáže ozřejmit v poznámkovém aparátu. Šrámkova verze je oproti originálu mnohem volnější, jelikož mu byla blízká metoda adaptační, hovorový jazyk, který zvolil, se k žánru komedie hodí lépe než Králův zastaralý a knižní. Oba také překládali z jiných pozic – Král z pozice klasického filologa, Šrámek z pozice člověka, který je zběhlý v divadelnictví. Králův i Šrámkův text mají samozřejmě světlé i stinné stránky, oba ale najdou své uplatnění. Právě díky tomu, že Králův překlad *Eunucha* je tak věrný originálu a je doplněn poznámkami, poslouží skvěle čtenářům s klasickým vzděláním, obzvláště ke studijním účelům. Šrámkův překlad zase díky současnému jazyku a plynulejšímu spádu lépe poslouží čtenářům z širší veřejnosti, kteří si chtějí přečíst Terentia jen pro zábavu ve svém volném čase, bez větších obtíží by mohl být použit i jako předloha pro divadelní inscenaci.

¹³⁶ Král připojuje poznámku: „Hercules, známý řecký heros, sloužil kdysi po tři léta královně lydské Omfale.“

¹³⁷ *Qui minus quam Hercules servivit Omphalae* (v. 1028).

Závěr

Tato práce se věnovala tématu českých překladů Terentiových komedií. V přípravné fázi se podařilo zjistit existenci celkem pěti celistvých českých překladů, které vznikaly mezi lety 1871 a 1962. Pokrývají celkem čtyři Terentiovy hry – *Adelphoi*, *Andria*, *Eunuchus* a *Phormio*. Ze dvou zbylých – *Heautontimorumenos* a *Hecyra* – jsou známy pouze nepatrné zlomky z úvodních veršů v překladu Timotheje Hrubého. K inscenacím Terentiových dramát v českém prostředí se podařilo dohledat pouze zmínky o školních představeních z poloviny 16. století, žádné novodobé jevištní realizace známy nejsou.

První část této práce byla věnovaná osobě samotného Publia Terentia Afra, jeho životu a vybraným jazykovým charakteristikám jeho tvorby, jelikož jejich znalost hraje při překladu do cílového jazyka významnou roli. Druhá část práce úvodem seznamuje teoreticky se základy českého překladatelství a jeho vývojem v 19. století, následně se pozornost zaměřila na osoby českých Terentiových překladatelů a jejich překladatelské metody. Tyto autorské medailonky jsou pak doplněny analýzami jimi přeložených Terentiových her, v nichž spočívá hlavní přínos celé práce.

Z jednotlivých analýz vyplývá, že převažující překladatelskou metodou byla ta konformní, klonili se k ní Nebeský v *Bratrech*, Král v *Kleštěnci* i Pražáková v *Dívce z Andru*. Jediný Šrámek měl při překladu *Kleštěnce* a *Formiona* blíže k metodě adaptační, jeho výsledné texty jsou tedy oproti originálům volnější. Od svých předchůdců se Šrámek odlišuje také použitým jazykem. Ačkoli jsou všechny zmíněné překlady jazykově v podstatě homogenní – pouze u překladu Nebeského *Bratří* vyvstala nepatrná distinkce mezi mluvou otroků a jejich pánů – stylově se liší. Zatímco Nebeský, Král a Pražáková zvolili převážně spisovnou češtinu plnou zastaralých výrazů, Šrámek dal přednost hovorové češtině a současnému slovníku, proto jeho dialogy působí více jako reálné rozmluvy a jeho překlady byly jediné shledány vhodnými jako předloha pro případnou inscenaci. Na jednotlivé překlady měla zřejmě vliv i výchozí pozice těchto překladatelů – Šrámek sice měl klasické vzdělání, profesně se však věnoval divadlu, chápal proto potřeby dramatického překladu lépe než ostatní, kteří byli primárně klasičtí filologové a jako důležitější vnímali zachovat věrnost originálu.

Tato práce samozřejmě neobsáhla zdaleka všechny aspekty Terentiovy tvorby a jejích českých překladů, je však krokem ke zvýšení zájmu o tuto tematiku v českém prostředí. Snaží se rovněž upozornit na nedostatečný stav českých překladů Terentiových

komedii – od vzniku posledního z nich ostatně uběhlo již téměř šedesát let – a podnítit tak případně i vznik překladů nových, které by i čtenářům neznalým latiny umožnily přečíst si celé Terentiovo dílo.

Zdroje

Primární

HRUBÝ, Timothej. *Anthologie z básníků římských*. Praha: Bursík a Kohout, 1894.

TERENTIUS. *Adelphoe*. Ed. Ronald Martin. Cambridge University Press, 1976

TERENTIUS. *Bratři: komoedie Terentiova*. Přel. Václav Bolemír Nebeský. Praha: Museum království českého, 1871.

TERENTIUS. *Dívka z Andru*. Přel. Klára Pražáková. Praha: Společnost přátel antické kultury, 1933.

TERENTIUS. *Eunuchus*. Ed. John Barsby. Cambridge University Press, 1999.

TERENTIUS. *Kleštětec: komoedie*. Přel. Josef Král. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1917.

TERENTIUS. *Kleštětec – Formio*. Přel. Vladimír Šrámek. Praha: Odeon, 1969.

Sekundární

CONTE, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*. Praha: KLP, 2008.

ČADKOVÁ, Daniela. *Bibliografie překladů antických dramát*. Praha: KKS FLÚ AV ČR, 2018.

DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Větrné mlýny, 2010.

KARAKASIS, Evangelos. *Terence and the Language of Roman Comedy*. Cambridge University Press, 2005, s.

LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu, 1. díl. Vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře*. Praha: Nakladatelství Ivo Železný, 1996a.

LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu, 2. díl*. Praha: Nakladatelství Ivo Železný, 1996b.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983.

Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 2/I, H–J. Praha: Academia, 1993.

- Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 2/II, K–L.* Praha: Academia, 1993.
- Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 3/I, M–O.* Praha: Academia, 2000.
- Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 3/II, P–Ř.* Praha: Academia, 2000.
- Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 4/I, S–T.* Praha: Academia, 2008.
- PARKER, Holt. Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined. *The American Journal of Philology*. The Johns Hopkins University Press, 1996, roč. 117, č. 4, s. 585-617.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PELÁN, Jiří. Překlad konformní a adaptační. Na okraj Písně o Rolandovi. *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, 1998, roč. 36, č. 2, s. 158–168.
- POLÁČKOVÁ, Eliška. *Plautův Pseudolus po česku*. Brno, 2011. Magisterská diplomová práce. MU, FF.
- POLÁČKOVÁ, Eliška. Český překlad antických her: Quo vadis? *Theatralia*, 2012, roč. 15, č. 1, s. 136-150.
- PRAŽÁKOVÁ, Klára. Klasická čeština na jevišti. K článku V. Tilla. *Jeviště*, 1920, roč. 1, č. 24-25, s. 285-287.
- SEGAL, Erich. *Introduction*. In: *Oxford Readings in Menander, Plautus, and Terence*. Oxford University Press, 2002, s. 23-27.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Co je nám po Hekubě?* Praha: Brkola, 2012.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. Scénický překlad antických dramát. In: *SPFFMU Q2*, 1999.
- STIEBITZ, Ferdinand. P. Terentius Afer: Dívka z Andru. *Lidové noviny*, 1933, roč. 41, č. 380.
- ŠUBRT, Jiří. *Římská literatura*. Praha: Oikoymenh, 2005.
- TILLE, Václav. Klasická čeština na jevišti. *Jeviště*, 1920, roč. 1, č. 20-21, s. 238–241.

VARCL, Ladislav. *Antika a česká kultura*. Praha: Academia, 1978.

Příloha

Název:	Překlady:	Inscenace:
Adelphoe (Bratři)	1871 – V. B. Nebeský	1552 – studenti pražské univerzity 1553 – škola v Chebu
Andria (Dívka z Andru)	1933 – Klára Pražáková	/
Eunuchus (Kleštěnec)	1917 – Josef Král 1962 – Vladimír Šrámek	1551 – jezuitská kolej v Chebu
Heautontimorumenos	1894 – Timothej Hrubý: Anthologie z básníků římských (v. 16-21)	/
Hecyra	1894 – Timothej Hrubý: Anthologie z básníků římských (v. 1-8, 29-42)	/
Phormio (Formio)	1960 – Vladimír Šrámek	1544 – studenti pražské univerzity

Tab. 1