Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Simona Šedivá

Komentovaný překlad části knihy Emmy Smithové
This Is Shakespeare (Londýn: Penguin Books, 2020)

An Annotated Translation of a Part of the Book
This Is Shakespeare by Emma Smith (London: Penguin Books, 2020).

Praha 2025

Vedoucí práce: Mgr. Šárka Brotánková, D.Phil.

Zadání

Přeložte zadaný text do češtiny a vypracujte komentář rozsahu min. 20 normostran, ve kterém provedete překladatelskou analýzu výchozího textu. Dále popište typy překladatelských problémů, které se v zadaném textu vyskytly. Popište a zdůvodněte zvolenou metodu překladu a typy nezbytných posunů.

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí této bakalářské práce, Mgr. Šárce Brotánkové, D.Phil., za její čas, ochotu, vstřícnost a cenné rady i připomínky. Ráda bych také poděkovala své rodině a přátelům za podporu během celého studia.

Prohlášení

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

V Praze 30. 7. 2025 ……

Simona Šedivá

Abstrakt

Tato bakalářská práce se skládá z překladu úvodní a první kapitoly knihy *This is Shakespeare* od anglické akademičky Emmy Smithové a následného komentáře. Ten zahrnuje překladatelskou analýzu daného úryvku a popis nejčastějších a nejzajímavějších překladatelských problémů a posunů, ke kterým při procesu překladu došlo.

Klíčová slova: William Shakespeare, alžbětinské divadlo, divadelní hry, překlad, překladatelské problémy a posuny

Abstract

This bachelor thesis presents the Czech translation of the introduction and the first chapter of the book *This is Shakespeare* by the English scholar Emma Smith. The translation is accompanied by an annotation that includes a translation analysis and a description of the most frequent and interesting translation problems and shifts that took place during the translation process.

Key words: William Shakespeare, Elizabethan theatre, plays, translation, translation complexities and shifts

Použité zkratky

O…originální text

P…překlad

Odkazy na konkrétní úseky mají podobu [text: číslo stránky].

Obsah

Úvod ... 6
1. Překlad ... 7
2. Metoda překladu ... 21
3. Fiktivní zadání ... 22
4. Komentář k překladu ... 23
4.1 Překladatelská analýza ... 23
4.1.1 Vnětextové faktory ... 23
4.1.1.1 Funkce a styl ... 23
4.1.1.2 Vysilatel a jeho záměr ... 25
4.1.1.3 Místo a čas ... 26
4.1.1.4 Médium ... 26
4.1.1.5 Adresát ... 26
4.1.2 Vnitrotextové faktory ... 27
4.1.2.1 Téma a obsah textu ... 27
4.1.2.2 Kompozice textu a suprasegmentální prvky ... 27
4.1.2.3 Lexikum ... 29
4.1.2.4 Syntax ... 30
4.1.2.5 Presupozice ... 31
4.2 Typologie překladatelských problémů ... 32
4.2.1 Lexikální a pragmatická rovina ... 32
4.2.1.1 Překladové ekvivalenty ... 32
4.2.1.2 Metafory a idiomy ... 36
4.2.1.3 Presupozice ... 37
4.2.2 Syntaktická rovina ... 38
4.2.2.1 Interpunkce ... 38
4.2.2.2 Jednočlenné věty neslovesné ... 41
4.2.3 Intertextualita ... 42
4.3 Typologie překladatelských posunů ... 44
Závěr ... 47
Bibliografie ... 48
Příloha ... 50

Úvod

Tato bakalářská práce je rozdělena na dvě části. První z nich tvoří překlad úvodu a první kapitoly knihy od anglické akademičky Emmy Smithové s názvem *This is Shakespeare: How to Read the World's Greatest Playwright*. Kniha se skládá z 20 esejí, přičemž každá z nich se věnuje konkrétní Shakespearově hře – popisuje a snaží se interpretovat její děj a postavy a také poskytuje historický kontext. Překládaný úryvek tedy zahrnuje uvedení do tematiky Shakespearových her a esej na téma *Zkrocení zlé ženy*.

Druhou část této práce tvoří popis metody překladu, překladatelská analýza daného úseku i celé knihy a dále také popis nejvýraznějších překladatelských problémů a posunů, ke kterým při procesu překladu došlo. Tento komentář je podložen odbornými publikacemi zabývající se překladem, stylistikou a lingvistikou.

1. Překlad

Úvod

Proč číst knihu zrovna o Shakespearovi?
No přece proto, že je to literární génius a vizionář, jehož dílo mnohé vypovídá o podstatě lidské přirozenosti – ba co víc, ono ji přímo vystihuje. Nebo třeba pro ty ohromně nadčasové hodnoty tolerance a lidskosti, které v sobě jeho divadelní hry skrývají. A jistě taky pro jeho technicky geniální a jazykově nesmírně vynalézavý styl. A nebo zkrátka proto, že to všechno dokázal vyslovit o tolik lépe než kdokoli jiný.

Ale kdepak.

Proto opravdu ne, ani zdaleka. Tohle všechno se o Shakespearovi neustále traduje, jistě, ale nic z toho tak úplně nevysvětluje, proč mají jeho díla takový význam pro 21. století. Kniha, kterou právě držíte v rukou, vám ho představí jako autora mnohem nejednoznačnějšího, přinášejícího více otázek než odpovědí, silněji spjatého s historickým kontextem své doby, ale také překvapivě aktuálnějšího, než si myslíme. My totiž jen stále dokola omíláme cosi o Shakespearovi a jambickém pentametru a jeho obrovské slovní zásobě a božském právu králů a idylické „veselé Anglii“ a tak dále a tak dále… ale všechno to jsou jen naprosto nepodstatné bláboly. A také krásný příklad tzv. taktiky mrtvé kočky – politické strategie, kterou byste se během mítinku či jednání snažili vyřčením nějaké záměrně šokující informace odvrátit pozornost od složitějších a závažnějších problémů. Přesně takhle nás totiž tyhle řeči svádějí z cesty za hlubším pochopením uměleckého a ideologického dopadu Shakespearovy práce s tichem, rozporů a především pak výrazné mezerovitosti v jeho dramatických dílech.

Tato mezerovitost je pro můj interpretační přístup natolik zásadní, že bych vám chtěla přiblížit její význam už v samotném úvodu. Shakespearovy hry jsou neúplné: představte si každou jeho hru jako svetr upletený namísto příze ze slov – vyřčených i nevyřčených –vypadá ale, jako by ho někdo na několika místech záměrně proděravěl. A to platí pro ty úplně nejobyčejnější otázky: jak asi vypadá takový Hamlet, Viola nebo Brutus? Romanopisec by nám to nejspíše pověděl, Shakespeare jakožto dramatik však nikoli. To znamená, že vodítka k rozpoznání charakteru postav, která bychom nalezli v románu nebo filmu, se v jeho hrách nenacházejí. A proto pokud je třeba postava Kateřiny z asi nejrozporuplnější Shakespearovy hry *Zkrocení zlé ženy* krásná, působí zranitelně nebo troufale, bude mít tato skutečnost značný vliv na naši osobní interpretaci jmenovaného díla. Stejně tak se náš výklad mění i na základě

toho, zda se nám její vnucený manžel Petruchio zdá atraktivní, neurvalý nebo třeba nervózní. Může tedy být velice zajímavé si jen tak pro zábavu představovat různé současné herce a herečky v roli určitých Shakespearových postav. Pokud totiž do role Hamleta dosadíte například akčního herce Mela Gibsona (jak se v roce 1990 rozhodl italský režisér Franco Zeffirelli), rázem v divákovi vyvoláte zcela odlišný dojem, než když do té samé role dosadíte takovou Michelle Terryovou (jak tomu v roce 2018 učinilo londýnské divadlo Shakespeare's Globe) nebo třeba Benedicta Cumberbatche (jako to udělala v roce 2015 režisérka Lyndsey Turnerová). Fakt, že neznáme vzhled postav, je jedním z důsledků chybějícího podrobnějšího komentáře k ději, který divadelní hry nemívají. Ani autorův, ani vypravěčův hlas nám tak nikdy neprozrazuje více než to, co nám sdělují samy postavy. I scénické poznámky jsou relativně vzácné a jen zřídkakdy nám poskytují detaily o tom, jak by měla být daná akce provedena. Předává Richard II. ve čtvrtém jednání stejnojmenné hry svou korunu, zlaté jablko a žezlo Bolingbrokeovi smutně, škodolibě, rozzuřeně, anebo vlastně vůbec? Scénický pohyb hry nám není objasněn, proto tato scéna obvykle nechává prostor pro režisérovu či čtenářovu představivost. Shakespeare nám tak většinou nic s jistotou nepotvrdí ani nevysvětlí – mnohem raději nám to jen naznačí nebo ukáže skrze postavy nebo jejich vzájemné střety, a ty proto následně bývají různě interpretovány. Tyto určité mezery si tedy musíme doplnit my sami, což je ale přesně ten důvod, proč Shakespeare zůstává tak nesmírně významným autorem.

Shakespearovo dílo ale obsahuje i mnohem širší konceptuální a etické mezery. Intelektuální klima konce 16. století totiž umožnilo průchod novým a do té doby nepředstavitelným myšlenkám (například že náboženství je „jen dětská hračka", kterou vložil do úst jedné ze svých postav Shakespearův současník Christopher Marlowe) a zahalilo tím tak dřívější skálopevná přesvědčení hustým oblakem nejistot. Shakespeare žil a svá díla psal v pohyblivém světě, na který lidé začali kvůli příchodu nových technologií pohlížet jiným způsobem. Mikroskop například poprvé umožnil nahlédnout do zcela nového a do té doby neviditelného světa, který roku 1665 odhalil anglický vědec Robert Hooke ve své knize *Micrographia* plné mimořádně detailních ilustrací včetně třeba blech ve velikosti kočky. Dalekohled zas dokázal v rukou Galilea a dalších astronomů přiblížit lidskému chápání nesmírné dálky vesmíru. Všechny tyto změny měly také kulturní dopady, což se začalo odrážet i na divadelních prknech. Proto se také v některých Shakespearových hrách prolínají dva sobě blízké, ale ze své podstaty neslučitelné světonázory – autor tím tak znázorňuje propast mezi starším pojetím světa řízeném boží vůlí a tehdejším moderním názorem, že všechny události jsou výsledkem primárně lidské činnosti. A právě toto jsou ty zmíněné konceptuální a etické

mezery, které nám poskytují prostor k tomu, abychom o světě začali přemýšlet trochu jiným způsobem a spatřili ho tak i z jiného úhlu pohledu.

Mezerovitost tedy představuje základní charakteristiku Shakespearových her, přičemž druhý rys – mnohoznačnost – jim dokáže vdechnout život ve velice proměnlivých a nepředvídatelných podobách. Shakespeara tak vlastně tvoříme my sami a naše vlastní různorodé zapojení do jeho díla – ne nadarmo je první souborné vydání jeho her ze 17. století věnováno „nejrůznějším druhům čtenářů".

Shakespearovy hry dokáží dodnes udržet naši pozornost proto, že jsou ve své podstatě neúplné a vratké. Aby pro nás byly pochopitelné, potřebují naši příznačnou lidskou rozmanitost i perspektivu post-shakespearovského světa. Nepředstavujte si tak slovo Shakespeare jen jako nějaké pasivní podstatné jméno, ale chápejte ho spíše jako základ pro aktivní sloveso „shakespearovat", jehož slovníková definice by mohla znít: „klást otázky, zpochybňovat jistoty a tradiční názory, zanechávat otevřené konce". Mým cílem tedy bylo vytvořit knihu o Shakespearovi pro dospělé čtenáře, které nezajímají typické učebnicové ani školní fráze. Skutečně ne žádnou biografii (k Shakespearovu životu jednak není co více dodat, a navíc je životnost jeho děl dána spíše jejich podstatou, nikoli jejich dávno zemřelým autorem) ani žádný školní tahák (Shakespeare se více ptá, než odpovídá, a tudíž je naprosto nevhodné hodnotit znalost jeho her na základě klasických školních testů) a ani žádnou příručku typu „Shakespeare snadno a rychle" (porozumět Shakespearovi je jistě obtížné, ale ne po technické ani logické stránce jako když luštíte křížovku nebo měníte čas na troubě – je složitý spíše tak, jak bývá složitý lidský život). Chtěla jsem zkrátka napsat něco pro zapálené čtenáře, milovníky divadla, studenty a vlastně kohokoli, kdo má pocit, že v minulosti propásl příležitost se do Shakespearovy tvorby ponořit hlouběji a nyní je ochoten dát tomuto mimořádnému dílu ještě šanci.

Všichni jsme si asi vědomi toho, že Shakespeare zaujímá v naší současné kultuře celkem paradoxní místo. Na jedné straně si jeho her velice ceníme – neustále je citujeme, uvádíme v divadle, hodnotíme, finančně podporujeme nebo parodujeme. Vždyť je to přece Shakespeare! Na straně druhé však při setkání s nimi často i zíváme nudou, koulíme očima nebo míváme strach z vlastního intelektuálního selhání. Často je můžeme vnímat jen jako takové nutné zlo vyvolávající ten velmi specifický druh příšerné únavy, která nás zásadně postihuje v divadle okolo půl desáté večer, jakmile si uvíznuti zhruba tak uprostřed čtvrtého jednání uvědomíme, že do konce toho všeho zbývá ještě celá hodina (no tak kápněte božskou – všichni jsme to zažili). Shakespeare je však vnímán jako jakýsi ochránce kulturního prostoru a z úcty se mu tak dostává spíše obecného uznání než nějaké výrazné kritiky. Takže vážně tohle někoho baví číst?

Ano, baví. A já doufám, že se tady dozvíte i něco málo o tom, jak na to. Touto knihou se rozhodně nesnažím nějak snižovat Shakespearovu hodnotu – spíše doufám, že se mi ho tu podaří představit v méně tradičním, odlehčenějším a příjemnějším duchu. Tohle je Shakespeare, se kterým byste si pěkně popovídali u sklenky vína, nikoli Shakespeare, před kterým se musíte klanět. Nepřicházím ovšem s žádnou převratnou teorií a už vůbec netvrdím, že se mi podařilo rozluštit pravé poselství Shakespearových děl (upřímně mě to ani moc nezajímá – a nemělo by ani vás). Mým cílem je spíše prozkoumat způsoby, jakými nám jeho hry otevírají prostor k zamyšlení o lidském jednání, slávě, ekonomice, přátelství, sexu, politice, soukromí, smíchu, utrpení a další spoustě jiných témat včetně umění jako takového. V každé kapitole se tedy s odlišným přístupem zaměřuji na jednu konkrétní hru. Vybrala jsem ty, které se mi líbí a jsou podle mého názoru dostatečně podnětné. Některé z nich jsou tak slavné, že koupit si knihu o Shakespearovi bez zmínky o nich by vás asi dost nemile překvapilo. Jiné jsou zas více okrajové, ale přesto natolik zajímavé, že jsem je do této knihy chtěla zařadit (kdo má taky rád Komedii omylů?). Pokouším se vám tak nabídnout chronologický průřez celou Shakespearovou kariérou, ze kterého je možné vypozorovat, jak se jeho styl liší napříč různými žánry a tématy. Zároveň však na sebe jednotlivé kapitoly nijak nenavazují, a to proto, abyste si mohli například před návštěvou divadelního představení pohodlně přečíst jen jednu konkrétní kapitolu nebo třeba začít knihu číst od konce, pokud vás dané hry lákají víc.

Všechny kapitoly se pak zabývají způsoby tehdejšího i současného divadelního ztvárnění vybraných her. Občas berou v potaz historický kontext, zatímco jindy ho naopak kompletně ignorují. Občas se zabývají prameny, ze kterých Shakespeare čerpal, či vlivy tehdejší kultury na jeho dílo, a jindy se zas věnují spíše ohlasům, jaké jeho hry vyvolaly v pozdějších obdobích i včetně toho našeho. Kniha představuje Shakespeara jako alžbětinského a jakobínského autora zabývajícího se nejen tématy klasické literatury a politického následnictví, ale i modernějšími otázkami identity nebo skepticismu. Shakespeare z této knihy toho ví úplně stejně o intersekcionalitě jako o Ovidiovi. Velmi dobře se vyzná v tom, co trápí naši současnou sebestřednou společnost, ale přitom není jen jejím pouhým zrcadlem. Jeho hry nám přinášejí především otázky, nikoli odpovědi. A právě v tom tkví jejich jedinečnost a provokativnost. Právě proto v nich budeme navždy přežívat. A právě proto byste jim měli věnovat pozornost. Tuto knihu jsem nepojmenovala *Tohle je Shakespeare* proto, abych vytvořila nějaký soubor nezpochybnitelných pravd – právě naopak. Shakespeara utvářejí naše vlastní interpretace jeho děl, která se probouzejí k životu pokaždé, když s nimi navazujeme nějaký kontakt. Proto přesně tohle – čtení, analyzování, zpochybňování, interpretování a stálé oživování jeho her – tohle je ten pravý Shakespeare.

Zkrocení zlé ženy

Zkrocení zlé ženy je jedna z nejranějších a zároveň nejkontroverznějších Shakespearových her. Vše, od jména hlavní hrdinky až po způsob ztvárnění genderových vztahů mezi postavami, je natolik sporné, že jen pokusit se objektivně shrnout její celkový děj je zcela nadlidský úkol. A hned vám ukážu proč.

Hra sleduje průběh námluv dvou dcer padovského obchodníka jménem Baptista, přičemž starší Kateřina se zdá být onou „zlou ženou" z názvu. Teď ale záleží na tom, jak se na to podíváte: buď je to žena odvážná a nezávislá, osamělá a nepochopená, nebo hrubá a nespolečenská. Dále tu máme jejího otce, který může v závislosti na úhlu pohledu být buď ustaraný vdovec, anebo patriarchální tyran. Ten z jistého důvodu nařídil, že dokud se Kateřina nevdá, nesmí jít pod čepec ani její mladší sestra Bianka, která je (opět podle toho, jak se na ni podíváte) buď prostě jen krásná, něžná a milá dívka, anebo přesně ten typ otravně nudné a přihlouple se uculující krasotinky, co si ji muži berou do společnosti jen jako módní doplněk a co byste jí – stejně jako její sestře – nejradši jednu lískli. Tato konstelace nás připraví na příchod Petruchia. Zase bude záležet na vaší interpretaci, jestli z něj bude svérázný a nekonvenční muž, který od své budoucí ženy očekává, že stejně jako on bude mít svou vlastní hlavu, nebo psychopatický lovec lidí se sklony k sadismu a misogynii. S ním je tedy Kateřina proti své vůli nucena tvořit partnerský vztah. Ten je buď nabitý vzájemným sexuálním napětím s náznaky společné touhy po sadomasochistické dominanci, anebo založený na pouhé vypočítavosti a vynucený násilnickou patriarchální společností – opět záleží na vás. Petruchio se ke Kateřině chová způsobem, na který se dá pohlížet, jako by se pomocí očividně krutých mučicích technik jako spánková deprivace, vymývání mozku a hladovění snažil docílit toho, aby se jeho žena plně podvolila. Nebo je také možné si ho vyložit jako jakýsi střelený způsob námluv, kdy se zarputilé odhodlání Petruchia a Kateřiny neustoupit jeden druhému jeví jako známka jejich vzájemné rovnosti skryté pod bouřlivým povrchem tohoto neobvyklého svazku. A konečně v závěru hry Kateřina pod vlivem Petruchia ztrácí samu sebe a jakožto bezvýhradně poslušná ženuška ochotna potupně políbit ruku svému manželovi papouškuje násilně vštípenou patriarchální ideologii. To je však jen jeden úhel pohledu; podle jiného naopak zcela bez ostychu přednáší ironicky míněné kázání o vzájemné závislosti mezi mužem a ženou jen proto, aby získala polovinu tučné výhry ze sázky uzavřené jejím manželem.

Aby toho nebylo málo, již v úvodní scéně se dozvídáme, že celé vyprávění o Kateřině a Petruchiovi je vlastně hra ve hře, tzn. ve skutečnosti figuruje v úplně jiném příběhu jako

divadelní představení pro opilého dráteníka Kryštofa Šikulku. Na toho se jistá partička snobských a zhýralých aristokratů chystá pro svou zábavu zahrát kruté divadýlko s úmyslem přesvědčit ho o tom, že je vlastně bohatý šlechtic a že páže Bartoloměj, převlečené za ženu, je jeho drahá choť. Hra je tedy takto orámovaná proto, že – podle toho, jak se na to podíváte – má třeba i vzhledem k tehdejší nepřesvědčivé praxi, kdy ženské postavy na jevišti ztvárňovali muži, záměrně působit smyšleně a nevěrohodně, anebo proto, že se pokouší vyobrazit ženy i nižší sociální třídy jako společné oběti vypočítavého mužského establishmentu. A ano, sporná jsou dokonce i jména postav. Hlavní hrdince se například běžně říkalo Katka, než feministická literární kritika začala poukazovat na to, že ani to není neutrální. Když totiž Petruchio svou vyvolenou poprvé potká, pozdraví ji slovy: „Dobrý den, Katko – to je tvoje jméno, jak se mi doneslo“ (2.1.182). Její odpověď je ale jasná: „To jméno, pane, je nedonošené. Jsem Kateřina. Vyřiďte to svým donašečům, ano?“ (2.1.183–4). Oslovovat ji Katka proti její vůli je tedy (v závislosti na úhlu pohledu) jedním z Petruchiových rozkošných projevů náklonnosti, anebo misogynních vyjádření mikroagrese. Pojmenování hry *Zkrocení zlé ženy* má tak (opět v závislosti na interpretaci) sloužit jako – pouhý souhrn celého děje, praktický návod, lehká provokace, anebo satirický žert.

Tato kontroverzní hra vždy vyvolávala i velmi protichůdné reakce. K jejímu bojkotu například vyzýval na konci 19. století irský dramatik George Bernard Shaw, který o hře prohlásil: „Žádný slušný muž se špetkou ohleduplnosti a morálního cítění se na to nevydrží dívat ve společnosti ženy, aniž by ho zachvátil pocit nesmírného studu z té představy o nadřazenosti muže jakožto „pána tvorstva“ odrážející se v jádru oné sázky i v závěrečných slovech hry, jež jsou dokonce vložena do úst ženy.“ Možná nečekanou pochvalu si hra naopak vysloužila od australské akademičky Germaine Greerové, která ve svém známém feministickém díle *Eunuška* píše, že Kateřina má „to štěstí, že najde Petruchia, který je natolik mužem, aby věděl, co chce a jak toho dosáhnout“. Dále pokračuje tvrzením, že „podřízenost Kateřiny je ryzí a vzrušující, protože tato žena má co dát – svoji panenskou pýchu a individualitu“. Greerová tehdy asi zrovna sledovala *Zkrocení zlé ženy* v Zeffirelliho filmovém zpracování z roku 1967, které její interpretaci sdílí. Zeffirelli totiž dobře věděl, že obsazením Elizabeth Taylorové a Richarda Burtona do role ústředního páru tohoto příběhu může využít jejich bouřlivého a velice medializovaného manželství k tomu, aby na filmovém plátně naznačil, že ve vášnivém vztahu Kateřiny a Petruchia létají vzduchem nejen talíře, ale i spodní prádlo.

Divadelní inscenace či kritické interpretace se tedy snaží s nejednoznačnostmi této hry vypořádat různě. Já bych zde však ráda vyzdvihla něco trochu jiného. *Zkrocení zlé ženy* přináší

spíše otázky než odpovědi. A otázka, jak tuto hru interpretovat, je zakotvena v samotné divadelní struktuře, a navíc umocněna jejím neustálým čtením, inscenováním a analyzováním. Shakespeare zde prokazuje, jak umně dokáže vyvolávat otázky a pochybnosti. Ve snaze mu porozumět tak často nevyhnutelně nacházíme oporu mimo jiné i v historii této rané komedie. Shakespearovo dílo si zkrátka vždy vyložíme tak, jak si ho vyložit chceme. A právě proto otázka, zda je Kateřina v závěru hry skutečně zkrocena, otevírá i hlubší téma: jak vlastně k Shakespearovi přistupovat?

Zásadní pro interpretaci Kateřininy sporné role je také její dlouhá závěrečná řeč. Tu bych zde i přes její rozsah chtěla citovat v plném znění, a to hlavně proto, že její délka je rovněž součástí její celkové pointy. Kateřina v ní ostatní ženy na jevišti kárá za to, že se ke svým mužům nechovají tak, jak by měly:

Už rozjasni své zamračené čelo
a přestaň z očí metat blesky hněvu
na svého krále, knížete a pána.
Zlost nesluší ti ani v nejmenším,
jako mráz květy pustoší tvou krásu,
tvou pověst ničí jako vichr poupě.
Zkalená studánka je zlobná žena,
nepěkná, mračná, kalná, odpudivá,
kdo smočil by v ní žízní zprahlé rty,
kdo zkropil by, byť kapkou, horkou skráň?
Tvůj manžel je tvůj pán, tvůj král, tvůj život,
a vladař tvůj, tvůj hospodář, tvá hlava.
To on se pořád o tebe jen stará,
riskuje život na moři i souši,
zná noční bouře, třeskutý mráz snáší,
když ty si hovíš v bezpečí a teple.
Odplatou za to je mu tvoje láska,
tvá něžná krása, milá poslušnost,
pakatel pouhý za tak velký dluh.
Čím poddaný je králi povinen,
tu povinnost má žena k manželovi.
A když je vzpurná, vzdorná, samý truc,
mrzutá, zatrpklá a neposlušná,
což není z ní pak hašteřivá štěkna,
zrádkyně podlá předobrého pána?
Stydím se za ženy, co hloupě válčí,
když měly by spíš snažně prosit o mír,
co panovačně prosazují svou,
když s láskyplnou péčí mají sloužit.
Proč máme něžná, slabá, hebká těla,
co neunesou kruté strázně světa,
než aby něha, co nám tolik sluší,

zdobila také naši ženskou duši?
Tak dost, dost už, vy pyšní, vzpurní červi,
já byla drzá, zpupná jako vy,
a víc než vy se vždycky brala za své,
zlost zlostí splácela a slovo slovem.
Však tahle kopí jsou jen pouhá třtina:
když ze všech sil svou sílu předstíráme,
je to jen slabost, nejsme, co se zdáme.
E Zkroťte svou pýchu, k ničemu vám není,
poslušná skromnost je spíš hodna ženy.
Na důkaz čehož, jestli k tomu svolí,
políbím ruku svému manželovi. (5.2.141–84)

Celkové vyznění tohoto proslovu je až neuvěřitelně dvojznačné. Zní při něm Kateřina vystrašeně, ponížen̆e, nuceně, odevzdaně? Její slova „…je to jen slabost, nejsme, co se zdáme…“ tak nějak napovídají, že ano, ale zároveň jen pouhý fakt, že jako jediná postava dostala prostor bez přerušení řečnit celých čtyřicet čtyři veršů, tuto myšlenku spíše vyvrací. Nebo snad sarkasticky recituje předem naučenou oslavnou báseň na patriarchální společnost? Mají stále přibývající rýmy (sluší – duši, červi – vy, předstíráme – zdáme) představovat zvukové napodobení skálopevného přesvědčení, anebo nazpaměť naučeného monotónního přednesu? Ženské pohlaví odsuzuje Kateřina ve svém projevu tak často, že působí až satiricky či sarkasticky a popírá tak svůj zdánlivý účel. A nazývat ženy „červy“ musí být jistě taky záměrně přehnané, že? Mohla se tedy Kateřina na této řeči tajně dohodnout s Petruchiem, aby tak společně vyhráli jeho sázku? Už několik scén jsme je spolu neviděli, tudíž ani nemůžeme vědět, jak a jestli vůbec se na tomto jejím výstupu předem domluvili. Opravdu se z Kateřiny podařilo vychovat řádnou manželku a odnaučit ji jejímu dřívějšímu nespolečenskému chování? Podle tohoto jejího rozsáhlého výčtu všech povinností ženy vůči manželovi to tak skutečně vypadá. Anebo se jim podařilo ji totálně zlomit?

Tyto rozsáhlé interpretace si vytváříme na základě konkrétních okamžiků divadelního představení. Co během dotyčného proslovu dělají ostatní postavy? Věnují mu pozornost, smějí se, vypadají nesví? A co Petruchio? Pokud například Kateřina při svých slovech o tom, jak je připravena políbit ruku svému manželovi, před Petruchiem klečí na kolenou a sama se chopí jeho dlaně, vyvolá to v nás jistě odlišný dojem než situace, kdy při stejných slovech před Petruchiem stojí pevně se zkříženýma rukama a vyzývá ho tak k tomu, aby o to požádal. Tady ale otázky nekončí, to už jistě víte. Petruchio na to odpoví v jediném verši, kde ji mimochodem stále oslovuje špatně: „Mám to ale ženu! Prosím pusu, Káčo“ (5.2.185). Nicméně jak bylo tehdy (tedy v roce 1623, kdy byla hra poprvé otištěna jako součást posmrtně vydané sbírky Shakespearových her známé jako První folio) pro jeho hry celkem obvyklé, chybí zde jakákoli

scénická poznámka, která by dokreslovala okolnosti tohoto okamžiku. Shakespearovy hry jsou na scénické poznámky obecně velmi chudé, a proto se nám nedostane žádného vodítka k tomu, jak přesně by měla konkrétní situace probíhat nebo jak by měla postava danou akci provést – vztekle, šťastně, rychle? Obojí je tudíž na zvážení herců, režisérů, ale i čtenářů. Současní dramaturgové však někdy tuto interpretační svobodu považují za příležitost vložit do daného textu vlastní poznámky na základě svého osobního výkladu konkrétní situace. A u závěrečné scény *Zkrocení zlé ženy* bývá takovou nejčastější poznámkou obligátní a nejspíš idealistické „políbí se“ naznačující oboustrannou otevřenost manželů tomuto aktu. Dramaturgové se tedy domnívají, že Kateřina Petruchiovo nečekané vyzvání k polibku zcela jistě přijímá nebo že minimálně plní jeho strohý příkaz. Tuto situaci lze však na jevišti ztvárnit i jinými způsoby – Kateřina může dát najevo, že polibek je neopětovaný, nežádoucí nebo třeba uhnout hlavou a způsobit tak nepříjemné ticho či napětí nejen mezi ní a Petruchiem, ale i mezi přítomnými mužskými a ženskými postavami.

Někdy máme pocit, že nejednoznačnosti v Shakespearově díle (například zda je Jindřich V. skutečně dobrým králem nebo Othello opravdu rasistickým dílem) dnes tímto způsobem vnímáme proto, že se řídíme jinými morálními hodnotami než tehdejší společnost. Máme za to, že situace, které Shakespearovo raně novověké publikum nevnímalo jako problematické, jsou pro nás dnes morálně mnohem složitější kvůli našemu odlišnému pohledu na problematiku rasy, vojenskou účelovost nebo (jako právě v případě *Zkrocení zlé ženy*) vztahy mezi muži a ženami. Toto dílo byla ale pravděpodobně nejednoznačné už od svého vzniku, což je dobře vidět na dvou jiných divadelních hrách z tohoto období, které se Shakespearovou komedií souvisejí.

Okolo roku 1610, tedy skoro dvacet let po vzniku *Zkrocení zlé ženy*, napsal anglický dramatik John Fletcher jeho pokračování v češtině uvedené pod titulem *Zkrocení zlého muže*. Jak Shakespeare, tak Fletcher psali svá díla pro herecký soubor Královská společnost (King’s Men) a společně také vytvořili divadelní hry *Dva vznešení příbuzní* a *Jindřich VIII*. Zmíněné pokračování Shakespearovy rané komedie tak lze vnímat jako nepřímou formu jejich spolupráce, nebo možná jako takovou Fletcherovu vlastní profesní vizitku. Nicméně není pochyb o tom, že napsat jakýsi druhý díl *Zkrocení zlé ženy* byl Fletcherův záměr. I v jeho verzi se totiž v hlavní roli objevuje Petruchio, tentokrát však jako vdovec. Celou hru tak otevírá rozhovor svatebních hostů, kteří probírají jeho nové manželství a zároveň divákům připomínají to předešlé. Tranio nám prozrazuje, že Petruchia ještě stále straší vzpomínky na Kateřinu: „Vždyť pouhá vzpomínka na onu první – / ho ze sna probouzí a rozzuří ho tak, / že volá po holi a bere meč, / kalhoty schovává, by její duch / nepřišel a je neoblékl zas.“ Petruchiovi přátelé ale tvrdí, že kalhoty bude tentokrát nosit výhradně Petruchio – prý už totiž své nové ženě Marii

vysvětlil, jak se chová správná manželka: „Nic nesmí ubohá – ni jíst ni pít, / či promluvit a obléct se či svléct, / až on jí dovolí.“ Hned první scéna nám tak představuje obrázek typického patriarchálního manželství s autoritářským mužem a submisivní ženou.

Tenhle Petruchio ale brzy zažije šok. Jeho zdánlivě poslušná nevěstinka má totiž skryté úmysly, a to sice pomstít každou utlačovanou manželku tím, že si sama svého nového manžela pěkně zkrotí. O svatební noci se tak Marie zamkne a zatarasí ve své komnatě, aby se náruživý Petruchio nemohl dostat dovnitř. Své vlastní panenství tak symbolicky připodobňuje k jakési obléhané a jí samotnou ovládané pevnosti, čímž zhmotňuje častou metaforu tehdejší mužské poezie. Petruchio se posléze snaží se zabarikádovanou Marií smlouvat, ale ta mu jen připomíná jeho pověst patriarchálního despoty: „You have been famous for a woman tamer, / And bear the feared name of a brave wife-breaker: / A woman now shall take those honors off, / And tame you.“ [Neseš pověst obávaného krotitele žen, / každou si prý statečně umíš podmanit: / Tvou slávu ti však vezme žena, / která nyní zkrotí tebe.] Za její plán ji pochválila Bianka, která zde vystupuje jako jakási uvědomělá podoba Shakespearovy původní postavy, hloupoučké sestřičky: „Kéž všecka zla, / jež napáchali muži na svých ženách, / tě sílí, dávají ti odvahu. / Dobrou věc hájíš.“

Tento humorný, naruby převrácený návrat *Zkrocení zlé ženy* svědčí o jeho inherentní nejednoznačnosti. Fletcherův Petruchio a jeho přátelé s hrůzou vzpomínají na Kateřininu nezkrotnou divokost a naznačují tak, že se mu i přes svá závěrečná slova nikdy skutečně nepodvolila. Marie a její přítelkyně zas vnímají Petruchia jako ukázkového šovinistu, který by měl dostat pořádnou lekci. Možná je důležité, že mužská část postav Fletcherovy hry tak silně pocítila Kateřinino nelítostné běsnění, zatímco ta ženská vnímá Kateřinu spíše jako oběť tyranského manžela. Zdá se, že ani Fletcher si není jistý správnou interpretací závěrečné scény Shakespearova *Zkrocení zlé ženy*, a je proto zřejmé, že hra vyvolávala tehdy stejné otázky jako v pozdějších obdobích. Fletcher se navíc vyhýbá odpovědi na to, zda se Petruchiovi skutečně povedlo Kateřinu zkrotit, čímž potvrzuje fakt, že ani tehdy to nebylo tak jednoznačné. Podle jeho interpretace onoho závěrečného proslovu se mu to podařilo, ale zároveň vlastně nepodařilo. Navíc jen samotná existence tohoto pokračování naznačuje, že *Zkrocení zlé ženy* není tak úplně uzavřená hra s jednoznačným koncem, jelikož místo toho, aby vyvolané diskuse o vztazích mezi pohlavími sama urovnávala či přicházela s nějakým řešením, tak jen od začátku do konce otevírá diskuse nové. Jak zde tedy ještě několikrát uvidíme, Shakespearovy hry nevytvářejí odpovědi, ale otázky.

Aby těch nejednoznačností nebylo málo, pojďme přihodit ještě jednu verzi této komedie. Poprvé bylo Shakespearovo *Zkrocení zlé ženy* (v originále *The Taming of the Shrew*)

vydané roku 1623. Existuje však ještě jiný text s téměř shodným titulem *The Taming of a Shrew*, který byl anonymně publikován již v roce 1594. Jak přesně ale ten souvisí s později vydanou Shakespearovou verzí, je velmi složité určit. Obě hry mají téměř shodný příběh i podobné jméno pro hašteřivou hlavní hrdinku, které se zde říká Kate. Ta se má provdat za muže jménem Ferando a dát tak možnost nápadníkům svých dvou mladších a oblíbenějších sester ucházet se o jejich ruku. Poté následují scény známé ze Shakespearova *Zkrocení zlé ženy*, kde se Petruchio snaží svou ženu různými způsoby včetně odpírání jídla nebo spánku zkrotit. I přes zjevné podobnosti obou verzí si však mezi nimi lze všimnout dvou odlišností, které nám mohou pomoci Shakespearovo dílo lépe ocenit. Jedna z nich je již zmíněná problematická závěrečná řeč. V té Kate z *The Taming of a Shrew* (kde ji evidentně zkrácená podoba jejího jména nevadí) zmiňuje dost odlišné důvody, proč by se ženy měly podřizovat svému manželovi. Podle ní prý samotná Bible potvrzuje, že ženy jsou mužům od přírody podřízené již od samého počátku lidstva: „A rib was taken, of which the Lord did make, / The woe of man so termed by Adam then, / Woman for that, by her came sin to us, / And for her sin was Adam doomed to die.“ [Pán z muže žebro vzal a stvořil tu, / již Adam nazval žalem pro muže, / či ženou, jejíž vinou vzešel hřích, / jenž mu i nám všem přinesl jen smrt.]

Tento otřepaný příběh doplněný o falešnou etymologii anglického slova *woman* (žena) byl velice oblíbený mezi anglickými raně novověkými misogynisty. Předpona *wo* ve slově *woman* vznikla z původem germánského výrazu *wife* (manželka), avšak oni její původ z „legrace“ spojovali se slovem *woe,* v překladu *utrpení* či *strast*. Eva tak měla být *woeman* – žena, která přinesla muži utrpení.

Pohled na tyto Katiny očividně protiženské postoje nás nutí se hlouběji zamyslet nad jednotlivými argumenty závěrečného proslovu Shakespearovy Kateřiny. Podle té má muž vůči své ženě jisté povinnosti, a tudíž i žena musí mít povinnosti vůči svému muži. Mluví tím tak o nutnosti oboustranných závazků mezi mužem a ženou – tématu, které v 16. století hrálo důležitou roli v diskusích o tehdy moderní protestantské ideji manželství založeném na vzájemné lásce a povinnostech. Podle této ideje nemělo manželství sice představovat svazek dvou rovnocenných partnerů, ale přesto s sebou jakožto vzájemný vztah mělo přinášet i vzájemné povinnosti, v rámci nichž musel každý z partnerů počítat s jistými omezeními své vlastní svobody. Stejně jako měla žena povinnosti vůči svému muži, měl i muž povinnosti vůči své ženě. Jinými slovy, muž měl zastávat roli laskavého ochránce své ženy, což mu ona měla z vděku oplácet svou poslušností. Z této představy o manželství vychází i Kateřina, když ve svém proslovu tvrdí, že manžel je ten, kdo „se pořád o tebe jen stará, / riskuje život na moři i souši“ (5.2.152–4). Pomineme-li naprosto oprávněnou námitku, zda by byl Petruchio vůbec

ochoten kdekoli svůj život riskovat – vzhledem k jeho poznámce, že si Kateřinu vezme jen proto, že „jmění všechno mění“ (1.2.74) – můžeme si všimnout, že Kateřina popisuje manželský vztah jiným způsobem než Kate odvolávající se na příběh z rajské zahrady, kde žena byla vytvořena dodatečně z postradatelné hmoty mužského těla a lidstvu následně přinesla jen hřích a smrt. Její závěrečný projev navíc končí scénickou poznámkou „she lays her hand under her husband's feet“, doslovně „položí svou dlaň k nohám svého manžela“, podle které tak projevuje svoji podřízenost. V Shakespearově scénáři však na tomto místě jakákoli poznámka chybí, což umožňuje pojmout divadelní ztvárnění této situace různými způsoby.

Autor *The Taming of a Shrew* se tedy možná snaží na otázku úspešnosti Katina zkrocení dát jednoznačnější odpověď tím, že ji v závěru hry vyobrazuje jako zastánkyni zastaralého pojetí manželství, které ovšem Shakespeare v Kateřinině projevu nahrazuje modernější protestantskou ideou svazku založeném na lásce a vzájemných závazcích. Možná. Ale otázek je více. Druhá odlišnost mezi těmito sesterskými hrami tkví v jejich pojetí širšího rámcového příběhu o opilém dráteníkovi. Shakespearova verze začíná scénou, ve které jistá hospodská vyhazuje ze svého podniku alkoholem opojeného Kryštofa Šikulku, jenž vzápětí na to usíná. V tomto stavu ho nalezne lovecká družina šlechticů se svými psy a rozhodne se připravit na něj „povedený žert“ (Předehra 1.65): odnést ho, umýt, obléct do drahých šatů a přesvědčit o tom, že je ve skutečnosti bohatý aristokrat, který celou dobu jen „blouznil, že je někdo jiný“ (Předehra 1.61). Šikulka se tímto žertem nechává (ať už opravdu, či jen naoko) oklamat, pojímá páže Bartoloměje za svou manželku a prohlašuje, že vážně „bude nejspíš pánem“ (Předehra 2.71). Celý tento děj pak volně přechází v divadelní představení, které má „jeho Milost“ sledovat v rámci své údajné rekonvalescence – jde prý o „komedii“, aby tak „žertem mysl od chmur očistil“ (Předehra 2.131). A právě tato hra odehrávající se v italské Padově už sleduje náš příběh o nápadnících Baptistových dcer. Šikulka a Bartoloměj by to všechno tedy měli zpovzdálí sledovat, ale pokud to tak opravdu je, Shakespeare jejich postavy příliš často nevyužívá. Pár slov si mezi sebou vymění jen po první scéně, kdy Šikulka prohlašuje, že je hra „skvělej kus“, poté už ale ani jeden nepromluví. Při čtení to nejspíše tak nevnímáme, ale na jevišti působí tato divadelní struktura poměrně zvláštně.

Spousta moderních divadelních produkcí proto čerpá inspiraci z *The Taming of a Shrew* – důvodem je rozšířená role Šikulkovy postavy, jež zde vystupuje jako komentátor děje a jakási parodie antického chóru, ale především pak závěrečná scéna, která uzavírá rámcový příběh z úvodu hry. Na konci se totiž Šikulka ve svém vlastním oblečení vrací spolu s hospodskou, která ho probouzí z jeho opileckého spánku, načež on ještě rozespalý a alkoholem omámený zabručí: „…gi's some more wine. What,'s all the players gone? Am not I a lord?“ […nalej mi

ještě vína. Cože? Všichni herci jsou pryč? Copak nejsem šlechtic?] Následně oznamuje: „I have had / The bravest dream that ever thou / Heardest in all thy life.“ [Právě jsem měl / ten nejskvělejší sen, / o kterým kdo kdy slyšel.] Na to se mu dostává jen nevzrušené odpovědi: „You had best get you home, / For your wife will curse you for dreaming here tonight.“ [Jdi radši domů, / žena ti dá co proto, že si dnes v noci sníš tady.] Na to Šikulka s ledovým klidem prohlásí: „Will she? I know now how to tame a shrew… I'll to my / Wife presently and tame her too, / An if she anger me.“ [Myslíš? Teď ale vím, jak zkrotit zlou ženu… / Hned půjdu domů a zkrotím i tu svou, / když mi dá důvod.] V závěru *The Taming of a Shrew* tak Šikulka mluví o hře z jeho snu jako o nějaké příručce ke „krocení žen“, podle které se hodlá řídit i ve své vlastní domácnosti. Nejde tedy pouze o divadelní hru s příběhem o zkrocení zlé ženy, ale přímo o návod k tomu, jak toho docílit. Podobná situace nastává i v Shakespearově hře, když poté, co Petruchio pošle Kateřinu zmoženou z cesty spát bez večeře, vítězoslavně prohlašuje: „Tak jsem se chytře ujal nad ní vlády…“ a později se obrací k publiku s prosbou: „A víte-li snad líp, jak na megeru, / já poslechnu vás ve všem – na mou věru“ (4.1.174, 196–7).

Měli bychom však Šikulkův slib vnímat jako spolehlivou interpretaci smyslu této hry? Anebo bychom pouhé shrnutí děje z úst opilého dráteníka měli považovat již z principu za nesmyslné a zavádějící? Má Šikulka reprezentovat diváky hry, anebo je to jen politováníhodný ňouma, jemuž jsou divadlo a ostatně i ženy naprosto cizí? Má návrat k rámcovému příběhu připomínat, že hra o Kate a Ferandovi je pouze vědomá fikce a něco, co se může stát jedině uvnitř těchto pomyslných uvozovek, jež nám naznačují, že se jedná o čistý výmysl? A ať už je to tak, či onak, může nám to prozradit něco o Shakespearově *Zkrocení zlé ženy*, ve kterém je Šikulka sice představen na začátku hry, ale v jejím průběhu se už na scénu nevrací, a závěr načatého rámcového příběhu je zde tak úplně vynechán? Zachovává si hra o Kateřině a Petruchiovi počáteční náznaky vědomé fikce, anebo je naopak ztrácí? Máme tuto komedii vůbec brát vážně?

Odpovědět na tyto otázky se dá jen částečně, anebo v kontextu určitých podmínek. Důležitější je proto si už v první kapitole této knihy uvědomit, že Shakespearova díla přinášejí otázky, nikoli odpovědi. A nejasnost ohledně toho, zda je Kateřina na konci *Zkrocení zlé ženy* skutečně zkrocena, přirozeně vyplývá ze samotné hry – není to problém způsobený rozdílem mezi dnešním a tehdejším, alžbětinským publikem navíc podpořeným pohledem na společenské postavení mužů a žen, a nejedná se proto o záležitost historického kontextu. Tato otázka provází *Zkrocení zlé ženy* od jeho vzniku, což dokazuje zmiňované raně novověké kvartové vydání *The Taming of a Shrew* z roku 1594, hra *Zkrocení zlého muže* z pera jakobínského dramatika Johna Fletchera a také samotná divadelní struktura a vlastní

nejednoznačnosti této hry. Shakespearova díla nás stále oslovují díky tomu, že nabízejí příběhy, které každé generaci umožňují zpracovávat současná a pro ni relevantní témata. A rychlý přehled moderní historie divadelních zpracování *Zkrocení zlé ženy* je toho ukázkou: ať už jde o sufražetky, poválečnou společnost vracející se k tradičním představám o mužské a ženské roli nebo představitelky druhé vlny feminismu, všichni z nich si v této hře dokázali najít přesně to, co pro ně samotné bylo důležité. Avšak i přesto, že problémy ve vztazích mezi muži a ženami byly v 16. století jiné než dnes, otázky, které si ohledně této hry klademe, se za tu dobu nijak nezměnily.

2. Metoda překladu

Během zpracovávání překladu jsem měla na paměti především **autorčin záměr**, kterým bylo mimo jiné podat téma zábavně, čtivě a odlehčeně. To lze vidět na celkovém tónu překládaného úryvku (jakožto i celé knihy) – autorka často promlouvá přímo ke čtenáři, používá expresivní a emocionálně zabarvené či hovorové výrazy, idiomy, metafory apod. Můj cíl tedy bylo zachovat autorky odlehčený, hovorový a barvitý styl a co nejvíce minimalizovat nivelizaci. Za účelem zachování čtivosti a jisté provokativnosti esejí docházelo na určitých místech také k cílenému zvyšování expresivity. Celkově jsem se ale snažila o co nejvěrnější převod autorčiných myšlenek s tím, že v zájmu čtivosti bylo možné (a místy i žádoucí) překládat spíše volněji.

Vzhledem k tomu, že autorka analyzuje a komentuje jednu určitou hru, ze které také často cituje, bylo nutné si při překladu vzít k ruce jednu z jejích moderních českých verzí. Pro tento účel byl vybrán překlad od profesora Martina Hilského. Z toho jednak pocházejí citace ze *Zkrocení zlé ženy* v mém překladu na místech, kde autorka cituje originální repliky, ale také byl využit k mému osvěžení děje této hry, jelikož pro správnou interpretaci a následný překlad některých úseků z první kapitoly bylo třeba znát dobře její příběh.

3. Fiktivní zadání

William Shakespeare je v České republice celkem populární – stále se inscenuje v divadlech a každoročně se také konají Letní shakespearovské slavnosti. Svůj podíl na zpopularizování tohoto autora má jistě i profesor a shakespearolog Martin Hilský, který přeložil celé Shakespearovo dílo, a jeho pravidelné přednášky pro veřejnost týkající se témat Shakespearových her a doby jsou velmi oblíbené. Jeho publikace jsou také velmi čtené. Z těchto důvodů se domnívám, že i kniha *This is Shakespeare* od Emmy Smithové by si našla své české čtenáře. Autorka je též odbornicí na Shakespeara, nicméně přináší na téma svěží pohled a její styl psaní činí tuto knihu přístupnou širšímu publiku. Délka a uspořádání knihy by také mohly být lákavé – kniha je spíše menší a jednotlivé kapitoly se zabývají vždy jen jednou hrou – nejsou tedy na sobě závislé, což může být pro laiky také pohodlné.

Vzhledem k tomu, že Hilského publikace o Shakespearovi vycházejí především v nakladatelství Academia, které je zaměřené (mimo jiné) na vědeckou, populárně naučnou literaturu a literaturu faktu, dalo by se předpokládat, že by mohlo mít zájem vydat i tuto knihu.

4. Komentář k překladu

Následující část práce obsahuje překladatelskou analýzu originálního textu, typologii nejčastějších či nejzajímavějších problémů, které vyvstaly při procesu překladu, a také popis vybraných překladatelských posunů, ke kterým při překladu došlo.

Překladatelská analýza je vypracována na základě modelu translatoložky Christiane Nordové, který podrobně popsala v knize *Text Analysis in Translation* (1991). Komentář je rovněž podložen především publikacemi *Překlad a překládání* (2010) od Dagmar Knittlové a kol., *Teória umeleckého prekladu* (1975) od Antona Popoviče, *Umění překladu* (2012) od Jiřího Levého, *Současná stylistika* od Marie Čechové, Marie Krčmové a Evy Minářové (2008), *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny* (2012) od Libuše Duškové a kol. a v neposlední řadě také *Jazyk a jazykověda* od Františka Čermáka (2022).

4.1 Překladatelská analýza

Christiane Nordová ve své publikaci zmiňuje důležitost celkové a podrobné analýzy výchozího textu, která by měla nejen vést ke plnému pochopení a správné interpretaci výchozího textu, ale rovněž poskytovat základ ke každému překladatelovu rozhodnutí během překladatelského procesu (1991: 1). S přihlédnutím k tomu tedy vytvořila svůj model skládající se z analýzy vnětextových a vnitrotextových faktorů, podle kterého – jak již bylo řečeno – je zpracována i překladatelská analýza výchozího textu k této bakalářské práci.

4.1.1 Vnětextové faktory

Do vnětextových faktorů Nordová (1991) řadí **funkce** textu, jeho **vysilatele** a **záměr**, **místo**, **čas**, **médium** a pravděpodobného **adresáta**.

4.1.1.1 Funkce a styl

Překládaný text je úryvkem z knihy *This is Shakespeare* od anglické akademičky Emmy Smithové. Skládá se z celkem dvaceti kapitol, přičemž každá z nich se ve formě eseje zabývá jednou ze Shakespearových her. Překládaný úsek zahrnuje úvod knihy, který lze také považovat za takovou úvodní obecnou esej, a dále první kapitolu na téma komedie *Zkrocení zlé ženy*.

Esej se považuje za útvar přechodný, tzn. na pomezí **odborného** a **uměleckého** (příp. odborného a publicistického) stylu. Autor eseje tedy zpracovává odborné téma uměleckými prostředky, přičemž se snaží nejen popsat nebo vysvětlit danou problematiku, nýbrž poskytnout čtenáři i estetický zážitek (Čechová a kol. 2008: 334).

Podle Knittlové dále Angličané rozlišují dva typy esejí, a to umělecký a informativní. Rozdíl mezi nimi je hlavně v míře, jaké autorova osobnost prostupuje textem. Jak již název napovídá, funkce eseje informativní je čistě komunikativní a její pisatel je tudíž spíše upozaděn, zatímco pro esej uměleckou je charakteristický velmi osobní přístup autora ke čtenáři a značná beletrizace textu (2010: 198). Podle tohoto popisu by se tedy překládaný úryvek dal popsat jako dvě **umělecké eseje**. Vzhledem k jeho povaze v něm proto také dochází i k míšení různých funkcí, při jejichž určování jsem vycházela z příručky *Jazyk a jazykověda* (2010: 19–20), kde jsou blíže popsány podle poznatků Romana Jakobsona.

Již z výše zmíněné charakteristiky esejistického stylu je patrné, že nejsilnější funkce překládaného úseku je funkce **expresivní**. Autorka obě eseje píše v první osobě a poskytuje tak především svůj pohled na danou problematiku a svou vlastní analýzu divadelní hry *Zkrocení zlé ženy.* K tomu využívá množství expresivních výrazů, idiomatických či obrazných vyjádření a hodnoticích přívlastků, o čemž se podrobněji zmiňuji v podkapitole *4.2.1.1. Překladové ekvivalenty*. Použití beletrizujících prostředků ale také souvisí s **poetickou** funkcí textu, která se projevuje v autorčině záměru téma podat zajímavě, odlehčeně a přístupně.

Esejemi dále kvůli jejich odbornému charakteru prostupuje i funkce **referenční**. Autorka se čtenáře pokouší svým způsobem i informačně obohatit, v úvodu se například snaží přiblížit důvod, proč je Shakespeare pro nás stále tak relevantním autorem, zatímco v první kapitole zmiňuje existenci méně známých divadelních her z alžbětinského a jakobínského období a popisuje jejich souvislost se Shakespearovým *Zkrocením zlé ženy*. Na konci knihy autorka také podrobněji uvádí prameny a zdroje, ze kterých ve svých esejích citovala nebo které jí při jejich zpracování nějakým způsobem pomohly, což také mimo jiné ukazuje na autorčin záměr čtenáře o tématu obecně více informovat.

V úryvku je rovněž patrný i zmiňovaný osobní a přátelský přístup autorky vůči čtenáři, následkem čehož celým textem prostupuje i velmi silná **fatická** funkce. K familiárnosti analyzovaných esejí přispívá především autorčino časté obracení se přímo na čtenáře, které se projevuje například v používání zájmen *you/your*, potažmo *we/our*, čímž se autorka snaží čtenáři dát najevo, že on sám je součástí celé problematiky. Smithová také často nabádá k čtenáře k nějakému zamyšlení, a to pomocí velmi častých řečnických otázek vyskytujících se

především v první kapitole. Ty jsou také často stavěny do kontrastu, což čtenáře nutí se nad tématem hlouběji zamyslet. V tom se může skrývat nejen funkce fatická, ale i **konativní**.

V textu se vyskytuje i funkce **metajazyková**, a to například v citacích George Bernarda Shawa a Germaine Greerové, pomocí kterých autorka poukazuje na kontroverznost *Zkrocení zlé ženy*, a nebo třeba v pasáži, kde autorka vysvětluje etymologii anglického slova *woman*.

4.1.1.2 Vysilatel a jeho záměr

Vysilatelkou textu je anglická akademička a profesorka na Oxfordské univerzitě Emma Smithová, která se tématům týkajícím se Williama Shakespeara profesně věnuje již řadu let. Na toto téma přednáší na akademické půdě, píše eseje a přispívá do amerických či britských novin jako například *The Guardian.*[1] Mezi objekty jejího zájmu a výzkumu nicméně nepatří pouze Shakespeare a jeho dílo, ale celkově literatura a svět divadla. Spolupracovala například s několika divadelními společnosti, mezi nimiž byla například i známá *Royal Shakespeare Company*, a kromě knihy *This is Shakespeare* je autorkou publikace o historii knih s názvem *Portable Magic: A History of Books and their Readers* (2022). Podle svých slov[2] momentálně pracuje na další knize zabývající se alžbětinským uměním, která má pod názvem *The First Elizabethans* vyjít v roce 2026.

Jak je tedy vidno, autorka má k tématu velmi blízko a svou publikační a přednáškovou činností se snaží své poznatky šířit co nejširšímu publiku.[3] Konkrétní záměr knihy *This is Shakespeare* zároveň zmiňuje v překládaném úvodu. Snaží se čtenáři pomoci nahlédnout pod povrch Shakespearových her a tím odhalit, co nás na tomto dramatikovi i ve 21. století tolik fascinuje a proč jsou jeho díla pro nás stále tak významná – a to svěžím, odlehčeným a mnohdy humorným způsobem. Autorka už na začátku knihy naznačuje, že Shakespearovy hry jsou velice nejednoznačné a místo odpovědí nabízejí spíše otázky, což nám ukazuje hned v první kapitole při analýze *Zkrocení zlé ženy*. Čtenáře ale neníní přesvědčovat o jednom správném pohledu na tuto hru, jejím cílem je ho naopak pomocí častých otázek podnítit k zamyšlení a vytvoření pohledu vlastního.

[1] https://www.theguardian.com/books/2023/apr/21/slavery-and-shakespeares-first-folio
[2] https://www.english.ox.ac.uk/people/professor-emma-smith (28.7.)
[3] https://www.english.ox.ac.uk/people/professor-emma-smith (28.7.)

4.1.1.3 Místo a čas

Knihu *This is Shakespeare* vydalo v roce 2019 nakladatelství *Penguin Books* v Anglii. Vychází tedy v době, kdy od smrti Williama Shakespeara uběhlo více než 400 let a mnohým čtenářům se tak tento autor může zdát příliš vzdálený a těžko pochopitelný, což ostatně autorka sama zmiňuje v úvodu knihy („On the one hand his work is revered (…) On the other hand – cue yawns and eye rolls, or fear of personal intellectual failure."). Smithová se tak na problematiku Shakespearových děl snaží dívat současnýma očima, aby dnešnímu čtenáři tohoto autora více přiblížila. Téma podává velmi svěže a moderně – v případě kapitoly o *Zkrocení zlé ženy* se například vzhledem k příběhu hry dotýká dost aktuálního tématu společenské rovnosti mužů a žen a v kapitole se tak často objevují v dnešní době často skloňované výrazy jako třeba *patriarchy* nebo *feminism*.

4.1.1.4 Médium

Médiem je tištěná kniha, nicméně myšlenky v ní obsažené pocházejí ještě z doby před jejím vydáním – objevily se už v akademických přednáškách Emmy Smithové, které jsou dostupné také ve formě podcastu s názvem *Approaching Shakespeare* na oficiálních webových stránkách Oxfordské univerzity.[4] Při poslechu dílu o *Zkrocení zlé ženy*[5] lze tak mnohdy slyšet téměř identické věty, které se nacházejí i v eseji z první kapitoly. To rovněž dokazuje autorčino tvrzení, že se snaží své myšlenky šířit co nejširšímu spektru lidí.

4.1.1.5 Adresát

Autorka sama v úvodu zmiňuje, pro koho je její kniha určena. Podle svých slov ji zamýšlela pro „čtenáře, které nezajímají typické učebnicové ani školní fráze". Nešlo jí o napsání „biografie", „taháku" ani „příručky", ale spíše o vytvoření prostoru k zamyšlení se na Shakespearovými hrami.

Kniha je tedy určená pro kohokoli, kdo se chce nad Shakespearovými hrami trochu pozastavit, utvořit si na ně vlastní názor a třeba k nim získat i více historického kontextu. Díky své formě je přístupná relativně širokému spektru lidí – nejedná se o suchý výklad faktů, ale o odlehčené, čtivé a barvité texty podněcující k diskusi. Pravděpodobně by si ji však pořídili

[4] https://podcasts.ox.ac.uk/series/approaching-shakespeare?items_per_page=500
[5] https://podcasts.ox.ac.uk/taming-shrew

především milovníci Shakespeara a/nebo divadla, kteří už budou mít o Shakespearově tvorbě nějaké (větší či menší) znalosti. Nicméně sama autorka v úvodu píše, že tato kniha je vhodná pro všechny, kdo mají o problematiku Shakespearových děl zájem.

4.1.2 Vnitrotextové faktory

Do vnitrotextových faktorů patří podle Nordové (1991) **téma, obsah** a **kompozice** textu, jeho **lexikum**, **syntax** a **suprasegmentální prvky** a také **presupozice** čtenáře.

4.1.2.1 Téma a obsah textu

Kniha *This is Shakespeare* má rovněž podtitul, který zní *How to Read the World's Greatest Playwright.* Jak tedy celý název napovídá, publikace nám nabízí hlubší pohled do Shakespearovy tvorby a zároveň se nám snaží vysvětlit, jak bychom na jeho jednotlivé hry mohli nahlížet.

V úvodu knihy autorka poskytuje obecný vhled do problematiky Shakespearových her i jeho doby a vysvětluje, že zmíněný dramatik je pro nás zajímavý především svou schopností vyvolávat otázky a pochybnosti. Tato myšlenka poté prostupuje všemi jejími esejemi, nicméně v první kapitole na tento fakt klade zvlášť velký důraz pomocí množství různých otázek podněcujících čtenáře k zamyšlení. Danou kapitolu (jakožto i všechny ostatní) tedy tvoří podrobná analýza jedné ze Shakespearových her – jejích postav, střetů a celkového děje – propojená s nastíněním historického kontextu a možností divadelního ztvárnění.

4.1.2.2 Kompozice textu a suprasegmentální prvky

Kniha *This is Shakespeare* se skládá z úvodu, celkem dvaceti na sebe nenavazujících kapitol, referencí na prameny, ze kterých autorka při zpracování esejí vycházela, poděkování a indexu všech pojmů a osobností uvedených v každé eseji. Všechny kapitoly začínají názvem dané Shakespearovy hry a tvoří je souvislé texty členěny do odstavců.

Co se týče suprasegmentálních prvků, ty podle Nordové určují konkrétní „tón" segmentu v textu – může se tedy jednat o kurzivu, tučné písmo, pomlčky, podtržení, závorky nebo otazníky (1991: 120).

Jedním z těchto prvků, které se v překládaném úryvku často vyskytují, jsou **uvozovky**. Ty autorka využívá hlavně při citování postav z divadelních her *Zkrocení zlé ženy*, *Zkrocení*

zlého muže a *The Taming of a Shrew*, přičemž tyto promluvy jsou často zasazeny přímo do vlastního textu a použity k popisu děje či vysvětlení souvislostí dané hry a oživení eseje [1]. Uvozovky jsou dále použity při citování osobností jako G. B. Shaw nebo Germaine Greerová a mají text rovněž oživovat a zároveň čtenáři ukázat, jak výrazně se pohledy na jmenovanou hru mohou lišit [2]. Do uvozovek jsou také vloženy i určité termíny nebo koncepty [3].

[1] A hunting party of lords (…) decides to enjoy ‘a pastime passing excellent' (Induction 1.65)…

[2] Germaine Greer praised the play (…) suggesting that Katherine has 'the uncommon good fortune to find [a husband] who is man enough to know what he wants and how to get it'…

[3] 'Merrie England' / 'dead-catting'

V hojném počtu se v textu nachází také **kurziva**, která je použita především pro grafické rozlišení názvů různých děl od zbytku textu, což jsem dodržovala i ve svém překladu [1], nebo také pro zdůraznění určitého slova [2].

[1] *The Taming of the Shrew* / *The Taming of a Shrew*

[2] …is Petruchio ever likely to commit *his* body to painful labour…

Další suprasegmentální prvek hojně se vyskytující v překládaném textu je **pomlčka**. Ta může mimo jiné nahrazovat čárky ohraničující vsuvku[6], což je také její nejčastější funkce ve výchozím textu [1]. Autorka ji také ale využívá i před výčtem informací [2] nebo pro doplnění a zdůraznění dané informace [3].

[1] …descriptive directions that say *how* action is conducted – angrily, happily, quickly – are virtually non-existent…

[2] I want to explore the ways in which Shakespeare's plays are spacious texts to think with – about agency, celebrity, economics, friendship…

[3] I've called the book *This is Shakespeare* not to convey a monolith – quite the opposite.

[6] https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=165 (13. 7. 2025)

Úryvek je také poměrně bohatý na **závorky**, do kterých autorka při citacích divadelních her vkládá číslo jednání, scény a řádku [1] nebo nějakou dodatečnou informaci či (často humornou) poznámku [2].

[1] …response is a single line: 'Why, there's a wench! Come on, and kiss me, Kate' (5.2.185)…
[2] …(he still hasn't got her name).

V neposlední řadě se v úryvku vyskytuje i množství dvojteček a středníků. Dvojtečkou autorka často signalizuje nějaké vysvětlení nebo odůvodnění, což je také podle Internetové jazykové příručky (IJP) jedna z jejích hlavních funkcí.[7] Středník se též podle IJP pohybuje mezi tečkou a čárkou, tedy „neosamostatňuje části jazykového projevu do té míry jako tečka, ale naznačuje výraznější předěly než čárka". [8]

4.1.2.3 Lexikum

Již bylo několikrát zmíněno, že autorka se snaží psát velmi přístupně a odlehčeně, a její eseje mají tudíž neformální a přátelský tón. K tomu přispívá například fakt, že text je psán v první osobě, a proto působí, jakoby autorka promlouvala přímo ke konkrétnímu čtenáři. Pomáhá také častá interakce se čtenářem použitím zájmen *you* a *we* a celková autorčina snaha o navození neformální atmosféry třeba pomocí různých humorných a provokativních poznámek (admit it – we've all been there / clearly the questions don't stop there).

Autorka svému cíli rovněž přizpůsobuje i vyjadřování. Text obsahuje výrazné prvky neformálnosti jako stažené tvary, neformální a hovorové výrazy (stuff/bla bla bla/nope/trot out), idiomy (get hitched), metafory (arm candy/monolith/woven into) nebo přirovnání (Shakespeare is complex, like living…). Vzhledem k expresivní funkci eseje se v textu vyskytuje i množství hodnotících přívlastků, které se v esejích vzhledem k jejich podstatě objevují velmi často, jde například o *ballsy, attractive, beautiful, nervous, boorish, unorthodox*…

Terminologie je omezena minimum, v čemž je rovněž vidět snaha o co největší zpřístupnění daného tématu. Většina je tak použita ve spíše obecném smyslu (solipsistic, unorthodox, idiosyncratic) nebo vysvětlena (dead-catting). Jediný složitější a nevysvětlený termín by mohlo představovat slovo *intersekcionalita*.

[7] https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=161 (13. 7. 2025)
[8] https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=173 (13. 7. 2025)

Slovní zásoba pochází převážně z oblasti divadla (structure, play, scene, work, characters apod.), filozofie (causality, solipsistic, idiosyncratic) a také sociologie (patriarchy, feminism).

4.1.2.4 Syntax

Syntax překládaného úryvku je velmi rozmanitá. Nachází se v něm věty oznamovací, tázací, rozkazovací i zvolací.

Věty oznamovací tvoří jak věty jednoduché, tak informačně obsažná souvětí. Ta jsou však v textu zastoupena hojněji, jelikož autorka často popisuje komplexní myšlenky, které je třeba logicky propojovat a uspořádat pomocí spojek. Souvětí jsou spojena paratakticky i hypotakticky, ale často také asyndeticky jen pomocí dvojtečky nebo středníku (Dušková a kol. 2012: 588).

Velmi časté – především v první kapitole – jsou také věty tázací. Autorka v nich často překládá dvě protikladné myšlenky a nechává čtenáře se zamyslet nad tím, která interpretace by měla být správná (např. *Is Sly a figure for the audience, or a pitiful patsy who doesn't understand the first thing about theatre, or wives for that matter?*).

Méně často se také vyskytují věty rozkazovací, které se podle Duškové nacházejí nejčastěji v dialogickém jazyce, tedy v běžném hovoru (2012: 332). Jejich výskyt v tomto textu tak rovněž může ukazovat na autorčin záměr vést se čtenářem jakýsi přátelský dialog. Ukázky z textu jsou například: *admit it – we've all been ther / let's throw in another version of the play…*

Typy vět, které Dušková rovněž popisuje jako typické pro jazyk hovorový, jsou jednočlenné věty neslovesné (2012: 378). Ty se v textu místy objevují jako věta zvolací (Shakespeare!), či tázací (*Comedy of Errors* anyone?) Tyto druhy vět představovaly jeden z překladatelských problémů, jelikož jsou více implicitní než věty dvojčlenné a také úzce vázány na kontext (Dušková a kol. 2012: 378). Způsoby, jakým byly do českého jazyka převedeny, se podrobněji zabývá kapitola *4.2.2.2 Jednočlenné věty neslovesné*.

V úryvku se rovněž často vyskytovala přímá řeč, kterou autorka používá především při citování postav ze *Zkrocení zlé ženy* nebo jiných osobností vyjadřujících se ke zmíněnému dílu, a také vsuvky, které jsou v textu využívány pro přidání doplňujících informací a jejich zdůraznění.

4.1.2.5 Presupozice

Nordová o presupozici hovoří jako o skutečnosti, která je pro obě strany komunikace stejná a mluvčí či pisatel ji tak ve svém projevu může vyjádřit pouze implicitně – předpokládá totiž, že pro posluchače či čtenáře bude stejná jako pro něj a nepotřebuje tedy větší vysvětlení. (1991: 95). Zároveň dodává, že bez tohoto předpokladu nelze komunikaci úspěšně realizovat, proto je velice důležité, aby presupozice překladatel v textu identifikoval a případně je v překladu pro své vlastní čtenáře explicitně vysvětlil, popř. generalizoval nebo úplně vynechal (1991: 97).

Na konkrétním překládaném úseku je z poznat, že je vázán na anglosaské kulturní a historické prostředí – zejména na britské. Objevuje se v něm například spousta zmínek o různých osobnostech z anglosaského světa jako třeba Robert Hooke, Christopher Marlowe, John Fletcher, Mel Gibson, George Bernard Shaw, Germaine Greerová, Lyndsey Turnerová nebo Benedict Cumberbatch. Autorka ale také zmiňuje i neanglosaské osobnosti spjaté s evropskou historií či kulturou jako Galileo Galilei, Ovidius nebo Franco Zeffirelli.

Dále se v textu vzhledem k tématu nacházejí i reálie spjaté s historickým obdobím, ve kterém Shakespeare tvořil. Autorka například používá výrazy jako *Elizabethan* a *Jacobean era*, zmiňuje se o hereckém souboru *King's Men* nebo o tom, že v alžbětinském divadle hráli všechny postavy pouze muži (přičemž předpokládá, že čtenář tento fakt zná, jelikož se v textu nachází jako součást jiné věty a nenásleduje k němu žádný detailnější komentář): „… the whole story is framed so as to be obviously implausible and fictional, **with even the women as men in amateurish disguise,** or as a play…“ (To samé se týká i zmínky o antickém chóru: „…*A Shrew* (…) supplies a more extensive, **mock-chorus** role for Sly as a commentator on the unfolding plot…“) Že se jedná o text spjatý s britským prostředím, nám mohou napovědět i zmínky o britském studentském klubu Oxfordské univerzity *Bullingdon Club* nebo o tzv. *dead-catting* – politické strategii spojované převážně s bývalým britským premiérem Borisem Johnsonem[9] (nicméně zrovna u tohoto výrazu se autorka raději rozhodla pro přidání vysvětlivky).

Z výše zmíněných důvodů se předpokládá jen základní rozhled o anglosaské a evropské kultuře, Shakespearově době a vzhledem k tématu první kapitoly i povědomí o příběhu *Zkrocení zlé ženy*. Autorka sice celý děj popisuje, nicméně se domnívám, že pro lepší orientaci v její eseji je dobré příběh alespoň trochu znát.

[9] https://wave.rozhlas.cz/taktika-mrtve-kocky-boris-johnson-pro-zakryti-hrichu-minulosti-caruje-s-7975631

4.2 Typologie překladatelských problémů

Následující část práce se zabývá vybranými překladatelskými problémy, které při procesu překladu výchozího textu nastaly. Jsou rozděleny do tří kategorií – problémy na rovině lexikální a pragmatické, problémy na rovině syntaktické a problémy plynoucí ze silné intertextuality překládaného úryvku.

4.2.1 Lexikální a pragmatická rovina

Problémy na lexikální rovině zahrnují potíže při překladu jednotlivých slov, tedy terminologie, expresivních výrazů, idiomů nebo metafor. Pragmatická rovina se týká role mluvčího a adresáta v komunikaci, jelikož jazykové prostředky se vždy mění na základě situace, kontextu, motivů pro komunikaci apod. Překlad je velmi specifický případ komunikace – předpokládá se dodržení pragmatiky výchozího textu, ale zároveň dochází ke změně jeho příjemce, a je tak třeba ho přizpůsobit pragmatickým pravidlům **cílového jazyka** (Knittlová a kol. 2010: 11).

4.2.1.1 Překladové ekvivalenty

Knittlová ve své publikaci uvádí tři typy ekvivalentů mezi výchozím a cílovým jazykem. Jsou jimi ekvivalenty úplné či absolutní, ekvivalenty částečné a ekvivalenty nulové (2010: 39).

Mezi **úplné ekvivalenty** patří ekvivalenty, které odpovídají významu v daném kontextu ve složkách denotačních i konotačních (Knittlová a kol. 2010: 40). V překládaném textu se k nim mohu řadit některé termíny, třeba *feminism, patriarchy, suffragettes, intersersectionality, etymology, a play within a play, (mock-)chorus, stage directions.* Veškeré tyto výrazy jsem tedy překládala jejich českým ekvivalentem.

V úryvku se však objevily i další termíny z oblasti filozofie, jako jsou *causality, solipsistic, unorthodox* nebo *idiosyncratic.* Tyto termíny mají také přesný český ekvivalent, ale autorka je používá spíše v obecném smyslu, tudíž bylo třeba najít v češtině vhodný obecný výraz, který by vystihoval jejich podstatu, v textu nepůsobil rušivě a čtenář by jim dobře porozuměl. Proto jsem se rozhodla je přeložit jako *solipsistic – sebestředný, unorthodox – nekonvenční*, *idiosyncratic – příznačný.* Nominální fráze *the centrality of human agency to causality* byla přeložena jako věta s přísudkem jmenným se sponou – *všechny události jsou*

výsledkem primárně lidské činnosti – a to za účelem vyhnout se přílišné nominálnosti, která by vznikla kopírováním anglické struktury.

Problémy se dále objevily i na rovině **ekvivalentů částečných,** které jsou vzhledem ke kulturněhistorické, společenské i geografické odlišnosti angličtiny a češtiny mnohem početnější. Částečností se rozumí existence formálních, významových denotačních, významových konotačních a pragmatických rozdílů mezi výrazy (Knittlová a kol. 2010: 41). V překládaném úryvku jsem narážela převážně na problémy s převodem konotačních složek, tedy výrazů s expresivním a/nebo emocionálním nábojem. To je způsobeno především faktem, že angličtina vyjadřuje expresivitu a emocionálnost jiným způsobem než čeština. V angličtině častěji vyplývá z kontextu, zatímco čeština má spoustu jazykových prostředků, které jsou inherentně expresivní (Knittlová a kol. 2010: 63). Tyto **inherentně expresivní výrazy** jsem ve svém překladu také několikrát použila v případech, kde bylo třeba zachovat autorky hovorový styl, například:

- [O: 50]**:** Lots of what we **trot out** about Shakespeare and iambic pentameter (…) and his enormous vocabulary **blah blah blah** is **just** not true, and **just** not important.

  [P: 7]**:** My totiž jen stále dokola **omíláme cosi** o Shakespearovi a jambickém pentametru a jeho obrovské slovní zásobě (…) **a tak dále a tak dále**… ale všechno to jsou jen naprosto nepodstatné **bláboly**.

- [O: 53]**:** …who you, like her sister, **would want to slap**…
  [P: 11]**:** …co byste jí – stejně jako její sestře – **nejradši jednu lískli**.

V první příkladu si můžeme všimnout, že autorka dokáže svůj názor prezentovat mnohdy poměrně ostře a celá věta je tak velmi silně emocionálně zabarvena. Je v ní použito hovorové sloveso *trot out*, které má negativní a kritický nádech, a v českém jazyce mu odpovídá výraz *omílat něco stále dokola*, které je také použito i v mém překladu. Dále se v něm nachází velmi hovorový výraz *blah blah blah*. Jeho význam byl v češtině vyjádřen výrazem *a tak dále*, který sice hovorový není, ale jeho zdvojením a následným použitím tří teček se intenzifikuje jeho expresivita, a zároveň také hovorovým substantivem *blábol*, které v sobě nese konotaci něčeho, co je nepravdivé a nedůležité („just not true, and just not important"). Stejnou funkci jako slovo *blábol* má v tomto kontextu i neurčité zájmeno *cosi* – obě mají podpořit autorčino tvrzení, že o Shakespearovi často říkáme nesmysly.

U druhého příkladu je mé rozhodnutí použít hovorové sloveso *lísknout* založeno na celkovém vyznění eseje. Autorka se snaží psát živým, odlehčeným a hovorovým stylem, tudíž

jsem zde chtěla její záměr podpořit. Zároveň má mít celá situace spíše humorný tón, kterému sloveso *lísknout* také odpovídá.

Expresivity i emocionality se dá v českém jazyce dosáhnout také pomocí **zdrobnělin**. Ty jsem ve svém překladu použila v několika případech k tomu, abych vyjádřila autorčin hodnotící a často ironický postoj:

- [O: 54]**:** Sly **is being tricked into believing** he is a lord (…) by **some** Bullingdon Club **types** who **are having their bit of cruel fun**.

  [P: 12]**:** Na toho se **jistá partička** snobských a zhýralých aristokratů chystá pro svou zábavu zahrát kruté **divadýlko** s úmyslem přesvědčit ho o tom, že je vlastně bohatý šlechtic…

V tomto případě je expresivita vyjádřena zájmenem *some* označujícím neurčitou determinaci, jemuž v tomto případě odpovídají české výrazy *nějaký* nebo *jistý* (Dušková a kol. 2012: 121). Neurčitost se také nachází v substantivu *types* označující skupinu lidí, ke které je připodobněno typické chování jiného člověka nebo skupiny, zde tedy členů klubu *Bullingdon Club.* Výběr zdrobnělého slova *partička* se odvíjelo od konotací zmíněného klubu, jehož členové jsou známí jako výtržníci (viz kapitola *4.2.1.3 Presupozice*).

Výraz *divadýlko* se vztahuje především k predikátu *is being tricked* + předložkové frázi *into believing.* Je expresivnější než originál z toho důvodu, že kompenzuje hovorovost kolokace *to have a bit of fun*, jejíž český překlad *pro svou zábavu* expresivitu ztratil.

Další případ použití zdrobnělin jsou například:

- [O: 58]**:** (…) his **seemingly compliant bride** has her own hidden agenda
  [P: 16]**:** Jeho **zdánlivě poslušná nevěstinka** má totiž skryté úmysly…

- [O: 53–54]**:** …Katherine is, (…) **utterly submissive**…
  [P: 11]**:** …Kateřina (…) jakožto **bezvýhradně poslušná ženuška**…

V prvním případě autorka používá emocionálně neutrální výraz *bride*, kterému může odpovídat emocionálně neutrální český protějšek *nevěsta*, ale také emocionálně zabarvený protějšek ve formě zdrobněliny. Volba překladu u takových lexikálních jednotek tudíž záleží většinou na překladatelově subjektivnímu pohledu (Knittlová a kol. 2010: 64–65). Já jsem se – stejně jako v druhém případě, kde bylo kvůli úpravě složité struktury věty přidáno substantivum – rozhodla pro zdrobnělinu, jelikož záměrem bylo ironicky podtrhnout stereotypizovaný pohled na ženu a její role, který jsem vnímala i v originálním znění vět.

Jak bylo naznačeno už v kapitole *2. Metoda překladu*, při procesu překladu docházelo také k cílenému zvyšování expresivity na místech, kde si text expresivitu vyloženě nežádá. To se stávalo především za účelem zvýšení čtivosti, oživení textu nebo podpoření ironie:

- [O: 52]**:** (**admit it** – we've all been there)
  [P: 9]**:** (**no tak kápněte božskou** – všichni jsme to zažili)

- [O: 54]**:** Sly is being tricked into believing (…) that a page dressed up as a woman is his **wife**...

  [P: 12]**:** …chystá (…) zahrát kruté divadýlko s úmyslem přesvědčit ho o tom, (…) že páže Bartoloměj, převlečené za ženu, je jeho **drahá choť**.

- [O: 58]: …vowing to bend her new husband to her own will.
  [P: 16]: …že **si** sama svého nového manžela **pěkně zkrotí**.

Problém s **nulovými ekvivalenty** jsem řešila v pár případech, jmenovitě např. s pojmy *companionate marriage* a *fantasy casting*. V případě *companionate marriage* jsem se podle jeho definice[10] rozhodla pro opisné pojmenování, tedy *manželství založené na vzájemné lásce a povinnostech*.

K výrazu *fantasy casting* autorka sama v textu uvádí vysvětlení, tudíž jsem se rozhodla pro elipsu daného pojmu a přeložit pouze jeho podstatu, jelikož ve větě jde především o „tip" na aktivitu, ne o podání definice výrazu:

- [O: 50]**:** Fantasy casting – where you imagine a particular modern actor in a role – is a very interesting game to play with Shakespeare's plays…

  [P: 8]**:** Může tedy být velice zajímavé si jen tak pro zábavu představovat různé současné herce a herečky v roli určitých Shakespearových postav.

Ráda bych se také pozastavila nad výrazem *dead-catting*. Ten nemá jednoznačný český ekvivalent, avšak po vzoru článku na Českém rozhlasu[11], kde byla tato strategie přeložena doslovně jako taktika mrtvé kočky, jsem se rozhodla ho i ve svém překladu přeložit stejně.

[10] https://en.wiktionary.org/wiki/companionate_marriage (20. 7. 2025)
[11] https://wave.rozhlas.cz/taktika-mrtve-kocky-boris-johnson-pro-zakryti-hrichu-minulosti-caruje-s-7975631

4.2.1.2 Metafory a idiomy

Problém při překladu dále také činila různá obrazná pojmenování a idiomy. K některým z nich existuje adekvátní český protějšek (např. *get hitched – jít pod čepec*), avšak většina z nich takový český ekvivalent nemá. Problém činila například věta:

- [O: 50]**:** Shakespeare's plays are incomplete, **woven of what's said and what's unsaid**, with **holes in between**.

  [P: 7]**:** Shakespearovy hry jsou neúplné: představte si každou jeho hru jako **svetr upletený namísto příze ze slov** – **vyřčených i nevyřčených** – vypadá ale, jako by **ho někdo na několika místech záměrně proděravěl.**

Zde jsem se snažila držet tématu původní metafory, nicméně při ponechání původní struktury věty by bylo pro českého čtenáře těžké si představit význam tohoto sdělení. Pokud by šlo pouze o participium *woven*, dalo by se říci třeba *utkané ze slov* apod. – problém však představovalo následné *with holes inbetween*, kvůli kterému bylo třeba přidat nějaké substantivum, na kterém by se ta děravá místa dala představit. Proto jsem se rozhodla metaforu nahradit přímým přirovnáním – tedy Shakespearovy hry jako záměrně proděravěný svetr.

Další problém představovaly metafory *simpering arm candy* nebo *monolith.* Ty nemají v češtině protější metaforu, tudíž jsem k jejich vyjádření použila opis. U překladu výrazu *arm candy* došlo navíc k přidání zdrobněliny, která ještě více zdůraznila jeho negativní emocionální nádech), řešení tedy znělo *přihlouple se uculující krasotinka, co si ji muži berou do společnosti jen jako módní doplněk.* Výraz *monolith* evokuje něco velkého, pevně daného, neměnného. Autorka říká, že přesně o tohle se ale vůbec nesnaží, tudíž jako nejvhodnější řešení mi přišlo řešení *nějaký soubor nezpochybnitelných pravd*, které podporuje autorky odmítavý tón.

Také bylo nutné vypořádat s provokativní otázkou:

- [O: 56]**:** Is she sarcastically rehearsing a prepared **patriarchal conduct piece**?

  [P: 14]**:** Nebo snad sarkasticky recituje předem naučenou **oslavnou báseň na patriarchální společnost**?

Zde došlo k několika posunům – například ke specifikaci substantiva *piece* použitím užšího výrazu *báseň*, doplněné o přívlastek *oslavná*. Toto spojení totiž v kontextu zní lehce ironicky a evokuje slepé opěvování, jaké chtěla autorka také ve své větě naznačit. K substantivu *báseň* se dále kolokačně vážně sloveso *recitovat*, čímž muselo být nahrazeno původní sloveso *rehearse*.

I přesto, že jsem se obecně snažila metaforická nebo idiomatická vyjádření vždy nějakým způsobem zachovat, bohužel jsem se nevyhnula občasné nivelizaci u slov, která nemají metaforický nebo idiomatický ekvivalent v českém jazyce. Došlo k tomu například u spojení ***rose-tinted*** *instruction "they kiss",* které bylo přeloženo jako ***idealistické*** *„políbí se", The Taming of the Shrew is itself not quite complete, not quite* ***stitched up*** *– Zkrocení zlé ženy není tak úplně* ***uzavřená hra s jednoznačným koncem*** nebo *(...) is thus* ***up for grabs*** *by actors (...) – je tudíž* ***na zvážení*** *herců (...)*

4.2.1.3 Presupozice

Při překladu bylo třeba vyřešit problém možných odlišných presupozic týkající se především osobností, míst a dalších historických a kulturních faktů.

U některých osobností autorka sama uvedla, o koho se jedná – ať už přímo (the **playwright** George Bernard Shaw, **Shakespeares's contemporary** Christopher Marlowe, **action-guy** Mel Gibson) nebo nepřímo (Galileo and **other astronomers**). U těchto případů jsem se tedy většinou řídila podle autorky. Pouze u G. B. Shawa jsem pro úplnost dodala přívlastek *irský* (= irský dramatik George Bernard Shaw) a u Mela Gibsona došlo ke specifikaci deskriptoru *action-**guy*** na *akční **herec***.

U většiny dalších osobností i míst jsem však (až na výjimky, kde to např. vyplývalo z kontextu) kvůli lepší orientaci čtenáře deskriptor vždy přidávala (**italský režisér** Franco Zeffirelli, **australská akademička** Germaine Greerová, **anglický dramatik** John Fletcher, **režisérka** Lyndsey Turnerová, **anglický vědec** Robert Hooke, **londýnské divadlo** Shakespeare's Globe).

Také bylo třeba vypořádat se s presupozicí týkající se studentského klub *Bullingdon Club* spojený s Oxfordskou univerzitou:

- [O: 54]**:** „Sly is being tricked into believing he is a lord (…) by some **Bullingdon Club** types…"

  [P: 12]**:** „Na toho se jistá partička **snobských a zhýralých aristokratů** chystá…"

Jedná se o klub pouze pro mužské studenty znám pro své elitní a bohaté členy, kteří se rádi baví bouřlivými večírky a výtržnictvím. Český čtenář však tento klub pravděpodobně nezná, a tudíž by se při ponechání jeho názvu v překladu tyto konotace ztratily. Rozhodla jsem se proto pro omisi a substituci názvu klubu jeho charakteristickými rysy – snobští a zhýralí aristokraté.

Presupozici jsem také řešila u věty:

- [O: 58]**: Fletcher** was a playwright with the **King's Men** who would go on to collaborate with Shakespeare on *Two Noble Kinsmen* and *Henry VIII*…

  [P: 15]**: Jak Shakespeare, tak Fletcher** psali svá díla pro **herecký soubor** Královská společnost (King's Men) a společně také vytvořili divadelní hry *Dva vznešení příbuzní* a *Jindřich VIII.*

Zaprvé bylo třeba u výrazu *King's Men* dodat vysvětlivku *herecký soubor* a název uvést v češtině, jelikož se obecně často překládá. Nicméně ponechala jsem ho také anglicky v závorce, což usnadní jeho hledání čtenářům, kteří by si o něm chtěli zjistit více. Dále jsem se rozhodla explicitovat fakt, že součástí *Královské společnosti* byli oba dramatici, aby byl důvod zmínky o ní – a tedy propojení mezi Fletcherem a Shakespearem – pro čtenáře pochopitelnější.

4.2.2 Syntaktická rovina

Podle Knittlové by překladatel neměl pouze kopírovat struktury vět výchozího textu, jelikož angličtina vyjadřuje mimojazykovou realitu mnohem kondenzovaněji než čeština a je také mnohem implicitnější v oblasti koheze i koherence (Knittlová a kol. 2010: 123). Při překladu tedy bylo nutné uchylovat se k **intelektualizaci** textu.

4.2.2.1 Interpunkce

Problémy popsané v této kapitole souvisejí především s četností dvojteček, středníků, závorek a pomlček, které v překladu často nemohly zůstat na stejných místech jako v originále. Autorka například používá dlouhá souvětí oddělena mnoha čárkami nebo pomlčkami, která musela být zjednodušena, dále také vkládá kratší či delší věty do závorek a používá i množství vsuvek, které rovněž musely být upraveny. Například u následujícího věty muselo dojít k větší explicitaci syntaktických vztahů:

- [O: 52]**:** Shakespeare's construction of his plays tends to imply rather than state; he often shows, rather than tells; most characters and encounters are susceptible to multiple interpretations.

  [P: 8]**:** Shakespeare nám tak většinou nic s jistotou nepotvrdí ani nevysvětlí – mnohem raději nám to jen naznačí nebo ukáže skrze postavy nebo jejich vzájemné střety, a ty proto následně bývají různě interpretovány.

Zde konkrétně se nachází spousta asyndetických spojení, která bylo nutné interpretovat a následně explicitně vyjádřit syntaktické vztahy mezi nimi. Rozhodla jsem se tak středníky úplně vynechat a strukturovat větu více plynule, k čemuž bylo potřeba také myšlenky v ní obsažené uspořádat jiným způsobem. Došlo tedy k redukci dvakrát se opakující struktury *rather than* (imply **rather than** state + shows **rather than** tells), přičemž její význam byl vyjádřen pouze jednou (imply + shows **rather than** state + tells). Abych redukovala druhé asyndetické spojení, rozhodla jsem se sdělení původní hlavní věty rozdělit na dvě části – příslovečné určení způsobu *skrze postavy nebo jejich vzájemné střety* a poté hlavní větou v důsledkovém poměru *a ty proto následně bývají různě interpretovány.*

K čemu dále došlo je přidání slova *tak*. Tento a podobné výrazy Levý nazývá „bezobsažná slůvka“ a patří k nim rovněž *jen, tedy, třeba, tedy* apod. Zároveň zmiňuje jejich důležitost v překladu, jelikož vyrovnávají rytmus věty a text je díky nim plynulejší a živější (Levý 2012: 138). V mém překladu proto k přidávání těchto slovíček (především *tak* a *tedy*) docházelo velmi často.

Kromě vyjadřování syntaktických vztahů nebo přidávání výše zmíněných slovíček bylo také nutné místy rozdělovat souvětí na více vět z důvodu jejich délky. V následujícím případě jsem se například rozhodla z části za dvojtečkou udělat samostatnou větu, aby byl úryvek plynulejší:

- [O: 58]**:** Shakespeare's plays are very short on stage directions explaining what is happening, and descriptive directions that say *how* action is conducted – angrily, happily, quickly – are virtually non-existent: the action of the plays is thus up for grabs by actors, directors, and readers too.

  [P: 15]**:** Shakespearovy hry jsou na scénické poznámky obecně velmi chudé, a proto se nám nedostane žádného vodítka k tomu, jak přesně by měla konkrétní situace probíhat nebo jak by měla postava danou akci provést – vztekle, šťastně, rychle? Obojí je tudíž na zvážení herců, režisérů, ale i čtenářů.

Ke změnám docházelo i při práci s pomlčkami, které v českém překladu občas nahrazovaly čárky ve výchozím textu, když bylo například potřeba informaci více zdůraznit nebo vytvořit silnější předěl:

- [O: 52]**:** Sometimes, Shakespeare's plays register the gap between older visions of a world run by divine fiat, and more contemporary ideas about the centrality of human agency to causality, or they propose adjacent worldviews that are fundamentally incompatible.

  [P: 8]**:** Proto se také v některých Shakespearových hrách prolínají dva sobě blízké, ale ze své podstaty neslučitelné světonázory – autor tím tak znázorňuje propast mezi starším pojetím světa řízeném boží vůlí a tehdejším moderním názorem, že všechny události jsou výsledkem primárně lidské činnosti.

V tomto případě došlo za účelem zpřehlednění a zachování koherence s předchozí větou k přemístění myšlenek – poslední věta výchozího souvětí byla v překladu přemístěna na začátek, jelikož je to hlavní sdělení, která také navazuje na větu předchozí. Poté bylo potřeba navázat vysvětlením, k jehož uvedení se jako nejlepší řešení jevilo použít pomlčku.

Na syntaktické úrovni text také velmi ovlivňovalo upravování časté vsuvky *depending on how you look at it* v eseji o *Zkrocení zlé ženy*. Autorka jejím stálým opakováním chce čtenářovi ukázat, jak těžké je shrnout děj této hry, jelikož velice závisí na osobním vnímání a výkladu. Čeština je však citlivější na opakování, tudíž bylo třeba v mnoha případech vsuvku redukovat a zapojit její význam do sdělení jiným způsobem:

- [O: 54]**:** *The Taming of the Shrew* centres on the courtships of the two daughters of the Paduan merchant Baptista: Katherine and Bianca. The elder, Katherine, is apparently the shrew of the title, a woman who, **depending on how you look at it**, is feisty and independent, lonely and misunderstood, or strident and antisocial.

  [P: 11]**:** Hra sleduje průběh námluv dvou dcer padovského obchodníka jménem Baptista, přičemž starší Kateřina se zdá být onou „zlou ženou“ z názvu díla. **Teď ale záleží na tom, jak se na to podíváte**: buď je to žena odvážná a nezávislá, osamělá a nepochopená, nebo hrubá a nespolečenská.

Aby se jména Bianky a Kateřiny neopakovala na tak malém úseku dvakrát, rozhodla jsem se věty spojit na jiném místě než originál – tedy v místě před apozicí (a woman who…), která se tak v překladu ztratila. Vsuvka *depending on how you look at it* se poté v podobě hlavní a vedlejší věty přesunula na začátek věty následující, jelikož má za cíl nejen doplňovat danou informaci, ale také ji zdůrazňovat.

Za účelem vyhnutí se přílišnému opakování stejných slov a větné struktury jsem tudíž vsuvku přesouvala na začátek věty nebo jsem se ji v různých podobách vkládala do závorek uprostřed věty nebo za pomlčku na konec věty. Snažila jsem se přitom i o lexikální obměnu – *opět záleží na vás / opět podle toho, jak se na ni podíváte / Zase bude záležet na vaší interpretaci / To je však je jeden úhel pohledu / opět v závislosti na interpretaci* apod.

4.2.2.2 Jednočlenné věty neslovesné

Již bylo zmíněno, že jednočlenné věty neslovesné i jejich vnitřní syntaktické vztahy jsou méně explicitní než ve větách dvoučlenných (Dušková a kol. 2012: 378). Pro jejich pochopení je tudíž velmi důležitý kontext, který se domnívám, že u vět přítomných v překládaném úryvku nestačil k tomu, abych je přeložila stejným způsobem i do češtiny. Ve všech případech jsem je tedy podle situace různými způsoby upravovala:

- [O: 52]**:** (**Confession**: I don't really care what he might have meant and nor should you.)
  [P: 10]**:** (**upřímně** mě to ani moc nezajímá – a nemělo by ani vás).

U prvního případu by kopírování anglické stavby věty znělo v češtině nepřirozeně. Jako řešení vedoucí k plynulejšímu rytmu celé věty se mi proto zdálo odstranit dvojtečku, vzít jeden ze sémů slova *přiznání*, tedy *upřímnost*, a zařadit ho do věty v jeho adverbiální podobě.

- [O: 52]**:** (*The Comedy of Errors* anyone?)
  [P: 10]**:** (kdo má taky rád *Komedii omylů*?)

V druhém případě mi přišlo vhodné více explicitovat, co přesně autorka svou otázkou myslí, přičemž jsem se snažila zachovat krátký a úderný ráz otázky. Rovněž se v závorce objevil i výraz *taky*, který byl v původní větě obsažen implicitně.

- [O: 52]**:** Shakespeare!
  [P: 9]**:** Vždyť je to přece Shakespeare!

Třetí případ jednočlenné věty mi opět přišlo na místě více explicitovat, tedy udělat z ní větu dvoučlennou a doplnit o částice *vždyť* a *přece*, které podporují její ironické vyznění.

4.2.3 Intertextualita

Při překladu úryvku bylo třeba řešit i problémy plynoucí z jeho silné intertextuality. Zaprvé bylo nutné se vypořádat s častými citacemi ze *Zkrocení zlé ženy*. Jak už jsem zmiňovala výše, citace bylo třeba čerpat z jednoho z oficiálních moderních překladů této hry – v tomto případě jsem si vybrala překlad od Martina Hilského. Tato nutnost však místy představovala potíže vzhledem k tomu, že citace jsou zasazeny do struktur samotných vět a dané repliky se v češtině často lexikálně i syntakticky liší od těch originálních. V takovém případě bylo třeba upravit strukturu i lexikum nejen dané věty, ale také všech dalších vět, kde se zmínka nacházela. Jedním z příkladů je pasáž:

- [O: 56]**:** When Katherine states that **her hand is ready to be placed under her husband's foot**, it's quite a different delcaration with a quite different meaning if, for example, she is **kneeling down in front of him with her hand on the floor**, or if she is standing up, arms folded, daring him to request it of her.

  [P: 14]**:** Pokud například Kateřina při svých slovech o tom, jak **je připravena políbit ruku svému manželovi**, před Petruchiem **klečí na kolenou a sama se chopí jeho dlaně**, vyvolá to v nás jistě odlišný dojem než situace, kdy při stejných slovech před Petruchiem stojí pevně se zkříženýma rukama a vyzývá ho tak k tomu, aby o to požádal.

Zde bylo nutné nejen upravit samotný odkaz na danou repliku, ale z důvodu jejího odlišného znění v českém překladu i následující část věty, která na ní přímo navazovala – a to tak, aby kontrast mezi těmito dvěma alternativami divadelního ztvárnění byl značný.

V eseji se dále objevovaly i citace ze zmíněné anonymní divadelní hry *The Taming of a Shrew* a dále Fletcherova díla *The Woman's Prize, or The Tamer Tamed*. U překladu citací z těchto děl bylo nutné postupovat odlišnými způsoby, které pramenily ze skutečnosti, že *The Taming of a Shrew* nebylo přeloženo do češtiny, zatímco druhá zmiňovaná hra naopak přeložena a uvedena byla pod názvem *Zkrocení zlého muže* (hru přeložila a upravila v roce 1958 Eva Bezděková).

Pokud tedy šlo o citování replik z *The Taming of a Shrew*, má strategie byla ponechat v textu anglický originál a do hranatých závorek poté vložit svůj vlastní pracovní překlad. Ten v daném kontextu slouží pouze k pochopení děje, tudíž nebylo nutné se zabývat jeho formální stránkou jako např. počtem slabik nebo typem verše, a to především v případě replik Šikulky. Vzhledem k tomu, že se jedná o postavu vandráka, měl by mluvit spíše hovorově – což jsem se snažila v překladu zachytit:

- [O: 60]: “I have had / The bravest dream that ever thou / Heardest in all thy life.“
  [P: 19]**:** [Právě jsem měl / ten **nejskvělejší** sen, / o **kterým** kdy kdo slyšel.]

Co se týče *Zkrocení zlého muže*, tam byla situace o něco jednodušší – stačilo najít odpovídající verše v uvedeném českém překladu. Avšak při tomto procesu jsem narazila na problém s jistou replikou, která byla v české verzi vynechána: Jedná se o:

„You have been famous for a woman tamer, / And bear the feared name of a brave wife-breaker: / A woman now shall take those honors off, / And tame you.“ [P: 16]

Nabízela se dvě řešení – buď vytvořit vlastní překlad ke všem replikám z této hry, čímž by se dalo předejít potenciálním zmatení čtenáře ze změny strategie překladu u stejné hry, anebo u všech ostatních ponechat znění oficiálního českého vydání a vytvořit vlastní pracovní překlad pouze k této jedné replice. Rozhodla jsem se pro druhou možnost z několika důvodů – pokud by si čtenář po přečtení této eseje chtěl sehnat a přečíst český překlad, jistě by pro něj bylo pohodlnější, aby v něm našel repliky ve stejném znění jako v eseji, která ho k ní přivedla. Použití strategie českého překladu v hranatých závorkách navíc obecně zpomaluje spád textu a amplifikuje ho, tudíž jsem se snažila o minimalizaci jejího použití.

U těchto her jsem dále řešila i jejich názvy. Pokud vyšel oficiální český překlad, používala jsem český název (*Zkrocení zlé ženy, Zkrocení zlého muže*), nicméně u *The Taming of a Shrew* jsem z důvodu chybějícího českého překladu nechávala název pouze v angličtině. Výjimka tohoto pravidla byla jedna, a to při prvním představení *The Taming of a Shrew*, kde došlo za účelem zpřehlednění ke zmínce i originálního jména *Zkrocení zlé ženy* a faktu, že se jedná o velmi podobné názvy:

- [O: 58]**:** Shakespeare's *The Taming of the Shrew* was first printed in 1623. But there is another text, with the title *The Taming of a Shrew,* published, without authorial attribution, in 15944.

  [P: 16–17]**:** Poprvé bylo Shakespearovo *Zkrocení zlé ženy* **(v originále *The Taming of the Shrew*)** vydané roku 1623. Existuje však ještě jiný text **s téměř shodným titulem** *The Taming of a Shrew*, který byl anonymně publikován již v roce 1594.

V textu bylo dále třeba řešit i kratší citace z jiných her nebo citace jiných lidí. U nich jsem se podle výše zmíněné strategie snažila nalézt český překlad, avšak pokud jsem ho nenašla, tak jsem vytvořila vlastní (např. u citace G. B. Shawa).

4.3 Typologie překladatelských posunů

Podle Popoviče jsou výrazové posuny „projevem nemožnosti dosáhnout úplné věrnosti originálu“ a dochází k nim převážně proto, že překladatel paradoxně usiluje o co nejvěrnější vyjádření výchozího textu (1975: 121). Rozděluje posuny na dva typy – **konstitutivní** (nevyhnutelné), ke kterým dochází v důsledku odlišných gramatických systémů jazyků, a **individuální**, které jsou projevem subjektivních preferencí a rozhodnutí překladatele (1975: 282). V mém překladu se ve značné míře nacházejí oba typy posunů.

Posuny konstitutivní se týkaly především převodu polovětných vazeb, které v angličtině slouží jako velice častý kondenzátor (Dušková a kol. 2012: 542). Docházelo k nim tedy při převodu častých **participiálních konstrukcí** a **infinitivů**:

- [O: 53–54]**:** So, at the end of the play, Katherine is, **depending** on how you look at it, broken-spirited, **parroting** patriarchal ideology and utterly submissive, **offering to put** her hand under her husband's foot, or ironically and unabashedly vocal, **preaching** the interdependence of husband and wife **to earn** herself half of a fat wager placed by her husband.

  [P: 11]**:** A konečně v závěru hry Kateřina pod vlivem Petruchia ztrácí samu sebe a jakožto bezvýhradně poslušná ženuška **ochotna** potupně **políbit ruku** svému manželovi **papouškuje** násilně vštípenou patriarchální ideologii. **To je však jen jeden úhel pohledu**; podle jiného naopak zcela bez ostychu **přednáší** ironicky míněné **kázání** o vzájemné závislosti mezi mužem a ženou jen proto, **aby získala** polovinu tučné výhry ze sázky uzavřené jejím manželem.

První problém, který byl potřeba vyřešit, je délka souvětí – na český jazyk je velmi dlouhé, tudíž muselo dojít k jeho rozdělní na dvě věty. Počáteční věta druhého souvětí se slovesem jmenným se sponou (To je však jen jeden úhel pohledu) tedy vyjadřuje význam přítomného participia *depending.* Dále je třeba zmínit, že do prvního souvětí bylo přidáno substantivum *(poslušná) ženuška*, které má vyjadřovat původní adjektivum *submissive*. Toto substantivum bylo přidáno z důvodu, že se s ním v této větě plné participií dá lépe pracovat – mohou se na něj např. vázat jiné slovní druhy, které dokážou participia nahradit. Například přítomné participium *offering,* k němuž se pojí infinitiv *to put* ve funkci předmětu, se díky přítomnosti substantiva *ženuška* mohl v českém překladu vyjádřit pomocí doplňku *ochotna* a infinitivem *políbit*. Dále se něj mohl i snadno připojit přísudek *papouškuje*, který nahrazuje participium *parroting*, a v další větě také přísudek *přednáší (kázání)* nahrazující participium *preaching.* Infinitiv *to earn* vázající se na sloveso *preaching* vyjadřuje účel, tedy i v českém překladu byl

přeložen jako vedlejší věta účelová. Co myslím, že ještě stojí za zmínku, je přidání příslovce *potupně*, které muselo být přidáno kvůli výše zmiňovanému rozdílu mezi originálem a českým překladem této věty v překladu Martina Hilského. Tímto gestem má Kateřina (podle druhé interpretace) vyjadřovat svoji podřízenost, která by však při použití samotné fráze *ochotna políbit ruku svému manželovi* nebyla vyjádřena – proto muselo dojít k explicitaci, že se v tomto kontextu jedná o negativní a potupné gesto.

Na úrovni **individuálních posunů** docházelo především k **explicitaci** tam, kde jsem cítila, že byla potřeba. Některé z mála příkladů na úrovni přívlastku shodného a neshodného zahrnují:

- [O: 50]**:** That gappy quality is so crucial to my approach…
  [P: 7]**:** Tato mezerovitost je pro můj **interpretační** přístup natolik zásadní…

- [O: 53]**:** … questioning, interpreting, animating – this really is Shakespeare.
  [P: 10]**:** …zpochybňování, interpretování a **stálé** oživování **jeho her** – tohle je ten pravý Shakespeare.

- [O: 60]**:** …something that could only happen within these quotation marks…
  [P: 19]**:** …něco, co se může stát jedině uvnitř těchto **pomyslných** uvozovek…

Jsem si vědoma toho, že text se (nejen) explicitacemi značně amplifikoval, tudíž pokud to šlo, snažila jsem se také o **kondenzaci** nebo **redukci**:

- [O: 58]**:** The play proceeds pretty much as the Shakespeare version **we are more familiar with…**

  [P: 17]**:** Poté následují scény **známé** ze Shakespearova *Zkrocení zlé ženy…*

- [O: 58]: …she was never really submissive to him **at the celebration scene which ends Shakespeare's play.**

  [P: 16]**:** …že se mu i přes **svá závěrečná slova** nikdy skutečně nepodvolila.

- [O: 58]**: Fletcher reveals that** his seemingly compliant bride…
  [P: 16]**:** Jeho zdánlivě poslušná nevěstinka…

K dalším individuálním posunům docházelo při překladu kratších vět, které v eseji působí jako takové autorčiny vlastní poznámky a kterými se tak trochu snaží spojit se čtenářem. U jejich převodu do češtiny jsem se rozhodla posílit **fatickou funkci** a oslovit čtenáře napřímo:

- [O: 58]: Here's why it's impossible.
  [P: 11]: A hned vám ukážu proč.

- [O: 56]: Clearly the questions don't stop here.
  [P: 14]**:** Tady ale otázky nekončí, to už jistě víte.

Závěr

Základ této bakalářské práce tvoří překlad úvodu a první kapitoly knihy *This is Shakespeare* od anglické akademičky Emmy Smith. Jedná se o knihu obsahují analýzy Shakespearových her v podobě esejí. Její autorka o Williamu Shakespearovi a literatuře přednáší na Oxfordské univerzitě a těmto tématům (i divadlu) se věnuje řadu let. Celou knihou tudíž prostupuje její odbornost na dané téma, nicméně i přesto je kniha psána velmi přístupným jazykem. Cílem této práce tedy bylo přeložit zmíněný úryvek tak, aby odpovídal odlehčenému stylu autorky, a následně analyzovat a popsat překladatelské problémy, se kterými jsem se při procesu převodu setkávala. Nejčastějším problémem se ukázala být silná expresivita textu, časté používání ironie, silná míra intertextuality a vyjadřování myšlenek v delších kondenzovaných souvětích.

Bibliografie

Primární literatura

[1] SMITH, Emma. *This is Shakespeare: How to Read the World's Greatest Playwright*. 5. vyd. Londýn: Penguin Books, 2020. ISBN 978-0-241-36163-4.

Sekundární literatura k překladu

[1] SHAKESPEARE, William. *Zkrocení zlé ženy*. Přel. Martin Hilský. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2011. ISBN 978-80-7108-322-1.

[2] GREER, Germaine. *Eunuška*. Přel. Pavla JONSSONOVÁ. Praha. One Woman Press, 2001. ISBN 80-86356-03-5.

[3] BEAUMONT, Francis a FLETCHER, John. *Zkrocení zlého muže: komedie o 5 dějstvích*. Přel. a upr. Eva Bezděková. Praha. Dilia, 1958.

Sekundární literatura ke komentáři

[1] KNITTLOVÁ, Dagmar; GRYGOVÁ, Bronislava a ZEHNALOVÁ, Jitka. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010. ISBN 978-80-244-2428-6.

[2] NORD, Christiane. Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis. Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. Amsterdam: Rodopi, 1991. ISBN 90-5183-311-3

[3] DUŠKOVÁ, Libuše a kol. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. 4. vyd. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2211-0.

[4] LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4. vyd. Miroslav Pošta – Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

[5] ČECHOVÁ, Marie; KRČMOVÁ, Marie a MINÁŘOVÁ, Eva. *Současná stylistika*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-961-4.

[6] POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2., preprac. a rozš. vyd. Okno. Bratislava: Tatran, 1975.

[7] ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda*. 5. Praha: Karolinum, 2022. ISBN 978-80-246-5432-4.

Internetové zdroje

[1] *Professor Emma Smith*. Online. University of Oxford, Faculty of English. 2025. Dostupné z: https://www.english.ox.ac.uk/people/professor-emma-smith. [cit. 2025-07-29].

[2] Ústav pro jazyk český, 2025. Středník. Jazyková příručka [online]. Praha: Ústav pro jazyk český, c2025 [cit. 2025-07-13]. Dostupné z: https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=173

[3] Ústav pro jazyk český, 2025. Dvojtečka. Jazyková příručka [online]. Praha: Ústav pro jazyk český, c2025 [cit. 2025-07-13]. Dostupné z: https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=161

Slovníky a příručky

[1] Internetová jazyková příručka [online], c2008-2022. Praha: Ústav pro jazyk český [cit. 2025 07-29]. Dostupné z: http://prirucka.ujc.cas.cz/

[2] CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. *Cambridge Dictionary*. Online. 2025. Dostupné z: https://dictionary.cambridge.org/. [cit. 2025-07-29].

[3] Lingea, 2025. Anglicko-český slovník. Lingea [online]. Brno: Lingea, c2025 [cit. 2025-07-29]. Dostupné z: https://slovniky.lingea.cz/anglicko-cesky

Příloha

Introduction

Why should you read a book about Shakespeare?

Because he is a literary genius and prophet whose works speak to – more, they encapsulate – the human condition. Because he presents timeless values of tolerance and humanity. Because his writing is technically brilliant and endlessly verbally inventive. Because he put it all so much better than anyone else.

Nope.

That's not why; not at all. Sure, that's what we always say about Shakespeare, but it doesn't really get to the truth about the value of these works for the twenty-first century. The Shakespeare in this book is more questioning and ambiguous, more specific to the historical circumstances of his own time, more unexpectedly relevant to ours. Lots of what we trot out about Shakespeare and iambic pentameter and the divine right of kings and 'Merrie England' and his enormous vocabulary blah blah blah is just not true, and just not important. They are the critical equivalent of 'dead-catting' in a meeting or negotiation (placing a dead cat on the table to divert atttention from more tricky or substantive issues). They deflect us from investigating the artistic and ideological implications of Shakespeare's silences, inconsistencies and, above all, the sheer and permissive gappiness of his drama.

That gappy quality is so crucial to my approach that I want to outline it here. Shakespeare's plays are incomplete, woven of what's said and what's unsaid, with holes in between. This is true at the most mundane level: what do Hamlet, or Viola, or Brutus look like? A novelist would probably tell us; Shakespeare the dramatist does not. That means that the clues to personality that we might expect from a novel, or from a film, are not there. If *The Taming of the Shrew's* Katherine looks vulnerable, or ballsy, or beautiful, that makes a difference to our interpretation of this most ambiguous of plays, and if her imposed husband Petruchio is attractive, or boorish, or nervous, that too has an impact. Fantasy casting – where you imagine a particular modern actor in a role – is a very interesting game to play with Shakespeare's plays: if you cast action-guy Mel Gibson as Hamlet (as Franco Zeffirelli did in 1990), you immediately produce a particular take on the play, which is quite different from casting Michelle Terry (at Shakespeare's Globe in London in 2018), or Benedict Cumberbatch (directed by Lyndsey Turner, 2015). That we don't know what characters look like is one symptom of the absence of

larger narration and commentary in a play. No authorial or narrative voice tells us more than the speeches of the characters themselves. Stage directions are relatively sparse and almost never tell us how a given action was performed: does Richard II give over his crown, orb and sceptre in Act 4 of his play to Bolingbroke sadly, gleefully, manically, or in fact not at all? The play's choreography is not spelled out for us, leaving this scene typically open to directorial and readerly imaginations. Shakespeare's construction of his plays tends to imply rather than state; he often shows, rather than tells; most characters and encounters are susceptible to multiple interpretations. It's because we have to fill in the gaps that Shakespeare is so vital.

And there are larger conceptual and ethical gaps too: the intellectual climate of the late sixteenth century made some things newly thinkable (that religion is 'but a childish toy', as Shakespeare's contemporary Christopher Marlowe had one of his characters claim), and overlaid old certainties with new doubts. Shakespeare lived and wrote in a world that was on the move, and in which new technologies transformed perceptions of that world. The microscope, for example, made a new tiny world visible, as Robert Hooke uncovered in his book *Micrographia* (1665), illustrated with hugely detailed pictures including fleas as big as cats. The telescope, in the work of Galileo and other astronomers, brought the ineffably distant into the span of human comprehension, and theatre tried to process the cultural implications of these changes. Sometimes, Shakespeare's plays register the gap between older visions of a world run by divine fiat, and more contemporary ideas about the centrality of human agency to causality, or they propose adjacent worldviews that are fundamentally incompatible. These gaps are conceptual or ethical, and they open up space to think differently about the world and experience it from another point of view.

Gappiness is Shakespeare's dominant and defining characteristic. And ambiguity is the oxygen of these works, making them alive in unpredictable and changing ways. It's we, and our varied engagement, that makes Shakespeare: it's not for nothing that the first collected edition of his plays in the seventeenth century addressed itself 'to the great variety of readers'.

His works hold our attention because they are fundamentally incomplete and unstable: they need us, in all our idiosyncratic diversity and with the perspective of our post-Shakespearean world, to make sense. 'Shakespeare' is here less an inert noun than an active verb: 'to Shakespeare' might be defined as the activity of posing questions, unsettling certainties, challenging orthodoxies, opening out endings. I wanted to write a book about Shakespeare for grown-ups who don't want textbook or schoolroom platitudes. Not a biography (there's nothing more to say about the facts of Shakespeare's own life, and vitality is a property of the works, not their long-dead author); not an exam crib (Shakespeare's works ask, rather than answer,

questions, making them wonderfully unsuited to the exam system); not a Shakespeare-made-simple (Shakespeare is complex, like living, not technically and crackably difficult, like crosswords or changing the time on the cooker): I wanted to write something for readers, theatregoers, students and all those who feel they missed out on Shakespeare at some earlier point and are willing to have another pop at these extraordinary works.

We all know Shakespeare occupies a paradoxical place in contemporary culture. On the one hand his work is revered: quoted, performed, graded, subsidized, parodied. Shakespeare! On the other hand – cue yawns and eye rolls, or fear of personal intellectual failure – Shakespeare can be an obligation, a set text, inducing a terrible and particular weariness that can strike us sitting in the theatre at around 9.30 p.m., when we are becalmed in Act 4 and there's still an hour to go (admit it – we've all been there). Shakespeare is a cultural gatekeeper, politely honoured rather than robustly challenged. Does anyone actually like reading this stuff?

Yes: and I hope this book will give some indications how. It is not an attempt to cut Shakespeare down to size, but I do hope that it might open out to you a less dogmatic, less complete, more enjoyable Shakespeare. This is a Shakespeare you could have a drink and a good conversation with, rather than one you have to bow before. I don't have a grand theory of Shakespeare to inculcate, still less do I think I have access to what Shakespeare meant. (Confession: I don't really care what he might have meant, and nor should you.) I want to explore the ways in which Shakespeare's plays are spacious texts to think with – about agency, celebrity, economics, friendship, sex, politics, privacy, laughter, suffering, about a tonne of topics, including art itself. Each chapter in the book, on a specific play, takes a different approach. I've picked plays I like and find stimulating. Some of these are famous, so you'd be annoyed to buy a book on Shakespeare that didn't mention them; some are more marginal, but I wanted to say something about how interesting they are (*The Comedy of Errors* anyone?). I've tried to give a sense of Shakespeare's range across his career, and the plays are discussed in chronological order so that you can see how his writing moves across genres and concerns. But I've also tried to keep the individual chapters self-contained, so that you could read one before going to the theatre, for example, or start at the end if that's where your interest lies.

Together, the chapters cover aspects of performance, contemporary and original. They sometimes think about historical context and sometimes ignore it completely. They look sometimes at Shakespeare's sources or the influences from his culture, and sometimes at the reception his works have generated in later worlds including our own. They present a Shakespeare who is an Elizabethan and Jacobean writer concerned both with classical literature and the problems of political succession, as well as with more modern themes of identity and

scepticism. This Shakespeare knows about intersectionality as much as about Ovid. He is fluent in our contemporary concerns, but he is not simply a mirror for our own solipsistic age. Above all, these plays prompt questions rather than answers. This is what gives them their edge and provocation; this is what forever implicates us in their meanings; and this is why they need your attention. I've called the book *This is Shakespeare* not to convey a monolith – quite the opposite. Shakespeare takes shape through our interpretations. It's here, in our varied engagement with the works, that they take flight. This – reading, thinking, questioning, interpreting, animating – this really is Shakespeare.

The Taming of the Shrew

The Taming of the Shrew is one of Shakespeare's earliest plays, and one of his most controversial. Everything, from the name of its heroine to its ideology of gender relations, is contested, to the extent that it's impossible even to begin with a neutral synopsis of the play. Here's why it's impossible.

The Taming of the Shrew centres on the courtships of the two daughters of the Paduan merchant Baptista: Katherine and Bianca. The elder, Katherine, is apparently the shrew of the title, a woman who, depending on how you look at it, is feisty and independent, lonely and misunderstood, or strident and antisocial. Her father – who, depending on how you look at it, is either a worried widower or a patriarchal tyrant – has decreed that Bianca – who, depending on how you look at it, is either beautiful, gentle and agreeable, or exactly the kind of annoyingly insipid, simpering arm candy who you, like her sister, would want to slap – cannot marry until her older sister gets hitched. The stage is set for the entrance of Petruchio, who, depending on how you look at it, is a quirky and unorthodox guy who knows his own mind and wants a woman who knows hers, or a psychopathic bounty hunter with sadistic and misogynistic tendencies. So Katherine and Petruchio are paired off against Katherine's will in a relationship which, depending on how you look at it, is crackling with mutual sexual tension along with a touch of shared S&M domination fantasy, or is cynical, loveless and enforced by a violently subpatriarchal society. He treats her in a way which – depending on how you look at it – uses distinctly unfunny torture techniques including sleep deprivation, brainwashing and starvation to bend her to his will, or is a zany courtship showing their mutual determination not to yield as an underlying equality beneath their revolutionary union. So, at the end of the play, Katherine is, depending on how you look at it, broken-spirited, parroting patriarchal ideology and utterly

submissive, offering to put her hand under her husband's foot, or ironically and unabashedly vocal, preaching the interdependence of husband and wife to earn herself half of a fat wager placed by her husband.

What's more, this whole story is placed as a play within a play, so that a prefatory induction scene sets up this Petruchio and Katherine plot as a play performed for a drunken tinker, Christopher Sly. Sly is being tricked into believing he is a lord, and that a page dressed up as a woman is his wife, by some Bullingdon Club types who are having their bit of cruel fun. So, depending how you look at it, the whole story is framed so as to be obviously implausible and fictional, with even the women as men in amateurish disguise, or as a play which radically aligns the lower classes and women as joint victims of a self-serving male establishment. And yes, the names are contentious as well. We used to call the plays female lead Kate until feminist editors pointed out that this is not neutral either. When Petruchio meets for the first time the woman he has detertnincd to marry, he greets her: 'Good morrow, Kate, for that's your nanw, I hear' (2.1.182). Her reply is clear: 'Well have you heard, but something hard of hearing. They call me Katherine that do talk of me' (2.1.183–4). Calling her Kate against her will is one of Petruchio's (depending how you look at it) lovable gestures of proprietorial intimacy or a misogynistic microaggression. So, depending how you look at it, the title *The Taming of the Shrew* is a plot synopsis, a how-to guide, a raised eyebrow, or a satirical joke.

Responses to this contradictory play have themselves always been contradictory. Writing at the end of the nineteenth century, the playwright George Bernard Shaw urged men and women to boycott it: 'No man with any decency of feeling can sit it out in the company of a woman without being extremely ashamed of the lord-of-creation moral implied in the wager and the speech put into the woman's own mouth.' But perhaps unexpectedly, Germaine Greer praised the play in her feminist classic *The Female Eunuch*, suggesting that Katherine has 'the uncommon good fortune to find [a husband] who is man enough to know what he wants and how to get it' and further, that 'the submission of a woman like Kate is genuine and exciting because she has something to lay down, her virgin pride and individuality.' Perhaps Greer had been watching Franco Zeffirelli's film version of 1967 which shares this interpretation. Zeffirelli drew on the well-publicized and tempestuous off-screen relationship of lovers Elizabeth Taylor and Richard Burton as Katherine and Petruchio to imply that this was a passionate relationship in which pots and pans, but also underwear, would fly.

But however much theatrical production and critical interpretation strive to settle the play's ambiguities, I want to stress something different here. *The Taming of the Shrew* prompts questions rather than answers them. The question of how to interpret the play is hard-wired into

its very structure and amplified in its ongoing reception. Shakespeare's talent for interrogation and scepticism is on display here in this early play, and its history has exemplified one of our most persistent and inevitable recourses when reading Shakespeare. We make his work mean what we want it to mean. Whether Katherine is indeed tamed by the end of the play thus becomes a sharper interpretative parable: how to read Shakespeare?

Crucial to Katherine's contested role in the play is an extended speech she gives at its conclusion. It's long, but I want to quote it in full, not least because its length is part of the point. She addresses her fellow women on stage; admonishing them for being disagreeable to their menfolk:

Fie, fie, unknit that threat'ning unkind brow
And dart not scornful glances from those eyes
To wound thy lord, thy king, thy governor.
It blots thy beauty as frosts do bite the meads,
Confounds thy fame as whirlwinds shake fair buds,
And in no sense is meet or amiable.
A woman moved is like a fountain troubled,
Muddy, ill-seeming, thick, bereft of beauty,
And while it is so, none so dry or thirsty
Will deign to sip or touch one drop of it.
Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,
Thy head, thy sovereign; one that cares for thee
And for thy maintenance; commits his body
To painful labor both by sea and land,
To watch the night in storms, the day in cold,
Whilst thou li'st warm at home, secure and safe;
And craves no other tribute at thy hands
But love, fair looks, and true obedience –
Too little payment for so great a debt.
Such duty as the subject owes the prince,
Even such a woman oweth to her husband;
And when she is froward, peevish, sullen, sour,
And not obedient to his honest will,
What is she but a foul contending rebel
And graceless traitor to her loving lord?
I am ashamed that women are so simple
To offer war where they should kneel for peace,
Or seek for rule, supremacy, and sway,
Whey they are bound to serve, love, and obey.
Why are our bodies soft and weak and smooth,
Unapt to toil and trouble in the world,

But that our soft conditions and our hearts
Should well agree with our external parts?
Come, come, you froward and unable worms,
My mind hath been as big as one of yours,
My heart as great, my reason haply more,
To bandy word for word and frown for frown.
But now I see our lances are but straws,
Our strength as weak, our weakness past compare,
That seeming to be most which we indeed least are.
Then vail your stomachs, for it is no boot,
And place your hands below your husband's foot,
In token of which duty, if he please,
My hand is ready, may it do him ease. (5.2.141-84)

The tone of this is wonderfully ambiguous. Is she cowed, brought low, reduced, broken-spirited? In some ways the language of 'our weakness past compare' suggests so, but on the other hand, the very fact of holding forth on stage for an uninterrupted forty-four lines, the longest speech of anyone in the play by far, counteracts this. Is she sarcastically rehearsing a prepared patriarchal conduct piece? Do the increasing rhymes of the speech – sway/obey, hearts/parts, yours/more, boot/foot, please/ease – suggest the harmony of a settled view, or the singsong of a speech learned off pat? Her condemnation of her sex is so long that perhaps it becomes satirical or sarcastic through repetition, undermining its ostensible meaning. And surely calling women 'worms' is deliberately excessive? Could this be a plot with Petruchio to win the wager? We have not seen them together in the play for several scenes, so it is impossible to know how, or whether, this set-piece might have been set up in advance. Is Katherine brought to proper wifely conduct and educated away from the anti-social behaviour of her earlier life? She seems to say so in this long account of women's obligations to their husbands. Or has she had her spirit crushed?

These large-scale interpretations are made up of the details of particular points in performance. What do the rest of the cast do on stage during this long speech? Are they attentive, amused, uncomfortable? What about Petruchio? When Katherine states that her hand is ready to be placed under her husband's foot, it's a quite different declaration with a quite different meaning if, for example, she is kneeling down in front of him with her hand on the floor, or if she is standing up, arms folded, daring him to request it of her. Clearly the questions don't stop here. Petruchio's response is a single line: 'Why, there's a wench! Come on, and kiss me, Kate' (5.2.185) (he still hasn't got her name). As is quite usual in the early texts of Shakespeare (it is printed for the first time in 1623, as part of the posthumous collected dramatic

works known as the First Folio), there is no explanatory stage direction at this point. Shakespeare's plays are very short on stage directions explaining what is happening, and descriptive directions that say *how* action is conducted – angrily, happily, quickly – are virtually non-existent: the action of the plays is thus up for grabs by actors, directors, and readers too. Sometimes modern editors usurp this freedom, inserting their own stage directions to clarify what they think is happening. Here, at the end of *The Taming of the Shrew,* the most common interpolated stage direction is the obliging, mutual and perhaps rose-tinted instruction 'they kiss'. Editors assume, that's to say, that Katherine accepts Petruchio's abrupt invitation or that she obeys his brusque command. But there are other staging possibilities here: an unreciprocated or unwelcome kiss, an awkward silence and no kiss at all, a chasm between the couple, or a mistrustful standoff between the sexes.

Sometimes we assume that what seem to us ambiguities in Shakespeare's plays – whether Henry V is a good king, or *Othello* a racist play, for example – are the result of different ethical frameworks then and now. So, this argument goes, scenarios which were quite unproblematic to early modern audiences have gained moral complexity because our attitudes to race, or military expediency, or, in the case of *The Taming of the Shrew,* the relationship between the sexes, have changed since Shakespeare's time. But actually it seems that *The Taming of the Shrew* was always ambiguous, right from the start – and two contemporaneous and related plays help make that visible.

In around 1610, almost two decades after *The Taming of the Shrew*, John Fletcher wrote a sequel called *The Tamer Tamed*. Fletcher was a playwright with the King's Men who would go on to collaborate with Shakespeare on *The Two Noble Kinsmen* and *Henry* VIII*,* and his riposte to Shakespeare's early comedy might be seen as a more distant kind of collaboration, or perhaps as a professional calling card. That Fletcher's play is written as a self-conscious riposte to *The Taming of the Shrew* is clear. Shakespeare's Petruchio, now a widower, returns as Fletcher's major protagonist. The play begins with wedding guests discussing his second marriage and reminding the audience of his first. Tranio reveals that Petruchio is still haunted by Katherine: 'yet the bare remembrance of his first wife [...] Will make him start in 's sleep, and very often / Cry out for Cudgels, Cowl-staves, any thing; / Hiding his Breeches, out of fear her Ghost / Should walk, and wear 'em yet'. This time around, Petruchio's friends assert, he will be in sole charge of breeches-wearing, as his new wife, Maria, already knows her place: 'She must do nothing of herself; not eat, / Drink, say "sir how do ye", make her ready, unready, / Unless he bid her.' The opening scene establishes a patriarchal second marriage with a forceful husband and submissive wife.

But this Petruchio is in for a shock. Fletcher reveals that his seemingly compliant bride has her own hidden agenda on behalf of all downtrodden wives, vowing to bend her new husband to her own will. To this end, she locks Petruchio out of her chamber on their wedding night and fortifies it against his invasion. She thus literalizes a common metaphor in male poetry of the period by turning her own virginity into a martial siege, in which she holds the position of strength. Parleying with her husband from her 'barricaded' bedroom, Maria reminds him of his patriarchal reputation: 'You have been famous for a woman tamer, / And bear the feared name of a brave wife-breaker: / A woman now shall take those honours off, / And tame you.' As Bianca (a woke reboot of Shakespeare's ditsy kid sister) admiringly puts it: 'All the several wrongs / Done by imperious husbands to their wives / These thousand years and upwards, strengthen thee: / Thou hast a brave cause.'

Fletcher's witty, girls-on-top comeback to *The Taming of the Shrew* speaks to Shakespeare's intrinsic ambiguities. Fletcher's Petruchio and his friends recall, with horror, Katherine's untamed wildness, suggesting that she was never really submissive to him at the celebration scene which ends Shakespeare's play. But Maria and her friends also know Petruchio as an exemplary chauvinist who needs to be taught a lesson. Maybe it's significant that the men in the second play experience Katherine's unrepentant fury, whereas the women see her as a victim of a tyrannical husband. Fletcher's interpretation of the gender politics of Shakespeare's conclusion seems equivocal, and this contemporary response suggests that the questions the play has prompted for later audiences were always present. Fletcher hedges the issue about whether Katherine really is tamed into submission to her husband by the end of the play, thus identifying this uncertainty a thoroughly contemporary view. His interpretation of that final speech shows both that Petruchio has, and hasn't, tamed his shrew, and the existence of his sequel suggests that *The Taming of the Shrew* is itself not quite complete, not quite stitched up: from the start it prompts and participates in arguments about gender relations, rather than adjudicating or settling them. As we'll see repeatedly in this book, Shakespeare's plays are questions rather than answers.

To add to the ambiguities, let's throw in another version of the play. Shakespeare's *The Taming of the Shrew* was first printed in 1623. But there is another text, with the title *The Taming of a Shrew,* published, without authorial attribution, in 1594. *A Shrew* is a text whose relation to *The Shrew* is very difficult to ascertain. It has a similar plot, and a central character called Kate, who is a scold, and who is to be married to Ferando in order to help the suitors of her two, more popular, sisters. The play proceeds pretty much as the Shakespeare version we are more familiar with, with scenes of taming involving food and sleep deprivation, but two points of

comparison help us sharpen our appreciation of the more familiar Shakespearean text. The first is that problematic final speech. The Kate of *A Shrew* (in this play there doesn't seem to be any tension over abbreviating her name) gives quite different reasons why women should submit to their husbands' authority. In Kate's oration, women's intrinsic inferiority is biblically sanctioned from the get-go. In the Book of Genesis, she reports, from Adam 'A rib was taken, of which the Lord did make, / The woe of man so termed by Adam then, / Woman for that, by her came sin to us, / And for her sin was Adam doomed to die.' It's a hoary old story amplified by a false etymology beloved of early modern misogynists. The prefix 'wo' in 'woman' actually comes from 'wife', a word that came into Old English from Germanic, but it was a popular joke to link it with 'woe', an expression of pity or grief. So Eve was 'woeman' – the notion of woman and of bringing sorrow to man were handily combined.

Seeing blatant anti-women sentiments in the final speech of *A Shrew* helps us to look again at the particular arguments Shakespeare gives his Katherine. She argues that men have particular obligations to women, and so women have reciprocal responsibilities in turn. This is the rhetoric of mutual obligation, something that has a distinct role in sixteenth-century debates about Protestant 'companionate marriage'. Marriage, while not a union of equals, nevertheless carried mutual responsibilities, in which each partner endured limits on their individual freedom within a bond of reciprocity. As the wife had responsibilities to the husband, so too he had responsibilities to her; the wife's subservient conduct is secured by the husband's generous protection of her. Katherine's speech draws on this understanding of marital reciprocity, arguing that the husband is 'one that cares for thee, / And for thy maintenance commits his body / To painful labour both by sea and land' (5.2.152-4). If we set aside the obvious objection – is Petruchio ever likely to commit *his* body to painful labour by anything, given that his whole aim was to 'wive it wealthily' (1.2.74)? – we can see that Katherine's speech implies a different marital relationship from the Garden of Eden scenario invoked by Kate, where the woman is an afterthought made of spare male matter, who then brings sin and death into the world. And that speech in *A Shrew* ends with the stage direction 'she lays her hand under her husband's feet', thus providing the accompanying gesture of subordination that is not stated in Shakespeare's text, where the gestural gap allows for an alternative choreography.

So maybe *A Shrew* is clearer about its Kate's taming, as it incorporates her into outdated ideas of marriage that have been replaced by a more mutual ideology promulgated by Protestant advice books on companionate marriage, and by Katherine at the end of *The Shrew*. Perhaps. But here too there are questions. The second point of comparison between these sister plays is their treatment of the wider framing narrative. Shakespeare's play begins with a tavern landlady

kicking out the drunken Christopher Sly, whereon he falls asleep. A hunting party of lords with dogs finds him and decides to enjoy ‘a pastime passing excellent' (Induction 1.65): to take up Sly, wash him and dress him in fine clothes and pretend that he is a nobleman who has been 'lunatic' (Induction 1.61). Sly is persuaded by, or goes along with, this jest, accepting Bartholomew the page as his wife, and proclaiming ‘I am a lord indeed' (Induction 2.71). The trick segues into a play, performed ostensibly as part of the 'lord's' recuperation: a 'pleasant comedy' will 'frame your mind to mirth and merriment' (Induction 2.131). That inset play, set in Padua, is our story of the suitors to the daughters of Baptista. The suggestion is that Sly and Bartholomew watch the entire play from the sidelines, although if that's the case, Shakespeare doesn't make much use of them: they have a moment of dialogue after the first scene, with Sly proclaiming this ‘a very excellent piece of work' (1.1.251), and then no more. In reading the play, perhaps we don't notice this too much, but the structure is awkward on the stage.

Many modern productions have taken advantage of *A Shrew* because it supplies a more extensive, mock-chorus role for Sly as a commentator on the unfolding plot, and in particular because it has a final sequence that closes the parenthesis that the opening scenes established. *A Shrew* ends with Sly returning to the stage in his own clothes; he is woken by the tavern-keeper. Befuddled with drink and sleep, Sly grumbles: 'gi's some more wine. What, 's all the players gone? Am not I a lord?', and then announces 'I have had / The bravest dream tonight that ever thou / Heardest in all thy life.' 'You had best get you home,' is the unimpressed reply, 'For your wife will curse you for dreaming here tonight.' Sly is unabashed: 'Will she? I know now how to tame a shrew... I'll to my / Wife presently and tame her too, / An if she anger me.' So, *A Shrew* closes with Sly suggesting the play *he* has seen is a handbook to wife-taming that he will implement in his own household. Not only is the play about taming a shrew, but it is a manifesto and instruction guide for others to do the same. There's a similar moment in Shakespeare's play when Petruchio, alone on stage after he has sent the travel-wearied Katherine hungry to bed, declares: 'Thus have I politicly begun my reign′ and tells the audience, 'He that knows better how to tame a shrew, / Now let him speak.' Tis charity to show' (4.1.174, 196-7).

Should we take Sly's promise seriously as an assessment of the play? Or does a plot summary from a drunken tinker immediately mark itself as preposterous and deluded? Is Sly a figure for the audience, or a pitiful patsy who doesn't understand the first thing about theatre, or wives for that matter? Does bringing back the frame device re-establish the Kate/Ferando plot as a self-conscious fiction, something that could only happen within these quotation marks that signal make-believe? And in any case, can this tell us anything about *The Shrew,* which

only introduces but does not bring back Christopher Sly and in which this ending of the frame doesn't exist? Does the Katherine and Petruchio plot in Shakespeare's version retain those introductory elements of self-conscious fiction or does that fade away? Are we supposed to take this comedy seriously at all?

Answers to these questions can only be partial or contingent. What's more important is to acknowledge, from the first chapter of this book, how Shakespeare's works prompt questions rather than answering them. The ambiguity over whether Katherine is tamed at the end of *The Taming of the Shrew* is intrinsic to the play – it isn't a problem that arises because we do not now accept the kind of gender ideology that the Elizabethan audience would have supported, so it's not the problem of history. Rather, the early modern evidence of the *Taming of a Shrew,* that quarto version of the play from 1594, and of *The Tamer Tamed,* the Fletcher play in the Jacobean period – as well as the play's own structure and ambiguities – mean that the question was always present. Shakespeare's plays hold our attention because they offer narratives through which we can shape our own contemporary concerns. A flick through the modern production history of *The Taming of the Shrew* is exemplary: the suffragettes, the post-war reiteration of gender conservatism, and second-wave feminism have all found the play hospitable and relevant to their concerns. If the twenty-first century iteration of the problems between the sexes looks different from its late sixteenth-century counterpart, the questions still remain.