

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií



Bakalářská práce
Vybrané problémy překladu divadelních textů

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

Autor práce: Klára Sedlmajerová

Praha 2016

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

V Praze dne

.....

podpis

Poděkování

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

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Teoretická část.....	8
2.1. Divadelní texty.....	8
2.1.1. Divadelní texty jako specifický žánr.....	8
2.1.2. Charakteristika dramatu.....	13
2.1.3. Jazyk divadelních textů z pohledu filologického a translatologického...	19
2.2. Překlad uměleckých textů.....	24
2.2.1. Co je to překlad.....	24
2.2.2. Překladatelský proces.....	27
2.3. Překlad divadelních textů.....	29
2.3.1. Specifika překladu divadelních textů.....	29
2.3.2. Metody překladu divadelních textů	39
2.3.3. Vybrané problémy překladu divadelních textů	42
3. Empirická část	49
3.1. Úvod.....	49
3.2. Předloha.....	52
3.2.1. Autor předlohy.....	52
3.2.2. Obsah zkoumaného díla.....	54
3.2.3. Zkoumaný vzorek.....	55
3.2.4. Rozbor vzorku.....	55
3.3. Překlad J. Z. Nováka.....	57
3.3.1. Autor překladu.....	57
3.3.2. Zkoumaný vzorek.....	58
3.3.3. Rozbor vzorku.....	58
3.4. Překlad Pavla Dominika.....	62
3.4.1. Autor překladu.....	62
3.4.2. Zkoumaný vzorek.....	63
3.4.3. Rozbor vzorku.....	63
4. Závěr.....	66
5. Bibliografie	69

1. Úvod

Bakalářská práce bude zaměřena na vybrané problémy překladu divadelních textů, které budou následně sledovány na krátkých úryvcích z dvou různých překladů divadelní hry Oscara Wilda *The Importance of Being Earnest*, která je u nás nejčastěji uváděna pod názvem *Jak je důležité míti Filipa*. Cílem bakalářské práce je pohlédnout nejprve na divadelní text jako na specifický žánr a následně se zaměřit na specifika jejich překladu společně s vybranými problémy překladu divadelních textů z anglického do českého jazyka. K analýze poslouží teoretický aparát a také rozbor dvou krátkých úryvků ze dvou různých českých překladů výše zmíněné hry, kterému se práce věnuje v empirické části. Zkoumaná práce má za cíl především vytvořit úvod do zkoumané problematiky, nikoli navazovat na translatologický nebo filologický výzkum, a nastínit vybrané problémy, se kterými se překladatel může při překládání divadelních textů setkat. Práce částečně zasahuje také do oblasti divadelní vědy, jelikož divadelní texty charakterizuje mimo jiné jako jednu ze složek divadla.

Předložená práce je teoreticko-empirická, v první části bude zaměřena na teoretický výklad ve snaze danou problematiku co nejvíce charakterizovat, ovšem s ohledem k jejímu rozsahu. V teoretické části bude nejdříve pohlédnuto na divadelní texty jako takové, ty jsou specifickým žánrem, což musí být zohledněno také při překladu těchto textů. V úvodu teoretické části práce budou charakterizovány divadelní texty z hlediska jejich dialogického charakteru, zaměření na jevištní předvádění a z hlediska jejich struktury. Pohlédnuto bude rovněž na paralingvistické a extralingvistické prostředky divadelních textů, které tvoří jejich nezbytnou část. V další části práce bude charakterizováno drama jako takové, včetně jeho jednotlivých složek, kterými jsou zaměření na jevištní předvádění, již zmíněný dialogický charakter, překrývání několika významových rovin, dramatický spor jako námět dramatu, děj dramatu, který mu propůjčuje jednotnou perspektivu a dramatický prostor, v rámci kterého se celé představení odehrává. Dalším sledovaným aspektem bude jazyk divadelních textů, a to se zaměřením na jazykovou výstavbu dramatu a na charakteristiku divadelní řeči a její odlišnosti od běžné řeči.

V rámci výkladu bude pohlédnuto na základní aspekty překladu z obecného hlediska, neboť je třeba předmět teoreticky ukotvit. Bude charakterizován překlad se

zaměřením na umělecký překlad, který je předmětem této práce. Popsán bude také průběh překladatelského procesu s ohledem na jeho jednotlivé fáze. Následně bude pohlédnuto na některé specifické rysy a méně známé faktory, které by měly být pro převod divadelních textů důležité. Práce se zaměří také na specifika překladu divadelních textů, mezi které patří rozdíl mezi překladem dramát určených ke čtení a dramát určených pro divadelní realizaci. Práce bude brát v úvahu rovněž hereckou složku podílející se na překladu divadelních textů s ohledem na režijní angažmá a koncepci. K dalším specifickým překladu divadelních textů patří jejich požadavek na mluvnost, idiomatičnost jazyka a její zachování a způsob vyjadřování jednotlivých postav. Mezi specifika překladu divadelních textů patří také překladovost jako střetávání „svého“ a „cizího“, při kterém se projeví rozdíl mezi výchozím a cílovým kulturním kontextem. V souvislosti s tím je rovněž pohlédnuto na problematiku ekvivalence a neekvivalence v překladu. Práce se bude rovněž věnovat metodám překladu s přihlédnutím k překladu divadelních textů. Zmíněny budou také vybrané problémy překladu divadelních textů, například překlad názvu děl, vlastních jmen, reálií, slovních hříček, idiomů, pejorativ a metafor.

Empirická část bude tvořena analýzou úryvku ze dvou vybraných překladů téhož dramatu *The Importance of Being Earnest* Oscara Wilda se zaměřením na výše uvedené problémy překladu. Pro analýzu zkoumaného vzorku budou zvoleny překlady textů dvou různých překladatelů ze dvou různých období. První verzí je překlad J. Z. Nováka, který pochází z roku 1959, s názvem *Jak je důležité mít Filipa: Lehkovážná komedie pro vážné lidi*, druhou verzí pak bude překlad Pavla Dominika z roku 2012 s názvem *Jak důležité je mít Filipa: lehkovážná komedie pro seriózní publikum*. Bude přihlédnuto především ke stylistické, lexikální a pragmatické stránce. Na základě srovnání jednotlivých překladatelských řešení bude poukázáno na rozdíly v metodách jednotlivých překladatelů a v jejich přístupu. Záměrně byly zvoleny překlady, které byly vydány ve dvou odlišných obdobích – v období poválečném a porevolučním. Mimo idiolekt překladatele a text je tedy možné věnovat se v rámci možností rovněž dalším, externím vlivům, například dobovým poměrům a normám.

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

rozboru, 4. stručnému představení autora překladu a 5. ukázce překladu a jeho následnému rozboru.

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

2. Teoretická část

2.1. Divadelní texty

2.1.1. Divadelní texty jako specifický žánr

Divadelní texty jsou takové texty, které jsou přetransformovány pro jevištní předvádění a které slouží jako podklad pro hru realizovanou v divadle. V divadle však mohou být využívány také lyrické nebo epické texty, pokud budou patřičně upraveny pro divadelní představení. Je možné setkat se rovněž se zdramatizovanými romány (zdramatizován byl například román *Proces* spisovatele Franze Kafky či román *Jméno růže* spisovatele Umberta Eca). V důsledku toho, že je divadelní text zaměřený na jevištní předvádění, bývá psán ve formě aktuální přítomnosti a zpravidla vystaven na dialogu – tedy na replikách, které na sebe navazují a postupně se řetězí do sledu akcí a reakcí (využíván bývá také monolog, často označovaný jako samomluva, která má epizodickou povahu a většinou slouží k vyjádření vnitřního rozpoložení hrdiny). Levý (2012:146) divadelní dialog charakterizuje jako promluvu, která je zvláštním druhem mluvené řeči a která má funkční vztah k obecné normě mluveného jazyka (k hovorové češtině). Funkční vztah se v tomto případě týká mluvnosti a jevištní stylizaci jazyka, dále má funkční vztah k posluchači (a k ostatním postavám na scéně a v hledišti) – zde se pozornost věnuje volnímu zaměření repliky a tomu, že repliky mohou být adresovány několika adresátům, a tak mohou být ostatními postavami a diváky odlišně vnímány a interpretovány. V neposlední řadě má vztah k mluvčímu (k dramatické postavě) – replika zároveň pojmenovává předměty, vlastnosti a děje a zároveň tím, jakým způsobem tyto věci pojmenovává, charakterizuje i samu postavu.

Kufnerová (1994: 140) cituje Mistrlíka (1979: 45), který popisuje dialogičnost divadelního textu následujícím způsobem: „*Dramatický text není prostý dialog, ale je to svébytný a osobitý útvar s tempem, rytmem a jazykem odlišným od básně a epické prózy. Diferencujícím prvkem mezi básnickým a prozaickým textem na jedné straně a dramatickým textem na druhé straně není jen dialogická podoba.*“ To platí rovněž pro divadelní text a to jak v originální podobě, tak v jeho překladu.

Divadelní texty a slova, která využívají postavy, jež v dramatu vystupují a konají, musí být chápány a vnímány také s ohledem na postavu a situaci, ve které se postava

nachází. Důležitým aspektem u divadelních textů je schopnost představit si slova textu v prostoru, čase a situaci. Mistrlík (1979:48) rozlišuje tři hlavní prostředky užívané v tomto druhu textů: paralingvistické, extralingvistické a lingvistické. Mezi paralingvistické prostředky spadá zvuková a pohybová složka, která má funkci dramaturgického prostředku. Zvuková složka jazykového výrazu se projevuje jednak ve výslovnosti a ve zvukovém ztvárnění jednotlivých výpovědí. Podle Mistrlíka (1979: 48) se s ohledem na výslovnost jedná o fonemické stylistické prostředky a s ohledem na zvukové ztvárnění o intonaci, V případě divadelních textů zůstává otázkou, do jaké míry je zde žádoucí pečlivá, přesná a vzorně spisovná výslovnost, která však může textu někdy ubírat na přirozenosti a jeho autenticitě – například při pláči, v hněvu, při rychlé mluvě. Rozdílná artikulace většinou zasahuje menší výrazové jednotky, intonace může ovlivnit celé věty, popř. kontexty. Pod intonaci je možné zařadit jak melodii, tak důraz, pauzu, tempo, rytmus a další, které popisuje Mistrlík (1979: 51). Melodie se odvíjí od výšky tónu hlasu a může být uplatněna nejen v tázacích větách. Rozhodující je také žánr textu, např. komedie má výraznější melodické vlnění. Vypovídající je také stupeň melodické odchylky od přiměřené výšky, případně sekvenční odchylky mezi jednotlivými sousedními jednotkami. Důraz představuje střídání intenzity hlasového projevu a kladení přízvuku na jednotlivé části slov, aby tak bylo dané slovo ještě více zdůrazněno – využito může být jak ztišení, tak zesílení hlasu.

Pro divadelní texty je typická rovněž modulace projevu na časové ose. V divadelních textech se postupem času zvyšuje napětí, očekávání a tužba – neočekávaná změna, naplnění tužby nebo splnění naděje tak v sobě nesou dramatický prvek. Uvědomování si času na pozadí děje dramatické hry je zásadním dramatickým momentem (Mistrlík 1979: 54). Tempo jednotlivých replik se může rovněž měnit. Změna tempa či případná pauza v divadelním textu určuje moment dramatického napětí. Aby bylo dosaženo maximálního napětí a očekávání, může být pauza v projevu zvolena tam, kde se běžně neuplatňuje, např. po předložkách nebo spojkách. Střídání tempa výpovědí bývá označováno jako rytmus textu, který určuje sám text, ale který mohou modifikovat intonační prostředky realizované na časové ose (Mistrlík 1979: 57). Při čtení a vnímání divadelního textu je důležité mít na paměti také zvukovou realizaci textu.

Pohybová složka divadelního textu obsahuje jak mimiku, tak gestikulaci a pohyb celým tělem. Mimika umožňuje vyjádření i těch nejmenších a nejjemnějších emočních projevů, gestikulace je o něco silnější výrazový prostředek, který mimiku doplňuje, a pohyb celým tělem je pak nejsilnějším výrazovým pohybovým prostředkem. Jak uvádí Mistrlík (1979: 59), mimika je nezbytnou součástí předváděného textu, její přítomnost v hlasovém projevu je však téměř mimovolná a často si ji čtenář ani divák neuvědomuje. Gestikulace je pak nejběžnější kinetický prostředek užívaný v divadelních textech (Mistrlík 1979: 59). Gestikulace na rozdíl od mimiky nepůsobí na mimovolné úrovni, ale často si ji uvědomujeme také v závislosti na její intenzitě, která závisí na pohybových intervalech, na prudkosti gestikulace, případně na výšce, v níž gestikulujeme.

Pokyny pro gestikulaci či mimiku se v textech zpravidla nevyskytují, často však bývá zmíněn vnitřní stav a rozpoložení postavy, ačkoli se v textu divadelní hry výjimečně může objevit konkrétní gesto nebo pohyb, kterým postava doplní probíhající děj. Pohyb celým tělem se dá označit jako výrazný zásah do situace odehrávající se na jevišti. Pohyb postavy po jevišti představuje zpravidla zvrát v motivu, dějství, obraze, případně v celé hře. Intenzivní pohyb postav na jevišti představuje silný dramaturgický prvek, který poukazuje na blížící se změnu a zvyšuje tak napětí a očekávání diváka. Mistrlík (1979: 61) uvádí, že pohyb nemusí mít nutně žádnou další funkci, může být jen automatickou reakcí a být pouze spontánní reakcí na situaci (synsémantický pohyb). Opačným případem je pohyb, který je vědomě užit a který slouží k vyjádření dalších skutečností, které nebyly vyjádřeny slovy, aby tak již řečené zdůraznil, zpřesnil či dokreslil (autosémantický pohyb). Mezi extralingvistické prostředky divadelního textu patří ty složky, které nespádají do jazykové struktury. Náleží mezi ně například prostředí, kultura a doba, ve které jazyk funguje a ve které se vyvíjel. Extralingvistickými prostředky v divadelních textech, které utvářejí kontext divadelní hry a tvoří kulisu divadelního textu, jsou dekorace, kulisy, světlo a zvuk.

Pro zapisování paralingvistických a extralingvistických prvků do textu dramatu slouží poznámky, které formulují mimolingvistické prvky, jež tvoří nezbytnou část divadelního textu (Mistrlík 1979: 72). Na rozdíl od lingvistických prvků, které jsou dané a přesně formulované autorem, jsou mimolingvistické prvky, co se týče jejich stylu či četnosti užívání, často rozdílně rozmulované. Jejich interpretaci pak kromě autora ovlivňují také dramaturg, režisér a herec, kteří tyto prvky musí určitým způsobem

uchopit a zpracovat je ve své inscenaci a konečně čtenář nebo divák jako percipient uměleckého díla.

Mistrlík (1979: 73) rozlišuje dva typy poznámek: scénické a charakterové. Scénické poznámky ožívují prostředí inscenace, přibližují je percipientovi a usilují o největší možnou míru autenticity prostředí. Jejich cílem je navození pocitu, že čas na jevišti je pro diváka zároveň přítomným časem. Poznámky rovněž slouží k tomu, aby skrze ně mohl autor vyjádřit své představy o prostředí. Charakterové poznámky se týkají postav a mohou se vztahovat k obsahu nebo formě (Mistrlík 1979: 76). Poznámky týkající se obsahu uvádějí charakteristiku postav ještě před tím, než se objeví na jevišti, nebo když se postava na jevišti objeví poprvé. Obsahové poznámky specifikují také vnitřní pohnutky, vztahy a stavy postavy. Poznámky týkající se formy uvádějí vnější charakteristiky postav, jejich vzhled, použité rekvizity, případně fyzické vlastnosti postavy.

Mimo scénické a charakterové poznámky mohou být v divadelních textech použity také úvodové poznámky, které Mistrlík (1979: 77) řadí mezi extralingvistické prostředky textu, jelikož „*sú svedectvom o autorových názoroch, o jeho ideovo-umeleckom charaktere a jeho zámeroch, na pozadí ktorých text koncipoval*“. Do jaké míry bude autor poznámky ve svém textu používat, však záleží čistě na jeho uvážení. Mezi lingvistické výrazové prostředky divadelního textu, které tvoří jeho kostru, řadí Mistrlík (1979: 79) slovo a gramatiku. Lingvistické výrazové prvky se však váží na paralingvistické a extralingvistické faktory, bez kterých by text nebyl zcela srozumitelný. Lingvistické výrazové prostředky budou pojednány v podkapitole *Jazyk divadelních textů*.

Divadelní text má specifickou kompozici a strukturu – tu tvoří dialog, replika, výstup, obraz a dějství. Dialog je, jak již bylo zmíněno, základním prvkem divadelních textů, které jsou na něm vystavěny. Větší pozornost problematice dialogu bude věnována v následující kapitole charakterizující drama jako takové. Místo toho zde bude práce zaměřena na repliku, která je jednotkou dialogu a která je ohraničená střídáním autora jazykového projevu. Dialogické repliky mají, jak uvádí Mistrlík (1979: 124), zpravidla kolem patnácti slov. Kratší repliky podle Mistrlíka značí vyšší tempo, expresivnost a jsou stylisticky příznakové. Delší repliky pak signalizují přechod k monologu, případně se může jednat o pokojný, úvahový text, o vyjádření vnitřního

rozpoložení postavy nebo o pokojné řešení společenského problému (Mistrlík 1979:124). Rychlost střídání jednotlivých replik pak určuje rytmus a dramatickост textu. Výstup je větší jednotka struktury divadelního textu, která je ohraničená nikoli promluvou postav, ale například jejich pohybem po scéně – zvýšením nebo snížením počtu postav na jevišti (Mistrlík 1979: 125). Výstup je formálně a obsahově samostatná jednotka kompozice divadelního textu, která však není recipientem vnímaná jako oddělená od zbytku textu. Každý nový výstup zpravidla přináší nové situace, které na sebe nemusí vždy řetězově navazovat, ale dohromady tvoří smysluplný celek (Mistrlík 1979: 126). Ještě vyšší jednotkou struktury divadelního textu je dějství, které bývá někdy shodně označováno jako obraz, jindy je pojem obraz pojmu dějství podřazován (Mistrlík 1979: 130). Jednotlivá dějství jsou oddělená oponou, často také přestávkou a změnou scény. Členění divadelního textu do jednotlivých dějství souvisí s klasickým aristotelovským rozčleněním divadelní hry na pět částí: expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofu. Na základě tohoto obsahového členění se dříve divadelní text formálně členilo na dějství, s narušením jednoty a místa v divadelních textech však souvisí potřeba členit text podle požadavků místa a děje (Mistrlík 1979: 131). Jednotlivá dějství mají samostatnou dramatickou perspektivu, dějství je v moderním divadle tzv. malým dramatem (Mistrlík 1979:132), v rámci kterého dojde k určitému, byť jen částečnému vyvrcholení a vyřešení určité situace. Poslední dějství bývá zpravidla pestřejší co do jednání, zpočátku bývá hra spíše verbální a přestože výstupy a koneckonců i dějství následují za sebou, mají téměř simultánní povahu, jelikož směřují k jednomu bodu, ke kterému směřuje celá hra – ke konci posledního dějství.

2.1.2. Charakteristika dramatu

Drama jako syžetový literární druh je určeno pro jevištní předvádění. Není však vyloučeno, aby existovala dramata určená pouze ke čtení, tzv. knižní dramata. Drama spadá mezi tři základní literární druhy a společně s epikou a lyrikou má svou specifickou výstavbu (expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa). Charakteristické je také napětím, které prostupuje celý děj, a skoky v čase a prostoru, které mohou být odděleny jednotlivými dějstvími či obrazy. Mezi jednotlivé složky divadla spadá jeho zaměření na jevištní předvádění, dialogický charakter, děj, který je prezentován ve formě aktuální přítomnosti, překrývání několika významových rovin, dramatický spor a dramatický prostor.

Hrabák (1973: 263) uvádí, že děj dramatu je zpravidla prezentován dialogem ve formě aktuální přítomnosti. Monolog má v dramatu podle něj převážně epizodickou podobu a často čtenáře či diváka uvádí do kontextu a seznamuje ho s dějem, který již proběhl, nebo je s jeho pomocí vyjádřeno hrdinovo vnitřní rozpoložení (Hrabák 1973: 263). I přes to, že drama může využívat rovnou měrou monolog i dialog a stejně tak epické a lyrické texty mohou využívat dialog, je právě tato dialogičnost pro drama typická. Dialog je základním prvkem výstavby divadelního textu, jenž určuje všechny vlastnosti tohoto básnického druhu.

Mukařovský (2001: 93) uvádí tři hlavní stránky dialogu, které vyplývají z podstaty dialogu a které jsou pro dialog nezbytné: První z těchto tří stránek je osobní stránka dialogu určující vztah mezi účastníky dialogu, vztah mezi „já“ a „ty“ (jazykového projevu se při monologu rovněž účastní druhá strana, monolog však nemusí být jasně adresován). Neustálá výměna role mluvícího a naslouchajícího vytváří napětí, které není vázáno na jednu určitou osobu, ale spíše „visí ve vzduchu“, a tak udává celkové zabarvení a atmosféru dialogu.

Druhou ze tří hlavních stránek dialogu je vztah mezi účastníky dialogu a předmětnou situací. Předmětná situace může na rozhovor mít buď přímý vliv a sama měnit směr konverzace, nebo může mít nepřímý vliv a stávat se tak předmětem hovoru. Tak či tak je předmětná situace v dialogu všudypřítomná, a to jak aktuálně, tak i pouze potenciálně.

Poslední nutnou stránkou dialogu je specifický ráz významové výstavby dialogu. Tato stránka je dána nikoli vnějšími faktory, ale samotným jazykovým projevem. Pro monolog i dialog je důležitá významová jednota, která je dána tématem hovoru a bez níž není dialog ve většině případů možný (výjimku tvoří například absurdní drama, ve kterém je záměrně vyjadřována absurdní realita a významová nejednota je naopak záměrem absurdního textu). Opačně je to s kontextem, který vyplývá z postoje, jež zaujímá hovořící osoba k danému tématu, a z toho, jakým způsobem ho hodnotí. Vzhledem k počtu vystupujících postav a jejich pohledu na dění může být také kontext několikerý. Díky odlišnosti kontextů může při jednotlivých promluvách docházet k náhlým významovým zvrátům. „Živost“ rozhovorů pak určuje délka replik, čím kratší jsou repliky, tím je dialog „svižnější“ a více se v něm projevuje vzájemné střetávání kontextů – tento sémantický efekt je nazýván stichomytií (Mukařovský 2001: 95).

Tyto tři hlavní stránky dialogu, bez kterých dialog není možný, mohou mít v dialogu různé zastoupení, některé z nich mohou převažovat a tím utvářet typy dialogu. Mukařovský (2001: 96) rozlišuje tři základní typy dialogu. První základní typ dialogu je zaměřen na protiklad mezi „já“ a „ty“ a převažují v něm volní a citové prvky. Krajní podobou tohoto typu dialogu je hádka. Druhým základním typem dialogu je dialog zaměřený na vztah mezi mluvčími a aktuální předmětnou situací, která účastníky v dané chvíli obklopuje. Dialog zaměřený na vztah mezi mluvčími a předmětnou situací ve většině případů není silněji citově zbarven, napětí při něm není mezi hovořícími, ale vztahuje se k předmětné situaci a není u nich patrné ani vzájemné jednání, ale spíše jednání vůči situaci. Situace, ke které se hovořící vztahují, navíc nemusí být aktuální, nemusí pro ni platit „teď a tady“, může být i vzdálená, a to jak časově, tak místně. Třetí základní typ dialogu je vystavěn především na významových zvratech, které jsou dány prolínáním a střídáním několika kontextů. Tento typ je do značné míry odpoután od závislosti na vnějších okolnostech, od vzájemného citového a volního vztahu rozmlouvajících a také od předmětné situace. U třetího typu dialogu je potřeba soustředit se zejména na dialog jako takový, který zde představuje řetězec významových zvrátů. Tomu se běžně přizpůsobují také vnější okolnosti. Dialog zůstává odpoután od vzájemných citových a volních vztahů mezi osobami a od předmětné situace – takový dialog Mukařovský (2000: 98) nazývá konverzací, hovorem pro hovor sám, který může být zčásti samoučelný a který bývá

esteticky zabarvený. Téma konverzace není dané (nebo je dané jen minimálně) psychologickou ani předmětnou situací, ale je voleno samotnými účastníky konverzace. Zpravidla je téma voleno tak, aby vyhovovalo všem účastníkům tohoto rozhovoru a bylo co nejdálennější jejich aktuální psychologické a předmětné situaci (Mukařovský 2001: 98). Vnější a vnitřní okolnosti totiž většinou nelze zcela potlačit a tak se zřídka můžeme setkat se zcela „bezpředmětným“ hovorem – například u komiků nebo při hovoru neznámých lidí. Drama obecně využívá všechny tři stránky dialogu a také všechny typy, které jsou na těchto třech stránkách dialogu založené, nejčastěji však obrací pozornost diváků či čtenářů k významové stránce hovoru.

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

Další charakteristickou vlastností dramatu je, jak bylo již zmíněno, neustálé překrývání několika významových rovin. Jako příklad můžeme uvést to, že v dialogu dvou osob má každá replika jiný význam pro mluvčího a jiný pro osloveného (Veltruský 1941). K tomu, aby se divák orientoval ve všech navzájem se prolínajících významech, napomáhá také to, že každá postava dramatu je představována jiným hercem. Jistě by bylo možné, aby byly repliky, které na sebe navazují, mluveny jen jedním hercem, který by své vyprávění doprovázel intonací, gesty a doprovodnými pohyby. Tím by však nebylo umožněno sledování dalších kontextů, které jsou vyjádřeny už jen samotnou přítomností ostatních herců, jejich výrazem, pohyby a reakcemi na promluvu či jednání dané postavy. Každá replika může být zahrnuta do několika dalších významových vztahů, např. do vztahu k předmětům na jevišti či k dramatické situaci

jako takové a navíc může mít pro různé osoby různé významy. Nad to není replika jen slovním pojmenováním, ale vyjadřuje také slovní jednání (Levý 2012:157). Slovní jednání se na jevišti dá vyjádřit jak činností, tak způsobem, jakým je replika přednesena. Způsob přednesu vyjadřuje volní jednání postav i jejich charakteristiku (Levý 2012: 163).

Námětem dramatu je, jak uvádí Veltruský (1941) dramatický spor. Dramatický spor se rozvíjí v čase a je prostřednictvím dialogu předváděn přímo na jevišti. V tomto případě mluvíme o dramatickém dialogu, ten má čtenáře či diváka blíže seznámit se vztahy mezi postavami, postupně tyto vztahy vyhrocovat a jasněji definovat jednotlivé postavy na základě jejich vztahu k ostatním a k „dramatickému“ času (předváděný čas a čas samotného děje se v tomto případě kryje). Každá replika v dialogu je snahou o ovlivnění partnera, ten na tuto snahu vždy reaguje a tím vyvolává další reakci.

Děj dramatu poskytuje jednotnou perspektivu a tvoří průběh dramatického sporu, který směřuje k likvidaci napětí mezi jednotlivými významovými kontexty a zároveň také motivuje k těmto změnám (Veltruský 1941). Děj může být také zpětně vypravován formou monologu či ve formě promluvy přímo do hlediště. V takovém případě se jedná o dialog narativní povahy, který slouží především k seznámení s kontextem a následně utváří dramatickou situaci spějící ke svému vyhocení (Hrabák 1973: 263). Z hlediska děje se pak všechny významové proměny sbíhají do jednoho jediného bodu, kde se nachází ústřední subjekt, který tvoří určitý protiklad mnohosti subjektů a je zároveň nositelem děje na pozadí jednotlivých kontextů. Poměr mezi jednotlivými subjekty a ústředním subjektem pak bývá různý a vztah mezi nimi bývá velmi složitý. Na nadřazenost ústředního subjektu nad ostatními je někdy poukazováno nedostatkem spontaneity ostatních subjektů a zdůrazněním jejich rozdílných postojů. Jednání a promluva těchto osob pak ukazuje na ústřední subjekt jako na neviditelnou sílu, která je nadřazena ostatním a podle které se řídí celá zákonitost dialogu a děje.

Další možností, jak poukázat na ústřední subjekt, je zdůraznění emocionality postav. V tomto případě jsou jednotlivé subjekty více či méně nezávislé na ústředním subjektu a dialog tedy může nabýt spontánnějšího rázu, který mnohem více odhaluje charakter a psychické rozložení jednotlivých postav než jejich postoj ke skutečnosti.

Dialog je v tomto případě řízen spíše okamžitým hnutím mysli a působí nahodile, účast ústředního subjektu se pak dostává do oblasti podvědomí.

Účast ústředního subjektu na dialogu může být značně omezena, s tím pak souvisí narůstající počet autorských poznámek. Poznámky Veltruský (1941) vnímá jako jeden ze základních protikladů ve struktuře dramatu, jehož utváření je obrazem postavení subjektu v této struktuře. Podle Veltruského (1941) se však v případě poznámek jedná o organickou složku dramatu, nikoli o pouhé pokyny pro divadelní provedení. Jako důkaz pro své tvrzení uvádí Veltruský množství poznámek, které jsou „nadbytečné“ – ty, které říkají, co již bylo v dialogu řečeno. Odstraněním těchto poznámek pak drama při divadelní realizaci ztrácí svou jednotu a uzavřenost. Vznikají v něm tak prostory, které bývají vyplňovány již ne jazykovými, ale jinými prostředky s ohledem na přenesení významu. Zvolené prostředky, které mají nahrazovat odstraněné poznámky, však podle Veltruského (1941) mohou lehce pozměnit celou významovou výstavbu díla. Záleží také na tom, jak časté a jak závažné tyto poznámky jsou a jaký po nich případně zůstává nevyplněný prostor. Čím více je těchto prázdných prostorů, tím více se drama rozpadá v jednotlivé role. Čím menší naopak tyto mezery jsou, tím spíše si text udržuje svou celistvost a postava pak zůstává daleko více součástí jazykového projevu než jazykový projev součástí postavy. Stejně tak jsou jednotně užívány i samotné jazykové prostředky.

Další nedílnou součástí dramatu je podle Veltruského (1941) dramatický prostor, jako soubor nehmotných proměňujících se v čase, ve kterém se odráží veškeré vztahy mezi osobami. Proměnlivost dramatického prostoru je umožněna určitou stálostí, která zůstává na pozadí – tato stálost může být představována buď jazykovým projevem, který obsahuje stabilní prvky, nebo scénou, která se v průběhu jednotlivých situací dramatu v zásadě nemění a tak může tvořit dialektický protiklad k proměnlivým složkám dramatického prostoru a tím umožňovat, aby proměnlivé složky dramatického prostoru mohly přesáhnout pomyslné hranice dramatického prostoru, kterým je např. jeviště.

Rozdíl je mezi dramaty, která jsou určena pro scénické představení a dramaty, která jsou určena jen pro čtení. Ve výstavbě a textu takových dramát je rozdíl především v popisu prostředí a dekorací, které se při scénickém provedení stávají pouhými replikami a nejsou již nijak verbálně prezentovány. Herec tak nepřijde na

jeviště a nepopisuje, že právě vstoupil do místnosti, kde je skříň, psací stůl apod. Scénické provedení však někdy umí říci i více, než nám chtěl ukázat básník svými slovy. Na rozdíl od autora má totiž herec k dispozici hlasové a mimické prostředky, na scéně vidíme vždy celého člověka, ne jen jeho část. Herec může rovněž zacházet se „skrytým smyslem“ textu, tedy s tím, co není slovy explicitně řečeno, ale je to jimi vyjádřeno (Mukařovský 1966: 168). Se skrytým smyslem textu může herec a také režisér pracovat podle svého uvážení, které však nemusí vždy být v souladu s myšlenkou dramatika. Tak mohou být, ať už vědomě či nevědomě, v divadelní realizaci zdůrazněny nebo opomenuty některé stránky divadelního textu.

2.1.3. Jazyk divadelních textů z pohledu filologického a translatického

Jazyková výstavba dramatu bývá často velmi jednoduchá. Věty dramatu mohou být neexplicitní a úsporné, používat především paratactické spojení vět a často využívat nedokončené věty (Kufnerová 1994: 144). Kufnerová (1994: 141) zmiňuje, že: „Mezi osobou v dramatickém textu a jazykem, který jí je vložen (autorem a překladatelem) do úst, je dialektický vztah. Osoba určuje ráz jazyka, a jazyk je prostředkem, kterým je osoba charakterizována. Osoba nemusí mluvit od začátku do konce stejným jazykem; osoba se v dramatu vyvíjí a její jazyk se v souladu s tímto vývojem může měnit.“ Důležitou roli zde hrají také další složky neverbální komunikace, jako jsou gesta, mimika a další složky mimojazykové komunikace (hlasitost, tón a výška řeči, pomlky a další). Autor tyto složky neverbální komunikace uvádí ve scénických a charakterologických poznámkách, záleží však na režisérovi, jestli se rozhodne tyto doplňující informace využít pro představení.

Z jazykového hlediska je drama a jeho text velmi blízký skutečné řeči, slova a věty se zde realizují s ostatními paralingvistickými prostředky (zvuk, pohyb) a mají podobu živého jazyka. Jak uvádí Mistrlík (1979: 15): „*Syntaktické konštrukcie sú hovorové, funkčne často defektné, naoko však skutočné, pravé.*“ Účinek divadelního textu však závisí na mnoha faktorech, které ho ovlivňují. Text divadelní hry tak plně využívá svůj potenciál právě na jevišti, při své divadelní realizaci.

Jak bylo již zmíněno v podkapitole věnované divadelním textům, mezi lingvistické prostředky Mistrlík (1979: 79) řadí slovo a gramatiku. Divadelní texty mají podobu spontánního dialogu, z toho důvodu jsou slova často volena tak, aby zněla autenticky a aby výběr slov neznělo příliš „umělecky“ a „vyšperkovaně“ a tím pádem také méně přirozeně. Podle Mistrlíka (1979: 84) se v případě divadelních textů často setkáváme s opakováním slov, texty málokdy obsahují neobvyklá a exkluzivní slova. Za exkluzivní slova Mistrlík (1979: 82) považuje ta slova, která jsou výlučná, zvláštní a neobyčejná a která se používají především pro stylizaci uměleckého textu a s nimiž se v běžné řeči tolik neseťkáváme – jako příklad je možné uvést poetické přívlastky. V protikladu pak stojí slova spadající do jádra jazykové slovní zásoby, tedy taková slova, která zná a používá každý příslušník určitého jazykového společenství, a která nejsou pocíťována jako neobyčejná. (Mistrlík 1979: 83). Speciální postavení mají vulgární, pejorativní a obscénní slova, která nejsou přímo slovy s dramatickým

nábojem, nicméně jsou využívány v situacích, kdy dochází k určitému emocionálnímu vrcholu, v napjatých situacích, nebo naopak při uvolnění nějaké situace, a rovněž v případě, kdy se postavy dramatu odreagovávají (Mistrlík 1979: 88). Stylisticky jsou však tato slova velmi silně příznaková a míra jejich užití záleží na autorovi. Slova divadelního textu nemohou být chápána bez ohledu na celý kontext, význam použitých slov je totiž vázán na paralingvistické a extralingvistické vlivy. Zde citujeme Mistrlíka (1979: 104): „*Slovo v dramatickom texte má obrovskú silu, ale len vtedy, keď necítíme jeho fyzické a či 'jazykové' hranice*“.

Mistrlík (1979: 91) uvádí, že v případě divadelních textů je z hlediska gramatiky, která určuje, v jaké podobě slova vstupují do textu a tvoří věty, důležitá explikace určitých gramatických kategorií – a to konkrétně zájmen a sloves. Zájmena se v dramatických textech poměrně často užívají nadbytečně a slouží ke zdůraznění hlasového projevu, který se tak stává adresným, osobním a napínavým, jelikož záměrně navádí k reakci. Vytyčování zájmen a jejich explikace přenáší pozornost z postavy na postavu a napomáhá tak dramatizování textu (Mistrlík 1979: 92). Zájmena rovněž označují již známé a přítomné osoby, věci, vlastnosti či okolnosti děje a mají indikační funkci v tázacích větách. Vzhledem k jejich explikační a indikační funkci a funkci v tázacích větách se zájmena v divadelních textech objevují častěji. Slovesa, jako nositelé dynamičnosti a jednání, mají v divadelních textech také specifický význam. Jejich dynamičnost však nespočívá pouze v ději, který slovesa nesou, ale také v tom, že jsou nositeli mluvnických kategorií (osoba, číslo, čas).

Mistrlík (1979: 95) poukazuje také na tvar věty divadelních textů, každá věta podle něj představuje novou myšlenku. Zpravidla se jedná o kratší věty, jelikož v případě dramatu představují spontánní reakce, které nejsou postavami hry dopředu příliš promyšleny. Mistrlík (1978: 97) uvádí další faktory jako je intonace, mimika, gesta, pohyb a celková atmosféra, které poskytují textu nezměrné možnosti, a činí tak i krátké věty obsahově bohaté a maximálně srozumitelné. Ve větách jsou často využívány částice (např. no, tedy, však, tak, nuže, apod.), které napomáhají plynulosti jazykového projevu a zajišťují tempo a spád v divadelních textech.

Při čtení divadelního textu je zásadní rozlišovat mezi gramatickou podobou věty a její sémantikou. Věty divadelních textů mají totiž širší možnosti v oblasti modalit, postava může změnit modalitu v průběhu jedné výpovědi – z oznámení může přejít

na žádost, z otázky ke zvolání. Stejně tak věta s tečkou na konci nemusí být vždy oznámením, věta s otazníkem na konci nemusí být vždy větou tázací (Mistrlík 1979:98), roli zde může hrát také ironické zabarvení výpovědi.

Levý (2012: 150) dále uvádí, že se jevištní řeč záměrně odlišuje od běžné řeči, například užíváním jevištní výslovnosti, která signalizuje to, že se před divákem právě odehrává divadelní dialog. Stylizován je rovněž hovorový jazyk, v této otázce práce cituje J. V. Bečku (1948: 377): „*Proto pozorujeme v dramatech zajímavé posouvání funkčních vrstev. Postavy v dramatech nemluví slangem, hantýrkou nebo jazykem vulgárním, nýbrž jejich jazyk je zjemněn do tónů jazyka lidového. Postavy prosté však nemluví jazykem lidovým, nýbrž jazykem, jenž se více podobá hovorovému jazyku vrstev vzdělaných. Vrstvy vzdělané nehovoří mezi sebou svým jazykem hovorovým, který je typickou smíšeninou jazyka spisovného a lidového, nýbrž čistým spisovným jazykem mluveným (tj. spisovným jazykem beze slov a tvarů knižních). Projevy rázu vznešeného pak jsou skládány v jazyce rázu psaného jazyka uměleckého. Od této zásady posouvání funkčních vrstev si autoři ovšem dovolují všelijaké odchylky. Drama realistické např. posouvá funkční vrstvy jen málo, kdežto staré drama romantické posouvalo mnohem více.*“ Toto tvrzení však nelze paušalizovat, jistě je možné nalézt odchylky od těchto univerzálií. Zejména po roce 1989 se u nás situace změnila do té míry, že lze konstatovat, že došlo k výrazné změně norem. Překladatelé nejsou tolik vázáni tzv. extralingvistickými faktory (viz. dále) a mají větší volnost co do volby stylistických prostředků apod.

Mukařovský (1966: 162) jevištní řeč charakterizuje jako „*neustále přerušovanou, přeskakující od osoby k osobě, vytryskující stále znovu z mimojazykové situace. V místě, kde je jazykový projev v dialogu přerušován, vchází právě na jevišti řeč ve styk s ostatními složkami jevištního díla*“. Běžně je kladen důraz na nepřetržitost dialogu, který může být ukončený a zároveň neukončený, přesahovat hranice hry a pokračovat za nimi. Podle Mukařovského (1966: 162) divák neodejde z divadla s pocitem, že byl pouze svědkem určité události, která již skončila, ale že tato událost pokračuje dále v něm samém. Jak dále uvádí, u tohoto typu dialogu má zvláštní důležitost také zvuková stránka, která je obzvláště důležitá pro herce. Osvobozený dialog udržující si svou vnitřní nepřetržitost se nemusí podobat praktické řeči, nicméně se k ní může dle libosti přibližovat, nebo se od ní oddalovat. Nepřetržitost a „nevázanost“ dialogu udržuje ono vnitřní napětí v dialogu a určuje různě rychlý spád

dialogu (Hrabák 1973: 265). Deformace a „přirozenost“ řeči jsou tedy důležitými a oprávněnými prostředky umělce. Je ale třeba vyhýbat se přílišné stylizaci a rigidně se držet jednoho stylu.

Se zvukovou stránkou textu úzce souvisí základní akustické zaměření hry. Zvukové složky díla podle Veltruského (1941) tvoří hierarchii, kde se dominantní postavení určité složky projevuje tím, že se tato složka svobodně a nezávisle proměňuje, naopak nejvíce podřízená složka zůstává neměnná a je zpravidla vnímána na podvědomé úrovni, zůstává však v dialogu stále přítomna. To lze aplikovat také na divadelní texty.

Jak dále uvádí Veltruský (1941), pro výstavbu dramatického dialogu je důležitá především intonace (hlasová úroveň), expirace (síla hlasu) a timbre (barva hlasu). Hierarchie těchto tří základních složek udává rozdílnost mezi jednotlivými fonetickými liniemi, dominantní postavené jedné z těchto složek navíc značí jeden ze tří základních typů dramatického dialogu. Hlasová dominanta je nositelem proměnlivých významů, nejpodřadnější hlasová složka však pojí jednotlivé repliky té samé postavy a je tedy stejně důležitá jako dominantní složka, jen se od ní liší svou funkcí. Tento fakt je velmi důležitý pro hlasovou výstavbu herecké postavy.

Intonace v dominantním postavení uvolňuje věcný vztah jednotlivých složek jazykového projevu, aby zdůraznila jeho souvislost. Umožňuje tedy složitou hru významových vztahů uvnitř projevu. Intonace, která spojuje jednotlivé repliky, zabraňuje tomu, aby se text rozpadl na jednotlivé role.

Timbre v dominantním postavení usiluje svými náhlými změnami o narušení souvislosti jazykového projevu a o jeho rozčlenění do vzájemně oddělených samostatných úseků, čehož dosahuje prudkým střídáním spontánních citových reakcí. Podobně se do samostatných úseků rozpadá každá replika dialogu, který často přechází do nepředvídatelného a nahodilého hmotného jednání, které je zpravidla vyvoláno emočními pohnutkami.

A konečně expirace v dominantním postavení rozčleňuje jazykový projev do hierarchicky seskupených úseků. Sousední repliky pak oddělují jednotlivé klausule, které je zakončují. Jednotlivé kontexty a rozdíly mezi nimi bývají zřetelně vyhraněny

a za každou replikou dialogu je zcela zřetelně znát celý významový kontext, postoj, nebo afekt postavy.

Dalšími funkcemi hlasové složky je pak také značení povahových rysů (na základě barvy hlasu), stáří osoby, pohlaví apod. Při zdůraznění intonace je možné charakterizovat osoby jazykovými prostředky, při zdůraznění timbru jsou k charakteristice postavy potřeba i další mimojazykové prostředky, jako je maska, kostým, konstituce, fyzické vlastnosti a další.

2.2. Překlad uměleckých textů

2.2.1. Co je to překlad

Vzhledem k tomu, že je práce zaměřena na aspekty překladu divadelních textů, je důležité pohlédnout na to, co je překlad z hlediska odborné literatury s přihlédnutím k překladu uměleckých textů.

Při překladu dochází k překódování sdělení z původního jazyka do cílového jazyka za účelem předat informace obsažené v původním díle a vystihnout smysl a význam překládaného textu v cílovém jazyce. Skoumalová (1994) uvádí dva významy slova *překlad*: Z výkladového Slovníku spisovného jazyka českého (dále SSJČ) se dozvídáme, že slovo *překlad* znamená: 1. převedení, přetlumočení (textu) do jiného jazyka, 2. literární dílo přeložené do jiného jazyka. Tím jsme upozorněni hned na první důležitý rys tohoto slova: vyjadřuje totiž dva kontrastní významové odstíny – procesuální a rezultativní, tedy jednak proces děje (samo překládání), jednak jeho výsledek (hotový, napsaný překlad).

Levý (2012: 78) uvádí, že *„cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které nemělo předchůdce; cíl překladu je reprodukční. Pracovním postupem tohoto umění je náhrada jednoho jazykového materiálu jiným, a tudíž samostatné vytvoření všech uměleckých prostředků vycházejících z jazyka; v jazykové oblasti, v níž se odehrává, je tedy původně tvůrčí“*.

Při překládání je třeba rozlišit odborný a umělecký překlad, jelikož se jedná o dva specifické a odlišné druhy překladu. Mezi odborné překlady patří především překlady technických a vědeckých textů, případně společenských, administrativních a publicistických dokumentů. Jak uvádí Hrdlička (1998: 49), u odborného textu je přesně vymezený čtenář, komunikace je v tomto případě ulehčena tím, že čtenář originálu i překladu mají stejný informační klíč. U odborného překladu je kladen důraz především na přesné předávání myšlenek původního díla a na důslednou interpretaci používané terminologie. Překlad uměleckého textu se však zaměřuje nejen na převod původního textu do cílového jazyka, ale snaží se také o převedení původních myšlenek autora a o zachování estetické hodnoty díla s přihlédnutím k jazykovým normám původního díla.

„Dobry“ překlad vyžaduje znalost původního i cílového jazyka, všeobecný rozhled, znalost kulturních a historických souvislostí a také jistý umělecký a jazykový cit. U uměleckého překladu by měl být kladen důraz také na vystihnutí myšlenky originálního díla a její převedení do cílového jazyka. Jazyk se však neustále vyvíjí a překlad tak zastarává, proto je přítomný neustálý požadavek na vytváření aktualizovaných překladů, které více vystihují a reflektují současné požadavky a využívají moderní slovní zásobu. Zastarávání překladu souvisí rovněž s požadavkem na mluvnost textu, který musí být srozumitelný současnému čtenáři či divákovi. Zároveň se s textem musí ztotožňovat také herci, aby jej mohli na jevišti náležitě reprodukovat. Zastarávání překladu ovlivňuje také užití současného hovorového jazyka. Hovorový jazyk jako spisovný jazyk v mluvené podobě, který může dobře posloužit pro odlehčení textu a pro jeho větší přirozenost. Složitější je to s obecnou češtinou, která může znít poměrně nevhodně, ovšem najdou se i situace, ve kterých by spisovný tvar byl méně vhodný než obecný. Užívání nespisovných tvarů by však mělo být dobře uváženo, jak uvádí Vančura (1937: 232–236): *„Každá kolokviálnost a vulgárnost je na scéně nápadnější než v skutečném hovoru“*.

V případě uměleckého překladu je nutné přihlídnout rovněž k rozdílům v textových a stylových konvencích. Jak uvádí Kufnerová (1994: 107), stylové rozdíly většinou vycházejí z odlišné kulturní a společenské konvence, jako příklad uvádí různou míru expresivity. Aby byl překlad adekvátní, je důležité, aby překladatel správně určil míru, do jaké je zesílení či zeslabení expresivity vítané a vhodné a kdy není na místě.

Umělecký překlad klade na překladatele požadavky jak v rovině jazykových prostředků, tak v rovině jazykové tvořivosti (Kufnerová 1994: 109). Z hlediska jazykových prostředků (gramatických, lexikálních či frazeologických) je možné hodnotit překlad jako správný či chybný, z hlediska jazykové tvořivosti však musíme zvážit míru ekvivalence překladu (formální, sémantické, funkční, komunikativní ad.) a uvažovat o něm jako o jednom z možných překladů (Kufnerová 1994: 109). Právě různé varianty překladu a možnost zvolit mezi nimi dává překladateli svobodu podílet se na překladu také kreativně a umělecky. Tím však může ze strany překladatele dojít k určitým výrazovým posunům na základě překladatelovy interpretace textu. Mezi tyto posuny řadí Kufnerová (1994: 110) aktualizaci, archaizaci, lokalizaci, intelektualizaci, nivelizaci, typizaci, individualizaci, naturalizaci, exotizaci, kreolizaci ad. (viz dále). Při

uměleckém překladu dochází také k transformaci a stylizaci textu, transformace probíhá na základě výběru normativních i nenormativních možností jazykových prostředků, kdy překladatel naplno využívá plné lexikální bohatství cílového jazyka a nemusí nutně trvat na slovníkovém ekvivalentu (Kufnerová 1994: 110). Při stylizaci překládaného textu překladatel nalézá stylové ekvivalenty svým výběrem takových jazykových prostředků, které mohou obsahovat synchronní a diachronní odchylky od jazykové normy. Deformace normy – ať už pravopisné, hláskové či frazeologické je další tvořivou součástí uměleckého překladu. Tyto deformace normy jsou využívány například při stylizaci nespisovné řeči či nedostatečné znalosti jazyka (pravopisná deformace), případně při stylizaci dětské řeči (hláskové deformace), u neologismů, které mají v textu sémantickou nebo estetickou hodnotu (lexikální deformace), nebo při napodobení nenáležitých skloňování a časování a záměně jednoho rodu za druhý (morfologická deformace). Kufnerová (1994: 110) dále uvádí zvláštní jazykově tvořivou metodu užívanou při překladu uměleckého textu a tou je substituce neboli nahrazení původního výrazu domácími analogiemi, kterou je možné uplatnit u těch částí textu, které jsou jedinečně závislé na kulturním kontextu. Substituovat je možné jak vlastní jména, tak reálie, frazeologismy, popřípadě i formální prvky uměleckého textu, jako je rytmus, verš, rým, nebo jiné jazykové roviny.

2.2.2. Překladačský proces

V této kapitole bude popsán překladačský proces jako takový, ze kterého bude zřejmé, s jakými úskalími se musí překladatel potýkat. Levý (2012: 42) popisuje překladačský proces jako dvojčlenný komunikační systém, jelikož překladatel musí „rozkódovat“ sdělení, které autor vložil do původního textu a transformovat je do svého jazyka. Čtenář přeloženého díla pak musí „rozkódovat“ sdělení obsažené v přeloženém textu. Jinými slovy překladatel nejdříve provádí analýzu textu a následně jeho syntézu. V případě překladu dramatu se pak jedná o složitější komunikační řetěz, protože text „rozkódovává“ také divadelní soubor a vytváří tak v pořadí třetí sdělení (Levý 2012: 42).

Schéma překladu (Levý 2012: 42):



V uměleckém díle se odráží subjektivní přetvoření objektivní skutečnosti, která vzniká jako výsledek autorovy tvůrčí činnosti s konkrétním ideově estetickým obsahem realizovaným v jazykovém materiálu. Mezi obsahem díla a jeho jazykovým materiálem existuje dialektický vztah (Levý 2012: 43). Je důležité, aby v překladu zůstal zachován rozdíl mezi jazykovým výrazem a myšlenkou díla, mezi textem a jeho obsahem, aby tak zůstala odlišena jazyková forma od její ideové a estetické hodnoty. Právě ideová a estetická hodnota je východiskem uměleckého díla, překladatel by měl ve svém překladu reprodukovat právě tuto estetickou a ideovou hodnotu, jelikož totožné hodnoty mohou být v různých jazycích vyjádřeny jinými jazykovými prostředky. Z toho vyplývá, že je nezbytné při překladu zachovávat ty prvky, které mají jistou sémantickou funkci, jazyková forma však nemusí být vždy nutně zachována – výjimku tvoří pouze případ, kdy má forma další, například historickou nebo koloritní hodnotu (Levý 2012: 46).

Při překladu hrají zásadní roli tři odlišné struktury a to je objektivní obsah díla, konkretizace (vytvoření obrazu v mysli) u čtenáře originálu a konkretizace u čtenáře

překladu. (Levý 2012:49). Tyto tři hlavní struktury se od sebe liší do té míry, do které do nich zasahují diferenční faktory, jakými jsou rozdíly mezi dvěma jazyky a rozdíly v obsahu vědomí čtenářů originálu a přeloženého díla. Překladatel se při své práci snaží co nejvíce zmenšit tyto odlišnosti se zaměřením na vztah mezi jazykem, obsahem a formou a také výslednou hodnotou originálu a přeloženého díla.

2.3. *Překlad divadelních textů*

2.3.1. *Specifika překladu divadelních textů*

Jak bylo již naznačeno, dramatické texty mají svá specifika. Jsou založené na dialogu a na prolínání několika významových rovin, přičemž jednotu tohoto textu utváří samotný děj dramatu. Z tohoto důvodu má rovněž překládání divadelních textů své specifické rysy a postupy, ale také úskalí, která odlišují překlad divadelních textů od překladu prózy nebo poezie a která kladou na překladatele určité nároky. Podle Zicha (1986: 13) je drama typické tím, že v něm můžeme rozlišit dvě složky. Tyto dvě složky Zich označuje jako viditelnou (optickou), kterou tvoří jednak jednání herců, jejich mimika, gesta a kostýmy, ale také samotná scéna na jevišti. Druhou složkou je slyšitelná (akustická) složka, tedy text dramatu, který je v tomto případě pouze částí většího celku. Na konečné podobě tohoto celku se podílí více faktorů: překladatel, režisér, dramaturg, herci, hudební skladatel apod., přičemž ve většině případů pouze překladatel pracuje s originálním dílem, režisér, dramaturg a herci většinou pracují již s přeloženým textem. Ostatní složky divadla přichází do styku s originálním dílem zpravidla pouze zprostředkovaně. Specifikem divadelních textů je to, že jsou často opakovaně interpretovány s tím rizikem, že se tyto interpretace od sebe mohou zásadně lišit. Morávková (2003: 51) rozlišuje však dva typy překladu divadelních textů, a to překlady dramát určených ke čtení a překlady dramát určených k jevištní realizaci. Překlady dramát určených ke čtení tvoří výjimku, tyto překlady však byly obvyklé spíše v minulosti, ve 20. století je většina překladů divadelních textů určena k jevištní realizaci, což ovlivňuje i způsob překladu dramatického textu.

Morávková (2003: 51) dále uvádí, že překladatel musí brát ohled také na hereckou složku inscenace, musí respektovat dechové a hlasové možnosti herce, snažit se o maximální srozumitelnost a libozvučnost a naopak se vyhýbat přílišnému hromadění souhlásek a zřetězení sykavek. Levý (2012: 147) zdůrazňuje větnou stavbu replik, neměla by být volena těžko vyslovitelná a snadno přeslechnutelná spojení, vhodnější jsou kratší věty a souřadná spojení, která se snadněji vnímají a zároveň zachovávají spád textu. Levý (2012: 149) dále uvádí požadavek na srozumitelnost textu, z jazykového hlediska je v tomto případě lepší volit ta sousloví, která se běžně vyskytují a divák si je tak případně snadno doplní, pokud část repliky přeslechne. Jak doplňuje Morávková (2003: 51), divák se totiž na rozdíl od čtenáře nemůže vracet

k nejasným místům a znovu si je prohlédnout, též zde neexistují explikační poznámky pod čarou. S touto skutečností souvisí také požadavek na přesné vyjadřování. Překladatel tedy musí mít bohatou lexikální zásobu a bohatý slovník jazykových prostředků, rovněž by měl mít dobré syntaktické znalosti. Jedním ze specifík divadelních textů je jejich požadavek na mluvnost. Divadelní text musí být plynulý, přirozený a musí se hercům dobře vyslovovat. Ne vždy ale překladatel považuje za mluvný ten samý text jako herec, který má poté text reprodukovat na jevišti. Text a dialog na jevišti totiž nesmí znít jako překlad – zde se mísí spisovatelská a tlumočnická úloha s úlohou překladatele. Překladatel musí přemoci snahu o zachování rázu originálu a dostatečně překládané dílo přenést do vlastního jazyka (Vančura 1937: 232–236).

Dalším podstatným specifíkem, které uvádí Vančura (1937: 232–236), je idiomatičnost jazyka a její zachování. Překladatel by měl mít na mysli dostatek rčení vlastního jazyka, aby jimi mohl nahradit idiomy jazyka původního. Překladatel musí být rovněž všímavý k atmosféře a rázu originálu, nejen k jeho slovům. Musí správně porozumět popisované situaci, správně ji uchopit a reprodukovat ji recipientovi v jeho vlastním jazyce tak, abych zachytil i podtext a kontext této situace vyjádřený replikou v originálu. Určitým indikátorem dobrého překladu je nemožnost zpětného přeložení díla do původního jazyka. V takovém případě pak v textu pravděpodobně nenalezneme místo, u kterého by čtenář nebo divák přemítal, zda se takto běžně mluví či nikoli.

Podle Morávkové (2003: 51) by měl mít překladatel divadelních textů dobrou znalost nejen jazyka, ze kterého překládá a patřičně se orientovat v domácí dramatice, ale zároveň by měl mít dobré znalosti rovněž z oblasti dramatické tvorby psané v jazyce originálu. Pokud překladatel tyto znalosti má, umožní mu dílo lépe zasadit do jiného kulturního kontextu. Bude pak schopný zprostředkovat nejen průkazné umělecké hodnoty, ale i ta díla, která by na základě jeho soudu mohla obohatit domácí kontext.

Podle Vančury (1937: 232–236) je možné obecně říci, že každý překlad je střetnutím dvou osobností – autora a překladatele a zároveň je utkáním dvou jazyků, dvou intencí. Na rozdíl od prózy spočívá drama v tom, že zde postavy nejsou většinou popsány, jejich charakteristika je převážně ukryta v dialogu, v tom, co postava sama

říká, jakým způsobem to říká, jak jedná a v tom, co o dané postavě říkají a smýšlejí ostatní postavy. Pokud tedy postava v originále mluví dialektem, sociolektem, agramaticky nebo dělá chyby, je to podle Fröhlicha (1999) všechno součástí její charakteristiky. Z dialogu vyplývá rovněž sociální zařazení postavy, příp. její vzdělání. Například v Anglii je jazyk jedním z nejvýznamnějších indikátorů společenského postavení jedince. Čeština pak může mít s překladem takového textu potíže. Pokud je do češtiny přenesen styl hovoru nebo konvence, která v naší společnosti neexistuje, může být divák špatně rozpoznán, zařazen a zpravidla také špatně pochopen. U této problematiky Vančura (1937: 232–236) uvádí příklad z anglické komedie, ve které je od dob O. Wilda znakem aristokratické třídy sebeironie, která postupně přerostla až do nemilosrdného posměšku. Taková neomalenost a hrubost z úst lorda může být pro českého diváka v daném kontextu příliš šokující. Veškeré pejorativní projevy totiž jsou na scéně totiž nápadnější než při běžném hovoru. To také dokazuje, že mluvnost nespočívá v pouhém užití jazyka tak, jak je běžně užíván, ale že je pro dosažení tohoto aspektu důležité brát v úvahu ještě další prvky. České prostředí je obecně neuzpůsobené užití pejorativních výrazů v překladech, tím spíše pak na divadelních prknech, kde tyto výrazy vyznívají příliš hrubě, nebo naopak směšně. V této souvislosti můžeme vzít v úvahu také gesta, která mohou v různých zemích rovněž budit jiný význam, v českém prostředí můžou určitá gesta vyznít například spíše fraškovitě, přitom stejná scéna, která je odehrána v anglickém salonním stylu působí spíše groteskně a tragikomicky.

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

Vančura (1937: 232–236) uvádí, že divadelní texty je někdy také možné překládat tak, že si překladatel vezme originální předlohu a napíše „novou hru na stejné téma“. Tak je překlad zcela plynulý a „zní česky“. Je otázkou, do jaké míry lze v této souvislosti hovořit o překladu. Dalším případem je však překlad, kdy překladatel neustále hledá správné výrazy, přehazuje a uhlazuje slova nebo věty, ale i přes jeho snahu se mu při tomto stylu překladu nedaří vytvořit překlad, který by nebyl kostrbatý. I z toho důvodu má pak překladatel podle Vančury (1937: 232–236) právo raději něco vynechat nebo někde něco přidat, než svou práci celou pokazit. To platí obecně na překlad jako takový.

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

Levý (2012: 178) zmiňuje ještě jedno riziko týkající se divadelních textů. Tím je seškrtování textů divadelní her při jejich divadelní realizaci a vynechávání jednotlivých replik nebo celých scén, aniž by byla hra nějak zásadně pozměněna. Z toho Levý (2012: 178) odvozuje, že ačkoli musí překladatel adekvátně přeložit celý text, nachází se zde určitý prostor mimo hlavní linky dramatu, které umožňují všeobecnější řešení překladu, případně poskytují prostor pro jisté experimentování.

Kufnerová (1994: 141) uvádí ještě další specifičnost divadelních textů, jejich potenciální dvousložkovou povahu, která vychází z toho, že vše, co na jevišti probíhá a objeví se tam, je fiktivní a zároveň skutečné. Veškeré jednání a komunikace mezi osobami dramatu probíhá v prostředí, které je částečně reálné (kulisy, rekvizity, jeviště), ale zároveň je toto prostředí jen zdáním reality, iluzí.

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

Dalším specifikem překladu, ke kterému je možné přihlídnout, je problematika překladovosti. Popovič (1975: 63–64) překladovost obecně definuje jako napětí mezi „svým“ a „cizím“ v překladu. Toto napětí je možné zachytit v několika možných opozicích (například naturalizace a exotizace, folklorizace a urbanizace, historizace a modernizace apod.), kdy za prvky vyvolávající u recipienta iluzi překladu považuje jevy nepřekládané či nepřeložitelné v tematické rovině díla, jakými jsou kalky, reálie, zeměpisné názvy, literární onomastika, ale rovněž případy tzv. vnitrojazykového překladu (komentáře, vysvětlivky v poznámkovém aparátu či přímo v textu apod.) nebo tzv. překlad v překladu (například překlad cizojazyčných citátů v originálu).

Současné chápání a cítění normy překladovosti může být zkoumáno mnoha způsoby (Popovič 1975, Levý 1971, 1996). Jednou z možností je literárně-historická excerpce titulů překladové literatury (odhalující vazbu překladu na originál), dále pak zkoumání způsobu realizace autorských práv, chápání funkce překladu a vztahu k originální tvorbě v daném kulturním kontextu, postojů překladatele nebo zadavatele k autoru předlohy, retrospektivní pohled na dějiny překladu (na vývoj překladatelských metod a funkcí překladu). Znaky charakteristické pro překladovou tvorbu lze definovat na základě jejich přijatelnosti v cílové kultuře, překlady se totiž zpravidla vyznačují určitými odchylkami od charakteru domácí tvorby (rysy překladovosti jsou, ať záměrně či nikoliv, přítomny například v podobě specifických vazeb na výchozí text a kulturu, jež nejsou považované za interferenci, nýbrž vytváří nový rys přijímající kultury). Hledisko překladovosti lze využít jako jeden z aspektů při začleňování překladu do kontextu přijímací literatury (východiskové principy překladovosti se v dějinách překladu obměňovaly).

Napětí mezi „svým“ a „cizím“ v překladu zpravidla implikuje množství dalších faktorů, které mohou mít v různé míře vliv na překladatelský proces a na konečnou podobu překladu, obzvláště u tak specifického překladu, jakým je překlad divadelních textů, kdy vznik výchozího textu a překladu může dělit i více než sto let. Překladatel tedy musí zvažovat, jestli a v jakém rozsahu může recipienta konfrontovat s příznaky prostředí výchozí kultury, jejichž podstata a stylistická i významová hodnota nemusí být v novém kontextu zcela zřejmá.

Rozdíly mezi výchozím a cílovým kulturním kontextem se nejčastěji projevují v podobě tří druhů specifických jevů, jež mohou zásadním způsobem ovlivňovat překladatelský proces (Vilikovský 2002: 138). Jedná se o materiální specifika – výrazy, které označují jevy společenské skutečnosti a materiálního bytí kultury původního díla (např. realie výchozí kultury). Dále pak o jazyková specifika – jevy spojené s jazykem předlohy (např. problematika vlastních jmen, řečnických figur a idiomatiky obecně). V neposlední řadě se jedná o specifika kulturního kontextu – o ty vlastnosti textu, které jsou podmíněné příslušností recipienta k dané kultuře a literární tradici (např. výstavba textu a způsob jeho vnitřní návaznosti, větná a nadvětná stylistika, básnická forma a její sémantické a asociativní hodnoty či kulturní a historické aluze).

Jedná se tedy o reprodukci specifických národních prvků. Nositelem významu těchto národně specifických prvků se stávají prostředky, které jsou těsně spjaté s jazykem a s kulturou výchozího textu. Jejich komunikativní složka je v novém prostředí tím pádem oslabena, ale na druhou stranu se tyto prostředky stávají nositeli národní dobové specifičnosti a mají tedy hodnotu koloritovou.

Překlad tedy stojí na pomezí dvou kultur s odlišnými tradicemi, tyto tradice společně s kontextem domácí kultury nebo na základě vztahu mezi dvěma kulturami rovněž determinují použití daného postupu. V překladu se tyto skutečnosti mohou projevit následujícím způsobem: v cílovém textu mohou převažovat prvky výchozí kultury nad prvky cílové kultury. Tento jev je nazýván exotizací, v tomto případě je kladen důraz na koloritovou složku, přičemž však dochází k oslabení komunikativnosti, jak bylo naznačeno výše. Další možností je jev, kdy budou v cílovém textu převažovat prvky cílové kultury nad prvky výchozí kultury. Tento případ je nazýván naturalizace, ta často bývá výsledkem překladatelovy snahy o zachování funkce textu, a jeho snahou nahradit prvky výchozí kultury analogickými prvky kultury cílové, což však vede

ke ztrátě koloritových prvků (jsou oslabeny individuální a jedinečné momenty a je posilována obsahová stránka). Na druhou stranu však bývá zachována významová a hodnotová struktura předlohy Vilikovského (2002: 139). Krajním případem je adaptace a parafráze – tedy absolutní přenesení díla do prostředí cílové kultury. Dle Vilikovského (2002:139) se v tomto krajním případě jedná o metatexty, které nejsou zahrnuty do pojmu překlad. Poslední možností je, že prvky výchozí a cílové kultury budou v rovnováze, v tomto případě se jedná o kreolizaci kultur.

Vzhledem ke skutečnosti, že se překlad dostává do průsečíku dvou kultur s odlišnými tradicemi, ovlivňuje mnohdy značným způsobem makrostylistickou i mikrostylistickou rovinu v cílovém textu. Popovič (1983: 204) zmiňuje na makrostylistické rovině tyto změny: aktualizace, lokalizace a adaptace. Na mikrostylistické rovině pak uvádí tyto změny: výrazové zesílení (výrazová typizace, individualizace), výrazová shoda (výrazová substituce a výrazová záměna) a výrazové zeslabování (výrazová nivelizace a výrazová ztráta).

S ohledem na výše zmíněné skutečnosti musí překladatel zvážit otázku, do jaké míry může předpokládaného recipienta konfrontovat s příznaky prostředí výchozí kultury (což může způsobovat změny v makrostylistické i mikrostylistické rovině cílového textu) s ohledem na ekvivalentnost textu, která, jak uvádí Toury (1980: 69 – 70), bývá úzce spojená s normami (je obsahem i funkcí normy). Zde autorka práce parafrázuje Eichla (2005). Problematickou může být relativita pojmu ekvivalence, pakliže je překlad považován za funkčně korespondující reprodukci invariantní informace, která není redukovatelná na pouhé přenášení obsahu nebo formy původního textu, zůstává problémem identifikace tohoto invariantu a adekvátnost jeho reprodukce v překladu. Pokud zároveň platí, že podstatou překladu je zprostředkovat adekvátní výměnu původního jazykového materiálu za materiál jazyka cílového, nebývá proces zjišťování, analýza tohoto významu a jeho následná reprodukce závislá pouze na osobnosti překladatele, ale na mnoha dalších faktorech, mezi které spadají také faktory mimojazykové (Vilikovský 2002: 30).

Z toho vyplývá otázka rovnocennosti jazykových prostředků, které jsou využívány k jejich reprodukci. Důležitá je především otázka neekvivalence v překladu, která vyjadřuje základní otázku v překladu, a to tu, zda je možné přeložit „vše“, jelikož je patrné, že překlad nemůže být totožný s předlohou. Předlohu totiž tvoří jiná slova

a odlišné myšlenky, a tak při překladu nedochází jen ke změně jazyka, funkce nebo kontextu. Ekvivalence v jedné rovině musí být vždy nutně kompenzována neekvivalentností v ostatních rovinách. Proto je u každého překladu nutno počítat s množstvím odchylek od předlohy, které jsou nezbytným jevem, který doprovází proces překódování informace z jednoho znakového systému do druhého. Tyto odchylky však v případě, že zůstane zachována invariantnost informace, bývají v translatologické literatuře (Levý 2012, Rabadán 1991, Vilikovský 2002) označovány jako omezená ekvivalence nebo neekvivalence.

Rabadán (1991: 111–149) rozlišuje tři základní zdroje ekvivalence v překladu: faktory intralingvistické (autorkou rozčleněné na geografické, diachronní a sociální varianty), metalingvistické (dané intratextuální povahou znaku) a extralingvistické.

Faktory intralingvistické

a) Geografické varianty

R. Rabadán (1991: 111) uvádí, že jedním z nejčastějších faktorů, které nejvýrazněji ovlivňují volbu ekvivalentů v cílovém jazyce, jsou tzv. geografické varianty, které jsou dány skutečností, že předloha i překlad náleží (z geografického a sociologického hlediska) k diametrálně odlišným kulturám. V našem případě mohou mít vliv teritoriální odchylky, které mohou představovat problematickou volbu ekvivalentu, například u slohově neutrálních výrazů, jež jsou nadměrně vázané na prostředí vzniku originálu, výrazů slohově zabarvených (hovorových a dialektových výrazů, nářečí a slangových či argotických výrazů). Problematickým může být také obecný charakter spisovné normy z hlediska její stupně, míry, jednotnosti, a to z toho důvodu, že se postavení příslušného jazyka mění v dané jazykové situaci. Vztah k jiným útvarům národního jazyka a historický vývoj tohoto vztahu se liší dle typu jazyka a místa vzniku překladu a jeho předlohy. Dalším možným způsobem, jak je možné posuzovat obecný charakter spisovné normy, je z hlediska její variantnosti, stability i pevnosti. Tendence k variantnosti normy je charakteristická pro většinu spisovných jazyků, přestože existují i uvedené regionální varianty ve spisovné normě (lexikální i gramatické) a zastoupeny jsou rovněž varianty sociálně podmíněné například rozdíly dané generační příslušností.

b) Diachronní varianty

Diachronní varianty při volbě ekvivalentů v cílovém textu zastávají obdobně významnou roli (Rabadán 1991: 111), a to zejména v případě, kdy výchozí a cílový text pochází ze dvou odlišných období (obecně se jedná o problém archaizace a aktualizace jazyka). V případě divadelních textů může jít o převod slov zastaralých (výrazy považované za zastaralé již v době vzniku předlohy), archaismů (zastaralé výrazy stylisticky využité v daném textu), obdobně jako výrazů považovaných v době vzniku originálu za neologismy, které však jsou již v době vzniku překladu plně lexikalizované.

c) Sociální varianty

Volbu ekvivalentů v překladatelském procesu mohou do jisté míry ovlivňovat rovněž tzv. sociální varianty (sociální parametry jako věk, pohlaví, profese nebo sociální postavení expedienta a recipienta a svým způsobem i překladatele). Dle Rabadán (1991: 115) má totiž každá sociální skupina odlišný způsob jazykového vyjadřování a nakládání s jazykovými prostředky, který může mít nemalý vliv na volbu ekvivalentů v překladu.

Faktory metalingvistické (dané intratextuální povahou znaku)

Metalingvistické faktory představují druhou oblast prostředků, které mohou zásadním způsobem ovlivňovat překladatelský proces (Rabadán 1991: 115). Metalingvistické faktory jsou založené na základním saussurovském vztahu signifikantu (zvukového obrazu neboli formy) a signifikátu (obsahu, významu). V případě divadelních textů může jít především o převod prostředků založených na polysémii, která je vyjádřením vztahu mezi mimojazykovými faktory a jazykovým uspořádáním.

Faktory extralingvistické

Problematiku překladu tedy jistě nelze omezovat pouze na faktory textové, neboť minimálně ve stejné míře překladatelský proces i výsledný překlad ovlivňují také tzv. mimotextové (externí) faktory. Mezi extralingvistické faktory patří literární a překladatelské normy, práce redaktora, vydavatele nebo nakladatele překladu, tedy faktory, které se bezprostředně nedotýkají jazyka ani textu jako takového. Patří sem

rovněž cenzura (v kontextu České republiky do roku 1989), dobové konvence a kulturní politika. Vliv mohou mít také aspekty knižního trhu.

Výběr díla a konečná podoba překladu totiž není jen záležitostí uměleckého cítění, do hry vstupují i jisté pragmatické záležitosti, jako je poptávka trhu, společenská objednávka, případně i stávající ideologie celé společnosti (Eichl 2005). Vzhledem ke skutečnosti, že práce bude v empirické části analyzovat překlady, které vznikaly v odlišné společenské a kulturní realitě a které odděluje významný mezník české historie, rok 1989, v němž došlo k výraznému posunu v oblasti kulturní, společenské i politické, dalo by se očekávat, že bude tato změna poměrně výrazná. Posun v oblasti kulturního života znamenal zrušení cenzury, rozšíření knižního trhu a konkurence a také změnu v překladatelské politice a v samotné překladové produkci.

Překlad se zpravidla řídí určitými překladatelskými normami, které vyjadřují stanovisko překladatele při střetávání dvou kulturních systémů a dvou typů norem, tedy norem výchozího jazyka s normami jazyka cílového. Jak uvádí Nebeská (1996: 44), *„norma je vymezena jednak jako soubor ustálených, tj. pravidelně užívaných jazykových prostředků (gramatických a lexikálních), jednak jako společenská realizace jazykového systému, jednak jako obor soubor pravidel a zákonitostí jejich užívání“*. Podle Čechové (1997: 22) se normy uplatňují především v teorii spisovného jazyka a při hodnocení pravopisné, fonetické, gramatické, slovotvorné a lexikální struktury, posloužit mohou jako východisko pro analýzu stavu jazykové kultury. Čechová (1997: 22) dále uvádí, že jazyková norma mimovolně vzniká a dál se rozvíjí v jazykovém povědomí příslušníka určitého jazykového systému, a to i na základě jazykových interakcí ve společnosti. Norma je jedním z prvků, které zajišťují vzájemné porozumění ve společenství. Metajazykové uvažování o jazyku a následné vytváření norem, kodifikace a standardizace (týká se pouze spisovného jazyka) je možné jen na základě poznání jazyka a společenských událostí, které vývoj jazyka ovlivnily (Čechová 1997: 22). Normy tak mohou sloužit také jako osvětlující hypotézy a napomáhat k pochopení určitých jevů v překladu. Deformace normy je podle Kufnerové (2003: 111) důležitou jazykově tvořivou deformací v uměleckém překladu.

2.3.2. *Metody překladu divadelních textů*

Reálným východiskem pro vytvoření podrobných a specializovaných teorií překladu je zachování jednotlivých aspektů překládaného textu na základě jejich hodnotového významu. Levý (2012: 26) v rámci překladu rozlišuje elementy, které mají zůstat invariabilní, a elementy, které jsou variabilní a které jsou nahrazovány ekvivalentem cílového jazyka. Z poměru těchto prvků pak vyplývá obtížnost jazyka, a tudíž i jeho překladu.

Při překladu divadelních textů musí překladatel zohlednit všechna již zmíněná specifika překladu divadelních textů. Musí rovněž zvážit, zda je překlad určen pro čtení nebo pro divadelní realizaci, snahou překladatele by v případě textu určeného pro divadelní realizaci mělo být to, aby byl text překladu co nejméně upravován a aby byla v překladu zachována původní dramatická předloha. Pokud bude hra zinscenována v divadle, budou některé věci dané situací na jevišti a překladatel je tak již nemusí dovysvětlovat. Případné vysvětlivky by se měly objevovat jen zřídka a ve výjimečných případech. Na druhou stranu text určený k inscenaci klade větší požadavky na mluvnost a srozumitelnost. Překladatel dramatu určeného ke čtení má k dispozici poznámkový aparát a může tak zvolit větší míru exotizace a také složitější syntax a lexikální obraty.

V otázce překladu je v současné době aktuální pojem funkční ekvivalence. V případě funkčního přístupu nezáleží na tom, zda jsou v překladu použity stejné nebo jiné jazykové prostředky než v originále, podstatné je to, aby zvolené jazykové prostředky v překladu plnily stejnou funkci jako v originále, a to jak v rovině významové, věcné, konotační i pragmatické (Kufnerová 2010: 7). Sémantická složka textu je podle Kufnerové (2010: 7) základní složkou textu a je vyjádřena lexikálními prvky, které spojuje dohromady gramatický systém. Dalšími složkami textu je denotační a konotační informace. Denotační informace jsou zaměřené na věcnou informaci, konotační informace je dána funkčně stylistickým a expresivním zabarvením jazykového výrazu. Pragmatická složka je dána vztahem mezi jazykovým výrazem a účastníky komunikačního aktu. (Kufnerová 2010: 8).

Formální ekvivalence vyjadřuje požadavek na co největší shodu formy a obsahu výchozího a cílového textu. Na základě požadavku na shodu v těchto dvou hlavních

oblastech je možné odvodit dva hlavní typy překladu, a to překlad zaměřený na formu a na význam (Grygová 2010: 16). V případě překladu zaměřeného na formu lze hovořit o formální ekvivalenci, která se zaměřuje na co největší možnou shodu formy a obsahu výchozího cílového textu, v případě překladu zaměřeného na význam je možné hovořit o dynamické ekvivalenci, která usiluje o dosažení stejného účinku na adresáta cílového textu (Grygová 2010: 16).

Mezi typy překladů, které se zaměřují na formální stránku, můžeme podle Grygové (2010: 16) zařadit interlineární a doslovný překlad. Interlineární překlad překládá text bez ohledu na gramatický systém cílového jazyka, jinými slovy by se tento překlad dal označit jako metoda překladu „word for word“. Doslovný překlad sice respektuje gramatický systém cílového jazyka, ale nebere ohled na to, aby lexikální jednotky začlenil do kontextu cílového jazyka (do ustálených kolokací, případně do idiomatiky). Z toho důvodu může být doslovný překlad sice gramaticky správný, ale z důvodu výběru lexikálních jednotek může působit nežádoucím způsobem cize nebo nepřírozeně, u divadelní realizace by zmíněná cizost a nepřírozenost působila ještě rušivěji.

Mezi překlady zaměřené na význam Grygová (2010: 17) řadí volný a komunikativní překlad. Volný překlad zpravidla do velké míry nerespektuje originální text a ochuzuje ho o jeho estetické kvality, jelikož opomíjí některé stylistické rysy a určité konotační složky významu. Komunikativní překlad úzce souvisí s pragmatickou složkou překladu a přihlíží ke kontextu překládané problematiky. Jak uvádí Grygová (2010: 17): *„Idiomatický překlad používá přirozené formální prostředky cílového jazyka, a to pokud jde jak o využití gramatických struktur, tak i o výběr lexikálních jednotek. Skutečný idiomatický překlad nezní jako překlad, ale jako originální dílo vytvořené v tom kterém jazyce jako v jazyce výchozím.“* Z toho důvodu je takový překlad cílem překladatele, nicméně se překlady většinou stávají směsicí těchto jednotlivých typů překladu (s výjimkou interlineárního překladu, který je využíván spíše pro metajazykové účely). To je v podstatě to, co Levý (2012: 33) posuzuje z hlediska „volnosti“ a „věrnosti“ překladu.

Samotnou metodu překládání konkrétního překladatele můžeme brát za určitou normu, která vyjadřuje jeho postoj k překládání, jeho jazykové znalosti a pečlivost jeho práce. Všeobecně uznávané normy zatím nebyly určeny, v každé společnosti však

existuje souhrn obecně známých hodnot a myšlenek, které určují, co je ještě vhodné a tolerované a co je naopak neadekvátní a zakázané (Eichl 2005). V potaz by měla být brána také překladatelova tvůrčí individualita, která je překladem vyjádřena. Dle toho lze usoudit, jaký podíl na konečné podobě díla měla překladatelova vlastní interpretace a styl překládání (Levý 2012: 33).

2.3.3. Vybrané problémy překladu divadelních textů

Názvy děl

Překlad názvu díla je zpravidla jednou z nejpromyšlenějších částí překladu a překladatel mu věnuje relativně hodně času. (Kufnerová 2003: 149). Dříve z větší části překlad názvu literárního díla ovlivňovalo dobové pojetí a konvence, případně módnost. Soudobý literární překlad se však podle Kufnerové (2003:149) snaží dodržovat zásady funkční ekvivalence, častým je také sémantický překlad názvu díla, pokud tomu nebrání jazykové či mimojazykové důvody.

Levý rozlišuje dva typy knižních názvů, a to název popisný a symbolizující (Levý 2012: 140). Popisný název je prostě sdělovací, již v názvu je často uvedeno téma díla, jméno hlavní postavy nebo literární druh díla. V dřívější době mohl název díla částečně suplovat jeho obsah (Levý 2012: 140). Výsledkem toho pak byly dlouhé, špatně zapamatovatelné názvy, které však nesplňovaly požadavek toho, že by název díla měl „táhnout“ a zaujmout čtenáře. V době, kdy se literatura stala zbožím a název děl začal sloužit také jako reklama pro samotné dílo, se více rozvíjel druhý, symbolizující a zkratkový název (Levý 2012: 140). Symbolizující typ názvu využíval spíše obrazný přepis a býval zpravidla kratší. Dalším požadavkem byla výraznost, konkrétnost a originalita, která vak může velmi snadno sklouznout až ke kýči.

Při překladu názvu díla je nutné vědět, jaký typ názvu autor ve svém díle zvolil, a na základě toho zvolit i výslednou podobu názvu překladu. U každé národní literatury je možné rozlišit specifické konvence pro překládání názvů děl a kapitol. Kulturní systém cílového jazyka ovlivňuje také stylové zvyklosti, někdy je potřeba změnit rovněž syntaktickou strukturu názvu. Čeština například upřednostňuje v názvech dějová spojení a celé věty spíše než jmenné vazby (Kufnerová 2003: 151). Národní formy pro knižní názvy a názvy kapitol je tedy třeba v překladu zohlednit (Levý 2012: 142).

Úpravu nebo změnu názvu díla může vyžadovat také odlišné společenské vědomí čtenářů předlohy a překladu. Odlišné společenské vědomí a rozdíly ve znalosti reálií řadíme mezi extralingvistické důvody adaptace původního znění díla (Kufnerová 2003: 152). Mezi extralingvistické faktory při překladu názvu díla je možné zařadit také vliv nakladatele, který se může rozhodnout knihu uvést pod zcela odlišným názvem, často z důvodu poutavosti názvu. Současný literární překlad však v co největší míře

respektuje původní znění titulu díla a běžně neužívá žádné svévolné posuny, úpravy a změny.

Vlastní jména

Překlad vlastních jmen je jedním z dílčích problémů překladu. Podle Krijtové (1996: 23) má překladatel vždy na výběr mezi překladem, transkripcí a substitucí. Je však potřeba zvážit grafické systémy obou jazyků, stupeň frekvence jména a míru jeho domestifikace a dobové zvyklosti (Kufnerová 2003: 172) V případě překladu z anglického do českého jazyka se jedná o překlad graficky podobných systémů. Co se týče osvojení a míry „domestifikace“ jmen, platí pravidlo, že jména králů a panovníků bývají zpravidla překládána vždy (Krijtová 1996: 23). U překladů jmen historických osobností, spisovatelů nebo jiných význačných osobností může mít překlad jmen různou podobu. Západoevropská příjmení se však do českého jazyka přejímají ve výchozí grafické písemné podobě (Kufnerová 2003: 173). Při překládání křestních jmen může být mezi dvěma paralelními jmény velký rozdíl a to především v jejich domácké podobě, u tzv. hypokristik (Jakub – Kuba, Sebastián – Bastien). Zde se užívá krácení jmen buď na začátku, nebo na konci jména. V mnoha jazycích je možné naleznout paralelní podoby jmen (Jelena = Helena, Svetlana = Světlana), současné překladatelské tendence však směřují k zachování původní podoby jmen (aby česká jména v kontextu přeloženého díla nepůsobila rušivě, jelikož čtenář k dílu přistupuje jako k přeloženému a očekává tak částečnou cizost v díle). Problematickým je také překlad charakterizačních jmen, kdy jméno postavy zároveň pojmenovává jednu z nejvýraznějších charakteristik postavy. Pokud by překladatel v překladu jména jeho charakterizační aspekt opomenul, ochudil by tím celý překlad. Jinou možností je nahradit motivovaný překlad jiným motivovaným překladem (Kufnerová 2003: 175). Jelikož se jména hrdinů zpravidla objevují v celém díle, je překlad jmen velmi důležitý. Nesprávný nebo rušivý překlad jmen by mohl narušit celkový dojem překladu (Kufnerová 2003: 174).

Problematická je také otázka překladu místních jmen. Pro některá místa existují již zavedené překlady (Petrohrad, Londýn, Vídeň), u jiných není u grafického přepisu žádná překážka (Paris – Paříž, Berlin – Berlín). Problém však nastává u jmen, která nejsou tak frekventovaná, případně u pomístních jmen, názvů ulic, náměstí

apod., u těch je pak možné zvolit překlad v závislosti na jejich funkci v textu, případně využít etymologického výkladu (Kufnerová 2003: 176).

Reálie

Reálie označují národní prvky dané kultury, které jsou součástí národní a historické specifičnosti originálu. Podle Levého (2012: 109) nejde o jasně určitelnou a vydělitelnou složku překladu, ale o kvalitu, která prostupuje celé dílo a veškeré jeho složky – jazykový materiál, formu i obsah. Mezi reálie řadíme například různé předměty, jevy a instituce charakteristické pro určitou kulturní a jazykovou oblast. Levý (2012: 10) uvádí, že *„jen tam, kde je lexikální jednotka nositelem významu typického pro historické prostředí originálu, je ji někdy možno ponechat v původním znění“*. A to z toho důvodu, že dané slovo je nositelem významu, který by nebylo možné nahradit prostředky domácího jazyka (např. rikša, tomahavk, apod.). Přesto by se měl překladatel vyvarovat nadměrnému užívání cizích slov, které nebude nutné z hlediska významu.

Při překladu reálií pak záleží na překladatelovi a jeho pojetí textu, může ponechat původní reálie nebo je převést do místních reálií. Překladatel by však měl zachovat barvitost originálu a jeho národní a historický charakter. Možnosti překladu reálií jsou: lexikální transformace – sem spadá transkripce (grafický přepis z jazyka originálu do cílového jazyka se snahou se co nejvíce přiblížit zvukové stránce originálu), transliterace (rovněž grafický přepis, důraz na formální stránku), kalkování (převzetí slova nebo konstrukce, překlad na základě každého morfému nebo komponentu – skyscraper; mrakodrap), modulace (taková záměna v cílovém jazyce, která se dá z původního jazyka logicky odvodit, nejčastěji na základě vztahu příčiny a následku) a lexikálně sémantické záměny: generalizace (nahrazení slova s užším významem slovem s širším významem) a její opak konkretizace. Druhým možným způsobem překladu je gramatická změna – záměna gram. kategorií (pád, číslo, vid), slovních druhů, větných členů, slovosledu nebo členění souvětí (ze souvětí na jednoduché věty a z jednoduchých vět do souvětí). Dalším možným způsobem je překlad lexikálně gramatický, při kterém může docházet k explikaci (opis v případě, že v cílovém jazyce neexistuje slovo, které potřebujeme přeložit), k rozšíření informačního základu (poznámka v případě, že čtenář danou reálii nezná), k antonymickému překladu (kdy obsah sdělení zůstává stejný, forma je však v cílovém jazyce opačná),

ke kompenzaci (nahrazení obsahových prvků původního jazyka jinými prostředky, které však nemusí být v cílovém textu na stejném místě jako v originálu) a k celkovému přehodnocení (zejména při překladu frazeologismů, které není možné překládat doslovně, protože by je čtenář překladu nejspíše neznal).

Slovní hříčky

Slovní hříčka neboli kalambúr má mnoho definic a charakteristik. Jednou z nejužitečnějších charakteristik je definice slovní hříčky jako hříčky založené na podobnosti slov, na dvojsmyslu a na zvukové podobnosti, a to bez ohledu na pravopis nebo smysl slova. Výslovnost tak může být zcela identická, ačkoli pravopisně představuje jiný význam (Hečko 2000: 17). Jedná se tedy o hříčku založenou na významové rozdílnosti slov, která se vyslovují stejně. Vyskytuje se především v humoristické a satirické literatuře, ne–zřídka se však objevují také ve vážných literárních dílech.

Překlad slovních hříček patří k nejsložitějším problémům překladu. Snahou překladatele by mělo být, aby vyznění slovní hříčky v cílovém jazyce bylo co nejpodobnější jejímu vyznění v jazyce původním. Je možné setkat se s nepřeložitelnou slovní hříčkou, v tom případě je možné ji při překladu vynechat a nahradit jinou slovní hříčkou v jiné části textu, aby tak byla vystihnuta atmosféra, situace či nálada textu, popř. charakter postavy.

Idiomy

Idiomy, jako ustálené víceslovné výrazy, jejichž význam není možné odvodit z významů jednotlivých slov, by při překladu měly být substituovány ekvivalentem v cílovém jazyce, jejich doslovný překlad není žádoucí. Setkat se však můžeme s nepřeložitelným idiomem. Krijtová (1996: 29) uvádí další možnost překladu idiomů ve dvojí podobě – ekvivalentu v cílovém jazyce a v jeho překladu, který čtenáře seznámí s koloritem a mentalitou kultury výchozího jazyka (např. „*přišel s křížkem po funuse, nebo – jak se v kraji říká – s hořčicí po jídle*“). Tato možnost by však neměla být využívána příliš často.

Pejorativa

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

Metafory

Metafora společně s metonymií jsou dva základní tropy, které nám umožňují používat slova v přeneseném významu. Hrabák (1973: 123) o nich hovoří jako o „obrazném“ pojmenování či vyjadřování a jako o „básnických obrazech“. O skutečném přenášení významu se však podle něj dá hovořit v tom případě, kdy uijeme pro nový předmět nebo pro novou představu slova znamenajícího jinou věc a toto nové označení se zlexikalizuje. Např. pro označení určité části vodovodu se užívá slova ‚kohoutek‘. Lexikalizace tohoto slova v přeneseném významu spočívá v tom, že jde o jednoznačné označení, které nevyvolává žádné zvláštní konotace (řekneme-li ‚vodovodní kohoutek‘, nevybavuje se nám představa pestrého peří, hřebínku, ostruh, slepice, vajec atd.). Tato lexikalizace slova s přeneseným významem toto slovo často morfologicky odlišuje od slova původního: říkáme např. kohout (drůbež) – kohoutek (u vodovodu), očka (na punčoše – a ne oči), ucha (u hrnce, a ne uši), oka (na lovení zvěře – a ne oči) atd. (Hrabák 1973: 123). Při přenášení významu v básnickém jazyce se však dostávají konotované významy do popředí. Rozsah významové konotace pak závisí na čtenářské a životní zkušenosti čtenáře či posluchače. Chápání metafor se

rovněž liší v průběhu času, některé z konotací se totiž mohou postupně vytrácet (Hrabák 1973: 124).

V divadelních textech se nejčastěji setkáváme s metaforou, která přenáší pojmenování jednoho předmětu na jiný na základě vnější podobnosti denotátů, týkající se tvaru, barvy, umístění, rozsahu nebo funkce. Nejznámějšími druhy metafor, které ve své knize definuje Hrabák (1973: 127), je personifikace (zosobnění); synestézie (zaměnění počitků různých smyslů, např. „sladká vůně“); zvuková metafora (tzv. „zvukomalba“) a katachreze (spojení logicky nespojitelných pojmenování, při kterém se člověku vybaví jak původní, tak obrazný význam slova, případně i mylná nebo chtěná záměna těchto významů – například pro komický účinek). Metafora se vyskytuje víceméně v každém literárním období a téměř v každém druhu textů.

Překlad metafor může být do jisté míry specifický, je zapotřebí správně odlišit překladatelskou normu a to, co je za překladatelskou normu označeno jen na základě určitého způsobu překladu. Směrodatnou může být skutečnost, zda bude tato metafora překládána stejným způsobem v určitém časovém období a v rámci nějakého širšího kontextu. Pokud by však byla jedna metafora sledována v několika překladech různých textů (jak literárních, tak neliterárních) z různých období a byla by nalezena shoda ve způsobu realizace v jazyce výchozím i cílovém, pak by bylo možné tento překlad označit za normu (Eichl 2005). Normy jsou rozhodující při vzdělávání překladatelů, velký význam mají také jako určité osvětlující hypotézy, které mohou napomoci k pochopení určitých jevů v překladu. Obsahují úvahu nad vztahem mezi překladatelskými normami a mezi nepřekladovými normami cílové kultury, poskytují totiž možnost vysvětlení, proč překlady vypadají tak, jak vypadají – normy mohou být označeny jako příčiny určitých rysů překladu v konkrétní kultuře a době (Eichl 2005).

Podle Kufnerové (2003: 113) musí překladatel při překladu metafory nejdříve správně rozpoznat nejen její obsahovou hodnotu, ale také to, zda se jedná o metaforu nezvyklou, originální, zavedenou, obvyklou či zda se jedná o klišé, tedy ustálený a automatizovaný slovní obrat, který je často otřelý a frázovitý, a do jaké míry je metafora obecně srozumitelná. Ideálním případem je, pokud je metafora přeložena českým ekvivalentem, v jiných případech může být metafora přeložena jako klišé, nebo naopak klišé jako metafora.

Metonymie přenáší význam z jedné věci na druhou na základě určité vnitřní souvislosti – strukturní (hlídka: lidé, kteří hlídají), kontextové (čtu Čapka) nebo etymologické (slovo král z vlastního jména Karel), nikoli na základě vnější podobnosti. Synekdocha, která je někdy klasifikována jako třetí ze základních tropů, přenáší pojmenování části nějaké věci na celek, nebo naopak celku na určitou část (např. „sytý hladovému nevěří“). Druhem synekdochy je také hyperbola (nadsázka nebo expresivní zveličení, např. „už jsem to opakovala tisíckrát“) a litotes (zjemnění, opak hyperboly, např. „nemohu nezmínit“). Mezi tropy spadá také ironie (jemný výsměch nebo vtipné vyjádření, které je opakem toho, co je jím míněno) a sarkasmus (kousavý, nepřátelský, jízlivý, uštěpačný nebo šíravý vtip).

Překladatel se všeobecně může setkat s nějakým nepřeložitelným problémem, nepřeložitelnou slovní hříčkou, idiomem či metaforou. V takovém případě může tento jev vynechat a nahradit jej odpovídajícím způsobem – jinou slovní hříčkou, idiomem či metaforou v jiné části textu, aby tak vystihl atmosféru a ladění původního díla.

3. Empirická část

3.1. Úvod

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

Zajímavostí hry Oscara Wilda *The Importance of Being Earnest*, která je v našem kulturním prostředí nejčastěji známá pod názvem *Je důležité míti Filipa* a jejích překladů, byl také spor ohledně autorských práv na jméno „Filip“, které je použito jak v názvu hry, tak v samotné inscenaci. Název hry je totiž dvojnásobný tím, že anglické slovo „earnest“ není jen křestním jménem (v překladu Arnošt), ale rovněž obecným jménem, které lze významově přeložit jako „svědomitý“, „seriózní“, „klidný“ či „vážený“. Tato komedie se u nás hrála již od počátku minulého století pod různými názvy, nicméně překladatel J. Z. Novák svým geniálním překladem z roku 1950 nahradil anglickou slovní hříčku českou slovní hříčku, a tak přeložil spojení „being earnest“ českým ekvivalentem „mít Filipa“, a to i přes to, že tento překlad způsobuje drobný významový posun. „Mít Filipa“ totiž neznamená být seriózní, ale spíše být chytrý. Tento drobný významový posun však nebyl při překladu na škodu, obě tyto vlastnosti, jak serióznost, tak chytrost, jsou totiž kladné vlastnosti, které mohou mladé

dámě na muži imponovat. Hra se od roku 1950 hrála pouze v tomto překladu a měla na 55 repríz (Pavlovský 2012).

Když Pavel Dominik v roce 2012 vytvořil aktualizovaný překlad této dramatické hry, rozhodl se zachovat zdařilý český překlad a zvolil tedy lehce aktualizovaný název: *Jak důležité je mít Filipa*. Tento krok se však nelíbil dědicům autorských práv původního překladatele, kteří na Pavla Dominika podali žalobu. Tím se strhl spor o to, zda je možné v překladu jméno „Filip“ volně používat, či ne. Podle některých totiž právě v tomto jméně spočívá podstata geniálního překladatelského nápadu, a tím pádem zcela podléhá autorským právům a nemělo by tak být volně užíváno v dalších překladech jiných překladatelů (Pavlovský 2012). Do sporu se zapojili i přední odborníci překladu na český jazyk, Zuzana Jettmarová např. uvedla, že na základě provedených rozborů míní, že si dědic autorských práv nemůže nárokovat právo na titul nebo jméno osoby. Překlad titulu hry a jména postavy je univerzálním překladatelským problémem, který vyplývá ze samotné výstavby hry. Žádné vynucené změny v překladu by dle jejího soudu nebyly funkční. Podstatná je pak funkčnost překladu, ke které směřovali rovněž překladatelé různých evropských jazyků tak, aby zachovali význam originálu i za cenu určitých nezbytných posunů či rozdílů jazyků při hledání dvojice křestní – obecné jméno tak, aby vystihlo klíčové vlastnosti (DN 2012). Spor nakonec vyústil v úplný zákaz užívání jména „Filip“ v názvu a také ve hře celkově. Tento zákaz byl platný od 18. prosince 2012 z nařízení Krajského soudu v Ostravě a překlad Pavla Dominika byl proto nějakou dobu hrán bez užití tohoto jména. Situace se však obrátila, když Vrchní soud v Olomouci označil toto rozhodnutí jako pochybení krajského soudu, a umožnil tak, aby se jméno „*Filip*“ vrátilo „zpět do hry“.

V návaznosti na výše zmíněný spor se nabízí otázka po kulturních hodnotách v souvislosti s překladem. Kufnerová (2003: 177) uvádí, že není možné hledat souvislosti mezi několika překlady stejného díla, jelikož by měl každý překlad usilovat o poznání díla a jeho co nejlepší interpretaci. Existují však určitá objektivní kritéria, podle kterých je možné hodnotit, jakým způsobem a v jakém rozsahu nový překlad zprostředkovává hodnoty originálu. Každý významný projev lidské činnosti a lidského ducha, ať už se jedná o umění či dovednosti, může zprostředkovávat určitou kulturní hodnotu, a tudíž pádem být uznán jako kulturní dědictví. Česká právní ústava však blíže neurčuje a nespecifikuje pojem kulturního dědictví. Jak uvádí Kufnerová (2003:

179), nebyly určeny žádné etické ani ediční normy v otázce starších překladů. Také z toho důvodu překladatelé často hledají nové způsoby překladu i u těch částí textu, u kterých by bylo objektivně vhodné řešení nabídnuté ve starším překladu. Kufnerová (2003: 179) tvrdí, že je vhodné text starší verze překladu přijímat tam, kde se překlad zdá být optimální, a náležitě toto přejímání zmínit (například v doslovu). Byla by totiž velká škoda starší verzi překladu a práci překladatele, který ji vytvořil, opomenout.

Je těžké určit, jestli se jedná o otázku autorských práv, nebo by měla být ctěna kulturní kontinuita. Jak bylo již v práci naznačeno, zkoumaná divadelní hra *Jak je důležité míti Filipa* je s tímto konkrétním názvem součástí kulturního povědomí a má svou překladovou tradici. Jakákoli změna názvu ve smyslu vynechání slovní hříčky, například dočasné uvedení hry pod názvem *Jak důležité je ho mít...*, takový název by však měl jiné konotace než původní název a zcela by nevystihoval symboliku obsaženou v původním názvu.

3.2. Předloha

3.2.1. Autor předlohy

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

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

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

3.2.2. Obsah zkoumaného díla

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

3.2.3. Zkoumaný vzorek

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

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

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

LADY BRACKNELL: The cloak-room at Victoria Station?

JACK: Yes. The Brighton line.

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.4. Rozbor vzorku

K rozboru byla zvolena ta část hry, kde Jack a Algernon hovoří s Lady Bracknellovou, matkou Gwendoliny, která na několika místech ukazuje rozdílnost v pojetí obou překladů především z hlediska dobové normy překladu. Ze sémantického hlediska se v úryvku řeší vhodnost a zejména původ Jacka, který Gwendolinu právě požádal o ruku. V této komicky laděné a lehce absurdní scéně se Jack, který právě požádal Gwendolinu o ruku, svěřil lady Bracknellové, že byl jako malý nalezen na nástupišti nádraží Victorie v příruční brašně, a tudíž nezná původ svých rodičů. Lady Bracknellová mu následně poradila, aby si alespoň jednoho rodiče co nejdříve opatřil, než bude pozdě – konkrétně než skončí sezóna. Nemít rodiče totiž lady Bracknellová považuje za krajně nevhodné, připomíná jí to „*nejhorší výstřelky francouzské revoluce*“. Jack na to lady Bracknellové odpoví, že jí může kdykoli poskytnout brašnu, ve které byl nalezen, ale že netuší, jak by měl naleznout své rodiče.

Autor touto scénou poukazuje na povrchnost, absurdní mravnost, čistou racionálnost a praktičnost společnosti, je zde patrné „salónní ladění“ dané části, kde

Wilde využívá této historické aluze na Velkou francouzskou revoluci k nastínění situace u anglické vyšší společnosti té doby. Velká francouzská revoluce byla v této vyšší vrstvě společnosti (obecně) chápána jako „zboření“ tradičních hodnot, navíc občany bez „rodokmene“, což bylo u vyšší společenské vrstvy dříve chápáno jako společensky nepřipustné.

V některých větách je podtržena lehká nadsázka a ironie, která prostupuje v podstatě celým dílem, například v souvětí: „*I would strongly advise you, Mr. Worthing, to try and acquire some relations as soon as possible, and to make a definite effort to produce at any rate one parent, of either sex, before the season is quite over.*“ Tento příklad nalezneme také v poznámce: „*Lady Bracknell sweeps out in majestic indignation.*“ Na překlad těchto dvou spojení bude nahlédnuto při rozboru jednotlivých verzí překladu.

Ve stylové rovině dochází k mísení vyššího stylu s hovorovým jazykem až s pejorativními výrazy. Z hlediska lexikálního je pak dílo poměrně barvitě, užití metafory („*I can **produce the hand-bag** at any moment.*“), přirovnání, případné slovní hříčky a dvojsmysly, parenteze neboli vsuvky („*You can hardly imagine that I and Lord Bracknell would dream of allowing our only daughter – **a girl brought up with the utmost care** – to marry into a cloak-room, and **form an alliance with a parcel?**“ – v této ukázce je možné nalézt jak vsuvku, tak metaforu) apod. byly na svou dobu relativně originální. Dále autor využívá invocatio, tedy oslovení („*Me, **sir!***“), případně také zdobněliny („*For goodness's sake don't play that ghastly tune, **Algy.***“).*

3.3. Překlad J. Z. Nováka

3.3.1. Autor překladu

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

3.3.2. Zkoumaný vzorek

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

3.3.3. Rozbor vzorku

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

Nejdříve bude pozornost při rozboru tohoto překladu zaměřena na rovinu užitých metod překladu. Vzhledem k tomu, že se v textu objevuje poměrně mnoho vlastních jmen, je důležité pohlédnout předně na jejich převod. J. Z. Novák využil metodu transkripce a nechal tak jména v původním tvaru. V úryvku je však vidět, že tuto metodu někdy porušil a zvolil metodu překladu sensu stricto, konkrétně při překladu jmen „*James*“ a „*Thomas*“. Z pohledu čtenáře tak mohl narušit jednotnost metody překládání, kdy spojení „*Jonáš, či Tomáš Cardew*“ dohromady s přepsaným anglickým příjmením může na první pohled znít nepřirozeně a rušivě. Záměrem J. Z. Nováka zde mohla být snaha o využití zvukové stránky překladu jmen. Samozřejmostí je přechylování ženských příjmení, které je v českém prostředí zcela běžné.

U způsobu oslovení („*Ano, Lady Bracknellová*“) J. Z. Novák kopíruje text originálu, zde není možné nalézt žádný posun. Žádný posun nenalzáme také v překladu slova „**hand-bag**“, kterou J. Z. Novák překládá doslovně jako „**příruční brašna**“. U vět: „*Byl jsem v příruční brašně – v dosti veliké příruční brašně z černé kůže a s držadly, zkrátka v obyčejné příruční brašně.*“ a „*A na jakém místě přišel ten pan Jonáš, či Tomáš Cardew k té obyčejné příruční brašně?*“ se navíc jedná o poměrně toporný překlad, který je však nejspíše dán vlivem překladové normy. Brašna zde však může představovat výrazivo z doby, ve které byl překlad vydán. Doslovný, až toporný překlad nalzáme rovněž u věty: „*Vydali mu ji omylem místo jeho vlastní brašny.*“, v originále: „*It was given to him in mistake from his own.*“ Tento jev by případně bylo možné označit za adici, jelikož by v českém jazyce stačilo uvést: „*Vydali mu ji omylem.*“, nebo „*Vydali mu ji místo jeho vlastní brašny.*“

Z hlediska stylového je v překladu zachován vyšší styl autora („*A pokud jde o to kromobyčejné místo, kde byla ta brašna nalezena, tak tedy úschovna zavazadel na železniční stanici může snad posloužit k tomu, aby skryla následky nějaké sociální nerozvážnosti – a patrně se jí k tomu účelu použilo i dříve – ale sotva ji lze pokládat za bezpečnou základu uznávaného sociálního postavení v dobré společnosti.*“), kterým chce vyjádřit řeč salonní společnosti, vyšší styl se však mísí s výrazy z nižší slohové roviny, které jsou někdy i poměrně explicitní a pejorativní („*Pro smilování boží, přestaň hrát tuhle **odpornou melodii**, Algy!*“, „*Ty jsi **idiot!***“). V tomto případě je navíc v překladu vidět jistý nesoulad, kdy je věta zvolací „*Ty jsi idiot!*“ přeložena spisovnou formou, ale zároveň je zde užito pejorativum. Hovorovější překlad by pravděpodobně vyzněl přirozeněji. Mohlo se však jednat o snahu zachování představy, že se jedná o vyšší salonní společnost, která se vyjadřuje „*na úrovni*“, i když používá pejorativně zabarvená slova. V jiných částech překladu však již není postihnut styl vyšší společnosti: „**Radím Vám důrazně**, pane Worthingu: *co nejdříve si opatřte nějaké příbuzné a vynaložte všemožné úsilí, abyste se mohl vykázat alespoň jedním rodičem, kteréhokoli pohlaví, než bude zcela po sezóně.*“ Spojení „**Radím vám důrazně**“ zcela neodpovídá stylu řeči vyšší společnosti, v tomto případě navíc postrádá smysl. Zde je možné povšimnout si rovněž překladu výrazu „*before the season is quite over,*“ který by se dal považovat za slovní hříčku. V překladu však nalezneme téměř doslovný překlad „*než bude zcela po sezóně,*“ přestože tento překlad není zcela přesný. Jako

případnou alternativu je možné navrhnout překlad: „*než bude docela pozdě*“, kdy je více zdůrazněno ultimátum, které lady Bracknellová Jackovi udělila.

Lexikálně je překlad poměrně barvitý, užití řečnické obraty jsou na svou dobu relativně novátorské a originální: autor využívá metaforu („*Narodit se, či **být třeba jen vypěstován z příruční brašny, ať už má nebo nemá držadla, to mi připadá jako okázalé pohrdání slušnými zásadami rodinného života a připomíná mi to nejhorší výstřelky francouzské revoluce.***“ , „**Odpluje s důstojným rozhořčením.**““) a hyperbolu („*Nemusím jistě říkat, že **udělám všechno na světě, abych Gvendolině zajistil štěstí.***“). Pozastavit se můžeme také nad překladem pozdravu lady Bracknellové: „*Good Morning, Mr. Worthing!*“ V textu J. Z. Nováka je tento pozdrav přeložen pozdravem „**Dobrý den, pane Worthingu!**“, což v daném kontextu, a navíc na konci konverzace, nezní jako ideální překlad. Vhodnější by byl překlad: „**Na shledanou, pane Worthingu!**“. Obdobně jako v originále zde autor využívá také parenteze („*Byl jsem v příruční brašně – v **dosti velké příruční brašně z černé kůže a s držadly, zkrátka v obyčejné příruční brašně.***“), invocatio („*Mně, **pane?***“), dvojsmyslů a slovních hříček („*Snad si **nepředstavujete, že by mě nebo lorda Bracknella třeba jen ve snu napadlo dovolit jediné dceři – dívce vychované s nejúzkostlivější péčí, – aby se provdala do šatny a **uzavřela sňatek se zavazadlem.*****“). V tomto případě však došlo k oslabení slovní hříčky, neboť „*zavazadlo*“ zde zcela nevystihuje skrytý dvojsmysl.

Z pragmatického hlediska je možné dodat, že užívání archaických výrazů („*brašna*“, „*oblékárna*“, „*kromobyčejné místo*“) bylo součástí dobového jazykového úzu a občasná nepřesnost může vycházet také z dobové vydavatelské. Nejedná se o dílo, které by nějak výrazně pobuřovalo a narušovalo, označit ho můžeme za dílo pro pobavení, které kritizovalo spíše společnost tehdejší Anglie, proto zde není předpokládán velký vliv cenzury. Přesto by se však dalo říci, že tehdejší vydavatelská politika ovlivnila překlad tím, že neexistovala dostatečná konkurence na trhu, a tudíž nebyla vyžadována přesnost a kvalita v takové míře. Chybí rovněž obsáhlý poznámkový aparát, který sloužil pro explikaci – v té době bylo například obtížnější dohledávání reálií a dalších doplňujících informací.

Celkově se jedná o překlad, který respektuje výchozí text. Z hlediska formy a obsahu je možné říci, že se překlad věrně drží textu předlohy. Autor překladu rovněž

ve většině případů zachovává básnické prostředky originálu ve snaze výchozí text co nejlépe reprodukovat čtenáři a potenciálně také herci s ohledem na dobu jeho vzniku.

3.4. Překlad Pavla Dominika

3.4.1. Autor překladu

Překladatel a tlumočník Pavel Dominik v roce 1975 vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy. Po ukončení studia pracoval nejdříve jako učitel ruštiny. Od roku 1978 však pracoval jako tlumočník a překladatel pro Pražské informační služby. Po roce 1990 začal rovněž spolupracovat s dabingem pro Československou, později Českou televizi. Po roce 1998 se začal věnovat knižním překladům, v roce 1991 získal knižní Cenu J. Jungmanna za překlad románu *Lolita* spisovatele Vladimíra Nabokova. V roce 1995 získal Cenu Českého literárního fondu za překlad románu S. Rushdieho *Děti půlnoci*, cenu Nadace ČLF za dialogy k filmu *Na východ od ráje* a řadu dalších ocenění. Významné jsou i jeho překlady literárních děl dalších autorů, např.: Toma Wolfeho, Johna Banvilla, Grahama Greena, Philipa Rotha a dalších.

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

3.4.2. Zkoumaný vzorek

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

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

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

BRACKNELLOVÁ V úschovně zavazadel na nádraží Victoria?

JACK Ano, u nástupiště ve směru na Brighton.

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

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

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

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

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

Majestátuě rozhořčená lady Bracknellová rychlým krokem odejde.

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

Hudba utichne a vejde rozjařený Algernon.

3.4.3. Rozbor vzorku

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

Rovněž zde bude předně pohlédnuto na převod vlastních jmen, v rovině metod překladu se u převodu jmen P. Dominik drží zvolené metody transkripce a na rozdíl od J. Z. Nováka nepřekládá ani jména „Jonas“ a „Thomas“ a zachovává tak jednotnost v této metodě. To je pravděpodobně dáno také překladatelskou normou té doby, kdy bylo obvyklé zachovávat jména v původní podobě. U způsobu oslovení („Ano, **madam.**“) P. Dominik oslovení samotné vynechal (omise) a nahradil jej slovem „*madam*“, které může v určitém kontextu mít lehce pejorativní, popř. ironickou konotaci. V překladu věty: „*Byl jsem v tašce – takové větší, černé kožené tašce s uchy – prostě takové obyčejné tašce.*“ P. Dominik volí poněkud volnější a uvolněnější překlad, „*příruční brašnu*“ zde nahradil „*taškou*“, která v daném kontextu zní přirozeněji, „*taška*“ a „*brašna*“ může být zároveň ukázkou odlišného dobového

výraziva. Rovněž spojení „větší, černé kožené tašce s uchy“ je přesnější překlad, který nepůsobí rušivě. Na některých místech P. Dominik zlogičťoval text, například při překladu věty: „**U nástupiště ve směru na Brighton.**“, kdežto J. Z. Novák zvolil doslovnější překlad: „**U nástupiště k Brightonu.**“.

Rovněž v tomto překladu nebylo nutné využívat explikace, adice či omise, neboť text je univerzální a naprosto srozumitelný. Překlad se však více přibližuje současnému diváku (výraz „*kromobyčejné místo*“ například zcela vynechává a ve větě „*Tu mám doma v oblékárně.*“ vynechal archaický výraz „**oblékárna**“ a nahradil ji jinou verzí překladu věty: „**Mám ji schovanou doma.**“).

Ze stylistického hlediska je opět možné si povšimnout střídání vyššího stylu, který P. Dominik ve svém překladu vystihl o něco lépe („**Přiznám se, pane Worthingu, že jsem z toho, co jste mi právě řekl, poněkud v rozpacích.**“, „**Snad víte, k jakým koncům to neblahé povstání nakonec vedlo?**“, „**A jak to mám s dovolením udělat?**“) s hovorovými výrazy („**Ještě mi hraj tohle!**“, „**Ty jsi ale pitomec!**“). Zde překlad zvolání: „**Ty jsi ale pitomec!**“ lépe vyjadřuje danou myšlenku a více odpovídá z hlediska kontextu.

V dalších ohledech zde nedochází k větším stylistickým úpravám, překlad však ozvláštňuje volba některých výrazů a slov, která mají dodat dané části na síle bez ohledu na to, zda se jedná o slovní hříčku, či nikoli („**Narodit se, či přinejmenším trávit útlé dětství v tašce, a je úplně jedno, jestli byla nebo nebyla ušatá, je podle mě výrazem pohrdání zásadami spořádaného rodinného života – připomíná mi to nejhorší výstřelky francouzské revoluce.**“, „**Co se týče místa, kde byla taška nalezena, nádražní úschovna zavazadel by k utajení společensky neúnosného faux pas posloužit mohla – a nejspíš k takovému účelu již využita byla –, sotva ji však můžeme pokládat za neotřesitelný základ solidního společenského postavení.**“), I zde se objevují poměrně nezvyklá spojení („**Majestátně rozhořčená lady Bracknellová rychlým krokem odejde.**“), která nemají zcela srozumitelný význam.

Rovněž novější překlad částečně dodržuje lexikální barvitost originálu, na některých místech se původní řečnické ozdoby ztrácí, jinde však někdy přibývají. I v tomto překladu je možno naleznout hyperbolu („**Nemusím snad zdůrazňovat, že udělám všechno na světě, jen aby byla Gwendolína šťastná.**“), případně slovní hříčku společně s dvojsmyslem („**Snad si nemyslíte, že já a lord Bracknell bychom dopustili,**

aby se naše jediná dcera – vychovávaná s tou nejpříkladnější péčí – **provдала do úschovny zavazadel a spojila svůj život s balíkem?**“), slovo „balík“ zde totiž může mít význam ve smyslu zavazadla, ale také někoho, kdo nemá zrovna vznešený původ či vzdělání. Tento překlad tedy lépe vystihl zmíněný dvojsmysl. Objevuje se zde také cizojazyčný prvek („Co se týče místa, kde byla taška nalezena, nádražní úschovna zavazadel by k utajení společensky neúnosného **faux pas** posloužit mohla – a nejspíš k takovému účelu již využita byla –, sotva ji však můžeme pokládat za neotřesitelný základ solidního společenského postavení.“), který v našem prostředí poměrně zdomácněl, v tomto kontextu však může na čtenáře a především diváka působit moderním dojmem. Mohlo se však jednat i o odraz dobové normy, kdy bylo častým zvykem využívat také cizojazyčné prvky, zatímco J. Z. Novák ve svém překladu využil obraznější vyjádření. Rovněž zde je využívána parenteze („Byl jsem v tašce – **takové větší, černé kožené tašce s uchy** – prostě takové obyčejné tašce.“) či zdobněliny („Prokristapána, **Algy**, přestaň!“).

Z překladu je poměrně znatelné, že v době jeho vzniku ovlivňovala díla již jiná vydavatelská politika, kterou neovlivňovala cenzura, ale spíš vznik konkurence, a tak muselo být dílo více čtivé. Je zde větší snaha o zmírnění archaičnosti díla, o originalnost a o moderní vyznění, i když se překladatel mohl částečně inspirovat u starší verze překladu této hry. Lépe se mu však podařilo vystihnout salónní vyjadřování „na úrovni“, které v jeho překladu navíc mnohdy znělo přirozeněji a méně toporně než překlad J. Z. Nováka. P. Dominik v překladu respektuje původní dílo a snaží se o zachování jeho literárnosti, použitých básnických prostředků a celkového vyznění díla. Tím autor zpřístupňuje současnému čtenáři a divákovi toto dílo, které vzniklo již v 19. století.

4. Závěr

Cílem této práce bylo nahlédnout na vybrané problémy překladu divadelních textů z anglického jazyka do českého jazyka. Práce pojednává o divadelních textech, které byly charakterizovány nejdříve samostatně, s ohledem na jejich specifickou a následně byly představeny v rámci dramatu jako takového. V rámci toho byla vyložena jednak struktura divadelních textů s přihlédnutím k jejich jednotlivým složkám, jako je dialog, replika, výstup, obraz a dějství, tak struktura dramatu samotného. Bylo rovněž pohlédnuto na teorii překladu uměleckého textu s následným zaměřením na specifickou překladu divadelních textů, která vyplývá z jejich charakteru. Zmíněny byly také jednotlivé metody překladu a několik vybraných problémů překladu, jakými je například překlad názvu díla, překlad vlastních jmen, reálií, slovních hříček, idiomů, pejorativ a metafor.

V praktické části byl výše zmíněný teoretický aparát, týkající se vybraných problémů překladu, aplikován na konkrétní texty – na předlohu a její dva odlišné překlady s cílem vyvodit a nastínit určité tendence obou překladatelů. Záměrně byly zvoleny překlady ze dvou různých časových období, aby tak bylo možné sledovat nejen text a idiolekt autora, ale rovněž se zaměřit na další, externí vlivy – tedy na dobové poměry a normy překladu. S jistou dávkou zjednodušení se v české kultuře 20. století obecně vymezují tři hlavní období: předválečné, poválečné (převážně zahrnující období komunismu) a porevoluční (po roce 1989). Pro zmíněnou analýzu byla však v této práci vybrána pouze dvě období, a to období poválečné a porevoluční, která autorka práce považovala za adekvátní.

Ze zkoumání odborné literatury a zdrojů a jejich ověřování vyplynulo, že divadelní texty a jejich překlad mají svá specifika. Překlad divadelních textů se totiž netýká jen jazykové složky textu, jako je například přiblížení divadelního textu běžné řeči, aby bylo dosaženo co nejpřirozenějšího projevu, co nejvyšší míry autenticity, a aby bylo zároveň signalizováno, že se jedná o jevištní dialog (s čímž souvisí také požadavek na mluvnost textu), ale také mimotextových složek. Mezi mimotextové složky, které texty ovlivňují, spadá například požadavek na pohybovou složku divadelních textů (mimika, gesta, pohyb celého těla), případně akustické zaměření textu, pro které je v případě divadelních textů zásadní intonace, expirace a timbre.

Co se týče samotného překladu divadelních textů, lze konstatovat potvrzený fakt, že se v případě divadelních textů nejedná jen o vztah překladatel – text – recipient, ale že do tohoto vztahu zasahují další prvky, jakými jsou herecká složka inscenace, kdy překladatel musí respektovat hlasové možnosti herců. Dalšími prvky, které se na tomto vztahu podílejí, je vliv dramaturga, režiséra a jeho pojetí a konceptu a v neposlední řadě také vliv vydavatele nebo zadavatele (v tomto případě třeba samotné divadlo). Ostatně důkazem tohoto tvrzení je i spor o tak samozřejmou věc, jako je název natolik známého díla. Spor potvrdil jinak méně známou skutečnost, že u překladu divadelních textů je ve vysoké míře nutné hledět také na mimiotextové faktory. Případ se sporem ohledně názvu hry *Jak je důležité mítí Filipa* dokázal, že nejde pouze o teoretické závěry akademiků, ale že tyto mimotextové faktory mohou mít neblahé konsekvence, které mohou ovlivnit nejen recepci překladu jako takového, ale též recepci celého díla (soud ohledně názvu). Prokázána byla rovněž skutečnost, že je nutné sledovat překladatelské normy daného období (i z toho důvodu byla vybrána díla z různých období). Překladatelské normy se projeví také ve ztvárnění klasické opozice věrnosti – volnosti překladu nebo problém s ekvivalencí, respektive neekvivalencí překladu.

Zpětnou vazbu a reflexi vlastního překladu překladatel většinou získává až po zhlédnutí představení v divadle. Tam se překladatel také často setkává s jedinou kritikou své práce ze strany herců, v recenzích tématu překladu většinou nebývá věnována téměř žádná pozornost. Specifická je rovněž idiomatičnost jazyka a snaha o její zachování v přeloženém textu.

Z praktické části v tomto ohledu (viz věrnost a volnosti překladu a ekvivalence) dále vyplynulo, že oba překladatelé usilovali o co nejvěrnější překlad, který by adekvátně vystihl atmosféru a ladění tohoto textu (přestože šlo o převod z diametrálně odlišných oblastí, to však lze přičíst specifickému ladění výchozího textu). Překlad J. Z. Nováka rovněž dodržuje zřejmě úmyslnou „šroubovanost“ syntaxe originálu, někdy však překlad působí až toporně. Volba lexikálních prostředků v tomto překladu odpovídá jak dobře, tak idiolektu autora a můžeme ji proto považovat za klasický případ dobové normy. Překlad je lexikálně poměrně barvitý, autor se pokoušel zachovat užité řečnické obraty. Nesmí být opomenut zásadní vliv tohoto překladu, který spočíval v překladu jeho názvu a používání jména „*Filip*“ na základě nahrazení anglické slovní hříčky hříčkou českou. U překladu P. Dominika je pak zřejmá snaha o zmírnění

archaičnosti díla a o modernizaci textu, která jej přibližuje modernímu divákovi. Překlad P. Dominika působí z hlediska syntaxe uvolněněji, autor využívá rovněž cizojazyčné prvky a neologismy. Z výzkumu rovněž vyplynulo mnoho dalších závažných aspektů, které by bylo záhodno postihnout v navazujícím výzkumu, a to je problematika zastarávání překladu, možnosti a případné omezení překladu idiolektu postav z hlediska různých sociálních situací, případně z hlediska odlišných sociálních vrstev. Ty však bude nutno ověřit v dalším navazujícím výzkumu.

5. Bibliografie

5.1. Primární literatura

WILDE, Oscar, 1959. *Jak je důležité mít Filipa: Lehkovážná komedie pro vážné lidi*. 1. vyd. Praha: Orbis. [Přeložil J. Z. Novák].

WILDE, Oscar, 2012. *Jak důležité je mít Filipa: Lehkovážná komedie pro seriózní publikum*. 1. vydání. Praha: Pavel Dominik. [Přeložil Pavel Dominik].

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

5.2. Sekundární literatura

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

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

HEČKO, Blahoslav, 2000. *Dobrodružství překladu*. Vyd. 1. Praha: Železný.

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

HRABÁK, Josef a Vladimír ŠTĚPÁNEK, 1987. *Úvod do teorie literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. Učebnice pro vysoké školy.

HRDLIČKA, Milan, 1998. *Translatologický slovník*. Praha: Jednota tlumočnicků a překladatelů.

KNITTLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRÝGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ, 2010. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Monografie /Univerzita Palackého v Olomouci.

KRIJTOVÁ, Olga, 1996. *Pozvání k překladatelské praxi: kapitoly o překládání beletrie*. Praha: Karolinum.

KUFNEROVÁ, Zlata, Milena POLÁČKOVÁ, Zdena SKOUMALOVÁ, Vlasta STRAKOVÁ a Jaromír POVEJŠIL, 1994. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H. Linguistica.

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

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

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

MISTRÍK, Jozef, 1979. *Dramatický text*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

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

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

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

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

POPOVIČ, Anton, 1983. *Originál – preklad: interpretačná terminológia*. Vyd. 1. Bratislava: Tatran.

POPOVIČ, Anton, 1975. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran.

RABADÁN, Rosa, 1991., *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés – español*. León: Universidad de León.

TOURY, Gideon, 180. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

VELTRUSKÝ, Jiří a Ivo OSOLSOBĚ, 1999. *Drama jako básnické dílo*. 1. vyd. Brno: Host.

VILIKOVSKÝ, Ján, 2002. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný.

VINAY, Jean-Paul a Jean DARBELNET, 1966. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.

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

5.3. On-line zdroje

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

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

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

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

VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Slovo a slovesnost* [online časopis]. Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, 1941, 7(3), str. 132–144. ISSN 00377031. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=403>