

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV TRANSLATOLOGIE

Jana Pospíšilová

POHÁDKY OSCARA WILDA VE TŘECH ČESKÝCH PŘEKLADECH
OSCAR WILDE'S FAIRY TALES IN THREE CZECH TRANSLATIONS

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Josek

Praha, prosinec 2008

Čestné prohlášení

Čestně prohlašuji, že jsem diplomový úkol vypracovala samostatně a že jsem uvedla veškerou použitou literaturu.

V Praze dne 22. 12. 2008

.....
Jana Pospíšilová

Poděkování

Ráda bych na tomto místě srdečně poděkovala Jiřímu Joskovi, Aleši Prstkovi, Jitce Kolářové, Soně Marešové, Robertu Russellovi a Zdeňku Křenkovi.

Motto:

In all unimportant matters, style, not sincerity, is the essential.

In all important matters, style, not sincerity, is the essential.

Oscar Wilde

Obsah

1. Úvodem.	1
2. Zaměření a cíl diplomové práce	2
3. Přehled stavu zkoumané problematiky	3
4. Oscar Wilde a jeho pohádková tvorba.	6
4.1 K životu a dílu Oscara Wilda	6
4.2 K žánru pohádky	13
4.3 Pohádka v díle Oscara Wilda	19
4.3.1 Literárně-historický kontext	20
4.3.1.1 Doba konce 19. století	20
4.3.1.2 Pohádka ve viktoriánské literatuře	21
4.3.2 Biografické faktory a okolnosti – proč pohádky?	25
4.3.3 Jsou Wildovy pohádky pro děti?	27
4.3.4 Ilustrace a grafická úprava	29
4.3.5 Tematicko-stylistická analýza pohádkových příběhů	32
4.3.5.1 Vlivy a inspirace	32
4.3.5.2 Témata	34
4.3.5.3 Wildův styl	36
5. Pohádky Oscara Wilda v českých překladech	40
5.1 K českým překladům Wildových pohádek	40
5.2 Výběr textů pro srovnávací analýzu – charakteristika vybraného materiálu	41
5.2.1 The Happy Prince	41
5.2.2 The Nightingale and the Rose	42
5.2.3 The Young King	43
5.3 Představení překladatelských osobností a vydání jejich překladů	44
5.3.1 Jiří Zdeněk Novák	44
5.3.2 Radoslav Nenadál	45
5.3.3 Markéta Cukrová	46

5.4	Translatologická analýza – tři pohádky ve třech překladech	47
5.4.1	Aspekty lexikálně-stylistické	48
5.4.1.1	Výběr lexikálních jednotek	48
5.4.1.2	K překladu jmen pohádkových postav	55
5.4.1.3	Pestrost výrazu a verba dicendi	57
5.4.2	Obrazná pojmenování	61
5.4.2.1	Metafory	61
5.4.2.2	Přirovnání	63
5.4.3	Vizuálnost stylu	67
5.4.4	Zvukové prostředky	71
5.4.4.1	Eufonie	72
5.4.4.1.1	Melodičnost	74
5.4.4.1.2	Aliterace	76
5.4.4.1.3	Onomatopoeie	78
5.4.4.1.4	Rým	79
5.4.4.2	Rytmus	81
5.4.5	Syntaktická stránka	84
5.4.5.1	Syntax a satirický tón	89
5.4.6	Rovina morfologická	91
5.4.7	Nakladatelské zpracování, ilustrace, adresát	93
6.	Závěr	97
7.	Resumé	100
8.	Summary	102
9.	Bibliografie	104
9.1	Primární zdroje	104
9.1.1	Vydání Wildových pohádek obsahující analyzované texty	104
9.1.2	Díla Oscara Wilda	104
9.2	Sekundární zdroje	105
9.3	Články, doslovy a předmluvy	106
9.4	Diplomové práce	106
9.5	Slovníky, encyklopedie a jazykové příručky	107
9.6	Elektronické zdroje	107
Přílohy	108	

1. Úvodem

As for the reading public, it never failed in devotion to him, within the English-speaking countries or abroad, where his genius shines through translation.

(Ellmann, 1988, s. xvi)

Čeští čtenáři se s pohádkami Oscara Wilda mohli prostřednictvím překladu poprvé seznámit již před více než sto lety, na samém počátku dvacátého století. Od té doby se pohádkové příběhy, které byly v souborech *The Happy Prince and Other Tales* a *A House of Pomegranates* prvně vydány v letech 1888 a 1891, těší trvalé překladatelské i čtenářské oblibě.

V současnosti jsou na našem knižním trhu dostupné tři různé české převody Wildových pohádek, jejichž autory jsou Jiří Zdeněk Novák, Radoslav Nenadál a Markéta Cukrová. Jak vypadají Wildovy pohádkové prózy v jejich podání? Nakolik jejich překlady skutečně umožňují autorovu géniu, aby „zazářil“ i v českém jazyce?

Wildův životopisec Richard Ellmann překladatelům zjevně plně důvěřuje. Vydejme se tedy na chvíli do Wildova pohádkového světa a pokusme se zjistit, zda si tři z nich jeho důvěru zaslouží, či nikoli.

2. Zaměření a cíl diplomové práce

Tato magisterská diplomová práce bude teoreticko-empirickým popisem zaměřeným na oblast kritiky překladu, pojme však i několik relevantních otázek a postřehů zasahujících do oblasti dějin překladu. Bude rozdělena do dvou hlavních částí, přičemž první část bude teoretického, obecnějšího charakteru a druhá, navazující část bude empirickou analýzou. Tato analýza pak poslouží jako podklad pro závěrečné kritické zhodnocení vybraných překladových textů.

Úvodní část práce bude věnována shrnutí současného stavu zkoumané problematiky, představení osobnosti a díla Oscara Wilda, vymezení kulturního a literárního kontextu, v němž jeho díla vznikala, přiblížení žánru pohádky, zamyšlení nad adresátem a stručné tematické a stylistické analýze Wildových pohádek, neboť právě na dva pohádkové soubory *The Happy Prince and Other Tales* a *A House of Pomegranates*, zastoupené v praktické části pohádkovými příběhy *The Happy Prince*, *The Nightingale and the Rose* a *The Young King*, a tři jejich české překlady se tato diplomová práce zaměří.

Stěžejní částí práce bude translatická analýza tří překladů Wildových pohádek, jmenovitě překladu Jiřího Zdeňka Nováka, poprvé vydaného v roce 1981 v nakladatelství Odeon, překladu Radoslava Nenadála z roku 1985, prvně publikovaného nakladatelstvím Albatros, a do třetice překladu Markéty Cukrové, který poprvé vyšel v roce 1994 v nakladatelství Kentaur/Polygrafia. Naše empirická analýza se bude týkat především zmíněných tří pohádek, které reprezentativně zastupují oba poměrně odlišné pohádkové soubory. Analýze podrobíme charakteristické prvky Wildova nezaměnitelného autorského stylu a zhodnotíme, jak – a zda vůbec – se je třem uvedeným překladatelům podařilo převést prostřednictvím českého jazyka. Ke kritické perspektivě současného čtenáře nás mimo jiné opravňuje i to, že překlady Nováka, Nenadála i Cukrové (krom toho, že byly opakovaně vydávány i v devadesátých letech 20. století) byly znovu publikovány v roce 2006 (Nenadál), 2007 (Cukrová) a ve stejném roce vyšla audiokniha se zvukovým záznamem nejstaršího překladu Novákova. V závěru práce se rovněž zamyslíme nad grafickým a celkovým nakladatelským zpracováním českých vydání Wildových pohádek i nad tím, zda jsou prezentovány jako literatura určená dětem, nebo dospělým.

3. Přehled stavu zkoumané problematiky

O Wildově životě i díle již byl v celosvětovém měřítku napsán bezpočet monografií. Z řady životopisů jmenujme alespoň slavnou biografii Hesketha Pearsona *The Life of Oscar Wilde: A Biography* (1975) a velmi podrobný životopis *Oscar Wilde* (1988) z pera Richarda Ellmanna, z něž budeme čerpat v kapitole věnované Wildovu životu a dílu. Specifičtější zaměřené práce se pak věnují jednotlivým aspektům Wildovy literární tvorby, například recepci (Gagnier, Regenia: *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*, 1986) či stylistické stránce (Ojala, Aatos: *Aestheticism and Oscar Wilde: Literary Style*, 1955).

Čeští odborníci a životopisci dosud věnovali proslulému estétovi podstatně méně pozornosti. Základní informace o autorovi a jeho díle nalezneme přirozeně ve slovnících spisovatelů, encyklopediích či školních čítankách, žádná ucelená monografie o životě a díle Oscara Wilda však v češtině doposud nevyšla. Výjimku představují cenné a zajímavé informace roztroušené v předmluvách a dosloveh k českým překladům Wildových děl, které u nás začaly vycházet již na sklonku 19. století; jmenujme za všechny alespoň doslov Jana Reichmanna k českému překladu hry *Lady Windermere's Fan* (překlad Jana Havlasy z roku 1919), jenž je nadepsán *Oscar Wilde a české písemnictví* a rozdělen na dvě části – *Nástin vlivů Oscara Wilde na české písemnictví* a *Bibliografie českých překladů děl Oscara Wilda*.¹ Jak již však napovídá datum vydání, končí tato zajímavá a jistě velmi přínosná práce bohužel rokem 1918.

Nesmíme samozřejmě opomenout několik diplomových prací vzniklých na půdě Ústavu translologie a Ústavu anglistiky a amerikanistiky FFUK a věnovaných Wildovu dílu, v jednom případě dokonce přímo jeho pohádkové tvorbě (Cifrainová, Štěpánka: *Pohádka v díle Oscara Wilde*, 1991) – jde však spíše o teoreticko-historické pojednání o žánru pohádky a následnou obsahovou analýzu jednotlivých pohádkových příběhů. Estetikou devatenáctého a počátku dvacátého století a především estetickým myšlením

¹ Nejednotné užití pádové koncovky (*Wildea/Wilda*) není naší chybou, nýbrž drobnou nekonzistencí autora zmíněného doslovu. Dodnes se používají oba tvary, přičemž o něco častěji se vyskytuje tvar *Wilda*, ke kterému se přikloníme i v této práci.

Oscara Wilda a jeho vlivem na současné umění se zabývá Dalibor Souček působící na katedře estetiky FFUK, který publikoval zajímavý článek nazvaný *Estetismus a postmoderna. Nová estetika Oscara Wilda a genetické umění* (*Tvar*, 5/2005, s. 6–7).

Vzhledem k tématu naší práce a nejednoduché otázce, zda jsou Wildovy pohádky dětskou literaturou, či nikoli, se nutně dotkneme také problematiky překlady literatury pro děti a mládež. Ačkoli se tento typ překlady v rámci translatologie doposud nevydělal jako samostatná disciplína, vzniklo několik dílčích monografií – ze zahraničních autorů se tématu překládání pro děti věnuje například finská překladatelka, ilustrátorka a translatoložka Riitta Oittinenová (*Translating for Children*, 2000), u nás jsou známy především publikace Otakara Chaloupky (*Próza pro děti a mládež*, 1989), v nichž se ovšem autor překládovou literaturou zabývá jen okrajově. V roce 1988 vydalo Sdružení českých překladatelů při Českém literárním fondu sborník *O překládání literatury pro děti a mládež*. Jedná se o sbírku čtyř statí Otakara Chaloupky, Karla Hausenblase, Aleny Macurové a Františka Fröhliche se zaměřením na různé aspekty překládání literatury pro děti a mládež: Chaloupka se zamýšlí nad celkovým stavem výzkumu v této oblasti a s politováním konstatuje, že z překladů literatury pro děti „se těší serióznějšímu zájmu jen literatura sovětská², ohlas ostatní překládové literatury je pouze recenzní, přičemž recenzentu českého překlady obvykle není a ani nemůže být dosti známé postavení originálu v původním národním kontextu“ (s. 2), Hausenblas v následující kapitole předkládá několik poznámek k češtině překládové prózy pro děti, zdůrazňuje výchovnou funkci literatury pro děti a mládež a upozorňuje, že dítě k četbě překlady zpravidla přistupuje jako ke knize původní (s. 10), Macurová na základě analýzy čtyř českých překladů Carrollovy knihy *Alice's Adventures in Wonderland* rozebírá pragmatické charakteristiky textu, věnujíc se především problému převodu vlastních jmen (s. 18–25) a konečně Fröhlich přispívá „několika poznámkami překladatele praktika“ (s. 30–33). Ač se jedná o pohledy a poznámky nepochybně zajímavé, nelze je z našeho hlediska označit za příliš přínosné ani aktuální.

O problémech s definováním literatury pro děti a mládež a o translatologickém pohledu na tuto oblast podrobně pojednává Martina Miššíková v teoretické části své diplomové práce *Svět Harryho Pottera v překlady do češtiny a slovenštiny*. Popisuje koncepci již zmíněné Oittinenové, která vychází z teorie skoposu (některá zjištění Oittinenové budeme reflektovat v kapitole 4.3.3 věnující se adresátovi Wildových pohádek), a následně podává přehled názorů především slovenských teoretiků (Ferenčíka a Popoviče) na tuto oblast překlady. Na konci kapitoly věnované této problematice rovněž krátce pojednává o statích

² Tento závěr je však nutně poznamenán datem vydání sborníku (1988).

obsažených ve výše zmíněném sborníku. Shrnující konstatování diplomantky je však následující: „V Čechách ani na Slovensku neexistuje ucelená teorie překladu literatury pro děti a mládež a o normách a konvencích v této oblasti překladu se můžeme poučit pouze z několika deskriptivních studií a preskriptivních poznámek.“ (Miššíková, 2006, s. 25)

4. Oscar Wilde a jeho pohádková tvorba

Jak jsme již předeslali, budeme se v této úvodní, obecně zaměřené části práce věnovat osobnosti, životu a dílu Oscara Wilda a žánru pohádky. Po těchto všeobecně pojatých exkurzech se budeme podrobněji zabývat Wildovými pohádkami a jejich literárně-historickým kontextem, důvody, které mohly autora přimět k volbě právě tohoto žánru, jejich potenciálním adresátem, spojením s ilustracemi a také jejich tematickými a stylovými dominantami.

4.1 K životu a dílu Oscara Wilda

Oscar Wilde, celým jménem Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, se narodil 16. října 1854 v Dublinu do prostředí, jež bylo s literaturou velmi úzce spjato. Oscarova matka Jane Francesca Wildeová, která se pod svá díla a dopisy významným přátelům podepisovala pseudonymem Speranza, publikovala silně vlastenecky laděné básně a později vedla literární salón. Za zmínku stojí rovněž fakt, že jejím strýcem byl duchovní Charles Robert Maturin, autor slavného gotického románu *Melmoth the Wanderer*³ (1820). Lady Wilde také překládala – kromě několika německých románů převedla do angličtiny díla francouzských autorů, kupříkladu Alphonse Lamartina či Alexandra Dumase staršího.

³ Wilde si jméno prastrýcovy literární postavy vypůjčil v posledních letech svého života, spojil je se jménem mučedníka sv. Šebestiána a cestoval pod jménem Sebastian Melmoth. Svatý Šebestián se již od pozdního středověku objevuje na plátnech řady malířů – většinou je vyobrazen jako krásný mladík přivázaný ke stromu, s tělem probodaným šípy. Koncem 19. a především ve 20. století pak bývá Šebestián často spojován s homosexualitou. Wilde tohoto světce obdivoval na obraze Guida Reniho v Janově a hluboký estetický zážitek v něm znovu ožil při doslova poutnické návštěvě Keatsova hrobu, který označil za „nejsvětější místo v Římě“ (Ellmann, 1988, s. 74); v jeho básni *The Grave of Keats* se pak postava světce a básníka propojují: *The youngest of the martyrs here is lain, / Fair as Sebastian, and as early slain*. Z našeho pohledu jsou zajímavé také další literární podoby tohoto mučedníka – připomeňme alespoň postavu Sebastiana Flytea ve Waughově románu *Brideshead Revisited* (1945) či pasáž v Orwellově *1984*, kdy si Winston v duchu vybíjí svou nenávist na Julii: *He would flog her to death with a rubber truncheon. He would tie her naked to a stake and shoot her full of arrows like Saint Sebastian*.

Wildův otec, proslulý oční a ušní chirurg, lékař královny Viktorie a učenec William Robert Wilde, se vášnivě zajímal o historii a mimo jiné sepsal lidová pořekadla, přísloví a legendy, jež sbíral od svých venkovských pacientů.⁴

Oscar se od útlého věku zajímal o psaní, byť to byly zpočátku jen básně jeho matky, o odívání a také o barvy. Ellmann cituje z dopisu, který Wilde napsal matce z internátní školy, když mu bylo teprve třináct let. Podle Wildova životopisce se již zde projevují typické rysy charakteru budoucího estéta a spisovatele: vřelý vztah k matce, pozornost věnovaná šatům a barvám, především jeho oblíbené šarlatové a jejím odstínům, zájem o četbu či smysl pro ironii a provokaci – k tomu odkazuje zmínka o zeleném papíře a tetě Warrenové, unionistce, kterou si její sestra vlastenecky zeleným dopisním papírem ráda dobírala:

September 1868 Portora School
Darling mama, The hamper came today, and I never got such a jolly surprise, many thanks for it, it was more than kind of you to think of it. Don't please forget to send me the *National Review*. ... The flannel shirts you sent in the hamper are both Willie's, mine are one quite scarlet and the other lilac but it is too hot to wear them yet. You never told me anything about the publisher in Glasgow, what does he say? And have you written to Aunt Warren on the green note paper? (Ellmann, 1988, s. 3–4)

V letech 1871–1874 studuje Oscar Wilde, stejně jako jeho o dva roky starší bratr Willie, klasickou filologii na dublinské Trinity College, kde se nejen pod vlivem učitele Mahaffyho nadobro stává pravověrným estétem oddaným helénismu. Kromě řeckých ideálů uctívá preraphaelity, hltá Swinburnovu poezii, vyniká v řečtině a latině, stejně jako v anglickém slohu, a úzkostlivě si zakládá na propracovaném a výstředním stylu oblékání. Jako jeden ze dvou studentů získává na podzim roku 1874 stipendium a možnost studovat na Oxfordu.

Během univerzitních studií se Wilde setkal se dvěma výraznými osobnostmi, které jej v mnoha směrech hluboce ovlivnily. John Ruskin, umělecký a sociální kritik, teoretik, básník, malíř a asketa, zdůrazňoval nerozlučnost umění a morálky; Walter Pater, někdejší Ruskinův žák, se svým učitelem v mnohém nesouhlasil, z jeho názorů vyzářoval větší individualismus, fantazie a mysticismus a jeho kniha *Studies in the History of Renaissance* (1873) se nadlouho stala Wildovou biblí. Ellmann mimochodem podotýká, že téměř všechny eseje v ní obsažené jako by oslavovaly jedinou věc – přátelství a lásku mezi muži.⁵

⁴ Jedna z těchto jeho sbírek, *Irish Popular Superstitions* (1852), dokáže podle Ellmanna (1988, s. 11) dodnes zaujmout a pobavit široké publikum.

⁵ „Something of the extraordinary effect of the *Studies* upon Wilde came from their being exercises in the seduction of young men by the wiles of culture. As against the resolute ‘*Noli me tangeré*’ of Ruskin,

Na Oxfordu mladého Wilda čím dál silněji přitahuje římský katolicismus, nejen pod vlivem Patera, který navštěvoval římskokatolické chrámy, obdivoval jejich výzdobu a chválil jejich „estetický půvab“ (Ellmann, 1988, s. 53), zatímco k církevním dogmatům přistupoval s rezervou. Wilde ovšem nadále zůstává protestantem a je velice důležité mít na paměti, že jeho vztah ke katolicismu byl stejně jako v případě Patera do značné míry světský a estetický – studenta Wilda fascinovala a okouzlovala především dekorativnost kostelů, náboženské obřady, symboly a předměty připomínající katolickou zbožnost. Jeho vlastní „zbožnost“ je pak spíše jakousi stylizací, pózou, estetickým, vizuálním prožitkem – ve svých pokojích si například s oblibou vystavoval fotografie papeže či tehdy populárního kardinála Manninga, popřípadě sošky madon. Podobně světská, osobní a umělecká je také Wildova fascinace postavou Ježíše Krista – s oblibou jej nazývá „největším z umělců“ a „mistrem paradoxu“ (Ellmann, 1988, s. 559). Ve Wildových raných básních z této doby se napětí mezi náboženskou a světskou sférou také odráží – obrazy svatých se v nich mísí s obrazy pohanské přírody, lásky a hříchu (s. 56).⁶

Mnoho těchto Wildových raných básní je mezi lety 1876 a 1878 publikováno v časopisech, převážně univerzitních (například *Kottabos*, *Dublin University Magazine*). O prázdninách mezi semestry Oscar cestuje, ať už s přáteli, kteří se jej usilovně, leč marně snaží obrátit na římskokatolickou víru, a zprostředkují mu dokonce setkání s papežem Piem IX, nebo s bývalým učitelem Mahaffym, který jej zve do Řecka a zrazuje od cest do Říma. První Wildovou oficiálně oceněnou básní je *Ravenna* z roku 1878 – získává za ni prestižní cenu *Newdigate*.

Na začátku osmdesátých let vychází jeho básnická prvotina *Poems* (1881); Wilde v té době již žije v Londýně⁷ a získává věhlas a známosti v uměleckých kruzích. Do první poloviny osmdesátých let 19. století (1882–1883) spadá též jeho přednáškové turné po Spojených státech, kde se proslavil svými projevy s výmluvnými názvy jako „The Decorative Arts“, „The English Renaissance“ nebo „The House Beautiful“; při těchto výkladech

Pater drew from the Renaissance the subversive lesson that we must continue it, hand in male hand.“ (Ellmann, 1988, s. 51)

⁶ Podobnou přitažlivost měla pro Wilda organizace svobodných zednářů – rituály, tajné symboly a znamení, působivé kostýmy a mýty, jimiž bylo toto bratrstvo opředeno, jej zlákaly natolik, že byl na přímlovu svého přítele a spolužáka Bodleyho roku 1875 přijat do jedné ze zednářských lóží působící přímo na oxfordské univerzitě. Tento krok byl přijatelný zejména pro Oscarova otce, který k tomuto sdružení sám patřil, zatímco katolictví neměl v lásce, jsa pravověrným protestantem.

⁷ Irsko nadobro opouští poté, co jej odmítne jeho první „vážná známost“ Florence Balcombeová – dala přednost větší finanční jistotě v podobě manželství se spisovatelem Bramem Stokerem, autorem *Draculy*.

čerpal především z estetických teorií Ruskina či socialisty, návrháře, malíře, básníka a hlavního propagátora hnutí Arts and Crafts Williama Morrisa. V srpnu 1883 je v New Yorku uvedena také jeho první divadelní hra, nepříliš úspěšné drama *Vera*.

V lednu 1883 se Wilde vydává do Paříže, kde se zdrží přibližně půl roku a osobně se setkává s řadou významných literátů (mj. s Paulem Verlainem a Edmondem Goncourtem)⁸, především se však noří do opojné atmosféry dekadence, která v té době francouzskou metropoli zcela zaplavuje. Dochází k jedinečnému splynutí, propojení a vzájemnému ovlivnění Wildova dosud veskrze pozitivního estétství, zaměřeného na vnímání a expozici krásna, a dekadence symbolizující neprobádané hlubiny lidské duše, stinné stránky (nejen) estetického života a možné nástrahy intenzivního vztahu života a umění.⁹ Právě tento vztah ovšem stojí v popředí zájmu jak dekadentů, tak estétů a stoupců nové renesance. Wilde z těchto dvou směrů vytvoří pozoruhodnou syntézu, a ať už v tom kterém jeho konkrétním díle převáží ta či ona příměs, různé podoby vztahu mezi uměním a životem se stanou tématem, které už nikdy zcela neopustí.¹⁰

Po návratu do Londýna, roku 1884, si Oscar Wilde bere za ženu zámožnou dědičku Constance Lloydovou.¹¹ Kromě počáteční romantické, přesto však spíše platonické a velmi krátké zamilovanosti jej k tomu vedou přinejmenším dva podstatné důvody: za prvé potřebuje vyřešit svoji neuspokojivou finanční situaci (v Paříži utratil většinu peněz, které utržil za přednášky v Americe), za druhé tak alespoň načas umlčí vrabce na střeše, kteří si již nějakou dobu cvrlikají o jeho náklonnosti k mužům.¹² V červnu 1885 se jim narodí syn Cyril, v listopadu 1886 druhý syn Vyvyan. Wilde se s vidinou seriózní obživy roku 1887 na čas stává redaktorem časopisu pro ženy *The Lady's World*, který se snaží z ryze praktického zaměření pozvednout na intelektuálnější úroveň, a dokonce se mu podaří jej přejmenovat

⁸ Seznamuje se zde také s Robertem Sherardem (mimochodem pravnukem Williama Wordswortha), který o Wildovi později napíše několik knih, například *The Story of an Unhappy Friendship* (1902), *The Life of Oscar Wilde* (1906) nebo *The Real Oscar Wilde* (1917).

⁹ Kromě poetiky Poea a Baudelaira obecně měla na Wildovu tvorbu obrovský vliv především dvě konkrétní literární díla – román *La Faustine* (1882) od výše zmíněného Edmonda Goncourta a román *Naruby* (*A Rebours*, 1884) z pera Jorise-Karla Huysmanse; tato kniha bývá často označována za bibli dekadence.

¹⁰ Wildovo přání, aby se jeho vlastní život stal uměleckým dílem, je dnes již notoricky známé: „My ambitions do not stop with composing poems. I want to make of my life itself a work of art.“ (Ellmann, 1988, s. 349)

¹¹ V souvislosti s tématem této práce není bez zajímavosti, že sama Constance sepsala a roku 1889 vydala knihu příběhů pro děti nazvanou *There Was Once*.

¹² Ellmann tyto dva důvody výstižně shrnuje jedinou větou: „A wife would save him from the moralists, and a rich one from the moneylenders.“ (1988, s. 233)

na *The Woman's World*; jeho nadšení i pracovní nasazení však poměrně rychle bere za své a spisovatel se po necelých dvou letech pozice redaktora vzdává.

Wilde dál přednáší; jeho staronovými tématy jsou například „The Value of Art in Modern Life“ či jednoduše „Dress“ (Ellmann, 1988, s. 261). Způsob odívání jeho současníků by se samozřejmě měl radikálně změnit, a příklad by si mohli vzít, jak jinak, třeba z Řeků či Egyptanů (ibid.). Estét Wilde se příležitostně živí také novinářinou (píše zejména kritiky pro *Pall Mall Gazette*), kterou ovšem považuje za podřadnou práci.

V květnu 1888 vychází v Londýně první kniha Wildových pohádek, *The Happy Prince and Other Tales*; druhý svazek, obsahující čtyři delší a složitější pohádkové prózy a nazvaný *A House of Pomegranates*, se objevuje v roce 1891.¹³

Roku 1891 je vydána rovněž sbírka Wildových ironických a satirických povídek *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories* zahrnující mimo jiné čtenářsky oblíbenou parodii na strašidelné gotické romány *The Canterville Ghost* či esej *The Portrait of Mr. W. H.* o tajemném adresátovi Shakespearových *Sonetů*. Ve stejném roce jsou pak publikovány *Intentions*, svazek obsahující eseje *The Critic as Artist*¹⁴, *The Decay of Lying*, *The Truth of Masks* a *The Soul of Man Under Socialism*. Jednotlivé eseje se pak dočkaly mnoha samostatných vydání.

Esej *The Decay of Lying* s podtitulem *An Observation*, který samostatně vyšel již začátkem roku 1889 v časopise *The Nineteenth Century*, si zaslouží podrobnější zmínku. Zajímavá je jak jeho forma – dialog mezi Cyrilem a Vivianem (jména Wildových synů) –, tak jeho obsah – představuje jakési kompendium Wildovy estetiky spočívající v dnes již známých, ve své době však neslýchaných názorech a paradoxech: život napodobuje umění daleko více, než umění napodobuje život; umění není symbolem své doby, naopak konkrétní doba

¹³ Wildovým pohádkám se budou zevrubně věnovat následující kapitoly.

¹⁴ V této úvaze (opět ve formě dialogu) o vztahu kritika a jeho objektu vyslovil Wilde mnoho převratných názorů, rozvíjejících a mnohdy obrazejících naruby například teorie Patera či Matthewa Arnolda; citujme alespoň několik nejznámějších: „The aim of criticism is to see the object as it really is not.“; „The highest criticism is the record of one's own soul.“; „To know the vintage and quality of a wine one need not drink the whole cask. It must be perfectly easy in half an hour to say whether a book is worth anything or worth nothing. Ten minutes are really sufficient, if one has the instinct for form. Who wants to wade through a dull volume? One tastes it, and that is quite enough – more than enough, I should imagine.“; „A critic cannot be fair in the ordinary sense of the word. It is only about things that do not interest one that one can give a really unbiassed opinion, which is no doubt the reason why an unbiassed opinion is always absolutely valueless. The man who sees both sides of a question is a man who sees absolutely nothing at all. Art is a passion, and, in matters of art, Thought is inevitably coloured by emotion, and so is fluid rather than fixed, and, depending upon fine moods and exquisite moments, cannot be narrowed into the rigidity of a scientific formula or a theological dogma.“ (Wilde, 1971, s. 1009–1059)

je vždy symbolem určitého umění; věrohodné portréty jsou jediné ty, které prozrazují daleko více o svém autorovi nežli o modelu; k tomu, abychom něčemu uvěřili, nás vede jen a pouze styl; literatura vždy předjímá skutečný život, například 19. století bylo z většiny vytvořeno Balzacem apod. (Wilde, 1989, s. 215–239). Wilde se tedy jasně staví proti pravděpodobnosti (*verisimilitude*), upřímnosti, přesnému pozorování a „žurnalistickému“ stylu zachycování skutečnosti – umění by měly vládnout masky a lži; slovo *lying* je zde však použito ve významu *imagination*; tomuto výrazu se Wilde záměrně vyhýbal, protože mu připadal otřepaný a prázdny (Ellmann, 1988, s. 302). Styl, forma, vnější podoba jsou pro něj tedy důležitější než obsah a objekt uměleckého díla.

„Wildova 90. léta“ vymezuje Ellmann letopočty 1889 a 1895. Estétství dostává novou, komplexnější podobu a nový rozměr – vstupuje do dosud zapovězených končin myšlení a chování. *The Picture of Dorian Gray*, Wildovo nejznámější prozaické dílo a jediný román, vychází poprvé v červnu 1890 na přibližně 100 stranách měsíčníku *Lippincott's Monthly Magazine*, knižního vydání se dočká v dubnu 1891. Podle Ellmanna tato kniha „změnila tvář viktoriánské literatury“ (s. 314). Ellmann ji také označil za „estetický román par excellence“, „první estetickou tragédií“ a Doriana za „prvního mučedníka estétství“ (s. 315). Román nasycený, či snad až přesycený Wildovými dnes již nesmrtelnými paradoxy, aforismy a úvahami o umění, životě, vášni a smrti vzbudil obrovský ohlas a velmi rozporuplné reakce.¹⁵ Bezprostředně po jeho vydání se Oscar Wilde seznamuje s Lordem Alfredem Douglasem, krásným a napovrch okouzlejícím mladíkem, který obdivuje nejen *Doriana*, ale především Wilda samotného; vznikne mezi nimi silný, avšak vyčerpávající a zničující vztah, jenž bude později Wildovi osudným.¹⁶

Sotva – alespoň načas – utichl rozruch vyvolaný *Dorianem*, začal se Wilde prosazovat jako autor jiskřivých konverzačních komedií a získal si tak navždy přízeň divadelního publika. Vyjma již zmíněné *Very* a nepřilíš úspěšné hry *The Duchess of Padua* (hrála se poprvé roku 1891 pod názvem *Guido Ferranti*, aniž by bylo uvedeno jméno autora) vznikaly hry v tomto pořadí: *Lady Windermere's Fan* (premiéra 1892, tiskem 1893), *A Woman of No Importance* (premiéra 1893, tiskem 1894), *An Ideal Husband* (premiéra 1895, tiskem 1899) a proslulá komedie *The Importance of Being Earnest* (premiéra 1895, tiskem 1899).

¹⁵ Rozdílné názory na umělecké dílo jsou ovšem podle výroku v předmluvě důkazem jeho kvality: „Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex and vital. When critics disagree the artist is in accord with himself.“ (Wilde, 1989, str. 48)

¹⁶ Po známém soudním procesu (začal na začátku dubna 1895) je Wilde zatčen, obviněn z homosexuality a odsouzen ke dvěma letům káznice s nucenými pracemi.

Jednoaktová *Salomé* (tiskem francouzsky 1893, premiéra 1896 v Paříži, anglické vydání 1894 se secesními, eroticky provokativními ilustracemi Aubreyho Beardsleyho) je na rozdíl od výše zmíněných her biblickou tragédií napsanou ve francouzštině; premiéra se konala v Paříži, když už byl její autor ve vězení. V Londýně se hra začala zkoušet již roku 1892, zkoušky však byly zastaveny a na *Salomé* byl uvalen zákaz – zobrazovat na jevišti biblické postavy bylo tehdy nezákonné.¹⁷ Z překladatelského hlediska je zajímavé, že Wilde z osobních pohnutek zadal překlad své francouzské hry do angličtiny Alfredu Douglasovi, který ovšem, jak podotýká Ellmann (1988, s. 403), „francouzsky příliš neuměl“; vznikl kvůli tomu táhlý spor mezi autorem, (ne)překladačem, vydavatelem a ilustrátorem. Wilde chtěl údajně rukopis překladu vrátit Douglasovi s tím, že je pro něj zcela nepřijatelný, nakonec se však nechal obměkčit, provedl v textu tolik úprav, že finální verze je nakonec spíše jeho než Douglasovým dílem, a Douglase zmínil ve věnování jako překladatele (s. 404). Začátkem devadesátých let se Wilde v Paříži setkává se Stéphanem Mallarméem, jehož nedokončená báseň *Hérodiade* jej k napsání *Salomé* částečně inspirovala. Mallarmé obdivuje Wildova *Doriana Graye* a oba pak společně obdivují Poea; Mallarmé Wildovi věnuje výtisk svého prozaického překladu Poeovy básně *The Raven – Le Corbeau* (1875) s Manetovými ilustracemi (s. 335).

Koncem května 1895 začíná Wildův pobyt v káznici, jeho dvouletý trest pak končí opět v květnu roku 1897. Ve vězení píše dopis-esej adresovaný Douglasovi a nazvaný *De Profundis* (jeho zkrácenou verzi vydal roku 1905 Robert Ross), po propuštění pak anonymně, respektive pod „jménem“ C. 3. 3. označujícím jeho vězeňskou celu, publikuje *The Ballad of Reading Gaol* (1898). Báseň se dobře prodává, vychází i 99 luxusních výtisků podepsaných autorem; Wilde je však fyzicky i duševně zdeptaný a vyčerpaný, osamělý¹⁸, již nemůže psát.¹⁹ Poslední léta života strávil Oscar Wilde bezcílným cestováním po

¹⁷ Zákaz byl zrušen až po téměř 40 letech – první veřejné představení *Salomé* v Anglii se konalo v londýnském divadle Savoy roku 1931.

¹⁸ Wildova matka umírá roku 1896, manželka Constance v roce 1898. Po Wildově uvěznění nechává Constance sobě i jejich dvěma synům změnit příjmení z Wilde na Holland. Starší syn Cyril je zabit v 1. světové válce, mladší Vyvyan, vystudovaný právník, který se později stal spisovatelem a překladatelem, zemřel roku 1967. Vyvyanův syn, jediné vnouče Oscara Wilda, životopisec a editor Merlin Holland, se narodil roku 1945. Jeho syn a Wildův pravnuke Lucian Holland (nar. 1979) žije v Oxfordu a žíví se jako počítačový programátor (<http://en.wikipedia.org/wiki/Merlin_Holland>. [online]. [cit. 2008-12-18]).

¹⁹ Podle Ellmanna (1988, s. 571) řekl známému: „The intense energy of creation has been kicked out of me.“; o něco později jistě přítelkyni své matky na otázku, proč už nepíše, odpověděl: „Because I have written all there was to write. I wrote when I did not know life, now that I know the meaning of life, I have no more to write.“

Evropě pod jménem Sebastian Melmoth, částečně ve společnosti Douglase, který jej připravil o poslední zbytky energie a peněz a následně ho opustil. Nejproslulejší estét všech dob umírá – takřka současně s devatenáctým stoletím – v Paříži 30. listopadu 1900.

4.2 K žánru pohádky

Encyklopedie literárních žánrů (Mocná a Peterka, 2004, s. 472) pohádku stručně definuje jako „zábavný, zpravidla prozaický žánr folklorního původu s fantastickým příběhem“ a následně předkládá podrobný výčet a popis charakteristických žánrových atributů, k nimž patří zejména: prostředí odlehlého, čarovného světa vymykajícího se přírodním zákonům, kouzelné a zázračné motivy, dimenze bezčasové věčnosti a geograficky neurčitého prostředí, princip vítězství dobra nad zlem, využití stereotypních úvodních či závěrečných formulí, magických čísel (především čísla 3), eliptičnost (vypouštění epicky nedůležitých a nezajímavých časových úseků), opakování motivů a gradující variace (zpravidla trojí opakování úkolu, často s narůstající obtížností)²⁰ a nadpřirozené, antropomorfované, různě zkreslené a typizované postavy, většinou rozvržené v duchu rovnováhy protikladů na kladné a záporné.

Podle původu se pohádky zpravidla dělí na dvě základní kategorie, totiž pohádky lidové (folklorní, anonymní) a pohádky autorské (umělé, literární).

Nejvýznamnější skupinou lidových pohádek jsou pohádky kouzelné, jejichž syžety se odvozují z archaických rodových mýtů a obřadů iniciace; dalšími druhy jsou například pohádky zvířecí (zvířata v nich mluví, ale děj se odehrává v jejich přirozeném přírodním prostředí) či pohádky legendární, v nichž vystupují biblické postavy (například pohádka o tom, jak Kristus a svatý Petr chodili po zemi).

Protože pohádky Oscara Wilda představují tvorbu výsostně umělou a literární, zaměříme se podrobněji na druhou kategorii pohádek, tedy na pohádky autorské. Mocná a Peterka (2004, s. 473) nabízejí poměrně stručnou a vyčerpávající definici, kterou si dovolíme ocitovat v plném znění: „Autorská pohádka, geneticky mladší oproti lidové, se rovněž opírá o stěžejní žánrový princip neskutečna, je však výrazem tvůrčí osobnosti a lidovou tradici vědomě překračuje. Více jsou v ní zastoupeny reálné a aktualizační prvky (sociální a etické problémy, civilizační změny). Kouzelné motivy se stávají součástí každodenní reality.

²⁰ Z hlediska kompozice se zde vyčleňují tzv. pohádky kumulativní, určené pro nejmenší děti a založené na stupňovitém opakování až k pointě (například pohádka *O veliké řepě*).

Obvykle se zaměřuje na dětského příjemce.²¹ Je subjektivnější – někdy tematizuje subjekt autora i adresáta. Její metatextový charakter navíc už předpokládá u čtenáře určité povědomí o lidové pohádkové tvorbě a jejích postupech. Užívá zpravidla složitější a volnější kompozici bližší povídce.“

V rámci skupiny umělých, autorských pohádek pak můžeme rozlišovat pohádky iluzivně folklorní (bezprostředně navazující na poetiku pohádky lidové), pohádky symbolické s filozofickým tázáním po smyslu života, moderní pohádky či antipohádky (s konkretizací místa a času děje a humorným oddémonizováním), pohádky parodické, žertovně až paradoxně popírající konvence folklorní pohádky, či pohádky nonsensové (Mocná a Peterka, 2004, s. 473–474).

Pohádka je jedním z nejstarších slovesných žánrů vůbec – objevuje se již v předantických kulturách. Podle Mocné a Peterky nepochází nejstarší písemný záznam pohádkové látky (a tedy nejstarší identifikovaná pohádka, *O dvou bratřích*) z Indie, jak se dlouho předpokládalo, ale z Egypta, ze 13. stol. př. n. l. (s. 474). Později se s pohádkovou látkou setkáváme v antické literatuře, kupříkladu u Homéra či v Ezopových bajkách, i v literatuře středověké (pohádkové motivy v legendách, hrdinské epice, v cyklu pověstí o králi Artušovi, v rytířské epice a dvorském románu). Vývoj nejstaršího a typově nejstabilnějšího pohádkového druhu, pohádky kouzelné, se již ve středověku zastavuje; je však důležité si uvědomit, že na několik dalších staletí zůstává páteří ústní lidové tradice (připomeňme, že až do konce 17. století se pohádky šířily téměř výlučně ústním podáním) a inspirací pohádkových typů mladších. Přibližně do 16. století pak spadají první snahy o ucelené a samostatné zpracování folklorních pohádek, které by z nich učinilo nedílnou součást umělecké literatury. K těmto pokusům patří například dobově populární *Líbezné noci* (1550) Giovannioho Francesca Straparoly a *Pentameron* (1634–1637) Giambattisty Basileho, první samostatná sbírka jedenapadesáti lidových pohádek převyprávěných obrazným jazykem barokní literatury a zdůrazňujících mravní ponaučení. Na tyto převážně italské počiny naváže ve Francii Charles Perrault pohádkovým souborem *Pohádky mé matky Husy* (1697) – svým zpracováním se pokouší přiblížit pohádku klasicistnímu ideálu vysoké literatury. Dlouhá řada jeho epigonů pak pohádku pojímá jako módní žánr zábavné literatury 18. století, uplatňovaný v měšťanských a šlechtických rodinách také při výchově dětí. Alespoň stručně bychom měli zmínit též pohádky Marie-Catherine D’Aulnoy, která sice čerpala z folkloru,

²¹ V případě nejvýraznějších představitelů tohoto typu pohádky, Oscara Wilda a H. Ch. Andersena, je ovšem zaměření na dětského čtenáře diskutabilní, viz kapitolu 4. 3. 3 věnující se problematice (ne)dětského adresáta Wildových pohádek.

většinou ho však pouze napodobovala, jednání hrdinů často komentovala, odvolávala se na dobové události a v některých případech porušovala pravidlo dobrého konce. Především Perraultova kniha způsobila, že se pohádka stala velmi populární a módní záležitostí a během následujícího století jich byly napsány stovky. Přestože spousta z nich měla základ v ústní lidové tradici, začíná již zde historie umělé pohádky. Pohádky nebyly psány primárně pro děti, nýbrž pro „lepší“ vrstvy francouzské společnosti, které pak pohádkářství zpětně ovlivnily a obohatily. Byly krášleny, aby se mohly podříditi pravidlům francouzské salonní konverzace, jejíž nedílnou součástí v té době tvořily.

Generace romantiků pak dává vzniknout novému vztahu a přístupu k folklorní pohádce – romantismus v ní (a ve folkloru obecně) objevuje jeden z pramenů poznání duše národa. Přestože si romantikové folklorní látku literárně upravují podle svých představ a jedná se vždy o adaptace jednotlivých sběratelů, usilují současně o zachycení její věrné podoby a autenticita lidové pohádky se díky tomu stává žádoucí hodnotou. Významnými osobnostmi tohoto období jsou bratři Wilhelm a Jacob Grimmové, jejichž pohádky jsou na rozdíl od starší barokní a klasicistní produkce výrazově drsnější a syrovější, dominuje v nich plebejské prostředí a lidové cítění. Směřují již k dětskému čtenáři – teprve od nich se pohádka stává součástí dětské literatury (Mocná a Peterka, 2004, s. 475).

S duchem romantismu a vzrůstajícím zájmem o folklor se pojí i počátky rozvoje pohádky autorské²², která se podle autorů *Encyklopedie literárních žánrů* „často obrací k dospělým i k dětem²³ a tradiční motivy obdařuje filozoficko-symbolickou dimenzí podobenství.“ (s. 475) O této fázi vývoje pohádky píše také Čeňková (2006, s. 129): „Řada romantických znaků se promítla do romantické autorské pohádky – exotické kulisy příběhů, iluzorní folklor a někdy i tragický konec hlavního hrdiny. V pohádce této doby se ovšem zrcadlily i konkrétní problémy 19. století: s rozvojem národních států se do umělých pohádek promítalo vlastenectví – vztah k vlastnímu národu a vlastní zemi, autoři vnímali sociální problematiku (Andersen), pohádka byla autorem mnohdy využita jako prostředek satiry (Hauff, Andersen).“

Za skutečného zakladatele autorské pohádky je považován dánský prozaik, básník a dramatik, především však pohádkář Hans Christian Andersen, autor 156 pohádkových textů, jejichž látku čerpal částečně z lidových vyprávění, částečně z beletristických zdrojů a

²² Nepočítáme-li výše zmíněné „první vlaštovky“ z Francie; co se týče vývoje pohádkového žánru, byla Francie a rovněž Německo o velký kus před ostatními zeměmi.

²³ Autoři *Encyklopedie literárních žánrů* jsou v určování adresáta autorské pohádky mírně nekonzistentní, viz její definici ze stejné kapitoly téže publikace na straně 14 této práce.

z velké části též z vlastních zážitků – mnoho pohádek je zcela původních. Andersen se narodil do velice chudých poměrů a jeho životní zkušenost se ve většině jeho pohádek odráží: sympatizuje s prostými lidmi, kteří kvůli nízkému původu nemají stejné možnosti jako ostatní, a zesměšňuje aristokraty či boháče, kteří chudými pyšně pohrdají. Všiml si tedy sociálních problémů své doby (*Děvčátko se sirkami*), s ironickým nadhledem zachycoval nadčasové lidské nectnosti (*Císařovy nové šaty*) a často se projevoval jako moralista se silným důrazem na křesťanské hodnoty (*O dívce, která šlápla na chléb*). Jako první vdechl život a daroval řeč předmětům běžného života a své příběhy umísťoval do zcela obyčejného prostředí – třeba do dětského pokoje (*Cínový voják*) nebo na kachní dvorek (*Ošklivé káčátko*). Ve většině jeho pohádek se pak objevují romantické prvky – v této souvislosti bývá nejčastěji zmiňována *Malá mořská víla*. Čenková (2006, s. 130) se pozastavuje také nad adresátem: „Andersenovy pohádky jsou určeny dětem, ačkoli jsou mnohdy velmi složité a skutečná pointa některých pohádek zůstala mimo dětské chápání (*Nezbedný kluk*). Určité vrstvy ocení až dospělý čtenář.“ A dále: „Andersenův skepticismus se projevil i v tom, že jeho pohádky nekončívají nutně happy endem. V podtextu jeho pohádek zaznívá totiž přesvědčení, že v tomto světě se lze jen málokdy dočkat vděku, uznání nebo lásky.“ (s. 131) Zajímavým postřehem je i to, že do roku 1842 vyšlo v 6 sešitech 19 Andersenových pohádek pod názvem „pohádky vyprávěné dětem“, avšak poté, co se jeho pohádkové prózy začaly poněkud vzdalovat dobové představě pohádky, je jejich autor již označoval širším pojmem „pohádky a příběhy“ (ibid.). Wilde svou inspiraci Andersenem nijak neskrýval, naopak se k ní otevřeně hlásil.

Ve druhé polovině 19. století vznikají také Carrollovy proslulé příběhy o Alence (1865 a 1871), které však zejména svým rozsahem pohádkovou formu přesahují a bývají označovány za typický příklad nonsensové prózy, či například českým čtenářům dobře známá *Pinocchiova dobrodružství* (1880)²⁴ Carla Collodiho.

Autorské pohádky či pohádkové příběhy Andersena, Carrola, Wilda a dalších jsou zásadními díly tohoto žánru; vytyčují široký okruh námětů a tvůrčích postupů, které budou další autoři dále obměňovat a rozvíjet (s. 133). Wildova a Carrollova díla je pak navíc třeba zasadit do specifického kontextu viktoriánské pohádkové tvorby, jímž se budeme zevrubněji zabývat v kapitole 4.3.1.2 této práce.

Postihnout historii a proměny pohádkového žánru ve 20. a na začátku 21. století by vydalo na samostatnou obsáhlou kapitolu, či spíše celou knihu. Především umělé, autorské

²⁴ První český překlad této knihy byl pořízen již roku 1909, v druhé polovině 20. stol. pak opakovaně vycházel v Albatrosu v překladu Jana a Marie Holických s ilustracemi Heleny Zmatlíkové.

pohádkové tvorbě se věnuje dlouhá řada literárních osobností, a výraznými osobnostmi (v případě zfilmovaných pohádkových příběhů dokonce světoznámými „celebritami“) se často stávají i samy pohádkové postavy; jmenujme alespoň několik nejznámějších: Mary Poppins, Pipi dlouhá punčocha, Petr Pan, Harry Potter.²⁵ Obecně bychom tedy mohli mluvit o vzrůstající individualizaci, jak ve spojitosti s postavami pohádkových příběhů, tak co do nakládání s formou, žánrem pohádky.

Vývoj pohádkového žánru v českém prostředí je rovněž velmi komplexním tématem přesahujícím rámec této práce. Přesto bychom měli alespoň stručně přehlédnout situaci druhé poloviny 20. století – jedná se totiž o kontext, v němž vznikaly první české překlady námi analyzovaných textů.²⁶

Stále přízní se těší folklor, zejména iluzivně folklorní pohádková tvorba, jež se často prolíná s aktualizujícími parafrázemi klasických látek – příkladem mohou být pohádkové sbírky Josefa Štefana Kubína (čtyřsvazkový *Zlatodol pohádek*, 1948–52). Tento druh pohádek sice navazuje na starší, zejména protektorátní zvýraznění národnosti a lidovosti (popřípadě regionálnosti jako právě v případě J. Š. Kubína), včleňuje se však již do socialistické literatury řízené požadavkem „jednoznačné personifikace dobra a zla a optimistického řešení konfliktu v kolektivistickém duchu“ (Mocná a Peterka, 2004, s. 479). V průběhu padesátých let vznikají osobité, mnohdy veršované autorské verze klasických českých i světových pohádek Františka Hrubína (*Špalíček pohádek*, 1957), Josefa Kainara (přebásněná *Zlatovláska*, 1953) či například Jana Drdy (*České pohádky*, 1958) a také volné filmové adaptace klasických pohádek (*Pyšná princezna*, 1952; *Byl jednou jeden král*, 1954, obojí v režii Bořivoje Zemana). Šedesátým letům dominuje žánrový typ moderní pohádky (Jan Werich: *Fimfárum*, 1960; Jiří Trnka: *Zabrada*, 1962; Eduard Petiška: *Birlibán*, 1959) a prosazuje se žánr jí blízký a u nás doposud vzácný – pohádka nonsensová, v níž je kladen důraz na jedinečnost dětské vnímavosti, originální obraznost, absurdní humor a hru

²⁵ Harry Potter patří podle Čeňkové (2006, s. 135) k hrdinům tzv. pohádkového románu, který se z pohádky vyvinul a jehož zakladatelkou je Selma Lagerlöfová (jako první žena získala v roce 1909 Nobelovu cenu za literaturu), autorka knihy *Podivuhodná cesta Nilse Holgerssona Švédskem* z roku 1907. Mišíšková ve své diplomové práci o českých a slovenských překladech knih o Harrym Potterovi upozorňuje na to, že „díla s prvky fantasy pro děti bývají v českém a slovenském literárním kontextu obvykle řazena k žánru moderní autorské pohádky, nebo do příběhové / dobrodružné prózy s dětským hrdinou“, poznamenává však, že se v budoucnu pravděpodobně budou čím dál častěji řadit spíše ke konstituujícímu se žánru fantasy (2006, s. 19).

²⁶ Máme tím na mysli první překlady Wildových pohádek od překladatelů, jejichž počiny v této práci srovnáváme, tj. Jiřího Zdeňka Nováka a Radoslava Nenadála, nikoli první české překlady Wildových pohádek vůbec.

s jazykem (Miloš Macourek: *Jakub a dvě stě dědečků*, 1963; Olga Hejná: *Popletená pohádka*, 1966; Alois Mikulka: *O vynálezci dětských snů*, 1962).

S masovým rozšířením rozhlasu a zejména televize nastává od šedesátých let soustavná medializace původní pohádkové tvorby: v rozhlase je to například pravidelný pořad Hajaja, v televizi pak Večerníček. Diváckou oblibu si rychle získávají mnohadílné pohádkové televizní seriály jako *Pan Tau* (v průběhu 70. let celkem 33 dílů, knižně *Pan Tau a tisíc zázraků*, 1974), pohádková sci-fi *Návštěvníci* (1983, knižně 1985), Macourkova a Vorlíčková *Arabela* (1981) či *Mach a Šebestová* (v televizi 1976–1983, knižně 1982).

Pohádková produkce nestagnuje ani v sedmdesátých, osmdesátých a devadesátých letech. Stále oblíbené jsou pohádky autorské i nonsensové (Olga Hejná: *Potrhlá růže*, 1982; Josef Hanzlík: *Hodný Fridolín a zlá Józka*, 1984) a daří se taktéž pohádkám iluzivně folklorním (Václav Čtvrtek: *Pohádky z mechu a kapradí*, 1970, *Vodník Česílko*, 1970, trojdílný cyklus příběhů *O Rumcajsovi a loupežnickém synku Cipískovi*, 1973; Marie Kubátová: *Pohádka o Krakonošovi*, 1971; František Nepil: *Makový mužiček*, 1976). Vzácným exemplářem pohádky symbolické jsou *Královské pohádky* (1994) Karla Šiktance psané rytmizovanou prózou.

Od sedmdesátých let až do současnosti se pak udržuje populární tradice hraných filmových pohádek pojímaných jako volné autorské adaptace (*Tři oříšky pro Popelku*, 1973, *O princezně Jasněnce a létajícím ševci*, 1987, *Nesmrtelná teta*, 1993, *Lotrando a Zubejda*, 1997 a mnoho dalších). Na základě pohádek rovněž vznikaly a dodnes vznikají animované, především kreslené a loutkové filmy; řadu animovaných seriálů dětem představil právě Večerníček (*Maxipes Fík*, 1978, *Bob a Bobek*, 1979 a mnoho dalších). K velikým, zakladatelským jménům české animace patří Hermína Týrlová, Jiří Trnka, Karel Zeman, Břetislav Pojar a Jan Švankmajer; zástupci mladší generace jsou Michaela Pavlátová, Pavel Koutský či například Jan Pinkava.²⁷

Současná produkce pohádkových knih je tak rozsáhlá a rozmanitá, že by bylo zbytečné pokoušet se ji na tak malém prostoru jakkoli mapovat. Stále znovu vycházejí „klasické“, starší české pohádky, ale také velmi mnoho knih přeložených. Obrovskou popularitu si nejen mezi dětskými čtenáři získaly příběhy již zmíněného Harryho Pottera, a to jak v knižní, tak ve filmové podobě. Knihám dnes samozřejmě konkurují elektronická média včetně počítačových her, které často pohádkové motivy a postavy přebírají a přetváří; jedná

²⁷ Přehledka českých i světových animovaných filmů je každoročně k vidění na mezinárodním festivalu animované tvorby AniFest, který se koná v jihočeské Třeboni a vybudoval si významnou pozici nejen v Evropě, ale i v celosvětovém kontextu.

se však o svébytný fenomén, který přesahuje oblast literatury – na jejich vzniku, respektive výrobě, se spisovatelé podílejí opravdu zřídka.

Tolik tedy k charakterizaci a stručným dějinám žánru pohádky. V následujících kapitolách se zamyslíme nad tím, jaké místo tento žánr zaujímal ve Wildově umělecké tvorbě a zda jej autor pojímal jako literaturu „pro děti“; výše popsaný kontext doplníme o kontext dobový a úžeji vymezený kontext tvorby ostatních viktoriánských autorů pohádek. Teoretickou část práce pak zakončíme tematickou a stylistickou analýzou Wildových pohádkových příběhů.

4.3 Pohádka v díle Oscara Wilda

Teprve první sbírka pohádek *The Happy Prince and Other Tales*, vydaná v Londýně v květnu 1888, zajistila Wildovi kritické uznání a čtenářskou popularitu. Literární časopisy jej okamžitě začaly přirovnávat k Andersenovi a sám Walter Pater údajně poznamenal, že je kniha napsána „průzračnou“²⁸ angličtinou, což byl podle Ellmanna (1988, s. 299) od této osobnosti ohromný kompliment. Svazek *The Happy Prince and Other Tales* obsahuje pět pohádek: *The Happy Prince*, *The Nightingale and the Rose*, *The Selfish Giant*, *The Devoted Friend* a *The Remarkable Rocket*. Druhá sbírka nazvaná *A House of Pomegranates* se čtyřmi delšími a složitějšími pohádkovými příběhy *The Young King*, *The Birthday of the Infanta*, *The Fisherman and His Soul* a *The Star Child* pak vychází roku 1891.

Sám Wildův syn Vyvyan Holland, který je autorem předmluvy k soubornému vydání Wildových děl, o první knížce pohádek svého otce napsal:

„The stories in *The Happy Prince* are really poems in prose more than fairy tales for children; and yet the remarkable thing is that they appeal equally to children and adults.“
(Wilde, 1971, s. 11)

Druhou knihu pohádkových příběhů pak okomentoval slovy:

„*A House of Pomegranates*, my father's other book of short stories – one can hardly call them fairy tales – appeared with illustrations by Charles Shannon, R. A. in the same

²⁸ Použil adjektivum *pure*, které lze do češtiny přeložit jako *čirý*, *čistý* či *průzračný*, avšak ve spojení s jazykem také jako *dokonalý* (Hais a Hodek, 1984, s. 1742). Dali jsme zde přednost výrazu *průzračný*, protože právě tímto přídavným jménem bývá Wildův literární styl velmi často charakterizován.

year.²⁹ This book completely puzzled the critics, who thought that the stories were meant for children and protested, quite rightly, that no child could understand them.“

(ibid.)

Oba tyto Hollandovy komentáře ukazují na podstatu kontroverze týkající se Wildových pohádek: spornou otázku autorova nakládání s pohádkovým žánrem, jeho literární styl a zejména problém adresáta těchto pohádkových příběhů.

4.3.1 Literárně-historický kontext

Přibližme si nejprve stručně charakter doby, v níž Oscar Wilde své pohádky psal, a o něco podrobněji se zaměříme na kontext tvorby viktoriánských autorů pohádek.

4.3.1.1 Doba konce 19. století

Wildovy pohádky, stejně jako další jeho významná literární díla, vznikaly v posledních dvou dekádách 19. století, tedy na sklonku viktoriánské éry.

Ovzduší konce století, *fin de siècle*, je prosyceno náladou dekadence, uměleckým znechucením „úpadkovou“ měšťanskou společností a její pokryteckou morálkou i hledáním úniku ve vypjatém a přejemnělém kultivování vlastního nitra. Roku 1886 zveřejňuje ve Francii Jean Moréas *Manifest symbolismu*, čímž se toto hnutí samostatně etabloje, jeho kořeny však najdeme již o mnoho let dříve, zejména v tvorbě tzv. prokletých básníků (Verlaina, Mallarméa či Rimbauda). V Británii se tyto vlivy spojují s ideály tzv. estetického hnutí či estetismu (Aestheticism), za jehož nejvýznamnější představitele jsou považováni Walter Pater, Oscar Wilde či například v Londýně žijící americký malíř James Abbott McNeill Whistler. Tito umělci, stejně jako před nimi Baudelaire, odmítali myšlenku, že by umění mělo sloužit morálce, politice nebo náboženství, popírali jeho společenské a mravní poslání. Kult „čistého“ umění, jež je samo sobě cílem, většinou označovaný jako *l'art pour l'art* (z franc. *l'art pour l'art* – umění pro umění), se stává převažující estetickou tendencí konce 19. století. Propojení těchto směrů a tendencí zosobňuje již zmíněný autor *Květu zla* (*Les Fleurs du Mal*, 1857) Charles Baudelaire, který bývá označován za klíčového představitele dekadence, symbolismu i estetismu (Dempseyová, 2002, s. 30). Archeotyp estétství a dekadence pak představuje Des Esseintes, hrdina Huysmansova románu *Naruby* (*A rebours*, 1884), který se zcela izoluje od vnějšího světa a vytváří si svou vlastní

²⁹ Odkazuje se zde k roku 1891, jenž byl zmíněn v předchozí větě v souvislosti s vydáním povídkového souboru *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*.

pseudorealitu, v níž se nechává unášet a vzrušovat obrazy symbolistů Gustava Moreaua a Odilona Redona, které zdobí zdi jeho pokojů. Nekonečné a podrobné popisy uměleckých děl a fascinace katolickým mysticismem³⁰ prozrazují jeden z nejvýraznějších zdrojů Wildovy inspirace.

Symbolistické, dekadentní a estetické hledání inspirace mimo oblast reálného života, totiž v umění samotném, pak znamená daleko užší propojení jednotlivých druhů umění – literatury, hudby a malířství, jež se vzájemně doplňují a ovlivňují (hudebnost symbolistické poezie, Baudelairova teorie synestézie, knižní ilustrace či kupříkladu dílo Odilona Redona, který převedl do vizuální podoby díla některých básníků symbolismu a jeho dílo se zase stalo jedním z témat Huysmansova románu).

4.3.1.2 Pohádka ve viktoriánské literatuře

Bohatý a velmi cenný zdroj informací o viktoriánských pohádkách představuje úvodní kapitola antologie *Victorian Fairy Tales – The Revolt of the Fairies and Elves* (1987). Autor předmluvy a úvodu a editor knihy Jack Zipes se v ní zabývá vývojem a podobami pohádkového žánru ve společenském kontextu Anglie 19. století.

Zipes hned zpočátku zdůrazňuje, že v porovnání s ostatními evropskými zeměmi jako Německo, Francie či Dánsko byl vývoj žánru umělé pohádky v Anglii značně opožděný. Zatímco například ve Francii se pohádka koncem 17. a v průběhu 18. století těšila velké čtenářské oblibě a přízni významných autorů, jako byli Charles Perrault či Madame D'Aulnoy, v Británii se na skřítky a víly pohlíželo jako na nepřátele osvěcenských a puritánských ideálů a zavedeného pořádku. Po revoluci z roku 1688 získává převahu kalvinismus a v nadcházejících dvou staletích budou hlavními zásadami „nových osvěcovaných strážců puritánské kultury a utilitarismu“ racionální úsudek a nedůvěra k fantazii (Zipes, 1987, s. xiii). Příběhy, básně či romány psané pro děti byly zpravidla nábožensky a výchovně zaměřené; pokud už nějaké autorské pohádky vznikly a vyšly, vždy měly podobu poučných příběhů nabádajících k pracovitosti a zbožnému chování. Pohádky jsou mnohými považovány za

³⁰ O Huysmansových románech a s nimi spojené charakteristice „katolizujícího estétství“ zevrubně píše Martin C. Putna. Des Esseintesův vztah ke katolickému náboženství se nápadně podobá tomu, co jsme si v kapitole 4. 1 této práce řekli o Paterovi a Wildovi: „Katolicismus rovná se zde především umění s církví spojené. Des Esseintes je zaujat krásou gregoriánského chorálu, liturgického náčiní a latiny církevních Otců.“ (Putna, 1998, s. 599) Přidejme ještě citaci výstižného shrnutí této dekadentní záliby: „Dekadentní mysticismus, liturgická tajuplnost a záliba v třpytivém bohatství katolického kultu nesouvisely ani tak s náboženským přesvědčením (dekadenti opěvovali Pannu Marii právě tak jako ďábla), ale spíše s exotismem a staromilstvím, jejichž prostřednictvím se dekadenti chtěli stát nezávislí na současnosti.“ (Vlašín, 1983, s. 50)

zbytečný žánr, který čtenářům nemůže zprostředkovat křesťanské hodnoty³¹, naopak může být i nebezpečný, třeba tím, že děti i dospělí obrací proti nedotknutelným společenským institucím. Umělá, literární pohádka je odkázána do ilegality, jen občas se jí podaří „proplížit se“ například do zápletky románu, jako je Richardsonova *Pamela* (s. xiv).

První krok k „literární institucionalizaci“ žánru pohádky v Británii učinilo až hnutí romantiků, které na konci 18. a počátkem 19. století prosadilo hodnotu představivosti a obrazotvornosti. Zpochybněním protestantského étosu a utilitaristických pravidel pomohli romantikové literární pohádce ke strmému vzestupu; symbolický charakter tohoto žánru jim totiž skýtal obrovskou svobodu, možnost vyjádřit pochyby o utilitaristickém světónázoru a tradičním náboženství. K významným autorům pohádek tohoto období patřili Robert Southey, Charles Lamb, Thomas Hood či například Hartley Coleridge.³²

Tato funkce – reflexe a kritika společenských poměrů – byla pro pohádkový žánr čím dál důležitější, až se nakonec překvapivě stala zcela klíčovou. Objektů, respektive jevů nabízejících se ke kritice rozhodně nebylo málo: vzestup a následně neotřesitelná pozice středních a vyšších vrstev společnosti a s tím spojená institucionalizace všech oblastí života, průmyslová revoluce, která vedle nesporných výhod a pokroku přinesla také řadu problémů, jež zde asi není třeba vyjmenovávat. Ke kritice negativních důsledků průmyslové revoluce použili žánr pohádky také Charles Dickens, Thomas Carlyle, John Ruskin či William Thackeray.

Přestože důležitost pohádkového žánru rychle rostla a půdu pro její návrat, jak jsme už uvedli, tak dobře připravili již romantikové, bylo zapotřebí ještě další přípravné fáze, v níž hlavní roli sehrály překlady. Pohádky importované z Francie, Německa a Skandinávie čtenáře lákaly především proto, že byly cizí, exotické. Jmenujme zde alespoň jeden z mnoha těchto počinů – výbor z pohádek bratří Grimmů nazvaný *German Popular Stories* z roku 1823, v překladu Edgara Taylora a s ilustracemi proslulého karikaturisty George Cruikshanka. Velký úspěch tohoto a dalších překladatelských a vydavatelských počinů znamenal skutečnou porážku odpůrců pohádky a vyvolal další vlnu překladů. Podobné výběry (často z pohádek německých autorů) vycházely v průběhu třicátých, čtyřicátých i padesátých let 19. století; velmi důležitý moment představuje rok 1946, kdy byly pod názvem

³¹ Zipes cituje z knihy *The Governess, or The Little Female Academy* (1820) od respektované a velmi plodné viktoriánské autorky dětských knih Mary Marthy Sherwoodové: „Fairy-tales therefore are in general an improper medium of instruction because it would be absurd in such tales to introduce Christian principles as motives of action... On this account such tales should be very sparingly used, it being extremely difficult, if not impossible, from the reason I have specified, to render them really useful.“ (s. xvi)

³² Hartley Coleridge (1796–1849) byl nejstarší syn básníka Samuela Taylora Coleridge.

Wonderful Stories for Children v překladu Mary Howittové vydány Andersenovy pohádky. Andersenovy neobvyklé příběhy, jež spojovaly fantazii a křesťanské morální zásady, zajistily pohádce oblibu širokého publika. Žánru, který byl doposud považován za nepřilíš mravný a potenciálně škodlivý, se začalo dařit. Dospělí i děti (nejen) díky němu rozvíjeli svou představivost a rádi k němu utíkali od nudných a přísných vychovatelů a knih. Podněcování fantazie začalo být stejně důležité jako rozvíjení rozumu (s. xviii).

Mezi lety 1840 a 1880 se společenskokritická funkce pohádky projevuje naplno. Stále silícím trendem mezi významnými autory pohádek je snaha zvýšit všeobecné povědomí o nerovném postavení společenských tříd, o sociálním útlaku chudých, o zneužívání dětské pracovní síly a kritika bezohledného materialismu průmyslové revoluce. V této souvislosti je zmíněna například Ruskinova pohádka *King of the Golden River* (1841) nebo pohádkový příběh *The Rose and the Ring* (1855) od Williama Makepeace Thackeraye. Téměř všechny pohádky čtyřicátých a padesátých let pak využívají formu alegorie k tomu, aby proti sobě postavily křesťanskou dobrotu a hrabivost a materialismus, „nejnebezpečnější zlořády anglické společnosti“ (s. xx). Spisovatelé stále cítí potřebu nějakým způsobem tento žánr ospravedlnit, k čemuž velmi často slouží právě morálně závažné, náboženské či výchovné téma. Tyto snahy jsou pak mnohdy na úkor snažení a výsledku estetického.

Za tři nejvýznamnější autory a obhájce pohádek v období 1840–1880 jsou považováni Charles Dickens, Lewis Carroll a George MacDonald. Podle Zipse je zjevné, že jejich hledání nové pohádkové formy odráželo „psychologické odmítnutí a vzpouru proti normám anglické společnosti“ (s. xx). Nezvyklé rozmístění pohádkových motivů jako by zpochybňovalo konvenční společenské normy, převrácené okolnosti poukazují na potřebu změnit společenské vztahy – příkladem takové pohádky je Dickensova *The Magic Fishbone* (1868). Celosvětově proslulým kritikem absurdních pravidel „dospělého“ viktoriánského světa je Lewis Carroll, jehož dvě knihy o Alence *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) a *Through the Looking Glass* (1871) netřeba představovat; spíše než k žánru pohádky však bývají řazeny k nonsensové próze. Autorem mnoha pohádek a dvou pohádkových románů (*The Princess and the Goblin*, 1872 a *The Princess and Curdie*, 1883) je George MacDonald. Jeho nejznámější dílo, *The Light Princess* (1867), je vtipnou parodií pohádky o Šípkové Růžence; MacDonald ve svých pohádkách často převracel svět vzhůru nohama a naruby, aby ukázal, že tehdejší společnost byla založená na převrácených a falešných hodnotách.

Mnoho autorů pohádek – společenských kritiků – se však s postupem času neomezovalo jen na kritiku; neutěšené sociální poměry je podněcovaly k hledání alternativního,

lepšího světa. Směřovali k utopii, která měla otevřít oči zkostnatělé společnosti slepé ke svým vlastním chybám a nespravedlnosti.

Od roku 1860 přibližně do přelomu století se britští autoři pohádek vydávají dvěma odlišnými cestami: jedna z nich směřuje ke konvenci, druhá k již zmíněné utopii. „Konvenční“ pohádkáři vytvářejí konvenční zápletky a jejich vyústění přitakává danému statu quo viktoriánské společnosti. Vílám jako by někdo přistříhl křídélka; pomáhají většinou protagonistům příběhu překonat překážky a integrovat se do zavedeného společenského uspořádání. Vyzdvihovalými ctnostmi jsou houževnatost, zdravý rozum a píle (s. xxiv).

K utopickým světům směřují ve svých pohádkách spisovatelé jako George MacDonald, Lewis Carroll, Mary De Morganová, Juliana Horatia Ewingová, Oscar Wilde, Rudyard Kipling, Kenneth Grahame, Evelyn Sharpová či Laurence Housman. Fantazie pro ně představuje účinnou sílu, kterou lze použít ke zpochybnění zavedených společenských vztahů. Přestože je v jejich příbězích přítomen morální impuls, rozhodně nevede ke smířlivému postoji, spokojení se s daným stavem věcí – naopak zde dochází ke vzpouře proti konvencím a konformitě. Hrdinové pohádek se často vydávají na cestu, ať už v abstraktním, či konkrétním slova smyslu, a tato cesta či hledání je změni, stejně jako se mění svět kolem nich. Víly a další nadpřirozené postavy je inspirují, přimějí je změnit život a jít za utopickým snem. Pohádkový žánr těmto autorům umožnil symbolicky zobrazit sociální tabu a navrhnout alternativy k běžnému řádu věcí. Tyto alternativy však často nevedly ke šťastnému konci, který byl ještě donedávna „povinným“ vyústěním všech pohádkových příběhů (s. xxiv).

K inovátorským přístupům patří také přístup Rudyarda Kiplinga – kupříkladu v pohádce *The Potted Princess* (1893) experimentuje s očekáváním čtenáře a s momentem jeho zklamání.

Převracet, či přinejmenším destabilizovat, se začínají také tradiční pohádkové vztahy mezi mužskými a ženskými postavami – princezna Ursula z pohádky Mary De Morganové *A Toy Princess* (1877) chce žít podle svých představ a odmítá být pouze loutkou na královském dvoře, princezna v pohádce *The Last of the Dragons* (1900) z pera Edith Nesbitové převezme iniciativu a posledního z draků přemůže svou láskou – a tak bychom mohli pokračovat dál. Objevují se tedy náznaky toho, že ona všemi hledaná utopie nebude jen dalším „mužským světem“. Tento až feministický charakter zmíněných pohádek je jen součástí obecného novátorského využití tradičních pohádkových motivů a klišé za účelem vyjádření potřeby nového typu vlády a společnosti, nového, jiného, lepšího světa. Všechny tyto formální, estetické změny objevující se především v pozdně viktoriánských pohádkách vyjadřují naléhavou potřebu změny života a společenské struktury (s. xxvi).

4.3.2 Biografické faktory a okolnosti – proč pohádka?

Pokusme se shrnout důležitá biografická fakta a impulsy, které mohly Oscara Wilda nasměrovat právě k žánru pohádky.

Wilde se s folklorem a s ním spjatým světem nadpřirozena setkával od malička, především díky rodičům. O folkloristické vášni Williama Wilda jsme se již stručně zmínili v kapitole věnované Oscarovu životu a dílu (4. 1); lady Wilde pak po smrti svého manžela vydala ještě další dvě knihy o irské lidové kultuře a zvycích, v nichž čerpala zejména z výzkumů a materiálu nashromážděného zesnulým sirem Williamem (*Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*, 1888; *Ancient Cures, Charms, and Usages of Ireland*, 1890). Přestože se zřejmě nejedná o nejdůležitější faktor, o jeho relevanci jistě pochybovat nelze.

Další nepřehlédnutelnou okolností je, že sbírka *The Happy Prince and Other Tales* vyšla roku 1888, to jest v době, kdy Oscar a jeho žena Constance vychovávali dvě malé děti: staršímu Cyrilovi byly tři roky, mladšímu Vyvyanovi rok a půl. Ellmannova biografie však odkrývá zcela klíčovou skutečnost, jež ukazuje poněkud jiným směrem: pohádkový příběh o Šťastném princí, jehož syžet nosil autor zřejmě už nějakou dobu v hlavě, vyprávěl Wilde poprvé skupině cambridgeských studentů již v listopadu roku 1885. V té době byl estét okouzlen mladíkem jménem Harry Marillier, na jehož pozvání Cambridge navštívil. Ellmann konstatuje, že Wildovo otcovství pravděpodobně sehrálo ve výběru formy příběhu svou roli (jedním dechem ale dodává, že syn Cyril byl tehdy ještě příliš maličký na to, aby mohl vyprávění naslouchat), postavy této pohádky však odrážejí spíše výjimečný vztah dvou partnerů stejného pohlaví – vlaštovka a přirozeně i princ jsou v anglické verzi rodu mužského. Ellmann (1988, s. 268–269) popisuje genezi pohádky následovně:

„It was during his visit to Cambridge for the *Eumenides* that Wilde was prompted to entertain his young friends with a story. His having a child perhaps made the story take the form of a fairy tale, though Cyril was as yet too young to listen. He would call it later ‘*The Happy Prince*,’ and it was so well received by the Cambridge students that on returning to his room he wrote it down. ‘*The Happy Prince*’ turns on the contrast, used in some of his later writings too, of an older, taller lover with a younger, smaller beloved. In this case the roles are played by members of different species and even different orders of existence, for the Prince is a statue and the beloved a swallow. In the story, the swallow is at first in love with a reed, who is female, but he renounces her in favor of the Prince.“

I v tomto konkrétním, posledně jmenovaném prvku děje – vlastovčinně upřednostnění homosexuálního vztahu před heterosexuálním – lze spatřit odraz skutečného stavu tehdejších Wildových vztahů: Ellmann uvádí a dokládá, že Oscara v té době čím dál silněji odpuzovalo Constanciino tělo, jež se s postupujícím těhotenstvím výrazně esteticky měnilo, samozřejmě k horšímu (s. 266). Dvě děti v poměrně těsném sledu pak tuto situaci činily dvojnásobně nepříjemnou; a právě po narození svých dvou synů začal Oscar Wilde stále častěji vyhledávat společnost mladých mužů, k nimž zpočátku patřili třeba již zmínění cambridgeští studenti a Harry Marillier.

Wildův syn Vyvyan Holland ve vzpomínkové knize *Son of Oscar Wilde* (1957) podává další důkaz toho, že pohádky jeho otce zřejmě primárně nebyly určeny malým dětem – Wilde je synům musel vyprávět v upraveném znění:

„He told us all his own written fairy stories suitably adapted for our young minds, and a great many others as well.“ (s. 45)

Biografickým faktem, respektive charakterovým rysem, který je s Wildovou prozaickou literární tvorbou – a s pohádkami především – těsně spjat a který je třeba mít při jejich analýze na paměti, je jeho vypravěčské nadání, touha a potřeba bavit a okouzlovat vyprávěním své okolí, o níž mluví všichni jeho životopisci. Neodmyslitelnými přísadami všech Oscarových historek pak byly fikce a stylizace.³³ Wilde chtěl působit a zapůsobit; tato nadřazenost estetického účinku nad realistickým líčením skutečnosti hraje v jeho umělecké tvorbě klíčovou roli. Pohádkové příběhy souborů *The Happy Prince and Other Tales* a *A House of Pomegranates* jsou vytvořeny přímo z esence tohoto Wildova vypravěčského talentu a fabulačních schopností. Žánr pohádky, zejména pohádky umělé, totiž poskytuje prostor, kde se vypravěčské umění a bohatá představivost mohou nejsvobodněji projevit. Narativnost a smyšlený děj dokonce patří k nezbytným žánrovým atributům pohádky. Připočteme k tomu ještě lákavou možnost ukryt do děje či vložit pohádkovým postavám³⁴ do úst kritiku tehdejších společenských poměrů nebo vlastní estetické názory. A uvažujeme-li o podnětech souvisejících nějak s Wildovým životem či povahou, pak

³³ Ellmann (1988, s. 267) popisuje, jak se jednou při večeři před hosty Oscar Wilde rozvyprávěl: „I have been at an exquisite Elizabethan country house, with emerald lawns, stately yew hedges, scented rose-gardens, cool lily ponds, gay herbaceous borders, ancestral oaks, and strutting peacocks.“ Jeho žena jej však rychle uzemnila a hostům suše oznámila, že manžel byl pouze v divadle.

³⁴ U fantaskních postav pohádkových příběhů se předpokládá větší vzdálenost od skutečnosti, slabší spojení s realitou než kupříkladu u postav románových. Autor sám se pak od pohádkové postavy a příběhu může více distancovat a teoreticky tak být lépe chráněn před případnými negativními reakcemi publika.

svou roli jistě sešla i chuť prozkoumat možnosti doposud nevyzkoušené formy uměleckého výrazu – touha experimentovat a zkoušet nové věci, ať už se to týkalo umění, oděvu či sexuálního života, byla Oscaru Wildovi vlastní jako máloco jiného.

Všechny tyto faktory je třeba vzít v úvahu a vztáhnout k širšímu kontextu viktoriánské literatury, především samozřejmě „utopického pohádkářství“ druhé poloviny 19. století, k němuž jsme Wildovu pohádkovou tvorbu v předchozí kapitole zařadili. Zmíněné biografické podněty samozřejmě působily společně s dobovou atmosférou, a jak jsme si ukázali, sociální kritika si žánr pohádky zcela přivlastnila. Ostatně, jak poznamenává Zipes (1987, s. xxix), osobní impuls k psaní pohádek byl pro většinu tehdejších autorů současně impulsem společenským.

4.3.3 Jsou Wildovy pohádky pro děti?

Jednoznačná odpověď na tuto otázku neexistuje. Položíme-li ji totiž takto zeširoka, lze na ni odvětit ano i ne.

Každou z těchto protichůdných odpovědí můžeme podložit souborem konstatování a faktů.

Na jedné straně stojí výše zmíněné biografické skutečnosti, jako jsou například okolnosti vzniku pohádky o Šťastném princí a její prvotní adresáti v Cambridgi, svědectví Vyviana Hollanda, který mluví o potřebě úpravy otcových pohádek pro dětské uši (a tvrdí, že se vlastně ani nejedná o pohádky – nazývá je básněmi v próze a povídkami), řada různých komentářů konstatujících, že Wildovy pohádky, zejména pak druhá sbírka *A House of Pomegranates*, „nejsou vhodné pro děti“ (např. Cifrainová, 1991, s. 75)³⁵, či explicitní věnování před každou z pohádek druhého souboru konkrétní dámě z vyšších kruhů (celý soubor pak Wilde věnoval své manželce) a dedikace prvního souboru *The Happy Prince and Other Tales* příteli Carlosu Blackerovi. V úvahu pak musíme vzít i ideovou a kompoziční výstavbu jednotlivých textů: pohádkové příběhy zpravidla nekončí tradičním happy endem, zlo není vždy potrestáno, hlavní protagonista, nositel mravních hodnot, v řadě z nich umírá; ani výrazná ornamentálnost a složité, místy poněkud nezáživné popisy především druhého pohádkového souboru nepatří k typickým atributům literatury pro děti.

Všechny tyto skutečnosti napovídají tomu, že pohádky Oscara Wilda nelze označit za tzv. intencionální dětskou literaturu, tedy literaturu psanou záměrně pro dětského čtenáře.

³⁵ „Moderní pohádky nebyly často ani psány ani určeny pro děti. Tak je tomu u romantiků (mimo Brentana), částečně u Andersena a Wilda (druhá sbírka je vysloveně nepřijatelná).“ (Cifrainová, 1991, s. 33)

Na druhé misce vah pak spočívá závaží nezanedbatelné hmotnosti: děti Wildovy pohádky čtou, jejich autor právě díky svým dvěma pohádkovým souborům figuruje ve většině antologií a encyklopedií dětské literatury a sbírky *The Happy Prince and Other Tales* a *A House of Pomegranates* jsou vydávány v edicích či vydavatelstvích zaměřených na dětské čtenáře (Puffin Books, český Albatros aj.); v České republice jsou zařazeny do čítanek pro základní školy.³⁶ Wildovy pohádky jsou tedy z pozice dospělé autority často prezentovány jako dětská literatura.

Na tento fakt upozorňuje také Oittinenová (2000, s. 69), která se dle vlastních slov definici dětské literatury raději vyhýbá („Thus I have tried to avoid giving explicit definitions of children’s literature. In a wide sense, children’s literature can be seen as anything children read. Here it could mean books published for children by adults.“) a zdůrazňuje, že o tom, co je prezentováno, vydáváno, a tedy definováno jako literatura pro děti, rozhodují vlastně primárně dospělí:

„Children themselves do not decide on how their literature is defined; neither do they decide on what is translated, published or purchased for them. Children’s literature as a whole is based on adult decisions, adult points of view, adult likes and dislikes.“
(ibid.)

Tomu pak odpovídá i její koncepce překladu tohoto typu literatury – raději než o překládání dětské literatury mluví o překládání pro děti či dětského čtenáře:

„I prefer to speak of translating for children instead of the translation of children’s literature.“
(ibid.)

V rámci translátologické analýzy v empirické části této práce se tedy zaměříme také na to, které ze zkoumaných českých překladů (textů v cílové komunikační situaci) byly či jsou vydavatelem či jinou „dospělou autoritou“ prezentovány jako literatura pro děti a zda, popřípadě do jaké míry tomu odpovídá koncepce³⁷ dotyčného překladatele, tj. zda překladatel či překladatelka (v souladu se záměrem vydavatele) nějakým způsobem systematicky zohledňuje potenciálního dětského adresáta.

Pokud bychom trvali na explicitním vymezení příjemce Wildových pohádek, zařadili bychom je z výše uvedených důvodů do kategorie textů, které jsou jak „pro děti“, tak

³⁶ Konkrétně se jedná o pohádku *The Nightingale and the Rose* v překladu Radoslava Nenadála. Soukal, Josef (1997) *Čítanka pro 7. ročník základní školy*. Praha: SPN.

³⁷ Tento termín budeme chápat tak, jak jej definoval Jiří Levý v *Umění překladu* (1998, s. 97), tedy jako pevný názor na dílo a jednotný základní přístup k němu, jednotný záměr, jemuž budou podřízena dílčí řešení.

„pro dospělé“; tato dualita adresáta je podle Oittinenové (s. 64) typická pro podobně „ambivalentní“ díla jako *Alice's Adventures in Wonderland*, *Winnie-the-Pooh*, *Le Petit Prince* či Tolkienův *Hobbit*. Jmenovaná díla a také Wildovy pohádky mají nejméně dvě odlišné roviny – jednodušší a konvenčnější vrstvu určenou dětem a náročnější, sofistikovanější rovinu, kterou odkryjí a ocení jen starší či dospělí čtenáři (ibid.).

Dejme na závěr prostor samotnému Oscaru Wildovi, aby se k tomuto problému vyjádřil. Ocitujeme úryvek z dopisu, v němž se Wilde rozhořčuje nad otázkou jednoho z recenzentů své druhé sbírky, zda chtěl pohádkami potěšit děti; autor tento dotaz nejprve označil za pošetilý a vzápětí na něj pádně odpověděl:

„The writer of this review makes a certain suggestion about my book which I beg you will allow me to correct at once. He starts by asking an extremely silly question, and that is, whether or not I have written this book for the purpose of giving pleasure to the British child. Having expressed grave doubts on this subject, a subject on which I cannot conceive any fairly-educated person having any doubts at all, he proceeds, apparently quite seriously, to make the extremely limited vocabulary at the disposal of the British child the standard by which the prose of an artist is to be judged! Now in building this *House of Pomegranates* I had about as much intention of pleasing the British child as I had of pleasing the British public.“ (Hart-Davis, 1979, s. 99)

Toto vyjádření dostatečně potvrzuje fakt, že Wildovy pohádky nejsou napsány primárně ani pro dětského, ani pro dospělého čtenáře. Sám jejich autor naznačuje, že by měly být vnímány jako svébytné, autonomní umělecké dílo. I my se na ně proto pokusíme takto nahlížet, přestože – jak jsme již uvedli – se v souvislosti s českými vydáními pohádek nad potenciálním dětským adresátem zamyslíme.

4.3.4 Ilustrace a grafická úprava

Wildova literární tvorba byla vždy úzce spjata s jinými druhy umění – s hudbou a především s malířstvím. Ať už bylo toto spojení realizováno tematicky, jako například v *Obrazu Doriana Graye*, či přímo zvukovou nebo vizuální kvalitou samotného textu, představuje bezesporu jeden z konstitutivních rysů Wildova tvůrčího stylu.

Pro Oscara Wilda jako estéta se zalíbením v luxusu a neopakovatelnosti bylo pojetí knihy jako esteticky hodnotného artefaktu zcela samozřejmé. Většina jeho děl vycházela pouze v limitovaných edicích a – řečeno dnešní terminologií – v bibliofilském zpracování, v dekorativní plátěné či kožené vazbě a na tom nejkvalitnějším papíře. Nejluxusnější

část nákladu pak Wilde většinou také opatřil vlastnoručním podpisem. Aspektu nakladatelského zpracování si v doslovu k vydání českého překladu Wildových pohádek všímá například Procházka (1984, s. 215); poukazuje na nákladnost původního vydání souboru *A House of Pomegranates*, „kráso jeho grafické úpravy, vazby a ilustrací“ a konstatuje, že tímto zpracováním chtěl Wilde „předčít nejkrásnější knihy svého století“.

Řada Wildových děl obsahovala ilustrace vytvořené renomovanými či alespoň velmi talentovanými a nadějnými umělci. Poslední dva přívlastky lze vztáhnout na mladičkého Aubreyho Beardsleyho, jehož ilustrace k *Salomé* velmi překvapily a pobouřily tehdejší veřejnost. Na jeho secesních kresbách nejvíce šokoval „jednak radikálně dekorativní styl černé a bílé, jednak zvrácenost zobrazovaných postav“.³⁸ (Dempseyová, 2002, s. 32)

Soubor *The Happy Prince and Other Tales* výtvarně doprovodil malíř, ilustrátor, básník a socialista Walter Crane, jehož jemně působící černobílé ilustrace jsou čtenářům Wildových pohádek známy dodnes, protože bývají přetiskovány i do současných vydání (například široce dostupné paperbackové vydání nakladatelství Penguin z roku 1994). Většinu ostatních Wildových knih (vyjma výše zmíněnou *Salomé*) pak ilustracemi vybavil Charles Ricketts – malíř, typograf, tiskař a ve své době také vyhledávaný scénograf a kostýmní výtvarník. Na Wildově druhém souboru pohádkových příběhů spolupracoval Ricketts coby typograf s Charlesem Shannonem, autorem čtyř „snových“ ilustrací. Wilde si oba pochvaluje:

„Mr Shannon is the drawer of dreams, and Mr Ricketts is the subtle and fantastic decorator. Indeed, it is to Mr Ricketts that the entire decorative design of the book is due, from the selection of the type and the placing of the ornamentation, to the completely beautiful cover that encloses the whole.“ (Hart-Davis, 1979, s. 98)

V tomtéž dopise pak poněkud neskromně (skromnost však k Wildově osobnosti nikdy nepatřila) chválí estetické kvality své knihy, respektive její ilustrované obálky, a vypočítává, v čem spočívají:

„What I want to indicate is this: the artistic beauty of the cover of my book resides in the delicate tracing, arabesques, and massing of many coral-red lines on a ground of white ivory, the colour-effect culminating in certain high gilt notes, and being made still more pleasurable by the overlapping band of moss-green cloth that holds the book together.“ (ibid.)

³⁸ Spojení s Wildem sice Beardsleymu dopomohlo k úspěchu, později však také ke strmému pádu. Dempseyová (2002, s. 32) vysvětluje: „Když byl Wilde roku 1895 obviněn z homosexuality, demonstranti napadli sídlo vydavatele *The Yellow Book* a Beardsley byl propuštěn.“ Ilustrátor se pak živil prací pro časopis *Savoy* a vyvábí pro jeho vydavatele Leonarda Smitherse také pornografické ilustrace k soukromým tiskům klasiků, např. k Aristofanově *Lysistratě* (ibid.).

To vše dokazuje, jak moc důležitá byla pro Wilda „krása“ knihy, a to jak vnitřní, tak vnější. O to větším zklamáním pro něj musela být nehoda, která se stala při výrobě knížky *A House of Pomegranates*: podle Hyda (1977, s. 161) se pravděpodobně vinou jakési chemické nečistoty v tiskařském inkoustu či přímo na papíře usadil prach, který se pak musel otřít jemným flanelem; setřela se však přitom i povrchová vrstva barvy, a reprodukce tak působily mdle a nevýrazně, v některých případech dokonce téměř vůbec nebyly vidět. Hyde to považuje za jeden z důvodů, proč se Wildova druhá pohádková sbírka jako jediné z jeho děl nemohla hned při prvním vydání chlubit komerčním úspěchem. Kniha byla navíc v porovnání s prvním pohádkovým souborem poměrně drahá (s. 162).

Hovoříme-li o slavných ilustrátorech Wildových pohádkových sbírek, měli bychom zmínit ještě alespoň Charlese Robinsona, který ilustroval vydání souboru *The Happy Prince and Other Tales* z roku 1913 a proslul také jako ilustrátor pohádek Andersenových.

Ukázky ilustrací původního vydání souboru *The Happy Prince and Other Tales* a všech českých vydání tří překladů, jimiž se v této práci zabýváme, budou uvedeny v příloze č. II.

O ilustracích v souvislosti s překládáním literatury pro děti píše Oittinenová; její zajímavé úvahy však vycházejí z předpokladu, že přeložený text budou doprovázet tytéž ilustrace co originál, což není případ ani jednoho z českých vydání Wildových pohádek. V kapitole věnované ilustraci a překladu se ale můžeme poučit o základních vztazích mezi textem a jeho ilustrací obecně – obrázky ovlivňují čtenářovu interpretaci textu (2000, s. 101), ilustrace se společně s použitým fontem a grafickou úpravou knihy podílejí na jejím celkovém vzhledu, který má vliv na čtenářovy emoce a výsledný estetický efekt (s. 102), ilustrátor může některé scény či charakteristické rysy postav zdůraznit, může k příběhu něco přidat, něco z něj vypustit a přimět čtenáře k tomu, aby vybraným pasážím textu věnovali větší pozornost (s. 103–106). Oittinenová pak přirovnává ilustrátorovu činnost k práci překladatele – v obou případech se jedná o interpretaci textu z konkrétního hlediska:

„Illustration can be understood as a form of translation, in the sense that it is another way to interpret the original, though visually.“ (s. 113)

V druhé části práce si tedy rovněž povšimneme celkové grafické úpravy a nakladatelského zpracování (včetně podoby a přítomnosti či nepřítomnosti ilustrací) všech českých vydání tří analyzovaných překladů Wildových pohádek. Upozorníme též na vzájemnou provázanost práce překladatele a ilustrátora – chyba či významový posun v překladu se totiž může v ilustraci odrazit.

4.3.5 Tematicko-stylistická analýza pohádkových příběhů

V závěrečné kapitole teoretické části práce se budeme věnovat tematickým a stylistickým dominantám Wildových pohádkových příběhů. Především, že se nebude jednat o zevrubnou a komplexní tematickou a stylistickou analýzu Wildových děl – pokusíme se stručně shrnout vlivy, které na jeho pohádkovou tvorbu zřejmě působily, přehlédnout důležitá témata pohádkových příběhů, především pak tři pohádek vybraných pro empirickou analýzu v druhé části práce, a popsat dominantní rysy Wildova autorského stylu.

4.3.5.1 Vlivy a inspirace

Vyjmenujme si nyní nejdůležitější vlivy, které na Wildovu pohádkovou tvorbu mohly působit, pokusme se postihnout, z jakých myšlenkových a uměleckých směrů či jiných zdrojů při jejich psaní s největší pravděpodobností vycházel.

Autora zcela samozřejmě ovlivnily směry a myšlenkové ovzduší posledních dekád 19. století, které jsme podrobněji popsali v předchozích kapitolách této práce. Jeho tvorba, a platí to i pro pohádkové příběhy, však byla poznamenána i ovzduším, respektive hnutím o něco dřívějším, totiž romantismem.³⁹ Ve Wildově díle obecně se stejně jako v jeho pohádkách odrážejí jak nejzákladnější ideové postuláty romantismu jako rozpor se soudobou většinovou společností a vzpoura proti měšťákovi, individualismus, důležitost imaginace, požadavek tvůrčí svobody, formální uctívání krásy a podobně, tak konkrétnější vzory, inspirace individuálními literárními osobnostmi, v případě pohádky *The Nightingale and the Rose* například Keatsem a jeho básní *Ode to a Nightingale*. Je tu pocit tíživé melancholie, motiv slavíka a křehké růže, krása a hned vedle ní smrt – nalezneme je jak v Keatsově *Ódě*, tak ve Wildově pohádce. Pro nejlepší Keatsovy básně i pro Wildovy pohádky je rovněž příznačné bohaté a důmyslné využití všech lidských smyslů: tu vidíme dokonalý obraz se všemi jeho barvami, tu zaslechneme tóny hudby, tu cítíme vůni jasmínu...

Mladší kořeny jeho inspirace sahají k dekadentům a symbolistům, kupříkladu Nervalovi, především však k Baudelairovi, kterého Wilde hluboce obdivoval; Ellmann (1988, s. 218) píše o jeho fascinaci básní *Zdechlina (Une Charogne)*, v níž se svérázným, poněkud

³⁹ Zdeněk Vančura nadepsal svou předmluvu k vydání českého Pimasslova překladu *Doriana Graye* „Oscar Wilde, romantik“. Mimo jiné se v ní dovídáme, že „Oscar Wilde vzbudil proto takový rozruch, že si elegantně osvojil výtěžky, ke kterým dlouho a usilovně směřovala řada jeho předchůdců. Jeho dílo je vyvrcholením a asi rozloučením s celým jedním směrem literární tvorby, jednoho z nejbujnějších výhonků romantismu. Neboť jedním z podnětů romantického umělce byla vzpoura proti měšťácké společnosti; a jednou z metod této vzpoury bylo formální uctívání krásy.“ (Vančura, 1948, s. 7)

morbidním způsobem propojuje téma lásky a smrti. O dekadentním Huysmansově románu *Naruby* jsme se již zmínili výše. K francouzským vlivům patří také dílo Théophilea Gautiera; obsáhlá předmluva k jeho románu *Slečna de Maupin* (*Mademoiselle de Maupin*, 1834–35) je považována za první manifest lartpouurlartismu a Wilde na jejím základě formuloval řadu svých estetických tezí; v pohádce *The Happy Prince* pak Wilde použil motiv cesty do Egypta z básně *Co praví vlaštovky* (*Ce Que Disent les Hirondelles*) pocházející z Gautierovy sbírky *Emaux a kameje* (*Emaux et Camées*, 1852) (Wilde, 1989, s. 576).

Co se týče výtvarného umění, ovlivnili Wildovo estetické cítění zejména prerafaelité. Strýbrný (1987, s. 510) popisuje Rossettiho „odvážné portréty krásných žen, jejichž snivému, vizionářskému výrazu dodávaly pootevřené rty a křivky šije a rukou jakousi novobarokní smyslnou roztouženost“; Wildův mladičkový král s planoucíma očima a pootevřenými ústy ležící na začátku pohádky *The Young King* v měkkých polštářích se jim nápadně podobá.

V osobní rovině pak lze za výrazné vlivy označit již zmíněné rodinné prostředí, jehož členové měli k folkloru, historii i světu nadpřirozena velmi blízko, dále pak Wildovo klasické vzdělání a znalost řecké mytologie (v pohádce *The Young King* se například objevuje obraz Endymióna, překrásného mladíka odsouzeného Diem k věčnému spánku, do nějž se podle starořecké mytologie zamilovala měsíční bohyně Seléné⁴⁰), přímý a silný vliv osobností, jako byli Ruskin⁴¹ a Pater, záliba ve všem neobvyklém a exotickém (ta se mohla projevit obecně v nezvyklém nakládání se žánrem pohádky či konkrétněji v jednotlivých obrazech exotických krajin, kterých v pohádkách nalezneme poměrně mnoho), smysl pro zdobnost, dekorativnost (opět obecněji na úrovni stylu či konkrétněji v popisech vzácných a luxusních předmětů a oděvů) či trvalý zájem o křesťanství a především o postavu Krista.

Pokud bychom Wildovy „předchůdce“ chtěli hledat přímo mezi autory pohádek, poukázali bychom především na Andersena, jímž se Wilde inspiroval zejména v rovině některých motivů a témat⁴², na Ruskina, mimo jiné i autora pohádky *The King of the Golden River, or The Black Brothers* (1851), který mladého estéta ovlivnil svým křesťanským socialismem, či například na méně známého Francise Edwarda Pageta – jeho pohádkový

⁴⁰ Bratrem Seléné, která zosobňovala Měsíc, nebyl nikdo jiný než Helios, bůh Slunce. Římané jí říkali Luna – pod tímto jménem už ji rozpoznáme i my.

⁴¹ Ellmann se domnívá, že Ruskin a jeho pojetí socialismu v konečném důsledku ovlivnilo Wildovy hodnoty silněji než v této souvislosti často zmiňovaný Pater.

⁴² Autoři poznámek k soubornému vydání Wildova díla upozorňují především na pohádku *The Devoted Friend*, v níž se objevují motivy z Andersenových pohádek *V kachním dvorku* a *Ošklivé káčiátko*. To, že Wilde pojmenoval naivního a horlivého hrdinu této pohádky Hans, může podle nich znamenat jemný výsměch adresovaný právě Andersenovi (Wilde, 1989, s. 577).

příběh *The Hope of the Katzeopfs* (1844) kritizuje sobeckost zhýčkaného prince, který nakonec s pomocí pohádkových bytostí dospěje k morálce a sebekázní (Zipes, 1987, s. xix); podobnost s Wildovou pohádkou o Šťastném princí je nasnadě.

4.3.5.2 Témata

Oscar Wilde ve svých pohádkách kritizuje řadu dobových nešvarů: pokrytectví vyšších vrstev společnosti i institucí jako církev, vykořisťování slabých a chudých mocnými a bohatými, preferování a uctívání vnější krásy, formy, bez ohledu na to, jakou dávkou utrpení a bolesti je zaplácena, pokřivené mezilidské a společenské vztahy, morálku založenou na převrácených hodnotách.

Jako protiklady k těmto negativním jevům staví dílčí témata nesobecké lásky a sebeobětování, uvědomění si bezpráví a společenské nerovnosti, odvalu vzepřít se tradičním viktoriánským hodnotám a předsudkům, soucit s vykořisťovanými a trpícími.

Tyto pozitivní hodnoty se v několika pohádkách objevují v souvislosti s křesťanstvím. Lásku ke všem bližním, osobní oběť a odvalu dvakrát ocení a odmění sám Bůh. Jeden z Wildových životopisců Hesketh Pearson (1960, s. 141) dokonce pohádky *The Happy Prince* a *The Young King* označil za „kázání o praktickém křesťanství“. Vztahy mezi chudými a bohatými jedna z pohádkových postav ilustruje biblickým tématem bratrovraždy, když v jednom z dialogů mluví o Kainovi. S „původními“ křesťanskými hodnotami pak kontrastuje konformní a lhostejný přístup biskupa, představitele církve jako instituce, který mladého krále ponouká k přezíravosti a pohodlnému smíření se s daným stavem věcí. Rovněž na téma smrti je v několika pohádkách nahlíženo z křesťanské perspektivy – smrt slávka ani prince neznamena jen smutný konec, nýbrž přechod k vyšší, dokonalejší formě existence.

Vedle témat spjatých s kritikou viktoriánské společnosti nalezneme v pohádkových prózách obou souborů také témata ryze estetická – krásu v mnoha různých podobách a vztah k umění. Wildův přístup k těmto tématům nás v jeho pohádkách na první pohled překvapí ze všeho nejvíce. Autor totiž zcela paradoxně vyzdvihuje hodnoty, které jinak ve svých estetických tezích odsuzuje, zavrhuje a zesměšňuje. Krása umění, kterou dosud považoval za hodnotu nadřazenou všem ostatním, není nic ve srovnání s láskou a sebeobětováním. Základním zdrojem krásy je ve většině pohádek příroda, což je pravý opak toho, co estét doposud hlásal. Krása umělecká je vykoupena utrpením a smrtí (slavík musí zakusit velkou bolest a zemřít, aby mohla z jeho zpěvu a krve za svitu měsíce vzniknout přenádherná růže, symbol uměleckého díla), popřípadě nepřímo způsobuje sociální zlo: aby se boháči mohli

obklopovat krásnými předměty a bohatstvím, musí se chudáci ve strašných podmínkách potápět pro perly a hrbít se u tkalcovských stavů. Lidský život nemá žádnou hodnotu, nad smrtí lovce perel jen ostatní pokrčí rameny a hodí jeho tělo do moře; důležitá je perla, která bude zdobit královo žezlo.

Jednotlivá témata jsou velmi úzce provázána, jedno souvisí s druhým (nesobecká láska a sebeobětování jsou zdrojem vnitřní krásy, která vyniká nad krásou vnější), velmi často jsou však postavena do vzájemných opozic. Princip kontrastu uplatňuje Wilde při organizaci témat i řazení jednotlivých motivů skutečně bohatě. K základním rozporům patří láska a sebeobětování versus sobectví a krutost, přepych versus bída, rozum versus cit, často pak krása versus dobro.

Řada témat je vyjádřena alegoricky – například utrpení a dramatickou smrt slavička lze vnímat jako alegorii o vzniku uměleckého díla, které se jedine díky plně prožité bolesti stane skutečně hodnotným, krásným a dokonalým. O toto skutečné umělecké dílo nakonec paradoxně nikdo nestojí, nikdo není schopen je ocenit. Kompoziční princip paradoxu je pro tematickou výstavbu Wildových děl příznačný; jeho prostřednictvím autor upozorňuje na protismyslnost a převrácenost hodnot tehdejší společnosti.

Ve Wildových dílech, pohádky nevyjímaje, se přirozeně odrážejí také klíčové momenty či fakta jeho osobního života a ve většině jeho textů tak nalezneme více či méně skryté autobiografické rysy. Spíše latentně, a přesto nepřehlédnutelně, je v pohádkách přítomno téma homosexuality – vlaštováček se zamiluje do sochy prince a po vyznání lásky ji líbá na rty, mladý král celé dny vzrušeně obdivuje umělecké předměty, především ty, které zpodobňují mladé muže. Wildův osobní zájem o odívání se odráží v několikerém užití motivu krásných šatů či královského roucha. Tak bychom mohli pokračovat; není však našim úkolem sestavit vyčerpávající seznam všech témat pohádkových příběhů Oscara Wilda. Pokusili jsme se představit ta nejdůležitější, která mohou být podstatná pro interpretaci jednotlivých textů a potažmo pro hodnocení jejich překladů.

Wildovy pohádky rozhodně nepatří k nejveselejším, právě naopak. Lidé se v nich k sobě paradoxně chovají velmi nelidsky, atmosféra je umně vykreslena jako převážně tísňivá a pesimistická, v příbězích hraje ústřední roli nepochopení a utrpení, Wilde kritizuje velmi závažné problémy viktoriánské společnosti a velmi negativní povahové rysy svých současníků. Přesto, nebo snad právě proto, tyto temné momenty a obrazy pravidelně vyvažuje odlehčujícími prvky humoru a ironie. Vlaštováček se zamyslí a okamžitě usne, protože přemýšlení jej vždy spolehlivě uspí. Profesor ornitologie napíše dlouhý článek o vlaštovce zpozorované v zimě a všichni z něj pak citují, neboť je v něm spousta dlouhých,

nesrozumitelných, a tedy jistě velmi učených slov. Ironie je ostatně obsažena i v samotném názvu jedné z pohádek a celé první sbírky – princ rozhodně není ani trochu šťastný. Většina těchto humorných situací a ironických poznámek působí jednak jako již zmíněné odlehčení v tematické rovině, jednak jako výraz autorova satirického postoje a hodnocení.

Poukázat bychom měli také na intertextovou provázanost témat. Téma poznání nuzného života a utrpení chudých kontrastujícího s luxusem v královských palácích a prozření mladého protagonisty, který se vzdá vnějších atributů krásy a moci, nalezneme jak v pohádce *The Happy Prince* z první sbírky, tak v pohádce *The Young King* ze sbírky druhé. V *Princi* je téma prezentováno jednodušší a mírnější formou, v delší pohádce o mladém králi je pak rozvinuto, prohloubeno a rozšířeno mnoha nosnými i vedlejšími motivy a je použito k ostré a přímé kritice.

4.3.5.3 Wildův styl

Styl byl alfou a omegou Wildova života i Wildovy tvorby. Výběru šatů, zařízení domu i bonmotů věnoval takovou pozornost, že se o nich dodnes mluví a píše; výběrem jazykových prostředků ve svých literárních dílech se do dějin navždy zapsal jako mistr stylizace a nejvýznamnější autor anglického estetismu.

Wildovy pohádky jsou svým výsostně uměleckým stylem a poetickou silou proslulé. Některým kritikům dokonce jejich „květnatost“ připadala až přehnaná. Ellmann (1988, s. 213) si stěžuje:

„The stories suffer from florid figures (‘the long grey fingers of the dawn clutching at the fading stars’) and Biblical pronouns.“

V českých publikacích a doslovecích k vydáním pohádek se v souvislosti s Wildovým literárním stylem většinou píše o „básnivosti“, „neobvyklých obrazech komponovaných s malířskou virtuozitou“, o „hudebnosti a zvukomalebnosti“ a „secesní ornamentálnosti a dekorativnosti“ jeho pohádkových próz (Procházka, 1981, s. 213). Podobně jejich styl charakterizuje Stříbrný (1987, s. 568): „Wildeovy pohádky jsou ovšem vysloveně umělé, vyzdobené impresionistickými básnickými obrazy a exoticky pestrými barvami. Avšak přes tuto až secesní dekorativnost v nich vítězně převládá charakteristicky wildeovská průzračnost stylu spojená s jasností morálních stanovisek, vyžadovaných žánrem pohádky.“

Všechna tato označení charakteristické rysy Wildova literárního stylu velmi přesně vystihují. V této kapitole se pokusíme o jejich přehledné shrnutí a utřídění; reprezentativní ukázky z původních a překladových textů pak budou zcela samozřejmě

předloženy a podrobněji popsány v následující praktické části práce, jejímž předmětem bude právě srovnání tří pokusů o převedení zmíněných dominantních stylistických rysů Wildových pohádek.

Začněme tak často zmiňovanou průzračností. Vedle syntaktických a zvukových prostředků, o nichž pojednáme vzápětí, jí Wilde dosahuje především velice pečlivým, promyšleným výběrem lexika. Ve vyprávění, velké části popisů a většině dialogů jsou záměrně použita krátká slova základní slovní zásoby anglosaského původu, slova srozumitelná a používaná v běžné komunikaci. Užije-li Wilde dlouhého slova s latinským základem, činí tak zcela záměrně, zpravidla kvůli charakterizaci některé z postav. Jména hrdinů antických bájí a egyptských bohů přispívají k exotizaci. Názvy drahokamů, vzácných předmětů a materiálů jsou Wildovou estetickou obsesí, projevující se kromě některých pohádek také v řadě jeho básní a především v *Dorianovi*, a jsou jak zvukově, tak vizuálně dekorativním prvkem. Přesný, cílený výběr jednotlivých slov je pro Wildovu tvorbu obecně příznačný. Slova jsou pro něj dokonalým a jedinečným materiálem, jímž lze vyjádřit vše:

„For the material that painter or sculptor uses is meagre in comparison with that of words. Words have not merely music as sweet as that of viol and lute, colour as rich and vivid as any that makes lovely for us the canvas of the Venetian or the Spaniard, and plastic form no less sure and certain than that which reveals itself in marble or in bronze, but thought and passion and spirituality are theirs also, are theirs indeed alone.“
(Wilde, 1971, s. 1019)

Každé slovo, kromě toho, že pojmenovává určitý segment mimojazykové skutečnosti, má také svoji formu, zabarvení a především zvuk, působí na naše smysly, plní funkci estetickou. Richard Le Gallienne použil pro Wildovu zálibu v „přebírání se slovy“ výstižné přirovnání:

„Mr. Wilde's delight in words for their own sake is quite Rabelaisian. He loves to speak them in heaps, like a child bathing its hands in rich, many-coloured beads.“
(Ojala, 1955, s. 41)

Wilde přitom používá pouze slova z neutrální a knižní stylové vrstvy lexika, hovorové výrazy ani neologismy v pohádkách nenalezneme. Z lexikálního hlediska je také velice důležitá Wildova zásada opakovat lexikální jednotky pouze tehdy, když má opakované užití určitého výrazu vyvolat konkrétní estetický účinek – jinak se Wilde opakování slov striktně vyhýbá.

Přibližme si nyní syntaktickou stránku Wildových pohádek. Převažují v nich věty jednoduché, což je částečně způsobeno velkým zastoupením přímé řeči, zejména v kratších pohádkách první sbírky, a souřadně spojená souvětí, v nichž jednoznačně dominuje spojka *and*. Plasticity textu autor dosahuje jednak střídáním autorské a přímé řeči, jednak střídáním delších a krátkých, úsečných vět. Nejnápadnější zvláštností syntaxe těchto pohádkových próz jsou paralelní větné konstrukce – Wilde je jimi doslova posedlý. Často se bezprostředně za sebou opakují, čímž je umocněn jejich efekt, často jsou kombinovány s antitezí či anaforou, na jejich principu funguje chiasmus. Jak jsme již nastínili, hojně je využito funkčního opakování: opakování jednotlivých výrazů i celých vět zvyšuje dramatickост a naléhavost, posiluje kohezi, stupňuje napětí a často zdůrazňuje tragičnost a zoufalost situace; téměř všudypřítomným opakováním spojky *and* dosahuje Wilde specifického rytmického efektu, v některých místech opakování vyvolává dojem ozvěny. Objevuje se také příznakový pořádek slov ve větě, jímž se vyprávění dynamizuje nebo je zdůrazněna určitá část výpovědi. Zajímavě působí několik tázacích vět, jichž je využito k vytvoření napětí – otázka je zařazena na konci odstavce, a aby na ni čtenář dostal odpověď, musí „přeskočit“ do dalšího; jedná se samozřejmě též o silný prostředek textové koheze.

S Wildovým básnickým přístupem k jazyku souvisí promyšlené používání zvukových, fonetických prostředků. Nositeli rytmu jsou paralelní větné konstrukce i opakování, rytmus se objevuje ve vyprávění, popisech i v přímé řeči. Jeho účinek opět umocňuje i několikeré opakování rytmických pasáží. Z rytmického hlediska jsou též velmi důležitá výše zmíněná krátká slova anglosaské slovní zásoby. V pohádkách nalezneme i rým, téměř všudypřítomná je eufonie, často je využito aliterace. Onomatopoická pojmenování především v pohádkách první sbírky vyjadřují zvuky zvířat či přírody.

Dalším důležitým rysem Wildova stylu je výrazná vizuálnost; částečně je nesena lexikem a projevuje se vysokou frekvencí substantiv a adjektiv vyjadřujících barvy či jejich odstíny nebo intenzitu, jinou její součástí jsou výše zmíněné „obrazy komponované s malířskou virtuozitou“; některé z nich dokonce připomínají fotografii či záběr filmové kamery. Vedle pestrých barev se objevují i chuťové a čichové vjemy, typické pro smyslovost některých Wildových literárních děl.

S „básnivostí“ samozřejmě souvisí četná obrazná vyjádření. Nejčastějšími z nich jsou explicitní přirovnání, jimiž autor vytváří velmi nevšední a pozoruhodné obrazy, metafor a metonymií v pohádkách nalezneme o něco méně. Významnou úlohu hrají symboly, které – jak nás Wilde upozorňuje v předmluvě k *Dorianu Grayovi* – můžeme interpretovat pouze „na vlastní nebezpečí“ (Wilde, 1989, s. 48). Personifikace je pohádkovému žánru

vlastní, ve Wildových pohádkách je pak místy spojena s humorem (ještěrka cynik, rákosová třtina jako koketa, která ve větru dělá půvabné poklonky atd.).

Stylistických prostředků je ve Wildových pohádkách koncentrováno tolik, že by se nám místy chtělo obvinít jej z manýrismu; musíme si však uvědomit podstatný fakt: přestože jistá vyumělkovanost a afektovanost k Wildovu stylu bezpochyby patří, autor stylistické prostředky bezúčelně nehromadí, ale promyšleně a záměrně jich využívá k vyvolání konkrétního estetického efektu. Vládne těmito prostředky tak umně, že jimi text ve výsledku není přetížen. Wilde jej odlehčuje promyšlenou a ozvláštněnou, avšak nepřiliš složitou syntaxí a jemnou ironií, nezvyklé a často emotivně velmi působivé básnické obrazy citlivě vyvažuje pečlivou volbou běžně používaného lexika a svým přirozeným vypravěčským uměním.

Shrnutím nejvýraznějších rysů nezaměnitelného autorského stylu Oscara Wilda zakončíme první, teoretickou část práce. Nyní nám nezbývá, než přikročit k praktické analýze a pokusit se popsat a zhodnotit, jak se tři překladatelé s Wildovým stylem vypořádali při převodu pohádek do českého jazyka.

5. Pohádky Oscara Wilda v českých překladech

5.1 K českým překladům Wildových pohádek

Wildovy pohádky se do češtiny začaly překládat na začátku 20. století. Již roku 1904 se objevují hned dva české převody – autorem prvního je Václav Alois Jung, autorkou druhého Marie Jesenská. Od té doby se pohádkové prózy obou souborů těší velké překladatelské i vydavatelské oblibě; k Jungovi a Jesenské, jejichž překlady vycházely v první polovině 20. století bezkonkurenčně nejčastěji, se postupně přidávají další překladatelé a s výjimkou třicetileté pauzy od padesátých do sedmdesátých let⁴³ je v každém desetiletí minimálně třikrát knižně⁴⁴ publikován alespoň jeden překlad některé z Wildových pohádek. Nutno podotknout, že v porovnání s vydáními jedné pohádky či výboru několika pohádek jsou publikace zahrnující oba soubory spíše výjimkou – kompletní překlad obou souborů pohádek pořídila pouze Jesenská (1904) a až po téměř osmdesáti letech Jiří Zdeněk Novák (poprvé 1981). Všechny knižně vydané překlady Wildových pohádek, včetně jedné adaptace rozhlasové (1984) a jedné divadelní (1942) a včetně zvukových nahrávek, jsou sepsány v příloze č. I. Překlady jsou pak navíc po jednotlivých dekádách seřazeny do přehledné tabulky, která již nezahrnuje adaptace ani dodatečné informace o nakladatelích a ilustrátorech uvedené v soupisu.

Jak je z chronologického soupisu a tabulky patrné, od osmdesátých let 20. století až do současnosti jsou české překlady Wildových pohádek publikovány velmi často – v průběhu devadesátých let vycházejí téměř každý rok (1991, 1993, 1994, 1995, 1997, 1999, 2000), v letech 2006 a 2007 jsou pak znovu vydány překlady R. Nenadála, M. Cukrové a J. Z. Nováka (audiokniha na CD). Svědčí to o jejich čtenářské oblibě a o stálém zájmu

⁴³ V padesátých letech vycházejí Wildovy pohádky pouze jedenkrát v překladu Arnošta Vaněčka (1959), v šedesátých letech nejsou vydány ani jednou a v sedmdesátých letech vychází opět pouze jedinkrát překlad Vaněčkův (1971).

⁴⁴ Překlady publikované časopisecky v našem soupisu zahrnutky nejsou.

široké veřejnosti Wildovy pohádky číst; překlad Novákův nyní mohou dospělí i děti nejen číst, ale i poslouchat. Budeme se tedy zajímat o podobu a kvalitu tří překladů, které jsou nyní na knižním trhu dostupné a v podstatě si konkurují.

5.2 Výběr textů pro srovnávací analýzu – charakteristika vybraného materiálu

Pro srovnávací analýzu jsme vybrali tři Wildovy pohádky: *The Happy Prince*, *The Nightingale and the Rose* a *The Young King*. První dvě, tedy *The Happy Prince* a *The Nightingale and the Rose*, pocházejí z prvního souboru *The Happy Prince and Other Tales* a v českém prostředí představují jeho nejznámější zástupce. České překlady těchto dvou pohádek také nejčastěji vycházejí samostatně (viz přílohu č. I), s pohádkou *The Nightingale and the Rose* v překladu Radoslava Nenadála se všechny české děti seznamují již na základní škole. Pohádkový příběh *The Young King* jsme zvolili ze dvou důvodů: jednak je reprezentativním zástupcem druhé sbírky *A House of Pomegranates*, jejíž texty jsou delší a složitější, jednak je tematicky provázán s pohádkou *The Happy Prince* (viz kapitolu 4. 3. 5. 2).

Shrňme si nejprve velmi stručně děj těchto tří pohádek.

5.2.1 The Happy Prince

Vysoko nad městem stojí všemi obdivovaná socha Šťastného prince pokrytá zlatem a ozdobená drahokamy. Přímo u princových nohou se rozhodne přenocovat Vlaštováček⁴⁵, který je po nevydařeném vztahu s příliš usedlou Rákosinkou⁴⁶ na cestě do Egypta za svými přáteli. Vlaštováček se už už chystá ke spánku, když tu náhle na něj spadne kapka, pak druhá a třetí: princ pláče. Vlaštováček se dozvídá, že Šťastný princ žil kdysi v radovánkách za zdmi svého paláce a nestaral se o to, co je za nimi; když však po smrti jako socha nad městem vidí všechnu bídu a utrpení lidí pod sebou, nemůže se ubránit pláči. Princ Vlaštováčka požádá, aby vyňal rubín z jeho meče a odnesl jej chudé švadleně

⁴⁵ Budeme užívat řešení J. Z. Nováka, které je z důvodu zachování mužského rodu postavy nejvhodnější, použijeme však velké počáteční písmeno, které mají ve Wildových pohádkách jména všech postav.

⁴⁶ Překlad jména postavy nazvané *Reed*, která je ve výchozím textu rodu ženského a je také nositelkou „typicky ženských“ vlastností, je problematický (řešení jednotlivých překladatelů obsahuje tabulka v kapitole 5. 4. 1. 2); rozhodli jsme se pro účely této práce použít překlad vlastní, zachovávající ženský rod a kratší než Novákova *rákosová třtina*.

a jejímu nemocnému synkovi. Vlaštotváček nejprve namítá, že musí do Egypta, a popisuje tamní exotickou atmosféru, nakonec ho však princ přemluví. Ptáček, kterého dobrý skutek zahřeje, přespí u princových nohou. Druhého dne po něm princ chce podobnou službu – pomoci hladovému a promrzlému mladému dramatikovi; Vlaštotváček mu po námitkách a opětovném líčení krás Egypta odnese jeden ze safírů, které má princ místo očí. Nakonec Vlaštotváček princovi vyklovne i druhé oko a na jeho žádost zaneše druhý safír prokřehlé holčičce, která prodává sirky. Vlaštotváček se nakonec rozhodne zůstat s princem navždy, protože je princ nyní zcela slepý. Sedí mu na rameni a vypráví o cizích zemích. Princ poté Vlaštotváčka poprosí, aby se na vlastní oči přesvědčil o bídě jeho města a posléze všem chudým rozdal lupínky zlata, které sochu pokrývají; a Vlaštotváček prosbu vyplní. S příchodem zimy začne tušit, že zemře. Políbí prince na rty a mrtvý mu spadne k nohám. Princovi pukne olověné srdce. Dalšího rána jdou kolem purkmistr a konšelé⁴⁷, kteří si všimnou, že princ vypadá nějak ošuntěle, a nechají jeho sochu roztavit v peci. Puklé olověné srdce však roztavit nelze, a tak skončí na smetišti vedle mrtvého Vlaštotváčka. Bůh přikáže jednomu ze svých andělů, aby mu přinesl dvě nejcennější věci z toho města, a anděl mu přinese princovo olověné srdce a mrtvého ptáčka.

5.2.2 The Nightingale and the Rose

Mladý student hořekuje, že v jeho zahradě není ani jediná červená růže. Jeho milovaná mu totiž slíbila, že si s ním zatančí na plese, když jí přinese červené růže. Studentův nářek uslyší Slaviček⁴⁸, který se zaraduje, že konečně vidí doopravdy zamilovaného člověka, a rozhodne se mu pomoci. Letí k prvnímu Růžovému keři a prosí o červenou růži výměnou za líbeznou píseň. Keř mu pomocí působivého přirovnání vysvětlí, že má jen bílé růže, ale pošle ho za svým bratrem; ten má pouze růže žluté, a tak Slavík skončí u třetího bratra, Keře, který mu sdělí, že mu k červené růži pomůže, Slavík ji však musí stvořit z hudby a krve svého vlastního srdce. Slaviček váhá, přemýšlí o krásách života, nakonec ale usoudí, že láska je vzácnější než život a lidské srdce má větší cenu než srdce ptáčka. Slavík volá na studenta, že mu růži opatří a za odměnu chce jediné – aby student navždy zůstal skutečným milencem. Student však jeho písní nerozumí a sarkasticky poznamená, že ptáček myslí jen na hudbu, umění a styl, ale nikdy by se pro nikoho skutečně neobětoval. Jakmile vyjde měsíc, Slavík se nabodne hrudí na trn a celou noc zpívá o lásce. Keř ho přitom vybízí,

⁴⁷ Řešení J. Z. Nováka.

⁴⁸ Ve Wildově pohádce je Slavík ženského rodu.

aby se přitiskl ještě těsněji, nebo přijde den a růže nebude dotvořena. Když mu trn probodne srdce, zrodí se přenáděrná růže a Slavík propukne v poslední, fascinující melodii. Růže v extázi rozevře okvětní lístky do chladivého ranního vzduchu. Student se zaraduje, růži utrhne a běží za svou milou, ta však květ pohrdlivě odmítne – od bohatšího nápadníka již dostala šperky, a ty jsou přece cennější. Student růži zahodí do škarpy a navždy zanevře na lásku, která je nesmyslná a nepraktická. Vráti se ke svým knihám a pustí se do čtení.

5.2.3 The Young King

V předvečer své korunovace odpočívá mladý král v nádherné komnatě. Dozvídáme se o jeho minulosti: narodil se jediné dceři starého krále, která si tajně vzala okouzlujícího a chudého cizího umělce; bezprostředně po jeho narození nechá starý král jeho mladičké rodiče zavraždit a dítě dá na vychování k prostým venkovanům. Těsně před smrtí si je však nechá přivést a prohlásí mladíka za svého nástupce. Budoucí král projevuje již od svého příchodu do paláce silný zájem o krásu; často je přistižen, jak líbá rty antické sochy či fascinovaně hledí na reliéf zobrazující Adonise. Zbožňuje všechny drahocenné materiály, nejvíc ze všeho se ale těší na nádherné obřadní roucho, které na sobě bude mít při korunovaci. Poté, co se pokochá pohledem na svou bohatě vyzdobenou komnatu, usne a zdá se mu podivný sen: stojí v ponuré světnici a pozoruje tvrdě pracující tkalce, vychrtlé ženy a bledé děti. Jeden z nich mu vyjeví, že se chudí a hladoví musejí dřít, aby bohatí mohli ve svých truhlách hromadit zlato. Král s hrůzou zjistí, že zrovna tkají jeho zlaté korunovační roucho. S výkřikem se probudí, po chvíli však znovu usne a zdá se mu druhý sen: leží na palubě galéry, kterou vesly pohánějí otroci. Nejmladší z nich je vhozen do moře a donucen potápět se pro perly. Po několika ponorech zemře, černošští dozorcí jeho tělo hodí do vody a radují se z nejkrásnější perly, kterou vylovil – právě tato perla bude zdobit žezlo mladého krále. V posledním, třetím snu je pak svědkem toho, jak obrovské množství lidí ve vyschlém korytu řeky hledá vzácné rubíny, které budou vsazeny do jeho královské koruny. Jejich lopocením sledují Smrt s Lakotou a handrkují se o obilné zrnko. Lakota je Smrti odmítá dát a Smrt povolá Zimnici, Horečku a Mor, tři pomocnice, které vyvraždí spoustu hledačů rubínů, služebníků Lakoty.

Po těchto třech děsivých snech si král ráno před korunovací odmítne krásné roucho vzít. Obleče se do prostého oděvu, který nosil kdysi jako pastýř, místo žezla si vezme ovčáckou hůl a na hlavu si nasadí stočenou větvíčku plané růže. Všichni se mu vysmívají, vojáci jej nechtějí vpustit do katedrály, kde má být korunován, a když se tam dostane, starý

biskup ho přemlouvá, aby na své sny zapomněl a smířil se s tím, jak to na světě chodí. Mladý král však poklekne před obrazem Krista a modlí se; mezitím do katedrály vtrhnou šlechtici odhodlaní snílka zabít, protože dělá státu ostudu. Náhle však na krále skrze barevná okna dopadne sluneční světlo a jeho paprsky na něm utkají zlaté roucho. Ovčácká hůl rozkvetne. Chrám prozáří mystické světlo a naplní jej boží sláva, zdá se, že světci ve výklencích se hýbají. Rozezvučí se varhany a chlapecký sbor začne zpívat. Lidé padnou na kolena a vzdávají králi hold a biskup zvolá, že krále korunoval někdo větší, než je on. Král se davem vydá domů a nikdo se mu neodvážil pohlédnout do tváře, neboť ta se podobá tváři anděla.

5.3 Představení překladatelských osobností a vydání jejich překladů

Než přikročíme k samotné analýze, seznámme se – alespoň v nejdůležitějších datech – se třemi překladatelskými osobnostmi, jejichž počiny budou předmětem našeho zkoumání, a krátce si popíšeme jednotlivá vydání jejich překladů.

5.3.1 Jiří Zdeněk Novák

Jeden z nejznámějších českých překladatelů se narodil 14. 10. 1912 v Praze a zemřel 2. 9. 2001 rovněž v Praze. Přestože vystudoval Právnickou fakultu Univerzity Karlovy a v roce 1937 získal titul JUDr., povolání právníka jej nikdy nelákalo a celý život se věnoval literatuře a také filmu, rozhlasu a televizi. Překládal zejména z angličtiny, okrajově i z francouzštiny. Jeho hlavním zaměřením byla dramatická tvorba (z angličtiny překládal například Wildovy hry, z francouzštiny Molièra), je však autorem i mnoha překladů prozaických děl – k nim patří kupříkladu Wildův *Obraz Doriana Graye* (SNKLHU, 1958) či právě dva soubory pohádek, jimž je věnována tato práce.

Wildovy pohádky v překladu J. Z. Nováka vyšly poprvé v Odeonu roku 1981 s ilustracemi Vladimíra Rocmana, znovu pak v roce 1984 rovněž v Odeonu s ilustracemi Evy Bednářové (ilustracemi a nakladatelským zpracováním se bude podrobněji zabývat kapitola 5. 4. 7). Obě vydání obsahují všechny pohádkové prózy obou souborů a nesou název *Pohádky*. V roce 1990 pak nakladatelství Libereckých tiskáren vydává sešit nazvaný *Dvě pohádky*, který zahrnuje anglické texty pohádek *The Nightingale and the Rose* a *The Remarkable Rocket* a vedle

nich⁴⁹ otištěné texty Novákových překladů. Nakladatel na vnitřní straně obálky toto vydání přímo adresuje čtenářům, kteří se učí anglicky, a vyjmenovává možnosti zacházení s takto koncipovanou „učebnicí“. Překladatelův text je tedy exponován bezprostředně vedle originálu a čtenář, žák či student angličtiny je mimo jiné vybízen ke kritickému hodnocení překladu.⁵⁰ Výchovná edice Picnic, v níž tento text vyšel, je pozoruhodná také tím, že na třetí straně obálky přinášela medailonky dotyčných překladatelů (včetně jedné či dvou fotografií); po výčtu Novákových překladatelských počinů je v tomto jeho medailonku uveden také fakt, že Novák je vášnivým sběratelem motýlů, zejména otakárků, a že „kdo aspoň trochu nahlédl do světa překladatelského umění, ten zajisté pochopí, že mezi sběratelstvím motýlů a překládáním je vztah těsnější, než by se na první pohled zdálo“. Medailonek je doplněn i *Poznámkou překladatele* určenou evidentně laické veřejnosti – Novák se v ní zamýšlí obecně nad překládáním idiomů a jazykových hříček a následně se vyslovuje pro metodu kompenzace míst, kde se z důvodu odlišností v jazykovém systému musí překladatel některé z kvalit originálu „s těžkým srdcem“ vzdát. Na konci poznámky zdůrazňuje, že svá řešení obtížných míst neprohlašuje za jediná správná – čtenář na ně má vždy pohlížet jako na výběr z řady možných alternativ. Roku 1995 vychází Novákův překlad v edici Světové pohádky, bajky a legendy v nakladatelství Aventinum. Toto velkoformátové vydání je barevně ilustrováno Renatou Fučíkovou a zahrnuje všechny pohádky prvního souboru, z druhého souboru pouze pohádku *Mladý král*. Za překladatelova života byly pohádky v jeho překladu naposledy publikovány ve Slovartu roku 1997, toto vydání je zcela bez ilustrací. V roce 2007 se pak na trhu objevila audiokniha, která Novákův překlad obohacuje o novou dimenzi – umožňuje text vnímat ušima a nabízí tak jedinečnou příležitost posoudit zvukovou stránku jeho překladů. Obsahuje nahrávky pohádek *Šťastný princ*, *Slavík a růže*, *Sobecký obr*, *Oddaný přítel* a *Jedinečná raketa*, vyšla ve vydavatelství Tympanum a příběhy nám vypráví hlas Jiřího Ornesta.

5.3.2 Radoslav Nenadál

Radoslav Nenadál se narodil 30. 10. 1929 v Šumperku, již v dětství se ale s rodiči přestěhoval do Prahy. Vystudoval angličtinu a češtinu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy

⁴⁹ Text je naformátovaný do dvou sloupců, které jsou otištěny na jedné straně; po každém odstavci je několik volných řádek na čtenářovy, respektive žákovy či studentovy poznámky.

⁵⁰ „Pokud se zajímáte o metody překladatelské práce, můžete si všimnout toho, jak překladatel zachází s tzv. nepřeložitelnými výrazy, s obtížně přeložitelnými vazbami, slovními hříčkami a zvláště frazeologickými spojeními. Můžete zkoumat a posuzovat větší či menší odklon od originálu, ocenit nebo podrobit kritice snahu a postižení poetiky originálu a zachycení dobového a místního koloritu.“

a od roku 1964 zde vyučoval anglický jazyk a později především anglickou a americkou literaturu, roku 1990 odešel do důchodu. V literárněvědné oblasti se zaměřoval zejména na literární historii a kritiku, hlavně na moderní americký román. Moderní americká próza (kromě starší prózy anglické – Thackerayho či Wilda) byla také hlavním předmětem jeho činnosti překladatelské – široká veřejnost četla a dodnes čte jeho překlady Irvinga, Kazana, Capoteho, Styrona a mnoha dalších. Je autorem vysokoškolských skript a řady předmluv či doslovů k beletristickým titulům, spoluautorem mnoha učebnic angličtiny a kolektivních prací (například *Od Poea k postmodernismu*, 1993).

Radoslav Nenadál píše a publikuje i svou vlastní uměleckou prózu (namátkou jmenujme například povídkové knihy *Rakovářova dcera a jiné prózy* z roku 1985 či *Hynku, Viléme, Kubelková* z roku 2003), v níž často zachycuje svérázné postavičky pražského Starého města, kde odmalička žije. Nenadál již velmi dlouho otevřeně píše o homosexualitě, která je například tématem jeho novely *My tě zazdíme, Aido* (1991).

Nenadálův překlad Wildových pohádek vyšel poprvé v Albatrosu roku 1985 pod názvem *Šťastný princ a jiné pohádky*. Kniha obsahuje všechny pohádky prvního souboru, druhý je zastoupen příběhy *Mladý král* a *Dítě hvězdy*. V roce 1991 vydává AudioStory kazetu s nahrávkou Nenadálůva překladu, který čte Vlastimil Brodský (*Šťastný princ, Slavík a růže, Sobecký obr a Oddaný přítel*); máme tedy jedinečnou šanci porovnat zvukovou podobu překladu Nenadálůva a překladu Novákova. Nenadálův překlad pohádek *Šťastný princ, Slavík a růže* a *Mladý král* pak vychází roku 1993 pod názvem *Slavík a růže* v bibliofilském zpracování nakladatelství Aulos. V roce 1999 je překvapivě v Bratislavě v nakladatelství Mladé letá publikována kniha *Šťastný princ* se stejným výběrem pohádek a stejným doslovem Arnošta Vaněčka jako v prvním vydání v Albatrosu (1985). V roce 2000 Nenadálův překlad opět vychází v bibliofilském vydání v nakladatelství Aulos; i tentokrát jde o tři pohádky – *Šťastný princ, Slavík a růže* a *Sobecký obr*. Konečně v roce 2006 vydává nakladatelství Garamond Nenadálův překlad v dvojjazyčné podobě, která je koncipována jako pomůcka k výuce jazyků (na každé straně se v poznámkách pod čarou nachází výklad a české ekvivalenty vybraných slovíček). Výběr pohádek je stále tentýž, tedy celá první sbírka a pohádky *Mladý král* a *Dítě hvězdy* reprezentující soubor druhý.

5.3.3 Markéta Cukrová

O překladatelce Markétě Cukrové toho příliš známo není. Ze stručných článků na různých internetových stránkách lze vyčíst, že jde o hudebnici narozenou v roce 1972, která

v dětství zpívala v souboru Bambini di Praga, na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy studovala hudbu v kombinaci s anglickým jazykem a literaturou a profesionálně se věnuje opernímu zpěvu a autentické interpretaci staré hudby – koncertuje se soubory provozujícími barokní hudbu na dobové nástroje. Pravidelně spolupracuje s Českou televizí a rozhlasem.⁵¹ S největší pravděpodobností se tedy jedná o překladatelku, pro niž je překládání spíše okrajovou činností, zájmem více než důležitou profesní či životní náplní. Jméno Markéty Cukrové nefiguruje ani v bibliografickém soupisu *Český umělecký překlad po roce 1945*, který je k nahlédnutí na webových stránkách Obce překladatelů; v katalogích veřejných knihoven nicméně lze dohledat, že přeložila například McEwanův román *Amsterdam* (1999), knihu *Dva lidé* od A. A. Milna (2000), *Plán umírání* od Timothy Learyho (1998) či román *Sylvie a Bruno* z pera Lewise Carrolla (1996). Na internetu lze rovněž nalézt poněkud kuriózní „kritiku“ jejich překladatelských řešení ve zmíněném překladu *Amsterdamu*, protože se však nejedná o seriózní kritický rozbor a autor vybraných překladatelských chyb využil k podpoření osobních invektiv, nebudeme jí zde věnovat pozornost.

Překlad Wildových pohádek Markéty Cukrové vyšel poprvé roku 1994 v méně známém nakladatelství Kentaur/Polygrafia s ilustracemi Kateřiny Štenclové, podruhé jej v roce 2007 vydal Andrej Šťastný. Poslední vydání (2007) nazvané *Šťastný princ a jiné příběhy* obsahuje všech devět pohádek, tedy oba kompletní soubory, a není opatřeno ilustracemi.

5.4 Translatologická analýza – tři pohádky ve třech překladech

V poslední, stěžejní části diplomové práce přistoupíme ke srovnávací translatologické analýze tří českých překladů tří vybraných pohádek Oscara Wilda. Připomeňme, že jsme zvolili pohádky *The Happy Prince*, *The Nightingale and the Rose* a *The Young King*, jejichž názvy všichni tři překladatelé, tedy Jiří Zdeněk Novák, Radoslav Nenadál a Markéta Cukrová, shodně přeložili jako *Šťastný princ*, *Slavík a růže* a *Mladý král*.

Při analýze se zaměříme na nejvýraznější stylové rysy Wildových pohádek, které jsme popsali v teoretické části práce (kapitola 4. 3. 5. 3), a na to, jak (či zda vůbec) s těmito stylovými jevy zmínění překladatelé naložili. V závěrečné části analýzy si povšimneme také grafického a nakladatelského zpracování a ilustrací a pravděpodobného zamýšleného adresáta jednotlivých vydání českých překladů Wildových pohádkových próz.

⁵¹ Stručný životopis Markéty Cukrové obsahující tyto základní údaje je k dispozici na < http://www.shf.cz/interpret.php?interpret_id=146 >. [online]. [cit. 2008-12-18].

Empirický materiál pro translatologickou analýzu budeme z originálu (a následně samozřejmě z jednotlivých překladů) excerpovat tak, aby vybrané vzorky pocházely z různých částí jednoho textu, případně každý z jiné pohádky, a aby zastupovaly formu dialogickou i nedialogickou. U příkladů překladatelských řešení bude ke zdrojovému textu odkazováno pomocí hranatých závorek, v nichž uvedeme zkratku v podobě iniciál překladatele vztahující se ke konkrétnímu vydání překladu⁵² a číslo stránky tohoto vydání, na níž se citovaný příklad nachází.

Rozdělení této kapitoly do podkapitol odkazujících k vybraným stylovým dominantám by mělo sloužit především snadnější orientaci v textu práce a jsme si vědomi toho, že v některých případech bude opravdu spíše jen orientační – na velké části stylových jevů (jako je vizuálnost, rytmičnost apod.) se spolupodílí více jazykových rovin. Je také možné, že při rozboru překladu konkrétního úryvku narazíme na problém nebo naopak zajímavé překladatelské řešení týkající se jiné oblasti, než kterou se právě budeme zabývat; v takovém případě se samozřejmě nebudeme zdráhat na ně poukázat. Přesto se v zájmu přehlednosti praktické části práce tohoto rozdělení do tematických podkapitol přidržíme, a pokud to bude možné, budeme se zabývat pouze překladovým vyjádřením příslušných stylových rysů. Výjimku jsme se rozhodli učinit u roviny sémantické; do jaké míry se jednotlivým překladatelům podařilo přesně, nezkráceně převést významové složky výchozího textu, budeme posuzovat průběžně, v rámci specificky zaměřených podkapitol.

5.4.1 Aspekty lexikálně-stylistické

5.4.1.1 Výběr lexikálních jednotek

Analýzu zahájíme podkapitolou věnovanou lexikálně-stylistickým aspektům Wildových pohádek. Protože jsme na samém začátku, zvolme si jako první ukázkou první věty první pohádky z první sbírky, *Šťastného prince*:

High above the city, on a tall column, stood the statue of the Happy Prince. He was gilded all over with thin leaves of fine gold, for eyes he had two bright sapphires, and a large red ruby glowed on his sword-hilt. [W 461]

⁵² V případě překladů R. Nenadála a M. Cukrové citujeme z vydání nejnovějších: u Nenadála je to vydání z roku 2006 (Garamond), u Cukrové vydání z roku 2007 (Andrej Šťastný). Citovaným vydáním překladu Novákova je poslední knižní vydání jeho překladu v nakladatelství Slovart z roku 1997.

Jiří Zdeněk Novák, Radoslav Nenadál a Markéta Cukrová uvádějí českého čtenáře do děje první pohádky následovně:

Vysoko nad městem stála na vysokém sloupu socha Šťastného prince. Princ byl celý pokryt tenkými lupínky ryzího zlata, oči měl ze dvou třpytných safírů a na jilci jeho meče plál veliký rudý rubín. [JZN 11]

.....

*Vysoko nad městem stála na vznosném sloupu socha Šťastného prince. Byl celý pozlacený tenounkými plátky ryzího zlata, oči měl z dvou zářivých safírů a v jilci jeho meče byl zasa-
zen veliký rudý rubín.* [RN 5]

.....

*Vysoko nad městem na vznosném podstavci stála socha Šťastného prince. Celý byl pokrytý ten-
kými plátky ryzího zlata, místo očí měl zářivé safíry a obromný rudý rubín planul v rukojeti
jeho meče.* [MC 5]

První věty pohádky o Šťastném princovi jsou ukázkovým příkladem oné průzračnosti, o níž jsme v kapitole věnované Wildovu literárnímu stylu psali jako o jednom z jeho nejvýraznějších rysů. V této úvodní pasáži je jejím nositelem kromě dokonalé zvukové instrumentace, o níž podrobněji pojednáme v příslušné podkapitole, především výběr lexikálních jednotek: krom dvou názvů drahých kamenů patří všechna slova do kategorie základních, jednoduchých, krátkých, přímých a „čistých“ slov. Žádné z nich se neopakuje, popis je jednoduchý a přesný, díky organizaci hlásek velmi živý a libozvučný, díky výrazům označujícím barvy, drahokamy a světlo či třpyt také vizuálně příjemný.

V překladu J. Z. Nováka si na první pohled všimneme dvojího lexikálního opakování (*vysoko, vysoký; prince, princ*), jemuž se Wilde – přestože angličtina opakování „snáší“ daleko lépe než čeština – záměrně vyhýbá všude, kde není stylisticky funkční. Přidávat opakování někam, kde ve výchozím anglickém textu není, je v každém případě velmi nezvyklé, a Novák zde postupuje v rozporu s intencí autora originálu. Výsledným efektem je zbytečné zjednodušení, až snad jakási primitivizace tohoto úvodního popisu. Jinak je však u Nováka zjevné vyšší stylistické nasazení: užívá neobvyklého poetismu *třpytný*, slovesného tvaru *plál* (inf. *plát*), což je knižní varianta slovesa *planout*, či substantiva *jilec*, které působí archaičtěji než *rukojeť*. Z gramaticko-stylistického hlediska je též opisné pasivum *byl pokryt* knižnější než syntagma *byl pokrytý* (adjektivizované přičestí trpné).

Nenadál překládá spojení *a tall column* jako *vznosný sloup*, čímž se vyvaroval opakování (*vysoko, vysoký*); jedná se o poměrně nezvyklou, ne však zcela nepřijatelnou kolokaci. V rozporu s přesností, jednoduchostí a vizuálností Wildova popisu sochy je však pasivní

tvar *byl zasazen*, jemuž Nenadál z nepochopitelných důvodů obětoval sloveso *glowed*, jež je důležitým prvkem vizuální stránky tohoto úryvku. Druhé pasivum (prvním je *byl pozlacený*) navíc rozbíjí přímý a přirozený ráz popisu. Pokud by pak Nenadál chtěl zachovat „průzračnost“ těchto úvodních vět, neměl by opakovat ani slova příbuzná, tedy se stejným slovním základem (*pozlacený* a *zlata*).

Cukrová sochu postavila na *vznosný podstavec*. Toto spojení je jako ekvivalent anglického průzračného a *tall column* poměrně problematické, a to ze dvou důvodů. První důvod je lexikální povahy: substantivum *podstavec* označuje pevný, relativně nízký a spíše širší základ zajišťující stabilitu a kvůli této své funkci nemůže sahat až nad střechy města; adjektivum *vznosný* naopak *Slovník spisovné češtiny* definuje jako „mající (ušlechtilý) tvar směrem do výše“ (Filipec, 2005, s. 530). Jedná se tedy o významově nelogickou kolokaci. Druhým, fonetickým důvodem proti je nepříjemně vysoký počet frikativních souhlásek, jejichž zvuk je pravým opakem melodičnosti originálu (i tak jich bude v českém překladu víc – sykavky se vyskytují ve slovech *vysoko*, *město*, *socha* či *sloup*, bez nichž se v této větě překladatel zkrátka neobejde). Cukrová volí slova z nižších stylových rovin jazyka – *rukojeť* namísto *jilce*, *planout* namísto *plát* či expresivnější adjektivum *ohromný*. Posledně jmenované slovo dodává překladu expresivitu, kterou ve výchozím textu nenajdeme. Zde již možná hraje roli dobová norma, tendence současných autorů i překladatelů nepoužívat patetický, knižní jazyk. Nepřehlédnutelnou vadou je však chybné aktuální členění v poslední větě.

Druhý vzorek namátkově „odebereme“ z konce pohádky *Slavík a růže*. Budeme svědky posledního setkání a rozhovoru zamilovaného studenta a jeho vyvolené:

Then he put on his hat, and ran up to the Professor's house with the rose in his hand.

The daughter of the Professor was sitting in the doorway winding blue silk on a reel, and her little dog was lying at her feet.

“You said that you would dance with me if I brought you a red rose,” cried the Student. “Here is the reddest rose in all the world. You will wear it to-night next your heart, and as we dance together it will tell you how I love you.”

But the girl frowned.

“I am afraid it will not go with my dress,” she answered; and, besides, the Chamberlain's nephew has sent me some real jewels, and everybody knows that jewels cost far more than flowers.”

“Well, upon my word, you are very ungrateful,” said the Student angrily; and he threw the rose into the street, where it fell into the gutter, and a cart-wheel went over it. [W 478]

.....

Pak si nasadil klobouk a s růží v ruce utíkal k profesorovu domu.

Profesorova dcera seděla přede dveřmi, navíjela klubko modrého hedvábí a u nohou jí ležel pejsek.

„Říkala jste, že byste si se mnou zatančila, kdybych vám přinesl červenou růži,“ zvolal student. „Tady máte tu nejčervenější růži na světě. Připněte si ji večer těsně k srdci, a ona vám poví, až spolu budeme tančit, jak vás miluji.“

Ale dívka se zamračila.

„Nehodí se mi bohužel k šatům,“ odpověděla. „Ostatně synovec komořího mi poslal pár pravých šperků, a šperky, jak je kdekomu známo, mají mnohem větší cenu než kytky.“

„Vy jste ale nevděčná, namouduši!“ řekl rozzlobeně student a odhodil růži na ulici. Spadla do kaluže a přejela jí jakási kára. [JZN 25]

.....

Pak si nasadil klobouk a utíkal s růží v ruce k profesorovu domu.

Profesorova dcera seděla ve dveřích a navíjela na cívku modré hedvábí a u nohou jí ležel psíček.

„Řekla jste, že se mnou budete tančit, když vám přinesu rudou růži,“ volal student. „Tady máte tu nejnachovější růži na celém světě. Dnes večer ji budete mít připnutou na srdci, a až spolu budeme tančit, ona vám poví, jak vás mám rád.“

Ale děvče se zamračilo.

„Bohužel se nebude hodit k mým šatům,“ odpověděla, „a mimoto mi synovec nejvyššího komořího poslal pravé klenoty a všichni vědí, že klenoty stojí daleko víc než květiny.“

„Vy jste ale pěkná nevděčnice,“ rozkřikl se student zlostně a zahodil růži na ulici, kde padla do bláta a tam ji přejelo kolo vozu. [RN 45]

.....

Pak chňapl po klobouku a s růží v ruce vyběhl z domu. Profesorova dcera seděla na verandě, navíjela na špulku modré hedvábí a u nohou se jí rozvaloval psík.

„Slíbila jste, že si se mnou zatančíte, když vám přinesu rudou růži,“ vykřikl student. „Pokud se týče barvy, na celém světě nenajdete lepší, než je ta má. Dnes večer si ji připnete k srdci a ona vám pošeptá, jak vás miluji.“

Ale dívka se zamračila. „Bohužel, červená se mi nehodí k šatům,“ odpověděla, „a kromě toho mi kancléřův synovec poslal skutečné šperky. Každý ví, že šperky jsou dražší než květiny.“

„Na mou duši, to jste tedy pěkná nevděčnice!“ vykřikl student a vztekle hodil růži do bláta na ulici, kde ji přejelo kolo od kočáru. [MC 54–55]

Novákův překlad je po lexikální stránce velmi přesný a neutrální, působí uhlazeně. Celkově opět drží vyšší stylistické nasazení. Drobnou výjimkou je dívčina replika, v níž se objevují slova *kdekdo* (namísto *každý*) a *být známo* (namísto *vědět*), jejichž mírný stylistický příznak zdůrazňuje jízlivost této poznámky, z vysokého stylu však rozhodně nevybočují. Výrazem

jakási kára chtěl možná Novák vyprávění oživit, připravil tím však svého čtenáře o Wildův dramatický vizuální efekt „zaostření objektivu kamery“ na růži (nádherné umělecké dílo, kvůli němuž trpěl a zemřel Slavík) ležící v blátě a kolo povozu, které ji rozdrtí.

Nenadál svým překladem přiměje čtenáře, aby se pozastavil nad tím, kde vlastně dívka seděla. Výraz *doorway* samozřejmě odkazuje hlavně ke dveřím, ale i k prostoru kolem nich a před nimi; zde se musíme logicky ptát, zda je při navíjení hedvábí praktické sedět přímo ve dveřích. Domníváme se, že není a že dívka seděla spíše před vchodem do domu, přede dveřmi, v prostoru, který můžeme česky označit jako *zápraží*. Dalším Nenadálovým lexikálním prohrěškem je *cívka* namísto *špulky*. Spojení *pěkná nevděčnice* je v porovnání s Novákovým adjektivem *nevděčná* ráznější, expresivnější. Nenadálův student se *zlostně rozkřikne*, což je o něco silnější a agresivnější než anglické *said angrily*.

Překlad Cukrové je z lexikálního hlediska v porovnání s originálem velmi, respektive až příliš dynamický a expresivní; lexikální expresivita se pak přirozeně odráží v rovině sémantické. Student *chňapne* po klobouku, psík se *rozvaluje*, student na dívku *vykřikne*, pak znovu *vykřikne* a nakonec růži *vztekle* hodí do bláta. Spojení *the reddest rose* překládá Cukrová velice neústrojně, výraz *pokud se týče něčeho* je navíc velmi nezvyklý (překlada- telka zřejmě zkřížila dvě různá spojení *pokud jde o něco* a *co se týče něčeho*). Ve zdrojovém textu jde o funkční opakování lexikálních jednotek stejného základu *red* a *reddest*, opakování zde slouží intenzifikaci a gradaci. Cukrová lexikální jednotky přidává (*červená se mi nehodí k šatům* – v tomto případě to není neopodstatněné) a někdy lexikální významy ignoruje: *doorway* překládá slovem *veranda*, *cart* výrazem *kočár*. Tyto významové nepřesnosti pozměňují účinek Wildova estetického záměru. Zejména v druhém případě mají s obrazem krásné odhozené růže kontrastovat výrazy *gutter* a *cart* (*cart-wheel*) evokující něco špinavého, obyčejného, nízkého; slovo *kočár* takové konotace nemá.

Pro třetí ukázkou, na jejíchž překladech budeme sledovat „lexikální preference“ jednotlivých překladatelů, sáhněme do prostřední části pohádky *Mladý král*. Nacházíme se v druhém, prostředním snu, v němž král vidí utrpení otroků, kteří se musejí potápět pro perly na jeho budoucí žezlo:

Again and again he came up, and each time that he did so he brought with him a beautiful pearl. The master of the galley weighed them, and put them into a little bag of green leather.

The young King tried to speak, but his tongue seemed to cleave to the roof of his mouth, and his lips refused to move. The negroes chattered to each other, and began to quarrel over a string of bright beads. Two cranes flew round and round the vessel.

Then the diver came up for the last time, and the pearl that he brought with him was fairer than all the pearls of Ormuz, for it was shaped like the full moon, and whiter than the morning star. But his face was strangely pale, and as he fell upon the deck the blood gushed from his ears and nostrils. He quivered for a little, and then he was still. The negroes shrugged their shoulders, and threw the body overboard. [W 360]

•••••

Muž se vynořoval znovu a znovu a pokaždé přinesl krásnou perlu. Kapitán galéry ty perly vážil a ukládal je do váčku ze zelené kůže.

Mladý král se pokoušel promluvit, ale jazyk měl jakoby přilepený k patru a jeho rty se odmítaly pohnout. Černoši spolu tlachali a dali se do hádky o šňůru zářivých korálek. Loď neustále obletovali dva jeřábi.

Pak potápěč vystoupil z vody naposled a perla, kterou přinášel, byla krásnější než veškeré perly z Ormuzu, neboť měla tvar luny v úplňku a bělost jasnější než jitřenka. Ale otrok byl v obličej podivně bledý a skácel se na palubu a z uší a z nosu se mu vyřinula krev. Malíčko se zachvěl a potom znehybněl. Černoši pokrčili rameny a mrtvolu hodili přes palubu.

[JZN 61]

•••••

Znovu a znovu se otrok vynořoval a pokaždé vynášel překrásnou perlu. Majitel galéry ji vždy zvažil a uložil do míšku ze zelené kůže.

Mladý král se pokoušel promluvit, ale jazyk jako by se mu přilepil k patru a rty se nechtěly pohybovat. Černoši se bavili mezi sebou a začali se hádat kvůli šňůrce pestrých korálek. Nad lodí kroužili dva jeřábi.

Pak se potápěč vynořil a perla, kterou vynesl, byla krásnější než perly Ormuzu, protože měla tvar měsíce v úplňku a byla bělejší než jitřenka. Ale jeho obličej byl podivně bledý, a když se zhroutil na palubu, vytryskla mu z uší a nosních dírek krev. Chvilí se celé jeho tělo třásl, pak ustrnulo. Černoši jen pokrčili rameny a hodili je přes palubu. [RN 143–145]

•••••

Znovu a znovu se vracel a pokaždé přinesl nádhernou perlu. Pán galéry je vážil a ukládal do zeleného koženého váčku.

Mladý král zkoušel mluvit, ale jazyk se mu přilepil k patru a rty vypořádaly službu. Negři žvanili mezi sebou a začali se hádat o šňůru lesklých korálek. Dva krkavci neúnavně obletovali loď.

Pak se potápěč vynořil naposledy a perla, kterou přinesl, dokonalostí překonala i perly z Ormuzu, protože měla tvar měsíce v úplňku a byla bledší než jitřenka. Ale tvář otroka byla podivně šedá. Padl na zem a z nosu a uší mu vytryskl proud krve. Zatřásl sebou v křeči a pak se utišil. Negři pokrčili rameny a hodili ho přes palubu. [MC 63–64]

Jak je z ukázek na první pohled patrné, činil tento náhodně vybraný úryvek překladatelům nezvykle mnoho problémů.

Novák (stejně jako po něm Nenadál i Cukrová) zachovává lexikální opakování (*znovu a znovu*), přidává je však i do následující věty, kde se k perlám odkazuje pouze anaforickým zájmenem *them*. Kolokace *rtý se odmítaly pohnout* je dosti nezvyklá. *Dát se do hádky* je méně idiomatičtější než *pustit se do hádky* nebo *začít se hádat*, stejně nezvyklé je spojení *zářivé korálky*. Ani pohyb jeřábů se Novákovi nepodařilo zachytit bezpříznakově a idiomatičtější; samotné české sloveso *kroužit nad něčím*, které správně použil Nenadál, vyjadřuje trvání děje, a pokud by to překladateli nestačilo, může je ještě doplnit příslovcem. U slovesa *obletovat* navíc „překáží“ jeho přenesený význam (zahrnovat někoho pozorností, dvořit se). Sloveso *came up* na začátku třetího odstavce neznamená *vystoupit z vody*, ale *vynořit se* (Nenadál i Cukrová správný význam zachovávají), nevhodně zvolený vid slovesa *přinést* je pak spíše záležitostí gramatickou. Lexikální spojení *perla měla bělost* je rovněž neústrojně. Sloveso *skáčet se* působí expresivněji než anglické *fall*, použitím substantiva *mrtvola*, také expresivnějšího než *body*, pokračuje Novák v nemilosrdném naturalistickém líčení smrti nebohého otroka. Domníváme se, že podstatné jméno *body* by zde bylo vhodné zachovat – Wilde jím snad chtěl zdůraznit, že za života i po smrti představovali otroci pro své pány jen bezcenná *těla*, živé nástroje sloužící v tomto případě pouze k lovu perel. Vyjma tyto expresivnější, necitlivě zvolené tvary však Novák dává přednost výrazům formálnějším a knižnějším jako *neboť*, *veškeré*, *luna*, *(vy)řinout se*, *(za)chvát se*.

Nenadálovi v prvním souvětí činí potíže slovesný vid (*pokaždé vynášel*), titulem *majitel galéry* posouvá lexikální význam. Nenadálovu překladu tohoto úryvku škodí i trojí opakování slova *byl(a)*. Nejnehleduplnější je však překladatel k umírajícímu otrokovi: anglické *he quivered*⁵³ *for a little* jemně vyjadřuje poslední záchvěv těla, Nenadál však přidává adverbium *chvíli*, které utrpení umírajícího prodlužuje, a explicituje spojením *celé jeho tělo*, které ve výchozím textu není. Ani sloveso *ustrnout* zde není vhodným lexikálním ekvivalentem anglického, opět velmi jemného *and then he was still*. Oproti Novákovi je však Nenadál v některých případech lexikálně a gramaticky přirozenější: slovesné vyjádření *jazyk jako by se mu přilepil k patru* je jistě lepší volbou než Novákovo *jazyk měl jakoby přilepený k patru*.

Markéta Cukrová začíná velmi ústrojně, první odstavec v jejím překladu působí přirozeněji než Nenadálův i Novákův. O to větším „lexikálně-sémantickým šokem“ jsou pak *negři*, kteří *žvanili*, a *krkavci*, kteří *neúnavně obletovali* loď. V prvním případě se jedná o silně pejorativní a nepřijatelný výraz (něco jiného by samozřejmě byla přímá řeč a hanlivý postoj literární postavy), výraz *žvanit* je příliš expresivní, adverbium *neúnavně* je k významu originálu přidáno navíc, o slovesu *obletovat* jsme již psali u Nováka. A kde se

⁵³ **quiver** (*verb*) to shake slightly; to make a slight movement (Wehmeier, 2000, s. 1039)

vzal *krkavec*, to by nám pravděpodobně mohla objasnit jen sama překladatelka. Tato řešení znamenají poměrně velký zásah do sémantiky výchozího textu. V nevhodném výběru lexikálních jednotek pokračuje Cukrová i v posledním odstavci. Komparativ *fairer* překládá kostrbatou slovesnou vazbou *dokonalostí překonala*, adjektivum *pale* jako *šedá*, zcela nesmyslně přidává slovo *křeč* a poněkud morbidně pak v kontextu této věty působí sloveso *utišit se*. Překlad Cukrové je po lexikální stránce nejvýraznější, nejnápadnější a současně také nejproblematictější.

5.4.1.2 K překladu jmen pohádkových postav

Volba pojmenování literární postavy je otázkou lexikálně-stylistickou a často se zákonitě odráží v rovině sémantické. Pokusme se stručně popsat způsob, jakým překladatelé převádějí jména pohádkových postav. Zaměříme se z úsporných důvodů pouze na první pohádku, *Šťastného prince*. Následující tabulka obsahuje všechny postavy, které v příběhu promlouvají, s překlady jejich jmen:

Jméno postavy v originále	Překlad J. Z. Nováka	Překlad R. Nenadála	Překlad M. Cukrové
the Happy Prince	Šťastný princ / princ	Šťastný princ / Princ	Šťastný princ / princ
Town Councillor	městský konšel	městský radní	městský radní
the Charity Children	děti ze sirotčince	děti z Útulku	děti z útulku
the Mathematical Master	učitel počtů	profesor matematiky	učitel matematiky
Swallow	vlaštováček	Vlaštovka	vlaštovka
Reed	rákosová třtina	Rákosníček	rákosové stéblo/rákos
the other Swallows	ostatní vlaštovky	ostatní vlaštovky	ostatní vlaštovky
the Professor of Ornithology	profesor ornitologie	profesor ornitologie	profesor ornitologie
the Sparrows	vrabci	vrabci	vrabci
the Mayor	purkmistr	(pan) starosta	starosta
the Art Professor at the University	profesor výtvarných umění na univerzitě	profesor umění z Univerzity	profesor umění z univerzity
God	Bůh	Bůh	Bůh

Novák se rozhodl v českém převodu Wildovo psaní velkých počátečních písmen ve jménech postav nezachovat. Jedinými dvěma – nutno podotknout, že pochopitelnými – výjimkami jsou Šťastný princ, v jehož případě by si čtenáři mohli první část propria plést s obyčejným přídavným jménem označujícím princovo duševní rozpoložení, a Bůh; jedná se zde o křesťanského Boha, jehož jméno se konvenčně píše s velkým počátečním písmenem.

Nenadál některá velká počáteční písmena ve jménech postav zachovává, jiná nikoli. Je možné, že ho k tomuto rozhodnutí vedla snaha zachovat počáteční verzálky pouze v případě jmen postav „důležitých“; Rákosníček však dle našeho mínění není o nic výraznější postavou než například starosta, kterého Nenadál píše s malým počátečním písmenem (Rákosníček naopak v pohádce vůbec nemluví, zatímco starosta ano); i tuto skutečnost bychom však mohli vysvětlit například tím, že překladatel ponechal velká počáteční písmena pouze ve jménech postav „nadpřirozených“, personifikovaných zvířat (*Vlaštovka*), soch (*Princ*) či rostlin (*Rákosníček*). Nenadál pak píše velká počáteční písmena i u názvů míst, respektive institucí v blíže nespecifikovaném městě, kde se děj příběhu odehrává (*Útulok, Univerzita*), a ke Šťastnému princovi průběžně odkazuje jménem *Princ*.

Cukrová, stejně jako Novák, ponechává velká počáteční písmena pouze ve jménech *Šťastný princ* a *Bůh*.

Komentář si zaslouží některá překladatelská řešení jmen postav jako taková. Například Novákův *purkmistr* a jeho *konšelé* jsou lexikálním prostředkem archaizujícím, zatímco *starosta* a *městští radní* Nenadála a Cukrové přibližují postavy tohoto příběhu současnosti. O *sirotčinci*, *Útulku* a *učiteli matematiky* pojednáme níže v souvislosti s aliterací (viz závěr podkapitoly 5. 4. 4. 1. 2).

Zajímavým problémem je pak jistě otázka rodu pohádkových postav. V pohádce *Šťastný princ* figuruje „milostný trojúhelník“ tvořený Vlaštováčkem, Šťastným princem a Rákosinkou. Vztah prince a Vlaštováčka je nikoli náhodou vztahem dvou bytostí stejného pohlaví a rod je klíčový také v pohádkovém zobrazení heterosexuálního vztahu Vlaštováčka a Rákosinky; postava Rákosinky je prototypem nemluvné, slušné a s domovem svázané ženy, které se Vlaštováček po smělé otázce celé léto dvoří, její „bezduchost“ jej však po čase začne nudit, a proto ji opustí; brzy nato pak naváže nový, silně osudový vztah se Šťastným princem.⁵⁴ Tyto vztahy by v překladu samozřejmě měly být zachovány, neboť jejich převrácením dojde k dosti výrazné změně v tematické struktuře příběhu. Činí tak ovšem pouze Novák. Nenadálův přístup lze ospravedlnit tím, že jeho překlad poprvé vyšel v nakladatelství Albatros, a odstranění náznaků homosexuality mohlo být podmínkou či prostředkem zpřístupnění Wildových pohádek dětskému čtenáři, na nějž se Albatros primárně zaměřuje. S podivem však je, že tento klíčový vztah mezi postavami zcela ignoruje „současná“ překladatelka.

⁵⁴ Na podstatě tohoto vztahu nic nemění ani skutečnost, že je v pohádce prezentován s jistou nadsázkou a humorem; ubohá Rákosinka například mluvit nemůže, ani kdyby chtěla, protože je pouhou rostlinou; k domovu či „rodné hroudě“ ji vážou především skutečné kořeny; Vlaštováček její pohyby ve větru považuje za koketování atd.

Jako mírně problematické řešení pak vnímáme Nenadálůva *Rákosníčka*. Dosazení původní české kreslené večerníčkové postavy dosti násilně svazuje Wildovu pohádku s českým kontextem a začleňuje do ní jméno, pod kterým se každému českému čtenáři, a zejména pak dítěti, neomylně vybaví známý zelený mužíček s trčícími vlásky a obrovskými ušima. Jestliže se však Nenadál – i když nepříliš úspěšnou substitucí – snaží o expresivně působící jméno, Novákova *rákosová třtina* je zas až příliš neutrální a formou nijak nepřipomíná jméno pohádkové postavy. Velmi zdařilý je naopak Novákův *vlaštováček*, který je vedle *Vlaštovky* (Nenadál) a *vlaštovky* (Cukrová) tvůrčím a současně sémanticky přesnějším (co se týče rodu) pojmenováním.

5.4.1.3 Pestrůst výrazu a verba dicendi

Problematikou lexikálně-stylistickou je také míra výrazové pestrůst. Jak jsme již naznačili, v češtině na rozdíl od angličtiny je esteticky nemotivované opakování slov považováno za stylistický prohřešek. Wilde opakování lexikálních a syntaktických jednotek užívá vždy pouze s přesným záměrem, jinak se mu naopak pečlivě vyhýbá. V rozporu s touto snahou postupuje například Novák, u nějž jsme již tendenci opakovat v místech, kde tak Wilde nečiní, zjistili. O větší sémantickou pestrůst se překladatelé zpravidla snaží u sloves uvozujiících přímou řeč – v anglických textech se verba dicendi často omezují na nejběžnější *said, asked, answered (replied)*; Wilde – který zde výjimečně opakuje ne se záměrem vyvolat estetický účinek, ale jednoduše proto, že mu to konvence dovoluje – v řadě případů používá také *cried*.

Podívejme se tedy, jak verba dicendi převádějí Novák, Nenadál a Cukrová. Poslední delší úryvek bude ze začátku pohádky o Šťastném princí; Vlaštováček se rozhodne opustit Rákosinku a dostane se k princově soše. Kuriózní je, že vlastně nejde o dialog, ale o monolog:

*After they had gone he felt lonely, and began to tire of his lady-love. "She has no conversation," he **said**, "and I am afraid that she is a coquette, for she is always flirting with the wind." And certainly, whenever the wind blew, the Reed made the most graceful curtseys. "I admit that she is domestic," he **continued**, "but I love travelling, and my wife, consequently, should love travelling also."*

*"Will you come away with me?" he **said** finally to her, but the Reed shook her head, she was so attached to her home.*

*"You have been trifling with me," he **cried**. "I am off to the Pyramids. Good-bye!" and he flew away.*

*All day long he flew, and at night-time he arrived at the city. "Where shall I put up?" he **said**; "I hope the town has made preparations."*

Then he saw the statue on the tall column.

*"I will put up there," he **cried**; "it is a fine position, with plenty of fresh air." So he alighted just between the feet of the Happy Prince.*

*"I have a golden bedroom," he **said** softly to himself as he looked round, and he prepared to go to sleep; but just as he was putting his head under his wing a large drop of water fell on him. "What a curious thing!" he **cried**; "there is not a single cloud in the sky, the stars are quite clear and bright, and yet it is raining. The climate in the north of Europe is really dreadful. The Reed used to like the rain, but that was merely her selfishness."*

Then another drop fell.

*"What is the use of a statue if it cannot keep the rain off?" he **said**; "I must look for a good chimney-pot," and he determined to fly away. [W 462–463]*

•••••

*Sotva byly pryč, vlašťováčkovi se začalo stýskat a jeho milovaná ho najednou nudila. „Nedá se s ní o ničem mluvit,“ **prohlásil**, „a bojím se, že je to koketa, pořád přece flirtuje s větrem.“ A vskutku, kdykoli vítr zavanul, rákosová třtina dělala nesmírně ladné poklonky. „Je domácká, to připouštím,“ **dodal**, „ale já rád cestuji, a tak by má žena měla mít cestování taky ráda.“*

*„Odletíš se mnou?“ **zeptal se** jí nakonec, ale rákosová třtina jen zavrtěla hlavou; příliš byla připoutána k domovu.*

*„Ty si se mnou pořád jenom zabráváš,“ **křikl na ni**. „Letím pryč, k pyramidám. Sbohem!“ A odletěl.*

*Letěl celý den a až za tmy dorazil k městu. „Kdepak asi přenocuji?“ **řekl si**. „Doufám, že mi ve městě něco přichystali.“*

Pak uviděl sochu na vysokém sloupu.

*„Támhle přenocuji,“ **zvolal**. „To je pěkně položené místo a bude tam dost čerstvého vzduchu.“ A přistál přímo u nohou Šťastného prince.*

*„Mám zlatou ložnici,“ **řekl si** tichounce, když se rozhlédl kolem sebe, a chystal se ke spánku. Ale zrovna když si schovával hlavu pod křídlo, spadla na něj velká kapka vody. „To je divné!“ **pomyslel si**. „Na nebi není ani jediný mráček, hvězdy se třpytí docela jasně, a přitom prší. To severoevropské podnebí je vážně hrozné. Rákosová třtina mívala déšť ráda, ale to jenom ze sobectví.“*

Pak spadla další kapka.

*„K čemu je potom socha, když nechrání před deštěm?“ **řekl si** vlašťováček. „Musím se poohlédnout po nějaké pěkné stříšce nad komínem.“ A rozbodl se odletět. [JZN 12–13]*

•••••

*A když uletěly, bylo Vlašťovce smutno a začala si svou lásku osklivit. „Vždyť nedovede ani kloudně promluvit,“ **přesvědčovala sama sebe**, „a bohužel bude asi spíš do větru, protože s větrem pořád koketuje.“ A skutečně, jakmile vítr zafoukal, byl Rákosníček samá nejpůsobivější poklona. „Je sice pro rodinu, to musím uznat,“ **pokračovala**, „ale já zas ráda cestuju, a můj manžel by tudíž měl taky mít rád cestování.“*

„Poletíš se mnou?“ **zeptala se** ho nakonec, ale Rákosníček zavrtěl hlavou, protože byl silně připoután k domovu.

„Jenom sis se mnou zahrával,“ **rozkřikla se** na něho. „Já letím k pyramidám.“ A odletěla. Letěla celý den a navečer doletěla do města. „Kde se jen usídlim?“ **říkala si**, „doufám, že město vykonalo patřičné přípravy.“

Pak uviděla sochu na vysokém sloupu.

„Tam se usídlim,“ **zvolala**, „je to výhodná poloha a je tam spousta čerstvého vzduchu.“ A tak přistála rovnou mezi chodidly Šťastného prince.

„Mám zlatou ložnici,“ **libovala si** tiše, když se rozhlížela kolem sebe a chystala se ke spánku; ale zrovna když schoovávala hlavu pod křídlo, padla na ni velká kapka vody. „To je mi ale zvláštní!“ **vykřikla**, „na nebi nikde ani mráček, hvězdy jasně září, a přece prší. Podnebí v severní Evropě je opravdu strašné. Rákosníček měl déšť rád, ale to bylo jenom sobectví.“

Pak padla další kapka.

„K čemu je dobrá socha, když nechrání před deštěm?“ **řekla**, „musím si najít nějaký bytelný komín,“ a rozhodla se, že odtud odletí. [RN 7–9]

•••••

Když byly pryč, vlaštoviče se začalo stýskat a miláček ji omrzel.

„Nemůžu si s ním povídat,“ **mračila se**, „a bojím se, že je do větru, protože s ním neustále koketuje.“ A vskutku, stačil sebemenší vánek a rákosové stéblo začalo provádět ta nejvybranější pukrlata. „Chápu, že je srostlý s rodnou hroudou,“ **pokračovala**, „ale já miluji cestování a můj manžel by ho proto měl milovat také.“

„Odletíte se mnou?“ **zeptala se** nakonec, ale rákos potřásl hlavou, tolik byl svázán s domovem.

„Jenom jste mě vodil za nos,“ **vykřikla**, „letím k pyramidám. Sbodem!“ a frnkla pryč.

Letěla celý den a s nocí přibyla do města.

„Kam se uložím?“ **ptala se**. „Doufám, že mi město stačilo připravit ubytování.“

Pak si všimla sochy na vysokém podstavci.

„Přespím tady,“ **křikla**, „je to moc pěkné místo se spoustou čerstvého vzduchu.“ A snesla se právě mezi boty Šťastného prince. „Mám zlatou ložnici,“ **libovala si** tiše, rozhlédla se kolem a hotovila se ke spánku.

Ale právě když ukládala hlavu pod křídlo, dopadla na ni obrovská kapka vody. „No ne!“ **divila se**, „na nebi není jediný mráček, hvězdy jasně září a zničehonic déšť. Podnebí na severu Evropy je na mou věru příšerné. Můj rákos měl déšť rád, ale to bylo pouhé jeho sobectví.“

Dopadla další kapka.

„K čemu socha, když neochrání před deštěm?“ **mrzela se**. „Radši si najdu pořádnou stříšku od komína,“ a chystala se letět pryč. [MC 6–7]

Wilde střídá pouze uvozovací slovesa *said* a *cried*, jedenkrát použije *continued*. Překlada-
telé při převodu tohoto úryvku škálu Wildových verb dicendi rozšiřují a užívají sloves
s významy, které blíže určují Vlaštováčkovu citové rozpoložení. Nejméně pestrý je výběr

Novákův, který třikrát opakuje sloveso *řekl si*, Nenadál a Cukrová neopakují ani jednou. Zajímavým problémem je překlad uvozovacího slovesa *cried*, které se v anglické literatuře v 19. století vyskytovalo zcela běžně, avšak postava, jejíž repliku uvozuje, ne vždy *vykřikne, křikne, rozkřikne se* nebo *křičí*. Novák si tuto skutečnost zjevně uvědomoval – jeho vlašťováček *křikne* pouze jedenkrát (navíc v situaci, kdy si to dokážeme dobře představit), zatímco Nenadálůva Vlaštovka, která se *rozkřikne* na Rákosníčka, působí trochu agresivně a později poněkud nelogicky *vykřikne* dlouhou úvahu o severoevropském podnebí. Vlaštovka Cukrové zase nelogicky *křikne*, že u sochy přespí, protože je tam spousta čerstvého vzduchu; další verba dicendi však Cukrová vybrala citlivěji a s ohledem na situaci (*libovala si, divila se, mrzela se*). Sloveso *libovala si* před Cukrovou použil také Nenadál.

Novák se při výběru lexika obecně opět drží neutrální a knižní stylové vrstvy (*milovaná, zavvanul, ladné, vskutku, zvolal*), Nenadál volí častěji výrazy expresivnější (*ošklivit si, kloudně, strašné, bytelný*), pomocí knižních slov se mu pak daří dobře vystihnout ironii, kterou vyvolávají Vlaštovčkovy sebestředné poznámky (*tudíž; vykonat patriční přípravy*).

Překladatelská řešení Cukrové jsou i v případě tohoto úryvku nejexpresivnější (*vlaštovička, miláček, frnkla, příšerné*), o to nápadněji pak z textu vyčnívají některé až příliš knižní výrazy, které Cukrová ve vyprávění používá (*přibyla do města, hotovila se ke spánku*). Mezi expresivně zabarvenými slovy, která vesměs pocházejí z hovorové vrstvy jazyka, a těmito formálními, knižními lexikálními jednotkami vzniká v překladu Cukrové nežádoucí napětí a lexikálně–stylistická nerovnováha.

Z lexikálně–stylistického hlediska se tedy Wildovu neutrálnímu až vysokému rejstříku a „průzračnému“ výběru slov nejvíce přibližuje Novák, v jehož překladech vybraných úryvků jsme však zjistili i nadbytečné opakování a několik neústrojných, necitlivě zvolených výrazů či slovních spojení. Nenadál ve srovnání s Novákem volí o něco expresivnější výrazy a ani on se zcela nevyvaroval nadměrného opakování; i jeho překladu na kvalitě ubírá řada nesprávně zvolených výrazů a neobratných spojení. Překlad Cukrové je pak po lexikální stránce podle našeho názoru z výše uvedených důvodů nejproblematičtější, ač je ve srovnání s dvěma předchozími převody díky velkému množství expresivně zabarvených slov na první pohled nejživější a nejdynamičtější.

5.4.2 Obrazná pojmenování

Na specifčnosti a jedinečnosti Wildova autorského stylu se významnou měrou podílí právě obraznost pohádkových textů.

5.4.2.1 Metafory

Metafor se ve Wildových pohádkách vyskytuje o něco méně než přirovnání. Ve všech případech se jedná o metafory originální, autorské. Začněme třeba tou, na jejíž přílišnou zdobnost si stěžoval Ellmann (viz kapitolu 4. 3. 5. 3). Je z pohádky *Mladý král*:

...and through the window he saw the long grey fingers of the dawn clutching at the fading stars. [W 361]

V překladu Nováka, Nenadála a Cukrové vypadá následovně:

... a oknem viděl dlouhé šedé prsty úsvitu, chňapající po blednoucích hvězdách. [JZN 62]

.....

... a oknem viděl, jak dlouhé šedavé prsty úsvitu tisknou blednoucí hvězdy. [RN 145]

.....

Za oknem spatřil šedavé prsty rozbřesku, které šátraly po pobasínajících hvězdách. [MC 64]

Novák v tomto obrazu jako jediný nepoužil aktivní sloveso, ale aktivní dějové adjektivum *chňapající*. Důsledkem je větší kondenzovanost a o něco menší dynamičnost. Nejméně dynamická je však metafora Nenadálova, který prsty úsvitu zcela zbavil pohybu a nechává je pouze staticky *tisknout* hvězdy; dynamizující účinek slovesného vyjádření zde proto přichází vniveč. Nenadál, stejně jako po něm Cukrová, použili adjektivum *šedavý*, zřejmě proto, že působí poetičtěji než obyčejné *šedý*. Spojení *prsty rozbřesku*, které použila Cukrová, je oproti *prstům úsvitu* zvukově výraznější, konsonanticky tvrdší. Cukrové sloveso *šátraly* je mírným významovým posunem, ne však neospravedlnitelným (rozbřesk přichází „ze tmy“, takže musí po hvězdách šátrat); dynamičtěji by však možná namísto neutrální vztahné věty působila vedlejší věta doplňková (*viděl prsty, jak šátrají/chňapají*) nebo předmětná (*viděl, jak prsty šátrají/chňapají*).

Pro druhý příklad sáhněme do pohádky *Šťastný princ*. Vlastováček oznamuje princovi, že umírá, tento fakt však zjemňuje přeneseným výrazem – metafora je zde zároveň eufemismem, v navazující větě je pak ještě rozvedena v personifikaci:

“I am going to the House of Death. Death is the brother of Sleep, is he not?” [W 470]

.....

„... *letím do domu smrti. Smrt je sestra spánku, vid'?*“ [JZN 19]

.....

„*Odlétám do Domu smrti. Smrt je sestrou spánku, že?*“ [RN 25]

.....

„*Není to Egypt, kam odcházím,*“ *zašeptala vlaštovka, „ale království smrti. Smrt je sestra spánku, vid'?*“ [MC 14]

Velká počáteční písmena názvů pohádkových míst a jmen postav zachovává z tří překladatelů jen Nenadál (viz kapitolu 5. 4. 1. 2). Nenadálůva metafora působí o něco knižněji, až patetičtěji než Nováková (*odlétám* namísto *letím*, *sestrou* namísto *sestra*). Cukrová se *královstvím smrti* opět o něco více vzdaluje originálu, i zde je však její řešení legitimní. Legitimní ovšem není doslovný překlad vytykáací vazby “*It is not to Egypt that I am going*”; tato „překladatelská hrubka“ doslova hyzdí český text a neměl by se jí dopouštět ani začínající překladatel.

Třetí metaforu vybereme z pohádky *Slavík a růže*. Slavík, než se rozhodne zemřít pro studentovu lásku, přemýšlí o krásách života:

“... *It is pleasant to sit in the green wood, and to watch the Sun in his chariot of gold, and the Moon in her chariot of pearl. ...*” [W 475]

.....

„... *Je tak příjemné sedět v zeleném háji a pozorovat slunce v jeho ekvipáži ze zlata a lunu v její ekvipáži z perel. ...*“ [JZN 22]

.....

„... *Je příjemné sedět v zeleném lese a pozorovat slunce v jeho zlatém voze a měsíc v jeho voze z perel. ...*“ [RN 37]

.....

„... *Je příjemné hovět si v zeleném háji a sledovat slunce v zlatém a měsíc v perlovém kočáře. ...*“ [MC 52]

V Novákově překladu této věty je opět zjevné tíhnutí k vysokému stylu, především ve výběru lexika: *háji, luna, ekvipáž*. V případě posledně jmenovaného výrazu se obáváme, že je pro dnešního čtenáře nesrozumitelný, oproti anglickému průzračnému *chariot of gold* je navíc spojení *ekvipáž ze zlata* méně libozvučné; Nenadálův *vůz* a Cukrové *kočár* jsou v tomto případě vhodnější volbou. Podíváme-li se na překlad Nenadálův, oceníme zpětně Novákovu *lunu*: jednak se díky ní lze vyhnout opakování přivlastňovacího zájmena *jeho*, jednak je ženský rod substantiva *luna* bližší celosvětově rozšířené představě měsíce jako

ženské postavy. Cukrové sloveso *hovět si* přidává slovesu *sedět* expresivní příznak (navíc ve spojení s ptáčkem není příliš obvyklé) a vyvolává představu Slavíka jako požitkáře, který si rád jen tak hoví a pozoruje oblohu. Cukrová také metaforu nesmyslně zkracuje, čímž zcela zaniká efekt paralelní vazby.

Wildovy metafory tedy nejpřesněji převádí Novák (s výjimkou již zmíněné *ekvipáže*; nejedná se však o nepřesnost či posun významu, ale spíše o dnešnímu čtenáři pravděpodobně neznámý výraz), Nenadál v jedné metafoře mění význam slovesa (*tisknout*) a v další zbytečně opakuje (*jeho*), Cukrová se od výchozího textu vzdaluje nejvíce, čímž často pozměňuje estetickou působivost obrazů. Její překlad též ztrácí na kvalitě vinou gramatické chyby.

5.4.2.2 Přirovnání

Explicitní přirovnání jsou nejčastějšími a nejvýraznějšími tropy Wildových pohádek. V naprosté většině z nich figurují barvy a drahé kameny, a jsou tak klíčovými prvky vizuální stránky pohádkových textů. Jak vypadají v českých překladech?

V pohádce *Šťastný princ* je přirovnání méně než v druhých dvou příbězích a jsou jednodušší. Vyberme přirovnání týkající se lvů, které je součástí jednoho z Vlastováčkových popisů exotického Egypta:

“... *At noon the yellow lions come down to the water's edge to drink. They have eyes like green beryls, and their roar is louder than the roar of the cataract.*” [W 466]

.....

“... *V poledne se k řece přicházejí napít žlutí lvi. Oči mají jako zelené beryly a jejich řev je hlasitější než řev vodopádu.*“ [JZN 15]

.....

“... *V poledne přicházejí k břehům řeky pít žlutí lvi. Mají oči jako zelené beryly a jejich řev je silnější než hukot vodopádu.*“ [RN 17]

.....

“... *V poledne schází žlutí lvi k říčnímu břehu, aby se napili. Místo očí mají beryly a jejich řev přehluší i hukot vodopádu.*“ [MC 10]

Novák přirovnání převádí nejpřesněji, jeho řešení působí velmi hladce a ústrojně. Eufonický efekt přirovnání *their roar is louder than the roar of the cataract* v Novákově překladu téměř zanikl, pokud by však k zopakovanému substantivu *řev* přidal ještě sloveso *přehlušit*, které napadlo pouze Cukrovou, mohl zvukový efekt alespoň částečně kompenzovat (*jejich řev přehluší i řev vodopádu*).

Nenadál zrušil esteticky funkční opakování substantiva *roar* a působivost obrazu tím značně oslabil, přirovnání v jeho překladu působí fáději než ve výchozím textu.

Cukrová, která přišla na sloveso *přeblušit*, však jeho zvukový potenciál nevyužila a druhý *řev* nahradila *hukotem*. Namísto překladu prvního přirovnání lvích očí k zeleným berylům se však dopustila závažného významového posunu – ubohé lvy připravila o oči a na jejich místo jim do hlavy zasadila beryly.

Nejvíce přirovnání nalezneme v pohádce *Slavík a růže*. Jedním z nich je popsána první fáze zbarvování růže, která se rodí, zatímco Slavík s trnem v hrudi zpívá svou poslední píseň:

Pale was it, at first, as the mist that hangs over the river – pale as the feet of the morning, and silver as the wings of the dawn. As the shadow of a rose in a mirror of silver, as the shadow of a rose in a water-pool, so was the rose that blossomed on the topmost spray of the Tree. [W 476]

.....

Bledá byla zpočátku, jako opar vznášející se nad řekou, bledá jako nožky jitra, stříbrná jako perutě úsvitu. Jen jako odraz růže v zrcadle ze stříbra, jako odraz růže ve vodní kaluži, taková byla růže vykvétající na nejvyšší větévce keře. [JZN 23–24]

.....

Nejdřív byla bělavě bledá jako mlhavý opar visící nad řekou – bledá jako nožky jitra a stříbřitá jako perutě svítání. Jako stín růže v stříbrném zrcadle, jako stín růže v rybníku, taková byla růže, jež rozkvétala na nejhořejší větvi růžového keře. [RN 41]

.....

Zprvu byla bledá jako mlžný opar nad řekou – bledá jako kradmé kroky jitra a stříbřitá jako křídla rozbřesku. Podobná stínu ve stříbrném zrcadle, sedému odrazu v jezírku, taková byla růže, která vykvetla na vrcholku růžového keře. [MC 53]

První věta obsahuje hned tři zajímavá přirovnání; zatímco první z nich je konkrétnější, druhá dvě jsou metaforická a velmi originální. Po nich pak následuje hra s odrazy v zrcadle a na vodní hladině.

Novákův překlad, který se nejvíce drží také syntaxe originálu, je nejpřesnější. Po lexikální stránce je opět velmi knižní (*jitro*, *perutě*, *úsvit*) a místy má tendenci zdrobňovat (*nožky*, *větévka*). Jeho obrazy by možná oživilo, kdyby alespoň jedno z dějových adjektiv (*vznášející se*, *vykvétající*) nahradil vztažnou větou s aktivním slovesem (anglický text má aktivní sloveso v obou případech).

Nenadálovo *bělavě bledá* je jako ekvivalent adjektiva *pale* rozšířením výrazu; je však možné, že se zde Nenadál pokoušel kompenzovat aliteraci, kterou jinde nemohl zachovat. *Mlhavý opar* si Nenadál zřejmě spletl s ustáleným spojením *mlžný opar* (adjektivum *mlhavý* neodkazuje přímo k mlze, nýbrž přeneseně k něčemu nejasnému), sloveso *viset* pak v českém textu působí rušivě. Nejvíc však Nenadál těmto přirovnáním uškodil substantivem *stín*; podstatné jméno *shadow* označuje kromě stínu také odraz, odražený obraz (Hais a Hodek, 1984, s. 2023) a v tomto významu je zde také použito. Spojení *stín růže v rybníku* je dosti nesrozumitelné a působí poněkud komicky.

Překlad Cukrové má velmi výraznou zvukovou stránku. *Kradmé kroky jitra* jsou působivá metafora, spojení s adjektivem *bledý* je však poněkud problematické – Wildovo přirovnání je vizuální a založené na skutečnosti, že nohy či nožky (dívky s bílou pletí, která představuje jitro?) mohou být bílé. Cukrová namísto převedení Wildova obrazu vytváří svůj vlastní, v němž i kroky mohou mít barvu.

Řetězec několika přirovnání nalezneme například i v závěru pohádky *Mladý král*. Obyčejná pasácká hůl a koruna ze stočené větvičky plané růže procházejí „královskou“ proměnou:

The dead staff blossomed, and bare lilies that were whiter than pearls. The dry thorn blossomed, and bare roses that were redder than rubies. Whiter than fine pearls were the lilies, and their stems were of bright silver. Redder than male rubies were the roses, and their leaves were of beaten gold. [W 363]

.....

Odumřelá hůl rozkvetla liliemi nad perly bělejšími. Oschlé trní rozkvetlo růžemi nad rubíny rudějšími. Nad ušlechtilé perly byly bělejší lilie a stonky měly z jasného stříbra. Nad syté rudé rubíny rudější byly růže a listy měly z tepaného zlata. [JZN 67]

.....

Suchá hůl se zazelenala a rozkvetly na ní lilie, jež byly bělejší než perly. A suché šípkové trní rozkvetlo a rozvíly se na něm růže, rudější než rubíny. Bělejší než perly byly lilie a jejich stvolý zářily stříbrem. Rudější než rubíny byly růže a jejich listy byly z tepaného zlata. [RN 161–163]

.....

Hrubá pasácká hůl se obsypala květy lilií, bělejšími než pravé perly. Rozkvetl i uschlý vřes a ztěžkl rubínovými květy. Jasnější než perly byly sněhobílé květy lilií a jejich lístečky se stříbrně blyštěly. Květy jako samčí rubíny se skvěly mezi plátky hořícího zlata. [MC 70]

Tyto věty jsou typickým příkladem Wildových často používaných přirovnání pomocí komparativu. Novák se rozhodl pro formu *komparativ + nad* v inverzi (namísto *komparativ + než*),

kteřá působí poetičtěji. Téměř přesně kopíruje syntax originálu, díky čemuž je zachován efekt paralelních větných konstrukcí. V posledním přirovnání dokonce zesiluje eufonii, protože adjektivum *male* překládá jako *sytě rudé*, čímž přidává další adjektivum *rudý*. Epitetu *jasné stříbro* nelze nic vytknout, možná by však stříbru v tomto případě „slyšel“ nějaký „třpytivější“ přívlastek.

Na rozdíl od Nováka, který se chytře vyhnul slovesu *bare*, se Nenadál uchýlil ke slovesům *zazelenat se* (*to blossom*) a *rozkvést* (*to bear*). V případě slovesa *zazelenat se* jde o mírný významový posun, protože sloveso *to blossom* odkazuje pouze ke květům a nikoli k listům, nejedná se však o logický rozpor. Za závažnější prohřešek považujeme nevíštamost (či neznalost) autorů vydání Nenadálůva překladu (Garamond, 2006), kteří ke slovesu *bare* umístili odkaz k poznámce pod čarou, jež pomocí anglických příkladových vět a českých ekvivalentů vysvětluje, že se jedná o adjektivum *holý, nahý, bosý* (Wilde, 2006, s. 162). Tvar *bare* je ve skutečnosti starší formou tvaru *bore*, prostého minulého času slovesa *bear*. Taková chyba je v rozporu s klíčovou „jazykově vzdělávací“ funkcí tohoto bilingvního vydání, které v tomto případě čtenáře mate a podává mu nepravdivou informaci. Nenadál se též snaží o zachování syntaktické struktury a vysokého stylu (*jež* namísto *kteřé*), v posledních větách nás však ruší přílišné opakování slovesa *byly*, kterému se nejlépe vyhýbá Novák – tím, že ve dvou případech nahradil sloveso *byly* slovesem *měly*, které pak ovšem také zopakoval, aby zachoval paralelní syntaktickou konstrukci.

Cukrová se od originálu sémanticky vzdaluje (*hrubá hůl* jako ekvivalent *dead staff*, nepochopitelný *vřes* namísto *růže*), druhé přirovnání komparativem (*roses that were redder than rubies*) překládá z neznámého důvodu pouze epitetem *rubínové květy*. Syntaktické paralely, které jsou nedílnou součástí těchto přirovnání, v jejím překladu zcela mizí. Spojení *jasnější než perly* je jako ekvivalent komparativního spojení *whiter than fine pearls* nepřesné a navíc působí poněkud neústrojně. Poslední věta je pak sémanticky i strukturně originálu vzdálená natolik, že se snad již ani nejedná o překlad.

Na šesti krátkých úryvcích jsme si ukázali, jak vypadají v překladu Nováka, Nenadála a Cukrové Wildova obrazná pojmenování. Zaměřili jsme se na metafory a zejména přirovnání, která jsou pro obraznost Wildových pohádek klíčová. Příklady jsme vybrali ze všech tří pohádkových textů, které jsou předmětem naší translatologické analýzy. Z provedeného rozboru úryvků vyplynulo následující:

Novákův převod je jak po sémantické, tak po syntaktické stránce nejpřesnější a „nejvěrnější“ originálu, nikdy však za cenu nežádoucí doslovnosti. Především volbou lexika se jeho překlad udržuje ve formální, až knižní stylové rovině a působí „čistě“ a „uhlazeně“.

U Nenadálových překladů jsme konstatovali o něco menší stylistickou vytříbenost než u převodů Novákových. Nenadál často volí nepřesné či neobratné výrazy, místy zbytečně opakuje a chybnou volbou lexika někdy oslabuje či téměř eliminuje estetickou působivost Wildových přirovnání; některá jeho řešení však lze naopak označit za velmi zdařilá.

Cukrová pak s Wildovými metaforami a přirovnáními ve svém překladu zachází zcela svévolně. Některá její řešení jsou nápaditá a působí živě a zajímavě, většinou je však doprovází nepřijatelný významový posun, gramatická chyba či „vlastní nápad“, který – byť by byl zajímavý – se od přesných obrazů originálu příliš vzdaluje. Musíme si uvědomit také to, že na estetickém účinku Wildových metafor a přirovnání se značnou měrou podílí též syntax, především větné paralely, které by proto v překladu měly být pokud možno zachovány. Překladatelka tuto skutečnost ignoruje. Svým přístupem a neopodstatněnými řešeními tak Cukrová obraznost Wildových metafor a přirovnání deformuje a v mnoha případech zcela ničí.

5.4.3 Vizuálnost stylu

Na výrazném vizuálním charakteru Wildova literárního stylu se spolupodílí několik složek. Jednou z nich jsou lexikální jednotky označující barvy a jejich odstíny a také různé stupně intenzity světla, a dále různé odlesky, odrazy a stíny. Nesmíme zapomenout na názvy drahých kamenů, které barevný a světelný prvek propojují: jsou různě zbarvené a světlo současně propouštějí a odrážejí. Důležitou složkou vizuální stránky textů jsou pak výše popsaná obrazná pojmenování, zejména explicitní přirovnání, v nichž se barvy, světla, odrazy či názvy drahokamů objevují téměř vždy.

V kapitole věnované Wildovu stylu (4. 3. 5. 3) jsme se zmínili také o smyslově bohatých obrazech či výjevech, které někdy mohou připomínat fotografii či scénu z filmu⁵⁵; příkladem může být textová pasáž, v níž je líčen pohled mladého krále z okna jeho komnaty. Wilde mistrně, pomocí jednoduchých vět, popisuje atmosféru určitého okamžiku, včetně vjemu čichového; jeho obraz je tedy dokonce smyslově bohatší než třeba zmiňovaný film:

Outside he could see the huge dome of the cathedral, looming like a bubble over the shadowy houses, and the weary sentinels pacing up and down on the misty terrace by the river. Far away, in an orchard, a nightingale was singing. A faint perfume of jasmine came through the open window. [W 357]

.....

⁵⁵ Jedná se o subjektivní dojem a způsob, jakým Wildův popis může na dnešního čtenáře působit; vzhledem k době, kdy Wildovy pohádky vznikly, zde jistě nelze mluvit o autorovu záměrném napodobování fotografické či filmové techniky.

Venku viděl obrovskou kopuli katedrály, která se jako bublina rýsovala nad domy ponořenými do stínů, a znavené strážce, přecházející sem a tam po zamlžené terase nad řekou. Daleko, někde v ovocné zahradě, zpíval slavík. Otevřeným oknem slabě vanula vůně jasmínu.

[JZN 58]

•••••

Venku viděl obrovitou kopuli katedrály, jejíž silueta se rýsovala nad černými okny jako bublina, a pozoroval ospalé hlídky, přecházející po terase nad řekou stopenou v mlžném oparu.

Otevřeným oknem dovnitř vanula jemná vůně jasmínu. [RN 135]

•••••

Za oknem bylo možné rozeznat velkolepou kupoli katedrály, rýsující se jako bublina nad stíny střech, i unavené strážce loudající se sem a tam po zamlženém nábřeží. Kdesi v sadě zazpíval slavík. Otevřeným oknem se vkradla dovnitř slabounká vůně jasmínu. [MC 60]

Novák tento obraz zprostředkovává nejpřesněji. Drží se syntaktické struktury originálu a z lexikálního hlediska zachovává vyšší stylistické nasazení.

Nenadál obraz částečně deformuje: spojení *shadowy houses* sémanticky poněkud nesmyslně převádí jako *černá okna*, adjektivum *stopená* je v tomto kontextu významově nejasné a navíc zde místo *terasy* modifikuje *řeku*, a slavíka, jehož hlas spoluvytváří vjemovou bohatost tohoto výjevu, zcela odstranil. Překladatel naopak přidává sloveso *pozoroval*; jeho král je tak o něco zvědavější než král Wildův. Domníváme se, že další sloveso činí popis dynamičtější a méně plynulým, soudržným.

Překladu Cukrové škodí lexikální nevyváženost. Složitě a nepřirozeně spojení *bylo možné rozeznat* rozhodně nepůsobí stejně „čistě“ jako Wildovo jednoduché *he could see*. *Velkolepá kupole* působí formálněji, knižněji než *huge dome*. Sloveso *loudat se* je významovým posunem a nese stylistický příznak, zatímco anglické *to pace* je zcela bezpříznakové. Pro přesné dokreslení atmosféry je pak důležitá i délka trvání děje (zvuku); průběhové *a nightingale was singing* by tedy do češtiny mělo být převedeno nedokonavým *slavík zpíval*; Cukrová jej nechá jen jednou *zazpívat*. Poslední věta je pak expresivnější než jednoduchý originál (*vkradla se, slabounká*).

K pasážím, které jsou pro vizuálnost Wildova stylu velmi důležité, patří řada podrobných popisů zařízení paláců a komnat; Wilde se často uchyluje k pověstnému „katalogizování“ vzácných materiálů a předmětů. Tyto dekorace najdeme především v *Mladém králi*. Vybraná ukázka je součástí popisu toho, co král vidí, když se rozhlíží po své spoře osvětlené komnatě a jeho pohled sklouzává od jednoho předmětu či jeho části k dalšímu:

Pale poppies were broidered on the silk coverlet of the bed, as though they had fallen from the tired hands of sleep, and tall reeds of fluted ivory bare up the velvet canopy, from which great tufts of ostrich plumes sprang, like white foam, to the pallid silver of the fretted ceiling. A laughing Narcissus in green bronze held a polished mirror above its head. On the table stood a flat bowl of amethyst. [W 356–357]

•••••

Na hedvábné pokrývce lože byly vyšity bledé vlčí máky, jakoby vypadlé z umdlených rukou spánku, a třtinově štíhlé sloupky ze žlábkované slonoviny podpíraly aksamitová nebesa, od nichž jako bělostná pěna tryskaly k bledému stříbru štukového stropu obrovské chocholy pštrosích per. Smějící se Narcis ze zeleného bronzu třímal nad hlavou vyleštěné zrcadlo. A na stolku ležela mělká miska z ametystu. [JZN 58]

•••••

Na hedvábné přikrývce jeho lože byly vyšity bledavě bílé máky, jako by sem padly přímo z mátožných rukou spánku, a vysoké sloupky z žlábkované slonoviny, štíhlé jako třtina, nesly sametový baldachýn, z něhož se jako bílá pěna rozvíjely k reliéfu matově stříbrného stropu chomáče pštrosích per. Nad mladým králem se nakláněl rozesmátý Narcis ze zeleného mramoru a držel mu nad hlavou broušené zrcadlo. Na stole stála nízká mísa z ametystu. [RN 135]

•••••

Hedvábný přehoz na lůžku zdobily vyšité bledé vlčí máky, jakoby zrovna vyklouzly z rukou zmožených spánkem, a štíhlé třtiny z vroubené slonoviny podpíraly sametová nebesa, z nichž se jako bílá pěna vzdouvaly obrovské chomáče pštrosích per ke stříbrně leptanému stropu. Rozesmátý Narcis v zeleném bronzu držel nad hlavou vyleštěné zrcadlo. Stolu kralovala hlazená ametystová váza. [MC 60]

Novák volí slova z vyšších stylových vrstev, tedy výrazy knižní (*umdlených, třímal, lože*) a poetismy (*bělostná pěna*). Jeho novotvar *třtinově štíhlé* je pokusem o převedení spojení *tall reeds*, je však otázkou, zda si pod ním čtenář bude schopen něco představit a zda v češtině nepůsobí až příliš nezvykle. Novák přidává na začátek poslední věty popisu spojku *a*, která v originálu není a v českém textu působí na začátku věty nepřirozeně. Jinak se nám však Novákův převod jeví jako přesný a ústrojný.

Nenadálavy *bledavě bílé máky* jsou zřejmě snahou o převedení aliterace ve spojení *pale poppies*; vzhledem k tomu, že adverbium *bledavě* působí dosti nezvykle a ani jakožto novotvar, překladatelův vlastní poetismus, nám o adjektivu *bílá* v podstatě nic bližšího neříká, bylo by asi lepší v překladu tuto aliteraci kompenzovat na jiném, příhodnějším místě. Poměrně neústrojně působí také spojení *matově stříbrný, chomáče pštrosích per* a přirovnání *rozvíjet se jako pěna*. Nejzávažnějším významovým posunem je však konstatování, že socha

Narcise byla z mramoru (namísto bronzu) a že se nakláněla nad králem a nad hlavou mu držela zrcadlo. O *naklánění* není ve výchozím textu ani zmínka a zrcadlo drží soška nad svou, nikoli nad královou hlavou. *Nízká mísa* by pak měla být spíše *mělká*, jak správně převádí Novák. Tento popis v překladu Nenadála je tedy stylisticky neústrojný a sémanticky výrazně zdeformovaný.

Totéž bychom mohli říci o poslední větě tohoto úryvku v překladu Cukrové; výraz *kralovala* je oproti anglickému *stood* příznakový a *flat bowl* rozhodně neoznačuje *blazenou vázu*. První věta převodu působí na první pohled velmi ústrojně, tento dojem však opět kazí nevhodně zvolené lexikální jednotky; Cukrová si zřejmě spletla adjektivum *vroubený* s přídavným jménem *vroubkovaný* a *stříbřitě leptaný strop* (podobně jako Nenadálův *matově stříbrný*) je významově prázdným a „bezradným“ ekvivalentem spojení *fretted ceiling*, které označuje stříbrem ozdobený vyřezávaný strop (Hais a Hodek, 1984, s. 830).

I třetí ukázka pochází z pohádky *Mladý král*. Mladičkému králi se uleví, když jej všichni konečně nechají o samotě. Jako správný estét se s povzdechem vrhne do měkkých polštářů a zůstane nehybně ležet; jeho výraz jako by byl zachycen fotografem či malířem:

The lad—for he was only a lad, being but sixteen years of age—was not sorry at their departure, and had flung himself back with a deep sigh of relief on the soft cushioned couch, lying there, wild-eyed and open-mouthed, like a brown woodland Faun, or some young animal of the forest newly snared by the hunters. [W 353]

.....

Jinocha – byl to vskutku ještě jinoch, bylo mu teprve šestnáct let – vůbec nemrzelo, že dvořané odešli. S hlubokým úlevným povzdechem se vrhl do měkkých polštářů na svém vyšívkami zdobeném lůžku a zůstal tam ležet s divoce planoucíma očima a s pootvřenými ústy jako nějaký snědý faun z hájů nebo nějaké mladé lesní zvířátko, které lovci teprve nedávno chytili do pasti. [JZN 55]

.....

Mládenec – byl to totiž ve svých šestnácti letech pořád ještě chlapec – vůbec jejich odchodu nelitoval, hluboce vydechl úlevou a vrhl se do měkkých polštářů na vyšívané pohovce a zůstal tu ležet s vyplašenýma očima a otevřenými ústy jako snědý lesní faun nebo zvířecí mládě právě chycené v hvozdech lovci do⁵⁶ tenat. [RN 127]

.....

⁵⁶ Vydání, z něž citujeme, obsahuje překlep, který jsme se rozhodli neopisovat – dočteme se tedy o mláděti chyceném *to tenat*.

Mladík, jímž ve svých šestnácti letech stále byl, jejich odchodu nijak neželel. S úlevným povzdechem se svalil do měkkých podušek na vyšívaný divan a zůstal ležet s očima i ústy dokořán jako hnědý lesní faun nebo mládě, které lovci chytili do nastražené pasti. [MC 57]

Novák se po lexikální stránce opět drží stylisticky nejvýše (*jinoch, z hájíů* apod.). Králův „portrét“, jehož klíčovou součástí je přirovnání, převádí Novák velmi přesně a výstižně a ze všech tří překladatelů se nejvíce přibližuje „prerafaelistické atmosféře“ tohoto výjevu.

Nenadál popisuje králův výraz, respektive jeho oči jako *vyplašené*, což z logického hlediska není vyloučeno; Nenadál svým řešením vyvolává představu krále jako vyplašené oběti lovců. Jeho *otevřená ústa* jsou však možná až zbytečně neutrální. Na konci obrazu překladatel používá v těsném sledu nezvykle knižní výrazy (*v hvozdech lovci do tenat*).

Překlad Cukrové pak vyvolává dosti komickou představu – krále ležícího v poduškách *s očima i ústy dokořán*. V případě blíže nespécifikovaného výrazu *open-mouthed* může překladatel jistě interpretovat a upřesňovat, ovšem v intencích výchozího textu a Wildem pravděpodobně zamýšleného obrazu; Cukrová tak rozhodně nečiní.

Texty Wildových pohádek jsou zajímavé také tím, že z tohoto a dalších podobných popisů na nás často dýchá jemný humor; vycítíme jej například u slovesné vazby *had flung himself back on the soft cushions*. České *vrhl se do měkkých polštářů* (Novák i Nenadál) svým lehkým „estetickým“ patosem, alespoň podle našeho názoru, tento jemný humor zprostředkuje lépe než sloveso *svalil se*.

Ukázali jsme si, jak překladatelé „naložili“ s vizuální stránkou textů pohádek Oscara Wilda. Nejvěrněji ji zprostředkovává Novák, Nenadál (o něco méně) a Cukrová (o něco více) ji pak nevhodně zvolenými lexikálními jednotkami, více či méně závažnými významovými posuny a vynechávkami, zřejmě v důsledku nepozornosti, místy výrazně mění, čímž je opět oslabena a zdeformována estetická působivost pohádkových textů.

5.4.4 Zvukové prostředky

Zvuková stránka literárního jazyka byla pro Oscara Wilda mimořádně důležitá. V případě jeho pohádek, které byly dokonce označeny za básně v próze (Wilde, 1971, s. 11) a o jejichž hudebnosti a zvukomalebnosti se tak často píše (Procházka, 1984, s. 213), to platí dvojnásob. Wilde si v eseji *The Critic as Artist* stěžuje, že od vynálezu knihtisku se literatura snaží potěšit oko spíše než ucho, o jehož uspokojení by se z hlediska „čistého umění“ měla pokoušet především. Odvolává se na kulturu starých Řeků, pro které bylo mluvené slovo a jeho zvuková stránka zcela určující: nejdůležitějším médiem byl hlas, „hlavním kritikem“ pak sluch (Wilde, 1971, s. 1017).

Zaměříme se tedy nyní na to, jak se zvukové prostředky, které Oscar Wilde použil ve svých pohádkách, podařilo převést našim třem překladatelům.

5.4.4.1 Eufonie

Začněme na úrovni nejnižší, tedy hláskové, a srovnáme pohádky a jejich tři české překlady z hlediska eufonického.⁵⁷

Eufonického potenciálu jazyka využívá Wilde velice hojně. Esteticky motivovaným uspořádáním hlásek často dotváří specifickou atmosféru jednotlivých obrazů či podbarvuje právě se odehrávající děj. Příkladem může být obraz mrtvého ptáčka z pohádky *Slavík a růže*:

... but the Nightingale made no answer, for she was lying dead in the long grass, with the thorn in her heart. [W 477]

Samohláska *o* je samohláskou hlubokou a z auditivního hlediska bývá označována jako temná (Hála, 1975, s. 152); temné samohlásky často v lidské mysli vyvolávají představu něčeho nepříjemného (s. 399). Tento účinek *o* je ve slově *long* zesílen rezonancí následující nosovky a ve slově *thorn* je umocněn délkou samohlásky. Temného *o* je zde tedy užito ve shodě se smutným, temným laděním tematickým. Druhou esteticky nejpůsobivější samohláskou je v tomto úryvku *a*; *a* je považováno za nejlibozvučnější ze všech samohlásek (s. 379) a jeho efekt ve slovech *answer*, *grass* a *heart* opět umocňuje délka. Délka samohlásek v tomto případě podtrhuje a zdůrazňuje závažnost zobrazené situace. Eufonicky výrazné je také opakování hlásky *l* (*lying*, *long*), jež je nejlibozvučnější ze všech souhlásek (ibid.). Nepříjemně naopak působí nahromadění frikativ ve slovech *with the thorn* a dvě dyšné souhlásky *h* (*her heart*), které jsou z eufonického hlediska hodnoceny jako mírně negativní (s. 372). Tento nelibozvuk úplného závěru věty kontrastuje s výše popsanou libozvukností a dobře koresponduje s „nepříjemným“ obsahem výpovědi.

V českých překladech vypadá smutný výjev následovně:

Ale na to už slavík neodpověděl. Ležel mrtev ve vysoké trávě, v srdci trn. [JZN 24]

.....

... ale Slavík neodpovídal, ležel mrtvý ve vysoké trávě s trnem v srdci. [RN 43]

.....

Ale slavík neodpověděl. Ležel mrtvý v trávě s trnem v srdci. [MC 54]

⁵⁷ Eufonií budeme rozumět „estetické využití záměrné organizace zvukového materiálu“ (Kufnerová, 1994, s. 128).

Zachovat v překladu eufonii na tomtéž místě, natož v původní zvukové podobě, ze sémantických důvodů často jednoduše není možné. Překladateli proto nezbyvá než pracovat s kompenzací – nahradit nerealizované eufonické prvky na jiném místě, kde se v češtině budou nabízet (Kufnerová, 1994, s. 130), anebo se pokusit vyvolat stejný či podobný estetický účinek pomocí jiných než fonetických prostředků.

Takový pokus úspěšně provedl Novák, a to prostřednictvím lexika a syntaxe. Rozdělil podřadné souvětí do dvou kratších vět, jejichž sled působí dramatičtěji, což odpovídá dramatickosti situace, před nelibě znějícím adjektivem *mrtvý* dal přednost knižnímu a patetičtějšímu (a tudíž působivějšímu) *mrtev* a spojení *v srdci trn* vytkl za čárku na úplný konec věty, čímž jej zdůraznil a podpořil vyznění zvukově nepříjemných shluků souhlásek.

U Nenadála podobnou snahu nenalezneme. V poslední větě přeloženého úryvku můžeme konstatovat pouze nelibozvuk způsobený nahromaděním souhlásek obecně a velkým množstvím souhlásek frikativních, v tomto případě se však pravděpodobně nejednalo o estetický záměr. Nelibozvuk zde vznikl jako „vedlejší produkt“, vinou hláskové skladby slov, která si žádá sémantika originálu a která povětšinou nelze bez významového posunu nahradit synonymy (*tráva, trn, srdce*).

Překlad Cukrové je jakousi kombinací postupu Novákova a Nenadálova. Cukrová sice sdělení rozdělila do dvou kratších vět, o jinou kompenzaci se však nepokusila. Navíc vůbec nepřeložila adjektivum *long*. Jediným zvukovým ozvláštňením tohoto obrazu je silná neeufonická poslední věty; nepříjemnost zvuku nahromaděných souhlásek posiluje kromě již zmíněných frikativ také aliterace (*trávě s trnem*), kterou však najdeme i u předchozích dvou překladatelů.

Eufonického efektu lze někdy překvapivě dosáhnout i opakováním nelibě znějících hlásek. Ukázkou takovéto eufonie jsme vybrali z pohádky *Šťastný princ*:

Then the snow came, and after the snow came the frost. The streets looked as if they were made of silver, they were so bright and glistening; long icicles like crystal daggers hung down from the eaves of the houses, everybody went about in furs, and the little boys wore scarlet caps and skated on the ice. [W 477]

Zvukově nejvýraznějšími hláskami tohoto úryvku jsou obecně negativně hodnocené sykavky, především souhláska *s*⁵⁸, a vysoká přední samohláska *i* (*í*), jíž bývá většinou přičítána naprosto nejnižší eufonická hodnota (Hála, 1975, s. 383). Vnímání jejich zvuku je však v tomto úryvku velmi silně ovlivněno sémantikou slov, která popisují krásnou, třpytivou

⁵⁸ Tučně jsme označili i písmena, která se budou vyslovovat jako znělá frikativa *z*, jež bývá z eufonického hlediska hodnocena jen o něco méně negativně než neznělá třená souhláska *s* (Hála, 1975, s. 372).

zimní atmosféru. Samohláska *i* (*i*) přes svou auditivní nelibozvučnost navíc působí pozitivně a vesele (s. 399), což odpovídá radostnému, hravému ladění této scény. Eufonický efekt dotvářejí také poměrně četné diftongy (například ve slovech *snow, came, they, made, bright, icicles* atd.) a opakování libozvučného *l* (*glistering; long icicles like crystal*).

Prohlédněme si tento úryvek v českých překladech:

Potom přišel sních a za sněhem přišel mráz. Ullice vypadaly, jako by byly vystavěny ze stříbra, tak byly jasné a třpytily se; z domovních okapů visely jako křišťálové dýky dlouhé rampouchy, kdekdo chodil v kožešinách a kloučci nosili tmavočervené čepice a klouzali se po ledě. [JZN 18]

.....

Pak přišel sních a po sněhu mráz. Ullice tak zářily a tak se blyštěly, že vypadaly jako ze stříbra; z okapů visely dlouhé rampouchy jako křišťálové dýky a kluci měli na hlavách červené beranice a bruslili na ledových plochách. [RN 25]

.....

Pak začalo sněžit a po sněhu přišel mráz. Ullice vypadaly jako ze stříbra, tak byly třpytivé a zářící. Dlouhé rampouchy jako křišťálové dýky vyhrožovaly z domovních okapů, lidé vycházeli v kožíšcích, chlapani nosili červené čapky a bruslili na ledě. [MC 13]

V českých překladech se vyskytují měkké souhlásky, především sykavky s méně ostrým šumem (*š, ž, č*), které působí libozvučněji než sykavky s ostrým šumem (*s, z*), a česká verze tohoto úryvku tak má potenciál být libozvučnější než text výchozí.

Zaměříme-li se na vyslovovanou samohlásku *i* (*i*), napočítáme ji v Novákově překladu jedenatřicetkrát, v Nenadálově překladu pouze dvaadvacetkrát a u Cukrové třicetkrát. Libozvučnou sonoru *l* použil Novák patnáctkrát, Nenadál šestnáctkrát a Cukrová opět patnáctkrát. Za srovnání tedy stojí spíše eufonický efekt založený na opakování samohlásky *i* (*i*): výborně se ho v překladu podařilo vytvořit Novákovi i Cukrové, Nenadál za nimi dosti zaostává (částečně i vinou neopodstatněného vynechání věty o lidech v kožíchu). Novák nevyužil možnosti nahradit eufonicky nevýrazné zájmeno *kdekdo* slovem *lidé* nebo *všichni* – v prvním případě by pro obohacení eufonie „získal navíc“ hlásky *l* a *i*, v druhém zas dvě *i*. Cukrová přidává nápaditou aliteraci *červené čapky*.

5.4.4.1.1 Melodičnost

Wilde ve svých pohádkových textech některé hlásky za účelem vyvolání konkrétního účinku opakuje, jak jsme viděli v předešlých úryvcích, jindy je však pro změnu záměrně či intuitivně střídá. Dosahuje tím výrazné melodičnosti. Pokud totiž různě znějící tóny střídáme,

obměňujeme, vytváříme tím vlastně, dle analogie s hudbou, melodií (Hála, 1975, s. 404). Takové pasáže působí velmi příjemně, živě a podle některých teoretiků i esteticky „pěkněji“ než eufonie založená na opakování hlásek (ibid.). Příkladem tohoto typu hláskové instrumentace je první věta pohádky *Šťastný princ*, kterou jsme jako první úryvek rozebírali v kapitole 5. 4. 1 věnované lexikálně-stylistickým aspektům; abychom se však vyhnuli jejímu opakování, sáhneme pro jinou ukázkou kupříkladu do pohádky *Mladý král*. Předmětem popisu jsou otroci na galéře, o níž se mladému králi zdá v druhém snu o lovcích perel:

They stretched out their lean arms and pulled the heavy oars through the water. [W 477]

Přečteme-li si toto souvětí nahlas, zjistíme, že se v něm s drobnou výjimkou *e* a *o* neopakuje ani jedna samohláska či dvojhláska; celek díky tomu skutečně působí velice melodicky. Do češtiny byly věty přeloženy takto:

Otroci napínali vyhublé paže a těžkými vesly rozráželi vodu. [JZN 60]

•••••

Otroci napínali hubené paže a zabírali vesly. [RN 141]

•••••

Otroci natahovali pohublé paže a nořili těžká vesla do vody. [MC 63]

V případě melodičnosti vytvořené nikoli zjevným opakováním, ale právě neopakováním hlásek je otázkou, zda si jí jakožto méně nápadné překladač vůbec povšimne a bude se vědomě snažit o její převedení či kompenzaci. Vzhledem k rozdílné hláskové stavbě českých a anglických slov, má-li být přesně převeden význam, ji bude s největší pravděpodobností těžké zachovat na stejném místě. Pokud si tento stylistický rys překladač uvědomí, bude tedy muset kompenzovat, pracovat s většími překladovými jednotkami, než jsou jednotlivé výrazy nebo věty. Přesto můžeme Novákův překlad tohoto souvětí v tomto směru ohodnotit jako velmi melodický (kromě substantiva *otroci*, které zde nelze nahradit jiným výrazem, neopakuje stejné hlásky alespoň v rámci každého slova); není přitom podstatné, zda jde v tomto případě o intuici či vědomou snahu⁵⁹, důležitý je výsledný efekt, a ten lze označit za eufonicky silně pozitivní. Nenadálův převod je melodický méně; překladači se zde podařilo vytvořit a v obou hlavních větách použít zvukoslednou konstantu (s. 404) ze samohlásek ve slovech *napínali* a *zabírali*; lze těžko odhadnout, zda je, či není úmyslná, jisté však je, že ignorováním adjektiva *heavy* Nenadálův překlad významově ochuzuje. Cukrová

⁵⁹ Dle našeho názoru se pravděpodobně nejedná o vědomou snahu, ale spíše o vyvinutější intuitivní citění zvukové stránky jazyka; Hála (a ani autoři, které v této souvislosti cituje) o tomto typu melodičnosti jako o prokazatelně záměrném prostředku nehovoří, pouze jej popisují a označují za libozvučný.

vytvořila aliteraci ve spojení *pohublé paže*; pokud jde o melodičnost, nelze o ní v překladu tohoto souvětí mluvit (na rozdíl od Nováka), Cukrová samohlásky opakuje i v rámci jednotlivých slov (*natahovali, nořili*).

5.4.4.1.2 Aliterace

Dalším eufonickým prvkem, který se v textech Wildových pohádek objevuje mimořádně často, je aliterace.

Eufonicky velmi pozitivně působí například ve Vlastováčkově slibu Šťastnému princí:

“I will wait with you one night longer” [W 466]

•••••

„Tak já ještě jednu noc počkám u tebe“ [JZN 16]

•••••

„Počkám s tebou ještě jednu noc“ [RN 17]

•••••

„Počkám ještě jednu noc“ [MC 10]

Stejně jako u všech ostatních zvukových figur platí i v případě aliterace, že ji překladatel podle možností češtiny převede na tomtéž místě, anebo kompenzuje jinde, kde je to pro jeho mateřštinu příhodné. Podstatné však je, zda překladatel zmíněné „možnosti češtiny“ vidí a je schopen jich využít. V případě této věty možnosti cílového jazyka hledal a našel pouze Novák; Nenadál a Cukrová se spokojili se „sémanticky podmíněnou“, tedy svým způsobem „pasivní“ aliterací *ještě jednu*. Zvukový efekt této Novákovy věty je navíc podpořen dvěma jednoslabičnými slovy na začátku, které alespoň částečně zachovávají rytmický účinek anglické věty, v níž jsou všechna slova, s výjimkou posledního, jednoslabičná.

Další ukázkou aliterace námátkou vybereme z jiné, závěrečné části stejné pohádky. Jsme svědky okamžiku, kdy soše Šťastného prince pukne srdce. Díky Wildovu promyšlenému využití zvukových prostředků má čtenář anglického textu možnost vnímat tuto pasáž skutečně i sluchem:

At that moment a curious crack sounded inside the statue, as if something had broken.

[W 470]

Aliterace zde umocňuje účinek onomatopoického substantiva *crack*, tyto zvukové prostředky pak doplňuje také opakování souhlásek *t* a *d* (které bývají z eufonického hlediska

hodnoceny jako neutrální, protože se však jedná o explozivy, mohli bychom uvažovat o souvislosti mezi jejich zvukem a puknutím princova srdce) a sykavky *s*, která zní nepříjemně, což podporuje nepříjemnou atmosféru úryvku.

V tom okamžiku se uvnitř v soše ozvalo zvláštní zaprasknutí, jako kdyby tam něco puklo.

[JZN 19]

.....

V tom okamžiku se ozval podivný zvuk, jako by v soše něco puklo. [RN 27]

.....

V tom okamžiku se z nitra sochy ozval podivný zvuk, jako by cosi puklo. [MC 14]

Aliteraci převedl ze všech tří překladatelů pouze Novák, nutno však podotknout, že nadmíru zdařile. Podařilo se mu totiž zachovat nejen *ji*, ale i onomatopoické substantivum; české *zaprasknutí* je díky dvěma sykavkám a třem explozivám (*p*, *k*, *t*) dokonce zvukově výraznější než anglické *crack* (na druhou stranu je delší, takže je zde oproti krátkému *crack* zvýrazněno trvání zvuku). V Novákově překladu jsme dále napočítali nejvíce explozivních souhlásek – *t*, *d*, *p*, *b* nebo *k* se v jeho převodu objevuje patnáctkrát, v překladu Nenadálově pouze devětkrát a v překladu Cukrové jedenáctkrát. Nepříjemně znějící sykavky *s* a *z* použil Novák šestkrát, Cukrová rovněž šestkrát a Nenadál čtyřikrát. Novákův překlad je tedy po zvukové stránce originálu jednoznačně nejbližší. Cukrové se oproti Nenadálovi podařilo zachovat větší zvukovou expresivitu, poněkud zvláštní však je, že přebírá Nenadálovo řešení *podivný zvuk*, které není příliš nápadité ani zvukově výrazné.

Wilde aliterace využil také k pojmenování některých postav. Na začátku pohádky *Šťastný princ* se objevují děti v doprovodu svého učitele, které sochu obdivují a přirovnávají k andělovi, což jim učitel neschvaluje. Jmennou frází *Charity Children* [W 461] překládá Novák jako *děti ze sirotčince* [JZN 11], Nenadál jako *děti z Útulku* [RN 5] a Cukrová rovněž jako *děti z útulku* [MC 5]. V tomto konkrétním případě je převedení aliterace téměř nemožné, a problémy překladatelům zjevně činilo i přesné převedení významu tohoto spojení. Podle komentáře autorů poznámek k soubornému vydání Wildových děl⁶⁰ se jedná o děti ze školy pro nemajetné, možná fungující při klášteře, uvážíme-li, že děti zrovna vycházejí z katedrály. Nemusí se tedy nutně jednat o sirotky. Pokud by se však překladatelům nepodařilo najít vhodný český ekvivalent názvu takového zařízení a význam by kvůli tomu posunuli, pak se nám jako vhodnější řešení jeví Novákův *sirotčinec*; substantivum

⁶⁰ Jejich poznámka k sousloví *Charity Children* zní přesně takto: „Pupils of a school, supported by charitable bequests, for the education of the poor.“ (Wilde, 1989, s. 576)

útulek dnes vyvolává primárně představu domova pro opuštěná zvířata, ještě víc je pak matoucí s velkým počátečním písmenem (Nenadál). Znepokojující je také to, že Cukrová v tomto případě od Nenadála opět přebírá nepříliš ústrojně řešení.

Pro pojmenování *Mathematical Master* [W 461] volí Novák ekvivalent *učitel počtů* [JZN 11], Nenadál *profesor matematiky* [RN 5] a Cukrová jejich kombinaci *učitel matematiky* [MC 5]. Novákovi se použitím mírně historizujícího substantiva *počtů* podařilo aliteraci kompenzovat alespoň eufonickým zopakováním měkké souhlásky *č* (a také souhlásky *t*) uvnitř slov, Nenadál ani Cukrová se o kompenzaci na tomto místě nepokoušejí. Nenadálův *profesor* však není příliš vhodným řešením; protože se zde jedná o děti, měl by je skutečně doprovázet *učitel*, neboť výraz *profesor* označuje v českém prostředí pouze pedagoga středoškolského či vysokoškolského.

5.4.4.1.3 Onomatopoeie

Zvukomalba se vyskytuje především v kratších pohádkách prvního souboru, kde většinou vyjadřuje zvuky zvířat, zejména ptáků. Vyberme tedy alespoň dvě ukázky z dvou různých částí pohádky *Šťastný princ* a srovnáme jejich překlady:

“It is a ridiculous attachment,” twittered the other Swallows... [W 462]

.....

„*To je směšná známost, “štěbetaly ostatní vlaštovky... [JZN 12]*

.....

„*Je to věru komický vztah, “štěbetaly ostatní vlaštovky... [RN 7]*

.....

„*Směšný svazek, “švitořily ostatní vlaštovky... [MC 6]*

Tímto výrokiem komentují ostatní vlaštovky vztah Vlaštováčka a Rákosinky. Anglická věta obsahuje nejen onomatopoeické sloveso *twittered*, ale též v něm obsažené hlásky *t* (*d*) a *i*, které jsou jako ozvěna „roztroušeny“ v ostatních slovech a zesilují tak jeho zvukový účinek. Stejně tak jsou ve většině slov použity sykavky *s* a *z*, které obsahuje substantivum *Swallows*.

Novák i Nenadál se rozhodli pro sloveso *štěbetaly*. Pokud bychom v jejich překladech hledali postup analogický s Wildovým vytvářením zmíněné „hláskové ozvěny“, našli bychom jej pouze u Nováka ve spojení *směšná známost*. Cukrová zvolila sloveso *švitořily* (díky zvuku *i* se slovesu *twitter* podobá více než *štěbetaly*) a zvukový účinek se jí podařilo vyvolat sykavkami ve spojení *směšný svazek*. Škoda jen, že její pokus působí neúplným

dojmem; pod *švitořením* bychom si představili více kratších slov za sebou spíše než lakonické konstatování *směšný svazek*. Nenadál pak na snahu zprostředkovat zvukový efekt těchto vět zcela rezignoval.

Druhá ukázka je součástí popisu Vlastováčkovy návštěvy u chudého dramatika, jemuž ptáček na princův pokyn tajně přinese drahokam, aby mohl mladík dokončit svou hru:

The young man had his head buried in his hands, so he did not hear the flutter of the bird's wings... [W 467]

.....

Mladík měl hlavu v dlaních, a tak neslyšel šum ptačích křídel... [JZN 16]

.....

Mladík měl hlavu složenou v dlaních, takže neslyšel šum ptačích křídel... [RN 19]

.....

Mladík seděl s hlavou zabořenou v dlaních, a tak ani nezaslechl šelest ptačích křídel.
[MC 11]

Zvukomalebne substantivum *flutter* nejnápaditěji přeložila Cukrová. Její *šelest* je zvukově výraznější a působí živěji než Novákův a Nenadálův konvenčnější *šum*. Anglická věta pak obsahuje působivou eufonii založenou na opakování hlásky *h*⁶¹, která je na tomto místě ve stejné zvukové podobě nepřevoditelná; její obdobu bychom mohli spatřovat v řadě sykavek, která, ať už záměrně, či náhodou, vznikla v překladu Cukrové. Za „ozvěnu“ hlásky *l*, obsažené ve slově *šelest*, bychom pak mohli považovat také sedm dalších výskytů této souhlásky v převodu Cukrové; zvuk *l* je sice výrazný i v Novákově a Nenadálově překladu, nenachází se však v „hlavním“ onomatopoickém podstatném jméně, jako je tomu u Cukrové.

5.4.4.1.4 Rým

K prostředkům s eufonickou funkcí patří také rým; v textech Wildových pohádek se sice vyskytuje jen sporadicky, přesto však bude zajímavé zjistit, zda a jak se jej překladatelé pokusili převést.

There is no Mystery so great as Misery. [W 469]

Touto větou Šťastný princ vysvětluje Vlastováčkovi, že jeho vyprávění o exotických kráskách Egypta je sice zajímavé, ale daleko důležitější je utrpení lidí dole ve městě, kterému by se proto měl věnovat a pokusit se je zmírnit. Rým má v tomto případě funkci

⁶¹ Tento zvukosled nám nemůže nepřipomenout slavnou repliku z hry *The Importance of Being Earnest*, Algernonovo *I hear her hair has turned quite gold from grief*.

sémantickou – podtrhuje důležitost konkrétní myšlenky. O převod rýmu se zde pokusil pouze Novák:

Neexistuje mystérie, která by byla tak obrovská jako mizérie. [JZN 18]

•••••

Není větší záhady, než je bída. [RN 25]

•••••

Neznám větší záhadu než je lidská bída. [MC 12–13]

Tentokrát, žel bohu, nebyl Novákův pokus příliš úspěšný. O eufonickém efektu jeho rýmu zde skutečně nelze hovořit, podle našeho názoru dokonce zvukové stránce textu uškodil. Na rozdíl od anglických slov *mystery* a *misery*, která (ač cizího původu) jsou zcela běžně používaná, znějí českému uchu *mystérie* a *mizérie*⁶² velmi nelibozvučně a především dosti nezvykle. Na tomto negativním zvukovém účinku se podílí i příliš dlouhé a nepříjemně znějící sloveso *neexistuje*, a ani druhá, vedlejší vztavná věta nepůsobí jako celek nijak výstižně ani ústrojně. Nenadálův překlad pak není z eufonického hlediska zajímavý naprosto ničím, navíc zbytečně opakuje sloveso *být* (*není* a *je*). Za nejzdařilejší bychom tak mohli označit převod Cukrové, který ovšem negativně poznamenala ortografická chyba⁶³, vynechání čárky.

Příklad nedokonalého rýmu, asonance (kombinované zde navíc s aliterací), nalezneme na úplném konci téže pohádky. Starosta města komentuje sešlý vzhled Šťastného prince, který s Vlaštováčkovou pomocí rozdál všechny své ozdoby chudým:

*“The ruby has fallen out of his sword, his eyes are gone, and he is golden no longer,” said the Mayor; “in fact, he is **little better than a beggar!**”*

*“**Little better than a beggar,**” said the Town Councillors.* [W 470]

Účinek této věty (která vedle toho, že obsahuje nedokonalý rým, sestává ze čtyř trochejských stop) umocňuje její doslovné zopakování radními; efekt ozvěny zdůrazňuje jejich hloupost a automatické papouškování všeho, co starosta řekne.

„Ten rubín z meče mu vypadl, oči má pryč a ani zlatý už není,“ řekl purkmistr. „No vypadá bezmála jako žebrák.“

*„**Bezmála jako žebrák,**“ přitakali konšelé.* [JZN 19]

•••••

⁶² Substantivum *mizérie* se navíc používá jako hovorové označení bídného, ubohého stavu, nízké úrovně něčeho (Petráčeková a Kraus, 2001, s. 502).

⁶³ Za takovou chybu však kromě překladatelky nese vinu také korektor či redaktor.

„Rubín mu vypadl z meče a už vůbec není zlatý,“ pravil pan starosta, „vždyť je skoro jako žebrák!“

„Skoro jako žebrák,“ přizvukovali měšťtí radní. [RN 27]

•••••

„Rubín vypadl, oči jsou pryč, ani zlatý už není,“ obrnul nos starosta. „Není o nic lepší než obyčejný žebrák.“

„Skutečně, o nic lepší,“ potvrdili měšťtí radní. [MC 14]

Na pokus o převedení asonance v tomto případě rezignovali všichni tři překladatelé. Jako nejzdařilejší se nám jeví překlad Nenadálův: jeho *skoro jako žebrák* je nejrytmičtější ze všech tří „ozvěn“ (tři trochejské stopy za sebou), *vždyť* je nejvýstižnějším ekvivalentem anglického *in fact* (starosta si teprve v průběhu své promluvy uvědomí, že socha vlastně vypadá skoro jako žebrák) a také sloveso *přizvukovali* je velmi trefné a dobře zvolené. Nenadálůvi však poněkud ubírá na důvěryhodnosti již několikátá ze zjištěných vynechávek – zcela mizí poznámka o očích. Překlad Nováka ani Cukrové není nijak zvukově výrazný.

5.4.4.2 Rytmus

Oslovením, jehož rytmičnost vyniká díky několikerému zopakování v průběhu pohádky o Šťastném princí, je princovo úpěnlivé

Swallow, Swallow, little Swallow, ... [W]

Toto oslovení má pravidelný trochejský rytmus a je tříčlenné (přičemž poslední člen působí jako určitá gradace), což je jen jednou z mnoha aplikací pohádkového čísla tři. V českých překladech oslovuje princ svého milého následovně:

Vlaštovko, vlaštovko, vlaštováčku, ... [JZN]

•••••

Vlaštovko, Vlaštovko, Vlaštovičko moje, ... [RN]

•••••

Vlaštovko, vlaštovičko, ... [MC]

V Novákově i Nenadálově překladu je rytmičnost zachována; Novákovo oslovení má o dvě slabiky méně, je složeno ze dvou daktylských a dvou trochejských stop; Nenadálovo oslovení, sestávající z dvou daktylských a tří trochejských stop, působí díky zájmenu *moje* méně kompaktně než Novákovo, zato však afektivněji, neboť přivlastňovací zájmeno v sémantické rovině posiluje princův a Vlaštováčkův vztah. Cukrová pak pravidelný rytmus ani

trojí opakování nezachovala – zvolila pouze dvojčlenné *vlaštovko, vlaštovičko*, čímž svůj překlad o efekt vyvolaný pravidelným rytmem a trojím opakováním ochudila.

Rytmem je ve Wildových pohádkách často zvukově obohaceno i „obyčejné“ vyprávění. V následujících větách je z rytmického hlediska důležité opakování spojky *and*, která uvozuje dva rytmicky (podtržené úseky jsou sekvencemi dvou daktylských stop, vzestupně zakončenými přízvuknou slabikou) i délkově zcela identické úseky, za nimiž následuje jeden kratší.

... *and he flung himself down on the grass, and burried his face in his hands, and wept.*
[W 473]

.....

A vrhl se do trávy, zabořil tvář do dlaní a plakal. [JZN 21]

.....

Student se vrhl do trávy, zabořil tvář do dlaní a plakal. [RN 33]

.....

... *vrhl se do trávy, ukryl tvář v dlaních a dal se do pláče.* [MC 50]

Novák se spojku *a* rozhodl zachovat ve dvou případech ze tří, přičemž jednou ji použil na samém začátku věty, což syntax jeho překladu ozvláštňuje a vzniklý efekt se přibližuje účinku originálu. První dvě věty pak sice nemají stejné pravidelné metrum, rytmus však vzniká alespoň díky shodnému počtu slabik. Nenadál zachoval spojku *a* pouze jednou a nepokoušel se rytmus alespoň částečně zachovat ani stejným počtem slabik, jak to učinil Novák. Cukrová pak rovněž zachovala pouze jedno *a* a rytmus jejího převodu se liší od předchozích dvou tím, že všechny tři věty mají přibližně stejný počet slabik.

Opakování spojky *and* se v textech pohádek objevuje tak často, že si je troufáme označit za jednoho z klíčových rytmických činitelů Wildova stylu. Rytmický efekt díky tomuto neustálému opakování vzniká dokonce bez ohledu na to, zda mají jednotlivé věty oddělené spojkou *and* stejný počet slabik či identické metrum. Účinek tohoto stylistického prostředku se přitom proměňuje v závislosti na obsahu konkrétních pasáží textu. V „obyčejném“ vyprávění působí dojmem až rafinované jednoduchosti a čistoty, evokuje pravidelný a uklidňující houpavý pohyb (*From her nest in the holm–oak tree the Nightingale heard him, and she looked out through the leaves, and wondered.* [W 472]); na jiných místech, jako například v závěru pohádky *Mladý král*, z něž jsme vybrali následující ukázkou, dodává v souladu s křesťanskou tematikou Wildovu jazyku biblickou patinu, zesiluje patetičnost líčeného děje, je archaizujícím prvkem:

And the people fell upon their knees in awe, and the nobles sheathed their swords and did homage, and the Bishop's face grew pale, and his hands trembled. [W 369?]

.....

Lid v posvátné úctě padl na kolena a šlechtici zasunuli meče do pochev a vzdávali hold a biskup zbledl a roztrásl se mu ruce. [JZN 67]

.....

A lidé padli v úžasu na kolena a šlechtici zastrčili meče do pochev a vzdávali mu hold a biskupova tvář zbledla a ruce se mu roztráslly. [RN 163]

.....

Lidé padli na kolena v posvátné bázni, šlechtici schovali meče a honem začali skládat sliby věrnosti. Tvář biskupa pobledla a ruce se mu začaly chvět. [MC 70]

Přestože tentokrát Novák spojku *a* na začátku souvětí nezachoval a Nenadál ano (u předchozího úryvku tomu bylo právě naopak), je zde zcela zjevná jejich snaha o zachování Wildovy ozvláštěné syntaxe a jejího rytmického účinku, zatímco Cukrová se o to očividně nepokouší. Dlouhé souvětí rozdělila do dvou kratších, z nichž každé obsahuje pouze jedinou spojku *a* (Novák ji v tomto souvětí použil čtyřikrát, Nenadál pětkrát). Podle našeho mínění je to projevem jejího přístupu „odpoutání se“ od výchozího textu, kterým v tomto případě text překladu ochuzuje o ozvláštňující rytmický efekt. Lze jej ovšem zčásti ospravedlnit tím, že v česky psaných textech je několikeré opakování spojky *a* daleko méně běžné a působí nezvykleji než v textu anglickém (v němž více souřadných spojení nalezneme častěji), v Novákově a Nenadálově převodu se navíc tempo vyprávění kvůli tolika souřadným spojkám za sebou stává rychlejším, až překotným.⁶⁴ Za sémanticky problematické pak lze považovat řešení Cukrové *honem začali skládat sliby věrnosti*; v tomto případě se jedná o další z významových posunů, které kvalitu jejího překladu značně snižují.

Z analýzy úryvků zaměřené na zvukové stylistické prostředky použité ve výchozím textu a v českých překladech Wildových pohádek tedy vyplývá následující: zvukovou stránku textů prostřednictvím českého jazyka nejlépe převádí Novák, o něco méně přesně Cukrová a s nejmenším úspěchem Nenadál.

Zaznamenali jsme, že Novák se ve všech námi zkoumaných případech pečlivě snažil o přesné zprostředkování zvukového účinku prostředků výchozího textu; přestože se mu v jednom z těchto případů snaha nevyplatila a pokus o zachování rýmu jeho překladu z eufonického hlediska spíše uškodil, je jeho převod po zvukové stránce originálu nejbližší.

⁶⁴ V souřadných souvětích se v češtině před spojkou *a* nepíše čárka, zatímco v anglické literatuře se jedná o často užívaný syntaktický prostředek. Čárka před *and* tempo přirozeně zpomaluje.

Překlad Cukrové je z eufonického hlediska neoddiskutovatelně výrazný; povšimli jsme si toho ostatně již v průběhu analýzy zaměřené na jiné stylové jevy (viz například první a zejména druhý úryvek v kapitole 5. 4. 2. 2). Cukrová, ať už záměrně, či intuitivně, tedy nerealizované eufonické prvky kompenzuje na jiných místech, velice často tak činí pomocí aliterace. Její převod zvukových prostředků, a platí to zejména v případě onomatopoických pojmenování, je na některých místech nápaditější a zajímavější než Novákův. Tato zvuková výraznost by mohla být jednou z největších předností jejího překladu, bohužel ji však zastíňují závažnější nedostatky, které se při analýze úryvků jejího převodu postupně odkrývají.

Nenadálův překlad je pak ze zvukového hlediska jednoznačně nejslabší. Na snahu převést eufonický účinek konkrétní pasáže výchozího textu překladatel většinou rezignuje a nepokouší se ani o kompenzaci na jiném, příhodnějším místě. Stejně jako u Cukrové se pak v průběhu analýzy jeho překladatelských řešení vynořují další „prohřešky“ jako nevhodně zvolené výrazy či řada vynechávek. Některé jeho pokusy o převedení zvukových prostředků jsou sice zdařilé (viz například druhý úryvek v podkapitole 5. 4. 4. 1. 4), bohužel však spíše ojedinělé.

Protože máme k dispozici zvukový záznam Novákova i Nenadálůva překladu, příkládáme k práci čistě pro zajímavost a možnost srovnání audio CD s pohádkami *Šťastný princ a Slavík a růže* (Příloha č. III); Novákův překlad čte Jiří Ornest (2007), Nenadálův překlad Vlastimil Brodský (1991).

5.4.5 Syntaktická stránka

O některých syntaktických prostředcích výrazně ovlivňujících například stránku zvukovou, kupříkladu o souřadném spojení vět pomocí spojky *and* (*a*), jsme již pojednali výše. Zaměřme se tedy na zbývající výrazné syntaktické jevy Wildova stylu.

Věnujme nejprve pozornost paralelním větným konstrukcím.

V první ukázce, pocházející z pohádky *Slavík a růže*, se Slavíček poprvé nabodne hrudí na trn růžového keře; začíná dlouhý a velmi působivý popis jeho umírání, a již v této jeho počáteční fázi je pomocí syntaktických paralelismů zdůrazněna naléhavost a závažnost obsahu. Anaforické zopakování věty obsahující časové určení navíc i sémanticky prodlužuje trvání bolestivého děje:

All night long she sang, with her breast against the thorn, and the cold crystal Moon leaned down and listened. All night long she sang, and the thorn went deeper and deeper into her breast, and her life-blood ebbed away from her. [W 476]

.....

Celou noc zpíval s trnem v hrudi a chladná křišťálová luna se sklonila níž a naslouchala. Celou noc zpíval a trn mu vnikal do hrudi hlouběji a hlouběji a z těla mu odtékala životodárná krev. [JZN 23]

.....

A s hrudí přitisknutou k trnu zpíval celou noc, až se křišťálový měsíc nachýlil dolů, aby si jej poslechl. Slavík zpíval celou noc a trn mu pronikal do hrudi hloub a hloub a víc a víc mu ubývalo životodárné krve. [RN 39–41]

.....

Celou noc zpíval s ostnem v prsou a sám křišťálově chladný měsíc se sklonil k zemi a pozorně naslouchal. Zpíval celou noc, trn pronikal do hrudi stále hlouběji a krev odcházela z těla. [MC 53]

Novák paralelní větnou konstrukci včetně anaforického opakování důsledně zachovává. Přesně převádí také souřadné spojení spojkou *and*. V tomto úseku jeho překladu též nelze přehlédnout, či spíše „přeslechnout“, výraznou eufonii založenou na opakování libozvučných hlásek *a* a *l* (v úryvku vyznačeno tučně); jde zjevně o nadmíru zdařilý pokus o kompenzaci aliterace a melodičnosti (vzniklé prostřídáním téměř všech samohlásek) v odpovídající pasáži výchozího textu. Novák se rozhodl zachovat i opakování adverbia *hlouběji* (přestože čeština zde nabízí alternativu v podobě spojení *čím dál hlouběji* či *stále hlouběji*), čímž zachovává silnou expresivitu a potvrzuje svůj obecný sklon opakovat i tam, kde by nemusel. Jeho obraz je po všech stránkách velmi působivý.

Nenadál ruší anaforu a syntagma *zpíval celou noc* přesouvá ze začátku na konec věty, čímž potlačuje estetický účinek vyvolaný příznakovým postavením na začátku, které zachoval Novák. V Nenadálově překladu je také nápadná intelektualizace syntaktických vztahů, na jejíž negativní efekt upozorňuje Levý (1998, s. 148–149). Nenadál změnil první souřadné souvětí na souvětí podřadné, jehož věty propojil novými logickými závislostmi; oslabil tak estetickou funkci souřadného, volnějšiho, živějšího a působivějšího spojení vět ve výchozím textu. Nenadál rovněž přidává intenzifikující spojení *víc a víc*, které navíc dává vzniknout nové chiastické struktuře.

Cukrová syntaktický paralelismus obou souvětí, stejně jako souřadné spojení jednotlivých vět, zachovává. Na začátku druhého souvětí modifikuje anaforu změnou slovosledu.

Pozornost však přitahuje především závěr druhého souvětí, který vinou absence osobních zájmen a použitím nepříliš vhodného slovesa *odcházela* působí extrémně chladně, až morbidně.

Zajímavým syntaktickým prostředkem je několik tázacích vět, pomocí nichž autor vytváří napětí a výrazně posiluje textovou kohezi. Vyprávění je v „napínavém“ momentě přerušeno, následuje dlouhá pomlčka, za ní otázka, a aby se čtenář dozvěděl, „jak to bylo dál“, musí „přeskočit“ do následujícího odstavce. Tohoto prostředku je využito například v klíčovém okamžiku děje, kdy Vlaštováček díky princovým slzám zjistí, že socha, pod kterou se ubytoval, je živá:

But before he had opened his wings, a third drop fell, and he looked up, and saw—Ab! What did he see?

The eyes of the Happy Prince were filled with tears, and tears were running down his golden cheeks. [W 463]

.....

Ale než rozepjal křídla, spadla třetí kapka, vlaštováček pohlédl vzhůru a uviděl — ach, co jen to uviděl?

Šťastný princ měl oči zalité slzami a slzy mu stékaly i po zlatých lících. [JZN 13]

.....

Ale než roztáhla křídla, dopadla další kapka. Vlaštovka vzhlédla vzhůru a uviděla — Á! Cože to uviděla?

Šťastný princ měl oči plné slzí a ty se mu řinuly po zlatých lících. [RN 9]

.....

Ale než stačila roztáhnout křídla, udeřila třetí kapka. Zvedla hlavu a spatřila... ó, co to jenom spatřila?

Oči Šťastného prince se leskly slzami a krůpěje stékaly i po zlatých lících. [MC 7]

Novák syntax originálu důsledně zachovává, vynechal pouze jednu spojku *a* (před slovem *vlaštováček*). Tázací větu rovněž převádí, stejně tak citoslovce, které se v jeho překladu stává součástí interogativní věty. Důležité je též to, že zachoval syntaktickou figuru, chiasmus, a zopakoval substantivum *slzy*; jedná se totiž o opakování funkční. Novák toto místo navíc vyřešil doslova šalamounsky: slovo *slzy* zopakoval, ale v jiném pádě, což lze považovat za mírný ústupek češtině, která opakování „snáší“ o něco méně než angličtina.

Nenadál první souvětí rozdělil na dvě kratší, čímž zpomalil tempo vyprávění. Cito-slovce následované větou tázací zachoval; jeho *Á!* působí živěji a méně pateticky než Novákovo *ach*. Nenadál nepřevodl funkční opakování slova *slzy*⁶⁵, které v poslední větě

⁶⁵ Substantivní tvar *slzí* navíc působí nezvykle, hyperkorektně.

nahradil zájmenem *ty*, což obzvláště v uměleckém textu působí neústrojně. Syntagma *vzhlédnout vzhůru* je sémantickým pleonasmem, obě lexikální jednotky působí jako ekvivalenty jednoduchého anglického *looked up* příliš knižně a jsou navíc z eufonického hlediska nepříjemné.

Cukrová vyprávění lexikálně dramatizuje, zesiluje expresivitu výrazu (*než stačila, udeřila*). Stejně jako Nenadál se nesnaží důsledně zachovávat syntaktické struktury originálu a první souvětí rozděluje. Citoslovce následované otázkou zachovává. Podmětem závěrečného souvětí se stávají oči Šťastného prince; soustřeďuje se tak na ně větší pozornost a v překladu Cukrové se lesknou, což posiluje vizuálnost popisu, jež je pro Wilda charakteristická. Cukrová nezachovala funkční opakování slova *slzy* a nahradila je knižními *krůpějemi*. V poslední větě pak překladatelka zapomněla použít osobní zájmeno (*krůpěje mu stékaly*).

Opakování slov je hojně využito také v následujícím úryvku ze *Slavíka a růže*:

*So the Nightingale pressed closer against the thorn, and **louder and louder** grew her song, for she sang of the birth of passion in the soul of a man and a maid.*

*And a delicate **flush** of pink came into the leaves of the rose, like the **flush** in the face of the bridegroom when he kisses the lips of the bride. But the thorn had not yet reached her **heart**, so the rose's **heart** remained white, for only a Nightingale's **heart**'s blood can crimson the **heart** of a rose. [W 477]*

.....

*I přitiskl se slavík na trn ještě víc a jeho píseň zněla **blasitěji a blasitěji**, neboť zpíval o zrození vášně v srdci muže a panny.*

*A do plátek růže se rozlil něžně růžový **ruměnc**, podobný **ruměnci** v tváři ženicha, který líbá rty nevěstiny. Avšak trn ještě nepronikl až k **srdci** slavíkovo, a tak i **srdce** růže zůstávalo bílé, neboť jenom krví **srdce** slavíkova může zčermínovět **srdce** růže.⁶⁶ [JZN 24]*

.....

*A tak se Slavík přitiskl k trnu ještě úžeji a jeho píseň zněla **blasitěji a blasitěji**, protože zpíval o zrození vášně v duši muže a panny.*

*A okvětními plátky růže se rozlil růžový nádech, jaký se rozprostře ve tváři ženicha, když políbí rty své nevěsty. Ale trn ještě nepronikl k Slavíkovo **srdci**, takže **srdce** růže zůstávalo bílé, neboť jen krev Slavíkova **srdce** mohla zbarvit nachem **srdce** růžino. [RN 41]*

.....

*Slavík se přitiskl těsněji a jeho zpěv vyrostl do síly, protože zpíval o zrodu vášně v duši muže a ženy. Jemný růžový nádech vnikl do okvětních plátek jako ruměnc do tváře ženicha ve chvíli, kdy líbá nevěstiny rty. Ale trn ještě nepronikl k cíli, a tak růže zůstala bílá, protože pouze krev slavíkova **srdce** ji mohla zbarvit do ruda. [MC 53]*

⁶⁶ Novákovi se zde dokonce podařilo vytvořit rým (*může – růže*).

V Novákově překladu se opět plně projevuje jeho přístup spočívající v co nejpřesnějším převedení syntaktických struktur výchozího textu. Opakuje (v tomto případě lexikální jednotky) i v místech, kde čeština nabízí jiné, výrazově pestřejší řešení (*čím dál hlasitěji*). Je však nutné si uvědomit, že Novák v rámci své metody sice převádí syntax co možná nejpřesněji (účinkem, který český čtenář vnímá, pak může být silné ozvláštňení), nikdy však za cenu nežádoucí doslovnosti či nepřirozenosti. Přesně rozlišuje opakování a syntaktické zvláštnosti esteticky funkční a na druhé straně syntaktické uspořádání vyjadřující například aktuální členění větné, které se v češtině a angličtině liší.

Nenadálův převod se Novákovu překladu syntakticky velmi podobá. V jeho přístupu k opakování lze i zde zaznamenat nekonzistentnost – někde opakuje (*hlasitěji a hlasitěji*, substantivum *srdce* v posledním souvětí), jinde ne (*nádech*). Syntaktické struktury však Nenadál převádí poměrně přesně. Za nepřiliš vhodně zvolené lze považovat adverbium *úžeji*, to je však spíše problémem lexikálním. Slovosledná inverze *srdce růžino*, společně například se spojkou *neboť*, dodávají Nenadálovu překladu patos, jímž snad překladatel zamýšlel podtrhnout dramatickosti popisované situace.

Cukrová se rozhodla funkční opakování zcela ignorovat. Tato strategie by jistě byla oprávněná, kdyby byla integrální součástí určité překladatelčiny metody; překladatelka by se například mohla snažit o co největší pestrost výrazu, přičemž by estetický účinek záměrného opakování kompenzovala jinak. I v takovém případě by však bylo nutné zachovat co nejpřesněji alespoň obsah a obraznost textu; Cukrová však bohužel nezachovala téměř nic. Ze syntaktického hlediska je největším prohřeškem chyba v aktuálním členění větném⁶⁷ (*jemný růžový nádech* v tematické namísto rematické pozici); textu dále „ubližují“ neústrojná a pro češtinu nepřirozená spojení (*zpěv vyrostl do síly*) a především posuny významové (*trn nepronikl k cíli*) a svévolné zásahy do obraznosti (*zcela mizí metafora srdce růže*, z něž se stává pouhá *růže*).

⁶⁷ Tato základní chyba se v překladu Cukrové bohužel objevuje na mnoha místech, kupříkladu hned v první větě *Šťastného prince* (viz první úryvek v kapitole 5. 4. 1) nebo v pohádce *Slavík a růže*: *Zato dub pochopil a posmutněl, protože si zamiloval slavíka, který si vystavěl hnízdo v jeho větvích*. [MC 52] Cf. správné řešení Novákovy: *Ale rozuměl tomu dub a zesmutněl, protože toho slavíčka, co si vystavěl hnízdo v jeho větvích, měl velice rád*. [JZN 23]

5.4.5.1 Syntax a satirický tón

Texty Wildových pohádek jsou prodchnuty jemným humorem. Ironické a jemně či silněji satirické poznámky odlehčují závažnější situace a autor jejich prostřednictvím kritizuje pokrytectví a úzkoprsou morálku tehdejší společnosti.

Popsat Wildův specifický humor a využití ironie a satiry, třeba pouze v pohádkách, by vydalo na obsáhlou kapitolu, možná i celou práci. Srovnajme si tedy alespoň jeden úryvek, který takovou satirickou poznámku obsahuje, s jeho třemi českými překlady. Zaměříme se na to, zda a jak může být prostřednictvím syntaxe satirické vyznění v překladu modifikováno.

When day broke he flew down to the river and had a bath. "What a remarkable phenomenon!" said the Professor of Ornithology as he was passing over the bridge. "A swallow in winter!" And he wrote a long letter about it to the local newspaper. Every one quoted it, it was full of so many words that they could not understand. [W 465–466]

Závěrečné souvětí se vysmívá respektu a posvátné úctě ke všem „vědecky působícím“ slovům, která právě proto, že „vypadají“ sofistickovaně, tak rádi používáme či citujeme. Přítomným časem jsme naznačili, že se rozhodně nejedná o tendenci platnou pouze v době viktoriánské, a její kritika tedy může i dnes působit aktuálně.

Přestože jsou věty spojeny asyndeticky, vyznění je jednoznačné: všichni text citovali *právě proto*, že v něm bylo plno nesrozumitelných slov. V překladu by tedy buď mělo být zachováno bezespoječné spojení, nebo by vztah kauzality mohl být explicitněji naznačen.

V převodu Nováka, Nenadála a Cukrové vypadá tento úsek následovně:

Když se rozbřeskl den, slétl k řece a vykoupal se. „Pozoruhodný úkaz!“ řekl profesor ornitologie, který šel právě po mostě. „Vlaštovka v zimě!“ A napsal o tom do místních novin dlouhý článek. Kdekdo ho citoval, byla v něm totiž náramná spousta slov, kterým nikdo nerozuměl. [JZN 15]

•••••

Za rozbřesku letěla k řece a vykoupala se. „To je věru pozoruhodný jev,“ poznamenal profesor ornitologie, který šel po mostě. „Vlaštovka, a v zimě!“ A napsal o tom předlouhou stať do místních novin. Byla plná slov, kterým nikdo nerozuměl, ale všichni z ní citovali. [RN 15]

•••••

Jakmile se rozbřesklo, slétla k řece, aby se opláchl.

„Pozoruhodný úkaz,“ podivil se profesor ornitologie, který přecházel po mostě. „Vlaštovka, a v zimě?“ A napsal o tom sáhodlouhý článek do místních novin. Byl plný slov, kterým nikdo nerozuměl, ale všichni z něj citovali. [MC 9]

Novák syntaktickou stavbu výchozího textu opět s maximální přesností zachovává. Pokud jde o poslední souvětí, vyjádřil kauzalitu o něco explicitněji než Wilde pomocí slůvka *totiž*. Toto řešení je dle našeho názoru obzvláště zdařilé; přesně vystihuje satirické vyznění originálu, spojka je však „ukrytá“ uvnitř věty, a tak je „učiněno zadost“ i asyndetickému spojení anglického souvětí.

V Nenadálově překladu nalezneme dvě syntakticky problematická místa. Prvním je profesorova zvolací věta, podivení nad tím, kde se v zimě vzala vlaštovka. Nenadál syntaktickým zásahem, přidáním čárky a spojky *a*, mění význam – v jeho verzi se profesor podiví dvakrát: poprvé nad tím, že vidí vlaštovku (to poněkud odporuje logice), podruhé nad tím, že v zimě. Ještě závažnější posun se však objevuje právě ve výše zmíněném závěrečném souvětí. Nenadál postavil poslední dvě věty do syntaktického vztahu odporovacího, čímž satirické vyznění originálu (z článku všichni citovali, protože byl plný nesrozumitelných slov) eliminoval.

Cukrová Nenadálovo řešení prokazatelně opsala. Profesorovu přímou řeč přejala celou i s výše zmíněným významovým posunem, její převod posledního souvětí se pak od Nenadálova liší pouze tím, že je *stat'* v podmětu nahrazena substantivem *článek*. Cukrová přebírá i expresivní výraz označující rozsah článku, pouze Nenadálovo *předlouhý* mění na *sáhodlouhý* (ve výchozím textu je přitom jednoduché *long*). Ze syntaktického hlediska rovněž vztahy mezi větami intelektualizuje (účelové, podřadící *aby* v poslední větě prvního souvětí namísto souřadícího *a*).

Celkový přístup jednotlivých překladatelů k syntaktické stránce Wildových pohádek můžeme zhodnotit nejen na základě analýzy úryvků zařazených do kapitoly týkající se syntaxe, ale i posouzením všech předchozích.

Novákův přístup spočívá v co nejpřesnějším převedení syntaktických struktur výchozího textu. Novák důsledně zachovává souřadná spojení vět, interpunkci (viz například druhý úryvek v kapitole 5. 4. 4. 1), opakování lexikálních jednotek i vyšších syntaktických celků a přirozeně také syntaktické figury jako anaforu nebo chiasmus. Podstatné však je, že výsledkem tohoto postupu nikdy není nežádoucí doslovnost či vyloženě „nečeská“, nepřirozeně působící syntax, neboť Novák takto důsledně převádí pouze syntaktické prostředky esteticky funkční. Pokud potřebuje kompenzovat účinek jiného, kupříkladu zvukového prostředku, neváhá k tomu syntaxe využít a například rozdělit souvětí na dvě jednoduché věty (viz první úryvek v kapitole 5. 4. 4. 1).

Nenadálův přístup k syntaxi výchozího textu je o něco méně konzistentní než Novákův. Ze všech úryvků jeho překladu je na první pohled patrné, že anglickou syntax převádí

poměrně přesně, nelze to však bohužel říci o některých případech funkčního opakování a syntaktických figurách, jež jsou na něm založeny. Poměrně závažným syntaktickým zásahem je intelektualizace syntaktických vztahů mezi souřadně spojenými větami, čímž se vytrácí efekt záměrného souřadného spojování vět. Rozbor Nenadálůva převodu úryvku obsahujícího satirickou narážku pak ukázal, že se satirické, společenskokritické vyznění příslušné pasáže výchozího textu vinou nevhodně vytvořeného syntaktického vztahu v Nenadálově verzi vytrácí.

Pouze s jistými rozpaky pak lze komentovat přístup Cukrové. Z jejich překladatelských řešení totiž přes veškerou snahu nelze vyzorovat žádnou dílčí koncepční strategii, již by se při převodu syntaxe do češtiny řídila. Její přístup bychom mohli charakterizovat jako značně volný; některé syntaktické paralelismy zachovává, jiné zcela ignoruje. Funkční opakování nepřevádí téměř nikdy, souřadná spojení vět často mění na podřadná. Syntax jejího překladu také místy hyzdí chybné aktuální členění větné. Nejzávažnějším prohřeškem je však přebírání nešťastně zvolených syntaktických struktur ze staršího překladu Nenadálůva.

5.4.6 Rovina morfologická

Zajímavým překladatelským problémem bývá často slovesná modalita. Podívejme se například na téměř úplný začátek pohádky *Šťastný princ*, kdy se Vlačstováček svérázným způsobem seznamuje s Rákosinkou:

“Shall I love you?” said the Swallow, who liked to come to the point at once, and the Reed made him a low bow. [W 462]

V českých překladech má tato jeho otázka různé podoby:

„Mám tě milovat?“ zeptal se vlačstováček, který vždycky šel rád rovnou k věci, a rákosová třtina se mu hluboce uklonila. [JZN 12]

.....

„Můžeme se milovat?“ zeptala se Vlačstovka, která vždycky šla ráda hned k věci, a Rákosníček se lehce uklonil. [RN 7]

.....

„Smím vás milovat?“ zeptala se, protože nerada chodila kolem horké kaše. Rákos se jí hluboce uklonil. [MC 6]

Vlaštováčkův dotaz je skutečně velmi přímý, nezvyklý a naivní; to vše ovšem dobře odpovídá charakteristice jeho postavy. Wilde jej prostřednictvím humorně působících výroků, jež bychom čekali spíše od afektovaného a mírně pošetilého člověka, opravdu představuje jako poněkud namyšleného a naivního egoistu. V tomto světle se nám jako nejvýstižnější jeví řešení Novákovo. Nenadálou „*Můžeme se milovat?*“ se významu originálu i povaze Vlaštováčka vzdaluje nejvíce ze všech tří převodů, navíc je následováno významovým posunem (*a low bow* je skutečně *hluboká*, nikoli *lehká* poklona). Cukrová dělá z Vlaštováčka, respektive ze své *vlaštovky*, zdvořilého a nasmělého nápadníka, respektive nápadnici; nejenže rákosové stéblo ostýchavě žádá o svolení slovesem *smím*, ale také mu vyká. Takovou interpretaci samozřejmě výchozí text vůbec nevylučuje, zmíněná ostýchavost a zdvořilost však není příliš v souladu s výše popsaným charakterem a obecně suverénním a sebestředným chováním Vlaštováčkovy postavy v celé pohádce.

Interference rozdílného mluvnického úzu angličtiny si někdy povšimneme i při čtení samotného překladu, aniž bychom jej museli porovnávat s originálem:

A tak [Slavík] rozpjál svá křídla a vzlétl vzhůru. [RN 37]

•••••

So she [the Nightingale] spread her brown wings for flight, and soared into the air.
[W 475]

Novák i Cukrová překládají správně, tedy spíše Novák překládá správně a Cukrová od něj možná přejímá:

I rozepjal slavík hnědá křídla a vznesl se do vzduchu. [JZN 22]

•••••

Roztáhl [slavík] hnědá křídélka a vznesl se do vzduchu. [MC 52]

Problémy mohou překladatelům činit také slovesné časy, někdy i v místech, kde bychom to nepředpokládali; důsledkem jsou významové posuny, které (často v kombinaci s lexikálními neobratnostmi) občas působí až komicky. Následující úryvek jsme vybrali z pohádky *Mladý král*. Nastávající král leží ve své komnatě, pozoruje oheň v krbu a představuje si sám sebe v korunovačním rouchu, které si má již za pár dní obléknout:

He saw himself in fancy standing at the high altar of the cathedral in the fair raiment of a King, and a smile played and lingered about his boyish lips, and lit up with a bright lustre his dark woodland eyes. [W 356]

Tato představa je pro něj pravým estétským, ba přímo narcistickým vzrušením; líbí se mu natolik, že to na jeho tváři vyvolá úsměv, který zažehne jiskru i v jeho očích.

Už se v duchu viděl, jak v tom nádherném královském hávu stojí před vysokým oltářem v katedrále, a na chlapeckých rtech mu bravě prodléval úsměv, veselou září rozjasňující jeho temné oči lesního tvora. [JZN 58]

Jediný Novák zachoval logickou souvztažnost slovesných časů. Přestože bychom mohli diskutovat o tom, zda by v poslední větě nebylo namísto slovesného adjektiva vhodnější použít aktivní sloveso, význam zůstává v Novákově převodu zachován. Ne tak v převodu dalších dvou překladatelů:

*Viděl ve své fantazii, jak stojí v katedrále před vysokým oltářem oděn do nádherného královského hávu a kolem chlapeckých úst mu přitom **pohrává** utkvělý úsměv a jeho temné oči dítěte lesů **září** jasným leskem. [RN 135]*

.....

*Sám sebe už viděl, jak stojí v královském šatě u vznosného oltáře v chrámu, na dětských rtech **pableskuje a otálí** úsměv a v divokých očích **zažihá** temné jiskry vášně. [MC 60]*

Nenadál, a po jeho vzoru zřejmě pak i Cukrová, se nechali unést královou „fantazií“ a zapomněli z ní přejít zpět do minulého času. Vytvářejí tak poměrně bizarní obraz mladého krále, který si představuje sám sebe před oltářem při korunovaci, jak se usmívá a jiskří mu oči. Na neústrojnost, až komičnost řešení jako *utkvělý úsměv, dítě lesů*, či *pableskuje a otálí*, snad netřeba poukazovat. Kde se v králových očích vzaly *temné jiskry vášně*, tuší zřejmě pouze Markéta Cukrová.

5.4.7 Nakladatelské zpracování, ilustrace, adresát

V teoretické části práce jsme poukázali na to, jak zásadní bylo pro Oscara Wilda pojetí knihy jako krásného, esteticky hodnotného artefaktu (viz kapitolu 4.3.4). V této závěrečné kapitole se tedy budeme stručně zabývat nakladatelským zpracováním, vnější podobou českých knižních vydání tří překladů, které jsme podrobili srovnávací analýze. Z prvků tohoto zpracování se pokusíme vyvodit, které nakladatelské počiny byly vedeny snahou o vytvoření celkově esteticky hodnotné knihy a přiblížily se tak estetickému pojetí Wildovu. Na základě vnějších parametrů jako formát knihy a velikost písma a na základě případných explicitních zmínek o adresátovi v doslovu či tiráži pak konstatujeme, která z českých vydání jsou primárně orientována na dětského čtenáře. Základní údaje o technickém

a grafickém zpracování jednotlivých vydání jsou ve formě přehledných tabulek a stručných komentářů, společně s fotografickými ukázkami ilustrací, obsahem přílohy č. II.

Budeme-li mezi vydáními českých překladů Wildových pohádek hledat skutečně esteticky vysoce hodnotné artefakty, nalezneme je mezi knihami publikovanými nakladatelstvím Aulos, které se specializuje na produkci bibliofilských tisků a grafických listů. Aulos vydal pohádky v překladu Radoslava Nenadála dvakrát, v roce 1993 a v roce 2000. Vyzdvihnout bychom zde chtěli především vydání z roku 2000, které je vskutku výjimečným nakladatelským počinem. Poetické a velmi osobité ilustrace Petra Nikla vznikaly v rámci jeho diplomové práce, kterou obhájil v roce 1987 na pražské Akademii výtvarných umění; v knize jsou použity jejich reprodukce vytištěné speciální technologií Offlith. Nadmíru zajímavé a netradiční je i provedení knižních desek (viz přílohu č. II.2.8), dále byl použit velmi kvalitní hlazený grafický papír; na estetickém účinku knihy jako celku se pak významně podílí také jednoduchá, čistě působící typografie Zdeňka Zieglera. Kniha je jednotným komplexem originálních tvůrčích nápadů a jejich profesionálního provedení.

Zmíněné bibliofilie přesto tvoří samostatnou kategorii; již ze samé své podstaty jsou určeny jen úzkému okruhu sběratelů⁶⁸, pro běžného čtenáře jsou bohužel zcela nedostupné.

Snahou o zajímavé a alespoň částečně luxusní nakladatelské zpracování mohla být také vydání Novákova překladu v Odeonu. V tiráži *Pohádek* z roku 1981 se dočteme, že z 10.000 výtisků vyšly 3000 v celokožené vazbě.⁶⁹ Na toto vydání koncepčně navazuje druhé vydání z roku 1984, jež má podobný formát a zpracování knižních desek včetně zlatého raženého motivu a také totožný doslov. Doprovázejí je nové, celobarevné a subjektivně velmi příjemně působící ilustrace Evy Bednářové (viz přílohu č. II.2.2); estetický účinek dotváří barevně ilustrovaný přebal a čistá, úhledná typografie, jejímž autorem je významný designér Jan Solpera. Vzhledem k poměrně vysokému nákladu tohoto vydání (40.000 výtisků) můžeme konstatovat, že se jednalo o esteticky vysoce hodnotnou knihu přístupnou široké veřejnosti. Tyto vydavatelské počiny bychom měli ocenit o to více, že vznikaly za specifických kulturně-politických podmínek počátku osmdesátých let 20. století.

V žádných dalších vydáních českých překladů J. Z. Nováka, R. Nenadála a M. Cukrové pak již jednoznačné stopy snahy o esteticky hodnotné nakladatelské zpracování nenalezneme.

⁶⁸ Obě vyšly v nákladu 100 číslovaných výtisků.

⁶⁹ Nutno však podotknout, že se jednalo o koncepci celé edice, v níž tato kniha vyšla (Skvosty anglické literatury).

Vnější parametry knihy, samozřejmě vedle explicitních zmínek, pak mohou odkazovat k zamýšlenému dětskému adresátovi. V případě vydání námi analyzovaných překladů je dětem určeno vydání Nenadálůva překladu nakladatelstvím Albatros (1985), což lze vyvodit ze zaměření nakladatelství a také z formátu publikace, velikosti písma a několika zmínek o dětském adresátovi v doslovu i na záložce přebalu; dále pak první vydání překladu Cukrové (Kentaur/Polygrafia, 1994), zařazené do edice pro děti, zpracované ve větším formátu a vytištěné velkým písmem; do třetice pak vydání Novákova překladu v nakladatelství Aventinum (1995): kniha má ze všech popisovaných vydání největší formát, velké písmo a ilustrace odpovídající primárnímu zaměření na dětského čtenáře. V souvislosti s tímto vydáním bychom chtěli poukázat na vzájemnou provázanost práce překladatele a ilustrátora: Novák se v překladu dopustil mírného významového posunu a přeložil *bright scarlet cloaks* jako *světlemodré pláštěnky*; ilustrace pak vyobrazuje děti shromážděné před katedrálou v bleděmodrých šatech (viz přílohu č. II.2.6). Posledním vydáním, u něž se v souvislosti s indikovaným adresátem zastavíme, je druhé vydání překladu Cukrové (Andrej Šťastný, 2007). Z grafického zpracování není zaměření na dětského ani dospělého čtenáře zřejmé; obrazový doprovod, dvě fotografie, by ukazoval spíše na adresáta dospělého. Na zadní straně obálky jsou jako první zmíněny děti („Jsou to jedny z nejúchvatnějších pohádkových příběhů, které kdy byly napsány. Vaše děti v nich možná nenajdou černobílý svět dobra a zla...“), vzápětí je však kniha hodnocena jako vhodná i pro dospělé („Autorův mimořádně čtivý a zároveň myšlenkově bohatý Šťastný princ by neměl chybět ani v knihovnách dospělých čtenářů...“).

Nakladatelské zpracování je poměrně důležitým aspektem recepce autorova díla v zemích, kde jeho knihy v překladech vycházejí. Každá kniha, jejímž prostřednictvím se čeští čtenáři s překlady Wildových pohádek seznamují, je nedělitelným celkem; kromě textu promlouvají ke čtenáři také ostatní, materiální a vizuální části tohoto celku. Z přehledu zpracování jednotlivých vydání českých překladů Wildových pohádek (příloha č. II) si o české „nakladatelské recepci“⁷⁰ můžeme utvořit alespoň rámcovou představu. Politováníhodné je, že v současnosti není na českém trhu dostupné žádné knižní vydání Wildových pohádek, které by bylo alespoň částečně vedeno snahou o vytvoření krásné, esteticky hodnotné knihy, o jakou kdysi usiloval Oscar Wilde.

Kdyby si dnes Wilde mohl pro své pohádky přát to nejlepší, pak by to v českém kontextu byl překlad J. Z. Nováka (popřípadě překlad nový, který by se mu přinejmenším

⁷⁰ Připomeňme však, že jsme pokryli jen období od roku 1981.

vyrovnal) a nakladatelské zpracování alespoň částečně odpovídající počinům nakladatelství Aulos. Mohl by vzniknout „ideální“ celek spojující esteticky nejhodnotnější překlad a esteticky hodnotné grafické zpracování, samozřejmě včetně originálních ilustrací, jež by byly svébytnou výtvarnou interpretací textu a navázaly s ním „ideální“ dialog. Zatím však jde pouze o vyslovenou hypotézu, či spíše pouhé přání.

6. Závěr

Kriticky zhodnotit překlad je velmi náročným a především odpovědným úkolem. Obzvláště to platí v případě textů mimořádně stylisticky propracovaných, k nimž Wildovy pohádkové příběhy neoddiskutovatelně patří. Pohádky Oscara Wilda na své překladatele kladly, kladou a nadále budou klást vysoké nároky, vyžadují a budou od nich vyžadovat značné úsilí, doslova mravenčí, časově náročnou analytickou práci a soustavnou tvůrčí snahu o nalezení funkčně ekvivalentních prostředků cílového jazyka. Proto by prvním kritickým soudem mělo být ocenění snahy Jiřího Zdeňka Nováka, Radoslava Nenadála i Markéty Cukrové a toho, že se do překládání těchto textů vůbec pustili. I při dalším hodnocení bychom si výše uvedené skutečnosti měli uvědomovat a neměli bychom ten který překlad paušálně odsoudit či naopak bezvýhradně přijmout.

S vědomím toho všeho se pokusme shrnout, k jakým zjištěním jsme podrobnou analýzou více než třiceti úryvků českých překladů tří Wildových pohádek dospěli.

Překladatelská metoda Jiřího Zdeňka Nováka spočívá v co nejpřesnějším zachování a věrném převedení všech výrazných rysů Wildova autorského stylu. Analýza úryvků jeho překladů jasně prokázala Novákovu konzistentní snahu převést účinek všech stylistických prostředků pokud možno v odpovídající sekvenci překladového textu; v případě, že to možnosti českého jazyka nedovolovaly, použil Novák kompenzaci. Nejohrovnější na jeho překladu je, že přes tuto důslednou přesnost a formální blízkost výchozímu textu je působivým a umělecky hodnotným literárním textem českým. Novák tak svým překlada-telským počinem dokazuje oprávněnost a potřebnost požadavku věrnosti a přesnosti na straně jedné a požadavku krásy a uměleckosti na straně druhé: jeho překlad je naplněním dvojí překlada-telské normy, jak ji formuluje Jiří Levý (1998, s. 88–95). Z Novákova pří-stupu lze vycítit velmi silný respekt k výchozímu textu a jeho stylistickým prostředkům. Je mu věrný, není však doslovný ani nepřirozený; od formální stránky originálu je připraven se odpoutat vždy, když je efekt konkrétního stylistického prostředku v češtině potřeba vyvolat prostředkem jiným. Právě díky této pevné koncepci a jednotnému názoru na dílo je Novákův překlad esteticky nejhodnotnější; díky dokonalé práci s překlada-telskou metodou

má jeho překlad soudržnou architekturu a i dnešnímu čtenáři se dobře čte a dobře poslouchá. Novákův převod má jistě i své nedostatky v podobě několika nepříliš zdařilých řešení a významových nepřesností, z nichž jedna (chybný překlad barvy oděvu) byla dokonce zaznamenána ilustrátorkou jednoho z vydání Novákova překladu. Jde však spíše o drobnější prohřešky, kterých se občas dopustí každý překladatel a které nejsou natolik silné, aby mohly narušit „pevné základy“ jeho převodu.

Z jednotlivých překladatelských řešení Radoslava Nenadála žádná výrazně ucelená koncepce či jednotný přístup k výchozímu textu nevyplývá, proto je i celkový estetický dojem při čtení jeho překladu jaksi roztržitější a o něco slabší než u překladu Novákova. Obecně lze konstatovat, že Nenadálův převod je lexikálně expresivnější než Novákův (ne však vždy, Nenadál používá i slova knižní) a formálně velice blízký výchozímu textu, bohužel ale často ne v místech, kde by tato formální přesnost byla žádoucí (syntaktické figury, souřadná spojení vět). Jedním z nepříjemných nedostatků Nenadálůva překladu je poměrně velké množství nepřesně zvolených pojmenování a stylistických neobratností. Analýza také prokázala, že Nenadál v několika případech velmi oslabil estetický účinek Wildových obrazných pojmenování a některé jeho obrazy zdeformoval; s tím souvisí také řada významových posunů a neopodstatněných vynechávek. Zjistili jsme rovněž, že Nenadál se téměř vůbec nesnaží českému čtenáři zprostředkovat tolik důležitou a výraznou zvukovou stránku pohádkových textů. Nenadálův převod má však rozhodně i kladné stránky: obsahuje řadu nápaditých řešení, některá z nich jsme dokonce klasifikovali jako nejzdařilejší ze všech tří překladů. Jeho silnější lexikální expresivita často text příjemně oživuje, na rozdíl od Cukrové však ne na úkor sémantické správnosti. Ze srovnání s překladem Novákovým ale bohužel převod Nenadálův vítězně nevyjde. V souvislosti s prvním vydáním Nenadálůva překladu v nakladatelství Albatros je pak pozoruhodné zjištění, že jeho překladatelská řešení neprozrazují žádnou zjevnou koncepční orientaci na dětského čtenáře (snad vyjma nepřevedení náznaků homosexuálního vztahu v pohádce *Šťastný princ*); je tedy vysoce pravděpodobné, že Nenadálův překlad nevznikal s cílem přizpůsobit text dětskému adresátovi. A protože na dětského čtenáře nejsou ve své koncepci orientovány ani další dva převody, můžeme konstatovat, že jediným ukazatelem adresáta českých vydání je právě nakladatelské zpracování.

Překlad Markéty Cukrové se projevil jako nejproblematictější. Překladatelka k textům Wildových pohádek přistupuje velice volně, respektive naprosto svévolně. Analýza v jejím převodu prokázala lexikálně-stylistickou nerovnováhu, výrazně deformovanou obraznost, nepřijatelné významové posuny (způsobující nedůvěryhodnost její práce), zcela

nekonzistentní převádění syntaktických prostředků, gramatické chyby a velké množství neústrojných spojení. Za závažný prohřešek pak považujeme to, že několik řešení prokazatelně převzala od svého předchůdce (jedná se o řešení neústrojná, která překlad spíše poškozují). Silným pozitivem jejího překladu je na druhé straně výrazná zvuková stránka⁷¹; některá její řešení jsou z tohoto hlediska dokonce zdařilejší než Nováková. Překlad Cukrové se též vyznačuje nápadnou lexikální expresivitou a na první pohled proto působí živě a dynamicky. Toto oživení by například společně s expresivitou zvukovou mohlo být přínosem nového, zcela současného překladu Wildových pohádek. Jeho autorka by se však musela vyvarovat všech výše zmíněných pochybení a tyto nové potenciální přednosti zasadit do rámce jednotné překladatelské koncepce. Za pokus by to jistě stálo.

Pohádky Oscara Wilda by si totiž nový český překlad, alespoň podle našeho názoru, zasloužily. Jejich nový interpret by však stál před extrémně náročným úkolem – musel by se měřit s vynikajícím a dosud nepřekonaným převodem Novákovým. Jeho „zbraněmi“ by mohl být o něco současnější jazyk, nižší míra knižnosti, patetičnosti a „uhlazenosti“ a náprava Novákových drobných nepřesností; přesto by se stále jednalo o velkou výzvu. Zda se jí někdo chopí, ukáže čas.

⁷¹ V této souvislosti bychom mohli uvažovat nad tím, jestli zde nemůže hrát roli překladatelčina „hlavní“ profese – Markéta Cukrová je totiž profesionální hudebnicí. Jde však pouze o hypotézu.

7. Resumé

Tato diplomová práce je kritickým srovnáním tří českých překladů pohádkových próz Oscara Wilda. Zaměřuje se na tři převody, které jsou v současnosti dostupné na českém trhu: překlad Jiřího Zdeňka Nováka z roku 1981 (nyní v podobě audioknihy), překlad Radoslava Nenadála z roku 1985 (znovu publikovaný v roce 2006) a převod Markéty Cukrové z roku 1994 (nově vyšel v roce 2007). Práce je rozdělena do dvou částí.

První část předkládá důležitá východiska pro část druhou: stanovuje cíl práce, podává přehled stavu zkoumané problematiky, přibližuje Wildův život a dílo, obecně pojednává o žánru pohádky, podrobněji se věnuje pohádce v díle Oscara Wilda a zasazuje jeho pohádkovou tvorbu do kontextu pohádkové tvorby ostatních viktoriánských spisovatelů, přičemž zdůrazňuje společenskokritickou funkci pohádkového žánru v tomto období. Následuje zamyšlení nad osobními impulsy, které mohly Wilda nasměrovat k žánru pohádky, uvážení otázky adresáta (jsou Wildovy pohádky pro děti?) a zmínka o ilustracích a nakladatelském zpracování prvních vydání souborů *The Happy Prince and Other Tales* (1888) a *A house of Pomegranates* (1891). Závěr první části je věnován tematicko-stylistické analýze pohádkových příběhů; především charakterizace Wildova literárního stylu slouží jako podklad pro detailní analýzu tří českých překladů Wildových pohádek v druhé části práce.

Druhá, empirická část práce přináší po představení překladatelských osobností a krátkém shrnutí děje tří pohádek samotnou analýzu vybraných úryvků ze tří pohádek – *Šťastného prince*, *Slavíka a růže* a *Mladého krále*. Jednotlivé podkapitoly se soustředí na různé aspekty Wildova stylu a na základě srovnání úryvků výchozího textu s příslušnými úryvky textů překladových hodnotí, jak se překladatelé s jednotlivými rysy Wildova stylu vypořádali. V závěrečném kritickém zhodnocení se konstatuje, že díky nejpřesnějšímu a přitom nejvíce tvůrčímu koncepčnímu převedení charakteristických rysů autorova stylu má největší estetickou hodnotu překlad Novákův, následovaný překladem Nenadálovým; překlad Radoslava Nenadála je zhodnocen jako o něco méně zdařilý, neboť se mu nedaří převést některé důležité stylové jevy (zvukové a syntaktické prostředky, některé tropy) a jeho překlad obsahuje několik sémantických posunů. Překlad Markéty Cukrové je pak označen

za nepřijatelně volný; nerespektuje sémantiku ani obraznost Wildových textů, obsahuje gramatické chyby a velké množství neústrojných řešení, z nichž některá dokonce přebírá od svých předchůdců, zejména od Nenadála.

Úplný závěr druhé části je věnován popisu nakladatelského zpracování jednotlivých vydání českých překladů Wildových pohádek (od roku 1981, kdy poprvé vyšel Novákův překlad). Zajímavé je zjištění, že forma nakladatelského zpracování (formát knihy, velikost písma, ilustrace) je kromě explicitních poznámek nakladatele jediným ukazatelem adresáta vydání českých překladů. K práci jsou přiloženy fotografické ukázky ilustrací s popisem těchto technických parametrů českých knižních vydání, CD se zvukovým záznamem Novákova a Nenadálova překladu pohádek *Šťastný princ* a *Slavík a růže* a také soupis všech českých knižně publikovaných překladů Wildových pohádek.

8. Summary

This thesis analyzes three Czech translations of Oscar Wilde's fairy tales from the critical perspective of a contemporary reader, focusing on translations currently available on the Czech market. It compares the 1981 translation by Jiří Zdeněk Novák (published in 2007 as an audiobook), the 1985 translation by Radoslav Nenadál (republished in 2006) and the latest, 1994 translation by Markéta Cukrová (newly published in 2007). The thesis is divided into two main parts.

The first part sets the targets of the dissertation and provides an important background for the second part: it briefly summarizes relevant research carried out to date, introduces Oscar Wilde's life and literary career and considers the fairy tale genre in general, before discussing in more detail Wilde's own fairy tales, setting them in the context of the fairy-tale work of other Victorian writers and pointing out the characteristic feature and function of fairy stories in that period – social criticism. We then go on to examine certain personal and biographical factors that could have drawn Wilde to this particular genre, consider the likely intended recipient (addressing the question whether Wilde's fairy tales were written for children) and stress the importance of illustrations and graphic design in the original editions of Wilde's fairy-tale books – *The Happy Prince and Other Tales* (1888) and *A House of Pomegranates* (1891). The final chapter of the first part is devoted to an analysis of the tales' main themes and, most importantly, of the most characteristic features of Wilde's literary style; this analysis forms the basis for the detailed analysis of the three Czech translations in the second part.

The second, empirical part of the thesis briefly introduces the three Czech translators and summarizes the plots of the three fairy tales chosen for the analysis – *The Happy Prince*, *The Nightingale and the Rose* and *The Young King*. The analysis, divided into several chapters focusing on various aspects of Wilde's literary style, compares extracts of the source texts with corresponding extracts of the target texts and describes how the translators deal with particular features of Wilde's style. The Conclusion classifies Novák's translation as the most accurate – and at the same time the most creative – rendition of the author's unique

style; therefore it also has the highest aesthetic value. Radoslav Nenadál's translation is assessed as rather less successful since it fails to render certain essential stylistic features (phonetic and syntactic devices, certain tropes) and contains a number of semantic errors. Markéta Cukrová's translation is found to be unacceptably loose; often disrespecting the meaning and imagery of the texts, it contains grammar mistakes and numerous clumsy solutions; more disturbingly, the translator copies some of these from her predecessors, especially from Nenadál.

The final chapter of the second part is devoted to a description of the visual appearance and graphic design of individual editions of the Czech translations (since 1981, when Novák's translation was first published). Interestingly, the physical and extra-textual aspects (book format, font size, illustrations), together with the publishers' explicit remarks, are the sole indicator of the intended recipient of the particular editions of the Czech translations. The enclosed photographs showing examples of illustrations are accompanied by a description of these extra-textual parameters of the respective book editions; also enclosed is a CD with a recording of Novák's and Nenadál's translations of *The Happy Prince* and *The Nightingale and the Rose*, as well as a list of all Czech translations of Oscar Wilde's fairy tales published in book form.

9. Bibliografie

9.1 Primární zdroje

9.1.1 Vydání Wildových pohádek obsahující analyzované texty

- WILDE, Oscar (1960) *Stories*. London and Glasgow: Collins. Zkratka v textu diplomové práce [W číslo strany].
- WILDE, Oscar (1997) *Šťastný princ a jiné pohádky*. Praha: Slovart. Přeložil Jiří Zdeněk Novák. Zkratka v textu diplomové práce [JZN číslo strany].
- WILDE, Oscar (2006) *Šťastný princ a jiné pohádky*. Praha: Garamond. Přeložil Radoslav Nenadál. Zkratka v textu diplomové práce [RN číslo strany].
- WILDE, Oscar (2007) *Šťastný princ a jiné příběhy*. Praha: Andrej Šťastný. Přeložila Markéta Cukrová. Zkratka v textu diplomové práce [MC číslo strany].

9.1.2 Díla Oscara Wilda

- WILDE, Oscar (1919) *Vějíř Lady Windermereové. Hra o dobré ženě*. Praha: Nakladatelství spisů Jana Havlasy.
- WILDE, Oscar (1971) *Complete Works of Oscar Wilde*. London and Glasgow: Collins.
- WILDE, Oscar (1979) *Complete shorter fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- WILDE, Oscar (1989) *A critical edition of the major works*. Edited by Isobel Murray. Oxford: Oxford University Press.
- WILDE, Oscar (1993) *The Fairy Tales of Oscar Wilde*. London: Michael O'Mara Books Limited.

9.2 Sekundární zdroje

- ČEŇKOVÁ, Jana, et al. (2006) *Vývoj literatury pro mládež a její žánrové struktury*. Praha: Portál.
- DEMPSEYOVÁ, Amy (2002) *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Sloart.
- ELLMANN, Richard (1988) *Oscar Wilde*. New York: Random House.
- GAGNIER, Regenia (1986) *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford: Stanford University Press.
- HÁLA, Bohuslav (1975) *Fonetika v teorii a v praxi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- HALADA, Jan (1993) *Člověk a kniha. Úvod do nakladatelské specializace*. Praha: Karolinum.
- HART-DAVIS, Rupert (ed.) (1979) *Selected Letters of Oscar Wilde*. Oxford: Oxford University Press.
- HOLLAND, Vyvyan (1957) *Son of Oscar Wilde*. Harmondsworth: Penguin Books.
- HRALA, Milan (1987) *Současnost uměleckého překladu*. Praha: Československý spisovatel.
- HUNT, Peter (ed.) (1995) *Children's Literature. An Illustrated History*. Oxford: Oxford University Press.
- HYDE, Harford Montgomery (1977) *Oscar Wilde*. London: Methuen.
- CHALOUPKA, Otakar (1989) *Proza pro děti a mládež, její otázky, působení a perspektivy*. Praha: Albatros.
- CHALOUPKA, Otakar, et al. (1988) *O překládání literatury pro děti a mládež*. Praha: Sdružení českých překladatelů při Českém literárním fondu.
- CHALOUPKA, Otakar, NEZKUSIL, Vladimír (1973) *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury I*. Praha: Albatros.
- CHALOUPKA, Otakar, NEZKUSIL, Vladimír (1976) *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury II*. Praha: Albatros.
- CHALOUPKA, Otakar, NEZKUSIL, Vladimír (1979) *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury III*. Praha: Albatros.
- KUFNEROVÁ, Zlata, et al. (1994) *Překládání a čeština*. Praha: Nakladatelství H&H.
- LEECH, Geoffrey N., SHORT, Michael H. (1994) *Style in fiction*. London and New York: Longman.

- LEVÝ, Jiří (1998) *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný.
- MASON, Stuart (1914) *Bibliography of Oscar Wilde*. London: T. Werner Laurie.
- MERLE, Robert (1984) *Oscar Wilde*. Paris: Librairie Académique Perrin.
- OJALA, Aathos (1955) *Aestheticism and Oscar Wilde: Part II, Literary style*. Helsinki.
- PALKOVÁ, Zdena (1974) *Rytmičká výstavba prozaického textu*. Praha: Academia.
- PEARSON, Hesketh (1960) *The Life of Oscar Wilde*. Harmondsworth: Penguin Books.
- POPOVIČ, Anton (1975) *Teória uměleckého prekladu*. Bratislava: Tatran.
- PUTNA, Martin C. (1998) *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848–1918*. Praha: Torst.
- STRÍBRNÝ, Zdeněk (1987) *Dějiny anglické literatury (2)*. Praha: Academia.
- ZIPES, Jack (ed.) (1987) *Victorian Fairy Tales. The Revolt of the Fairies and Elves*. New York and London: Methuen.

9.3 Články, doslovy a předmluvy

- BERAN, Zdeněk (1997) *Slovo o pohádkách Oscara Wildea*. Předmluva. In WILDE, Oscar (1997) *Šťastný princ a jiné pohádky*. Praha: Slovart, s. 5–8.
- PROCHÁZKA, Martin (1984) *Dva světy v podobenstvích Oscara Wilda*. Doslov. In WILDE, Oscar (1984) *Pohádky*. Praha: Odeon, s. 211–218.
- SOUČEK, Dalibor (2005) Estetismus a postmoderna. Nová estetika Oscara Wilda a genetické umění. *Tvar*, č. 5, s. 6–7.
- VANČURA, Zdeněk (1948) *Oscar Wilde, romantik*. Předmluva. In WILDE, Oscar (1948) *Obráz Doriana Graye*. Praha: Rudolf Kmoč, s. 7–11.

9.4 Diplomové práce

- CIFRAINOVÁ, Štěpánka (1991) *Pohádka v díle Oscara Wilda*. Praha: Filozofická fakulta UK, Katedra anglistiky. Diplomová práce. Vedoucí práce: Martin Procházka.
- MIŠŠÍKOVÁ, Martina (2006) *Svět Harryho Pottera v překladu do češtiny a slovenštiny – komparativní studie*. Praha: Filozofická fakulta UK, Ústav translátologie. Diplomová práce. Vedoucí práce: Jiří Josek.

9.5 Slovníky, encyklopedie a jazykové příručky

- DOROVSKÝ, Ivan, ŘEŘICHOVÁ, Vlasta, et al. (2007) *Slovník autorů literatury pro děti a mládež. I. Zabranění spisovatelé*. Praha: Libri.
- FILIPEC, Josef, et al. (2005) *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia.
- GREPL, Miroslav, et al. (eds.) (1996) *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- HAIS, Karel, HODEK, Břetislav (1984) *Velký anglicko-český slovník*. Praha: Academia.
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava (2002) *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: H & H.
- MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef, et al. (2004) *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Paseka.
- PETRÁČKOVÁ, Věra, KRAUS, Jiří, et al. (2001) *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia.
- SUMMERS, Della (ed.) (1989) *Dictionary of English Idioms*. Harlow and London: Longman Group Limited.
- SVOZILOVÁ, Naďa, et al. (2005) *Slovník slovesných, substantivních a adjektivních vazeb a spojení*. Praha: Academia.
- VLAŠÍN, Štěpán, et al. (1983) *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Panorama.
- WEHMEIER, Sally (ed.) (2000) *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.

9.6 Elektronické zdroje

- *Databáze Český umělecký překlad po roce 1945* [online]. Encyklopedický dům 2002 [cit. 2008-11-11]. <<http://www.obecprekladatelu.cz/DUP00.htm>>.
- Stránky anglické Wikipedie. [online] . [cit. 2008-10-13] . <http://en.wikipedia.org/wiki/Merlin_Holland>.
- Stránky časopisu Reflex. [online] . [cit. 2008-10-29] . <<http://www.reflex.cz/Clanek17727.htm>>.

Přílohy

Příloha č. I: Přehled jednotlivých vydání českých překladů Wildových pohádek

Příloha č. II: Nakladatelské zpracování knih

Příloha č. II.1.: Původní vydání

Příloha č. II.1.1: 1888, David Nutt, *The Happy Prince and Other Tales*

Příloha č. II.1.2: 1891, James R. Osgood, McIlvaine & Co., *A House of Pomegranates*

Příloha č. II.2.: Vydání českých překladů

Příloha č. II.2.1: 1981, Odeon, *Pohádky*, J. Z. Novák

Příloha č. II.2.2: 1984, Odeon, *Pohádky*, J. Z. Novák

Příloha č. II.2.3: 1985, Albatros, *Šťastný princ a jiné pohádky*, R. Nenadál

Příloha č. II.2.4: 1993, Aulos, *Slavík a růže*, R. Nenadál

Příloha č. II.2.5: 1994, Kentaur/Polygrafia, *Šťastný princ a jiné příběhy*, M. Cukrová

Příloha č. II.2.6: 1995, Aventinum, *Pohádky O. Wilda*, J. Z. Novák

Příloha č. II.2.7: 1997, Slovart, *Šťastný princ a jiné pohádky*, J. Z. Novák

Příloha č. II.2.8: 2000, Aulos, *Šťastný princ, Slavík a růže, Sobecký obr*, R. Nenadál

Příloha č. II.2.9: 2006, Garamond, *The Happy Prince and Other Tales,*

Šťastný princ a jiné pohádky, R. Nenadál

Příloha č. II.2.10: 2007, Andrej Šťastný, *Šťastný princ a jiné příběhy*, M. Cukrová

Příloha č. III: CD se zvukovou nahrávkou pohádek

Šťastný princ a Slavík a růže v překladu J. Z. Nováka a R. Nenadála

Příloha č. I:

Přehled jednotlivých vydání českých překladů Wildových pohádek

(Jednotlivá vydání českých překladů jsou řazena chronologicky)

- 1904 *Dvě knihy pohádek*. Praha: J. Otto (edice Anglická knihovna), přeložila Marie Jesenská
- 1904 *Šťastný princ, Sobecký obr, Věrný přítel, Znamení raketa*. Praha: J. Laichter (edice Žeň z literatur)*, přeložil Václav Alois Jung
- 1909 *Šťastný princ*. Praha: J. Laichter, přeložil Václav Alois Jung
- 1918 *Slavík a růže: Pohádka*. Praha: Moderní revue, přeložila Marie Jesenská, kniha vyzdobena původními lepty a původními dřevoryty Františka Koblíhy, vypravena týmž umělcem
- 1919 *Slavík a růže*. Praha: J. Otto, přeložila Marie Jesenská
- 1920 *Slavík a růže*. Praha: J. Otto, přeložila Marie Jesenská
- 1922 *Infantčiny narozeniny* (souhrnný název), *Rybář a jeho duše, Hvězdné dítě*. Praha: R. Šimek, přeložil František Pacák
- 1922 *Pohádky*. Praha – Tábor: Čeněk Semerád, přeložil Jiří Skaunic
- 1922 *Rybář a jeho duše*. Praha: Jan Toužimský, překladatel neuveden, původními dřevoryty ozdobil Vladislav Burda
- 1926 *Šťastný princ a jiné pohádky*. Praha: J. Laichter, přeložil Václav Alois Jung, obrázky kreslil Prokop Laichter
- 1935 *Sobecký obr*. Hranice: Družstvo knihtiskárny, přeložila Marie Jesenská, kresby a typografická úprava Karla Svolinského
- 1938 *Sobecký obr*. Vytisklo Družstvo knihtiskárny v Hranicích pro ředitelství akc. společnosti léčivých lázní v Trenčanských Teplicích, přeložila Marie Jesenská, kresby a typografická úprava Karla Svolinského
- 1940 *Šťastný princ a jiné pohádky*. Praha: J. Laichter, přeložil Václav Alois Jung, obrázky kreslil Prokop Laichter
- 1941 *Slavík a růže*. Praha: Rudolf Kmoč, přeložil a doslov napsal Jaroslav Podroužek, dřevoryty vyzdobil Arno Nauman
- 1942 *Šťastný princ a jiná divadélka*. Praha: Otakar Růžička, adaptoval Ivan Krahulík

* Nakladatelství knížku opatřilo pozoruhodnou poznámkou vytištěnou na předsádce: „Nakladatel doporučuje sbírku tuto všem přátelům mládeže, zvláště žádá kruhy učitelské, aby na ni upozorňovali a na školách se přičinili o odebrání většího počtu výtisků. Poskytnou tím podporu podniku a přispějí k jeho udržení.“

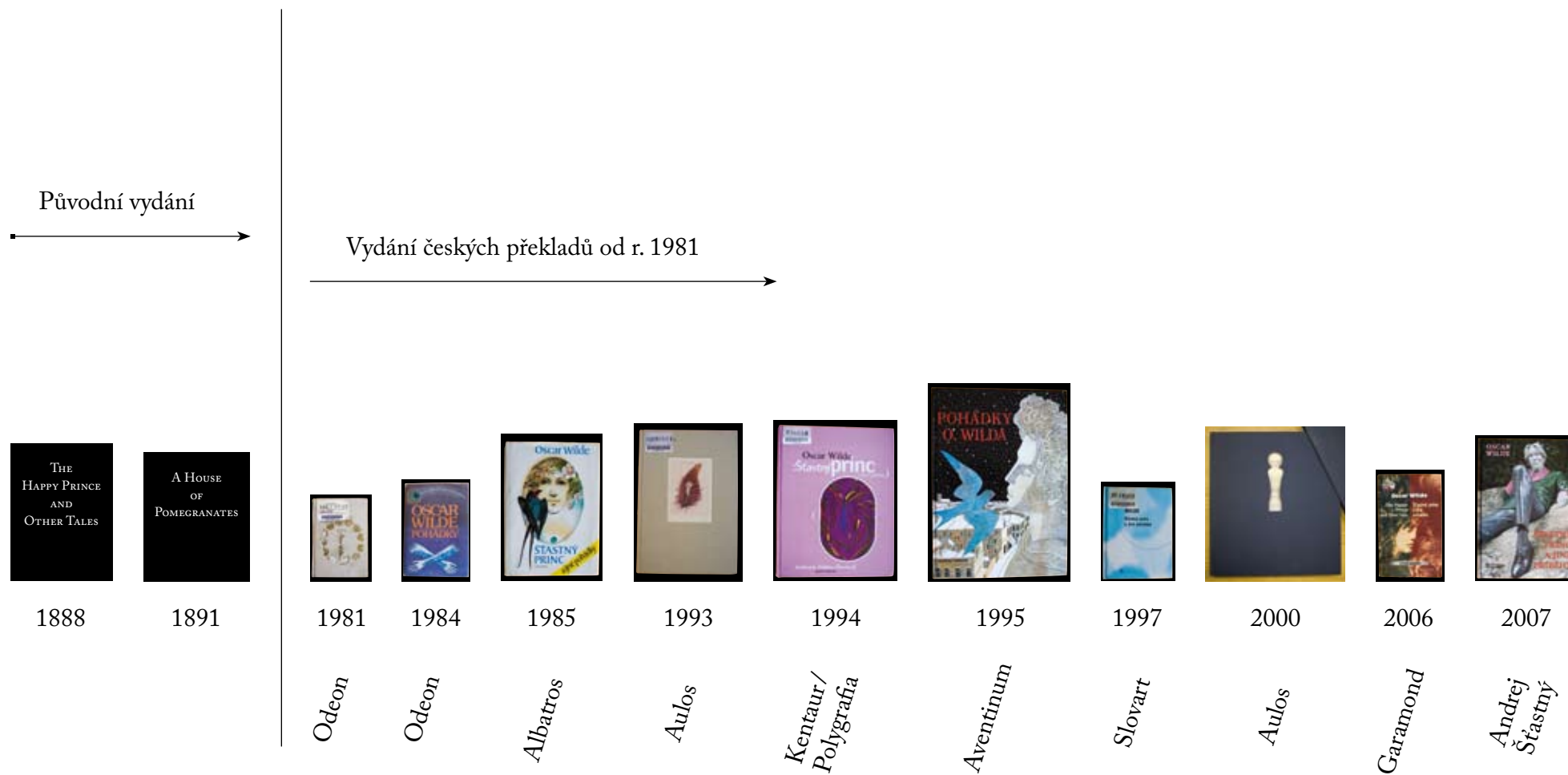
- 1946 *Sobecký obr.* Daňkovice na Moravě: Jan Amos Verner (edice „Život a sen“), přeložil Jozef Tkadlec, ilustrace Jan Konůpek
- 1947 *Šťastný princ.* Daňkovice na Moravě: Jan Amos Verner, přeložil Jozef Tkadlec, ilustrace Jan Konůpek
- 1959 *Šťastný princ.* Praha: SNDK, přeložil Arnošt Vaněček, ilustrace Josef Liesler
- 1971 *Šťastný princ.* Praha: Artia, přeložil Arnošt Vaněček, ilustroval Ota Janeček. (Pozn.: na titulním listu chybně uveden rok vydání 1969)
- 1981 *Pohádky.* Praha: Odeon, přeložil J. Z. Novák
- 1984 *Pohádky.* Praha: Odeon, přeložil J. Z. Novák, ilustrace Eva Bednářová
- 1984 *Šťastný princ. Na motivy stejnojmenné pohádky Oskara Wilda pro rozhlas napsala Helena Vernerová.* Praha: Československý rozhlas, podle překladu J. Z. Nováka.
- 1985 *Šťastný princ a jiné pohádky.* Praha: Albatros, přeložil R. Nenadál
- 1990 *Dvě pohádky.* Liberec: Nakladatelství Libereckých tiskáren, přeložil J. Z. Novák, obálka a grafická úprava Bohumil Vančura
- 1991 *Šťastný princ a jiné pohádky* (audiokazeta). Praha: AudioStory, překlad Radoslava Nenadála čte Vlastimil Brodský**
- 1993 *Slavík a růže.* Praha: Aulos, nakladatelství bibliofilských tisků a grafiky, přeložil R. Nenadál, pět leptů s akvatintou Zdenka Krejčová
- 1994 *Šťastný princ a jiné příběhy.* Praha: Kentaur/Polygrafia, přeložila M. Cukrová, ilustrace Kateřina Štenclová
- 1995 *Pohádky Oscara Wilda.* Praha: Aventinum, přeložil J. Z. Novák, ilustrace Renáta Fučíková
- 1997 *Šťastný princ a jiné pohádky.* Praha: Slovart, přeložil J. Z. Novák
- 1999 *Šťastný princ.* Bratislava: Mladé letá, přeložil Radoslav Nenadál
- 2000 *Šťastný princ, Slavík a růže, Sobecký obr.* Praha: Aulos, přeložil R. Nenadál, jedna originální litografie a 12 ilustrací Petr Nikl
- 2006 *Šťastný princ a jiné pohádky.* Praha: Garamond, přeložil R. Nenadál
- 2007 *Šťastný princ a jiné příběhy.* Praha: Andrej Šťastný, přeložila M. Cukrová
- 2007 *Šťastný princ a jiné pohádky* (audio CD). Praha: Tympanum, překlad Jiřího Zdeňka Nováka čte Jiří Ornest

** Poznámka na přebalu audiokazety: „Jsou to pohádky pro děti i dospělé, dojmající morální čistotou a uchvacující básnickým jazykem.“

Dekáda	Rok vydání (překladatel)	Počet překladů
1900–1909	1904 (Jesenská), 1904 (Jung), 1909 (Jung)	3
1910–1919	1918 (Jesenská), 1919 (Jesenská)	2
1920–1929	1920 (Jesenská), 1922 (Pacák), 1922 (Skaunic), 1922 (neuveden), 1926 (Jung)	5
1930–1939	1935 (Jesenská), 1938 (Jesenská)	2
1940–1949	1940 (Jung), 1941 (Podroužek), 1946 (Tkadlec), 1947 (Tkadlec)	4
1950–1959	1959 (Vaněček)	1
1960–1969	0	0
1970–1979	1971 (Vaněček)	1
1980–1989	1981 (Novák), 1984 (Novák), 1985 (Nenadál)	3
1990–1999	1990 (Novák), 1991 (Nenadál/audio), 1993 (Nenadál), 1994 (Cukrová), 1995 (Novák), 1997 (Novák), 1999 (Nenadál)	7
2000–2009	2000 (Nenadál), 2006 (Nenadál), 2007 (Cukrová), 2008 (Novák/audio)	4

Do tabulky jsou zařazeny pouze překlady, nikoli rozhlasové a divadelní adaptace.

Příloha č. II: Nakladatelské zpracování knih



Příloha č. II.1.: Původní vydání

Příloha č. II.1.1: 1888, David Nutt, *The Happy Prince and Other Tales*

Fotografie přední strany desek prvního vydání souboru *The Happy Prince and Other Tales* z roku 1888 (laskavě poskytl Dublin Writers Museum)



Formát:	165×222 mm
Vazba:	desky z jemného japonského pergamenu
Přebal:	
Papír vnitřních listů:	ruční velínový papír
Velikost písma:	
Ilustrace:	Walter Crane a Jacomb Hood
Typografie:	
Edice:	
Náklad prvního vydání:	1000 výtisků



Reprodukce ilustrace
z prvního vydání (1888)

Zdroj:
The Happy Prince and Other Stories
(London: Penguin, 1994)

Příloha č. II.1.2: 1891, James R. Osgood, McIlvaine & Co., *A House of Pomegranates*

Formát:	171×209 mm
Vazba:	barevné plátěné desky
Přebal:	
Papír vnitřních listů:	ruční velínový papír
Velikost písma:	
Ilustrace:	Charles Shannon
Typografie:	Charles Ricketts
Edice:	
Náklad prvního vydání:	1000 výtisků



Reprodukce titulní strany prvního vydání (1891)

Zdroj: Mason, Stuart (1914) *Bibliography of Oscar Wilde*.
London: T. Werner Laurie.

Příloha č. II.2.: Vydání českých překladů

(pod každou tabulkou s technickými parametry knihy je uvedena zřejmá nakladatelská koncepce, stručný komentář k ilustracím a pravděpodobný adresát příslušného vydání; předesíláme, že komentář k ilustracím je z většiny založen na subjektivním dojmu a nemusí se shodovat s dojmem čtenáře této práce)



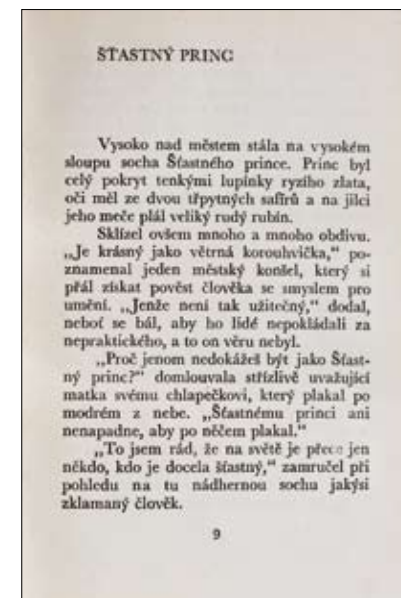
Příloha č. II.2.1: 1981, Odeon, *Pohádky*, J. Z. Novák

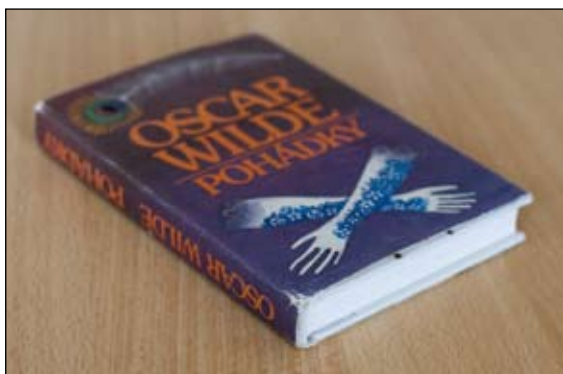
Formát:	99×140 mm
Vazba:	V8, knižní desky potažené plátnem se zlatou ražbou
Přebal:	v knihovnách nedostupný
Papír vnitřních listů:	ofsetový 100 g/m ² , ilustrace na křídovém papíře
Velikost písma:	10 b, patkové
Ilustrace:	Vladimír Rocman
Typografie:	Vladimír Rocman
Edice:	Skvosty anglické literatury
Náklad prvního vydání:	10.000 výtisků (z toho 3.000 výtisků v kůži)

Koncepce vydání *Pohádek* byla podřízena celkové koncepci edice Skvosty anglické literatury, která měla sjednocený formát. 3.000 výtisků v celokožené vazbě by mohlo působit jako analogie s Wildovou snahou o vytvoření krásné knihy; luxusní částí nákladu (tzv. přednostním vydáním) se však mohly pochlubit i všechny ostatní knihy, jež v této edici vyšly, a nejedná se tedy o přímou souvislost.

Vydání obsahuje zajímavě pojaté, dvoubarevné ilustrace akademického malíře a grafika Vladimíra Rocmana.

V knize nenalezneme žádnou explicitní zmínku o adresátovi. Soudě z titulů, které v této edici vyšly, nebyly knihy určeny dětským čtenářům.





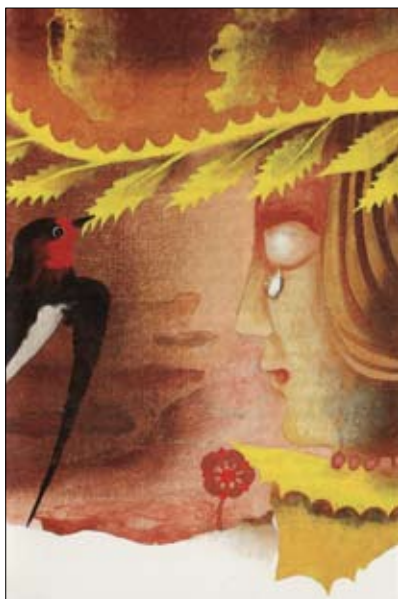
Příloha č. II.2.2: 1984, Odeon, *Pohádky*, J. Z. Novák

Formát:	110×165 mm
Vazba:	V8, knižní desky potažené plátnem se zlatou ražbou
Přebal:	ilustrovaný
Papír vnitřních listů:	ofsetový 100 g/m ²
Velikost písma:	9 b, patkové
Ilustrace:	Eva Bednářová
Typografie:	Jan Solpera
Edice:	–
Náklad prvního vydání:	40.000 výtisků

Koncepčně kniha navazuje na vydání z roku 1981: má podobný formát, zpracování knižních desek včetně obdobného zlatého raženého motivu a stejný doslov, není však již součástí žádné edice. Je možné, že důvodem druhého vydání byla úspěšnost prvního vydání z roku 1981.

Ilustrace jsou celobarevné a působí svým poetickým laděním. Symbolickým způsobem zachycují výjevy přímo z textu. Typografie působí přesným, čistým dojmem. Kniha jako celek působí velmi vyrovnaně, subjektivně nejpříjemněji ze všech zde popisovaných (vyjma bibliofilie).

Stejně jako vydání z roku 1981 neobsahuje ani toto vydání zmínku o dětském čtenáři.





Příloha č. II.2.3: 1985, Albatros, Šťastný princ a jiné pohádky, R. Neadál

Formát:	164×238 mm
Vazba:	V8, knižní desky potažené plátnem se zlatou ražbou
Přebal:	ilustrovaný
Papír vnitřních listů:	ofsetový 100 g/m ²
Velikost písma:	14 b, patkové písmo Demos
Ilustrace:	Luděk Maňásek
Typografie:	Bohuslav Blažej
Edice:	–
Náklad prvního vydání:	60.000 výtisků

Koncepce tohoto vydání je předurčena zaměřením nakladatelství Albatros, které publikuje především knihy pro děti. Forma zpracování je tomu maximálně přizpůsobena: text je vtištěn velkým písmem a doprovází jej velké množství celobarevných ilustrací; ty se realisticky, až doslovně drží textu a poněkud postrádají invenci – rozhodně nepředstavují osobitou interpretaci textů Wildových pohádek. Působí velmi dekorativně a většinou zpodobňují některou z pohádkových postav.

Zaměření na dětského čtenáře je deklarováno i na záložce přebalu a v doslovu Arnošta Vaněčka; zajímavé je, že doslov pochází z vydání Vaněčkova vlastního překladu v SNDK roku 1959.



Příloha č. II.2.4: 1993, Aulos, *Slavík a růže*, R. Nenadál



Formát:	175×255 mm
Vazba:	ruční V8, knižní desky potažené plátnem, potisk nalepen
Přebal:	–
Papír vnitřních listů:	ručně vyrobený papír z Velkých Losin
Velikost písma:	12 b, patkové písmo Baskerville (ruční sazba)
Ilustrace:	Zdenka Krejčová
Typografie:	Zdeněk Ziegler
Edice:	–
Náklad prvního vydání:	bibliofilie, 100 číslovaných výtisků

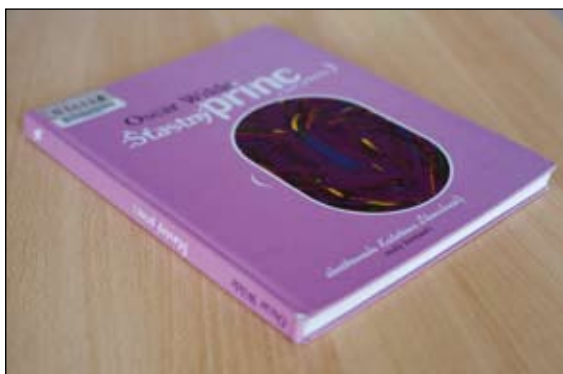
Nenadálův překlad v doprovodu pěti leptů s akvatintou od Zdenky Krejčové je první bibliofilní vydanou nakladatelstvem Aulos, které se specializuje na bibliofilské tisky a grafiky.

Za analogii s prvními vydáními Wildových pohádek lze považovat použití ručního papíru a ruční vazby.

Ilustrace Zdenky Krejčové jsou volnějším ztvárněním motivů pohádkových textů. Působí křehkým, melancholickým dojmem.

Vydání neobsahuje žádný odkaz k dětskému čtenáři, což je logické; bibliofilie je svou podstatou a nákladností, danou jedinečným zpracováním, určena úzkému okruhu sběratelů.

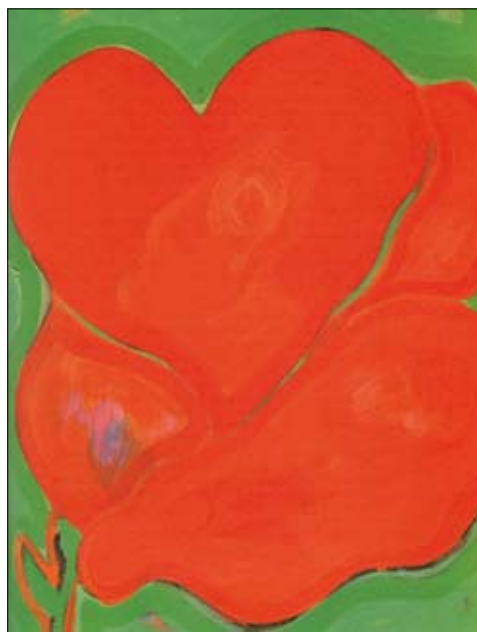




Příloha č. II.2.5: 1994, Kentaur/Polygrafia, *Šťastný princ a jiné příběhy*, M. Cukrová

Formát:	200×260 mm
Vazba:	V8, knižní desky potažené laminem
Přebal:	–
Papír vnitřních listů:	matný křídový 150 g/m ²
Velikost písma:	14 b, patkové
Ilustrace:	Kateřina Štenclová
Typografie:	Tomáš Machek
Edice:	Malý Kentaur
Náklad prvního vydání:	neuveđen

Knihy vyšla v edici určené dětem, čemuž odpovídá použitý formát a velikost písma. Jednotčím prvkem grafického zpracování je tvar závorky. Předností knihy je promyšlená a jednotná typografická koncepce, handicapem pak ilustrace Kateřiny Štenclové, které jsou velmi volným, abstraktním, neuchopitelným zpracováním motivu srdce a nemají žádný postihnutečný vztah k textu. Disharmonicky působí také kombinace barev: růžové desky, výrazně modrá předsádka s různobarevnými závorkami, velmi výrazné barvy ilustrací. Vydání je jednoznačně primárně orientováno na dětského čtenáře.

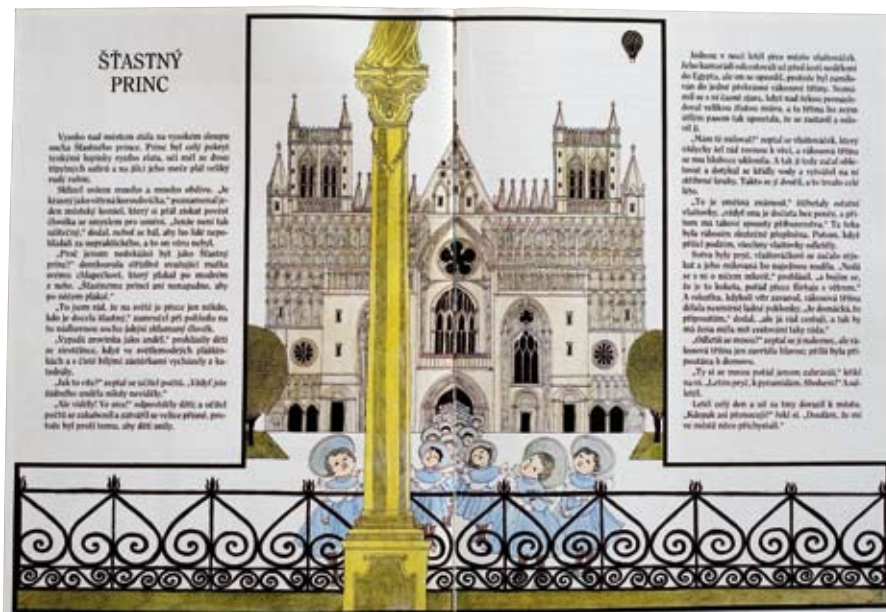




Příloha č. II.2.6: 1995, Aventinum, *Pobádky O. Wilda, J. Z. Novák*

Formát:	230×320 mm
Vazba:	V8, knižní desky potažené laminem
Přebal:	–
Papír vnitřních listů:	matný křídový 150 g/m ²
Velikost písma:	14 b, patkové, kondenzované
Ilustrace:	Renáta Fučíková
Typografie:	Pavel Gaudore
Edice:	Světové pohádky, bajky a legendy
Náklad prvního vydání:	neuveden

Formát knihy, velikost písma i ilustrace odpovídají primárnímu zaměření na dětského čtenáře. Ilustrována je každá dvoustrana v knize a text působí ve vztahu k ilustracím téměř jako jejich pouhý doprovod. Ilustrace dosti přesně sledují dějovou linii a detailně znázorňují prostředí děje. Ilustrátorka imituje secesní styl a zvláštní grafický layout je snahou o napodobení kompozice ilustrací a textu v dětských knihách z počátku 20. století. Velmi disharmonicky působí výrazně žlutá barva předsádky. Spíše než o zajímavém nakladatelském počinu bychom zde mohli mluvit spíše o snaze o dekorativní líbivost, což může být částečně dáno i zaměřením na dětského čtenáře.





Příloha č. II.2.7: 1997, Slovart, *Šťastný princ a jiné pohádky*, J. Z. Novák

Formát:	120×160 mm
Vazba:	V8, knižní desky potažené laminem
Přebal:	–
Papír vnitřních listů:	ofsetový 80 g/m ²
Velikost písma:	9 b, patkové
Ilustrace:	–
Typografie:	Pavel Jedlička
Edice:	Píkola
Náklad prvního vydání:	neuveden

Koncepce edice Píkola je zaměřena na „klasická díla malých žánrů různých národních literatur“. Formát knih z této edice, jak napovídá i její název, je „kapesní“. Kniha není ilustrována a neobsahuje žádný odkaz na tradici prvního vydání Wildových pohádek. Zamýšleným adresátem knihy zřejmě nejsou děti; text je vytištěn velmi drobným písmem, v knize nenalezneme o dětském adresátovi žádnou zmínku.



Příloha č. II.2.8: 2000, Aulos, *Šťastný princ, Slavík a růže, Sobecký obr*, R. Nenadál

Formát:	225×250 mm
Vazba:	V8, knižní desky potažené grafickým papírem (modrým), v deskách a předsádce je výsek ve tvaru figurky (socha prince na sloupu z ptací perspektivy).
Přebal:	kniha je zasunuta do kartonového obalu potaženého grafickým papírem s ražbou
Papír vnitřních listů:	170 g/m ² Excudit Plzeň
Velikost písma:	14 b, Walbaum
Ilustrace:	Petr Nikl
Typografie:	Zdeněk Ziegler
Edice:	–
Náklad prvního vydání:	bibliofilie, 100 číslovaných výtisků

Toto vydání je velmi pozoruhodným bibliofilským počinem. Obsahuje samostatné ilustrace vytištěné speciální technologií Offlith (Offset Lithography – bezrastrový ofset) a vlepene do knižního bloku. Zajímavé je i provedení knižních desek: na přední straně je tvarový výsek, kterým je vidět část ilustrace umístěné na signetu (proto je vyseknutá i předsádka). Touto snahou nakladatele se kniha ze všech českých vydání překladů Wildových pohádek nejvíce blíží Wildovu pojetí knihy jako esteticky hodnotného, krásného předmětu. Ilustrace Petra Nikla vznikly v rámci jeho diplomové práce obhájené na AVU v roce 1987. Jsou subjektivně velmi působivé; zaujmou svou poetičností, imaginativností či například prací s výtvarnou perspektivou. Jsou velmi osobitou a tvůrčí interpretací Wildových pohádkových textů. Kniha neobsahuje explicitní zmínku o adresátovi; tím však jistě primárně nebudou děti, neboť kniha vyšla v extrémně nízkém nákladu a opět tak bude přístupná jen stovce sběratelů bibliofilů.

[Ukázky na následující straně](#)



Vysoká nad městem stála na vzdušném sloupu socha Šťastného prince. Byl celý posulavený bronzkovými plásky vyzho zlata, oči měl ze dvou zářivých safírů a v jilci jeho meče byl zasazen velký ruží ružin.

Váleční ho velice obdivovali. „Je krásný jako korozhvíčka,“ poznamenal jeden městský radní, který toužil získat pověst člověka s uměleckým vkusem, „jenomže není tak užitečný,“ doháněl ze strachu, aby si o něm lidé nezapomněli, že je nepraktický, což se o něm skutečně nedalo říci.

„Proč nemůžeš být jako Šťastný princ?“ zeptala se smoudřá matka svého malého chlapce, který hrál pro něco, co mu nemohla dát. „Šťastnému princovi nikdy ani ve snu nenapadne, aby pro něco plakal.“

„To jsem rád, že je na světě aspoň někdo úplně šťastný,“ hrál si pro sebe zklamaný chlapec, když hleděl vzhůru na tu háječnou sochu.

„Vypadá jako anděl,“ obdivovaly ho děti z uličky, když vycházely z katedrál v jasné červených kabátech a čistých bílých zásterkách.

„Jak to víte?“ zeptal se profesor matematiky.

„V životě jste žádného anděla neviděli?“

„Jakpak by ne, viděly, ve sních,“ odpověděly děti. A profesor matematiky se zakabonil a vypadal nesmírně příně, protože mu bylo velice proti myslí, že by děti mohly mít nějaké sny.

Jednoho dne letěla nad městem mála Vlastoska. Její přítel už před lety tyhny odletěl do Egypta, ale ona tu ještě zůstala, protože se zamilovala do úžasné krásného Řákosníčka. Seznámila se s ním časně zjara, když letěla po prosodu řeky

Michal Váňa - Šťastný princ 15





**Příloha č. II.2.9: 2006, Garamond, *The Happy Prince and Other Tales*,
Šťastný princ a jiné pohádky, R. Nenadál**

Formát:	110×180 mm
Vazba:	V2, paperback
Přebal:	–
Papír vnitřních listů:	ofsetový nebělený 80 g/m ²
Velikost písma:	9 b, patkové
Ilustrace:	–
Typografie:	Dorotea Stamenova
Edice:	–
Náklad prvního vydání:	neuveđen

Koncepčně se jedná o bilingvní vydání s komentáři pod čarou, které by s největší pravděpodobností mělo primárně sloužit jako pomůcka při studiu jazyků. Zpracování je podřízeno minimální ceně výroby a tím i nízké ceně na trhu, která by měla zajistit dostupnost co nejširší veřejnosti. Kniha není ilustrovaná a neobsahuje zmínku o adresátovi.



Příloha č. II.2.10: 2007, Andrej Šťastný, *Šťastný princ a jiné příběhy*, M. Cukrová

Formát:	165×235 mm
Vazba:	V8, knižní desky potažené laminem
Přebal:	–
Papír vnitřních listů:	ofsetový 80 g/m ²
Velikost písma:	13 b, patkové
Ilustrace:	–
Typografie:	–
Edice:	–
Náklad prvního vydání:	neuveđen

Z objektivních parametrů tohoto vydání lze koncepci nakladatele vyvodit jen stěží. V knize jsou použity dvě fotografie: na obálce je celoplošná fotografie sochy Oscara Wilda nacházející se na dublinském Merrion Square, pořízená zřejmě rodinným příslušníkem nakladatele (Ondřej Šťastný); fotograf je též autorem doslovu. Na protititulu je dosti neumně zvětšená fotka Oscara Wilda, pravděpodobně z internetu.

Na zadní straně obálky jsou jako první adresát zmíněny děti, vzápětí se však uvádí, že by *Šťastný princ* „neměl chybět ani v knihovnách dospělých čtenářů“.

Jedinou „koncepcí“ se jeví být snaha o komerční využití jména světoznámého autora, které samo o sobě zajistí knize prodejnost.