

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav translatologie**

**Diplomová práce**

Alena Nováková

**Problematika překladu dramatických textů:**

Vliv divadelního potenciálu dramatického textu na překlad na příkladu her  
J. N. Nestroye

**Translating Drama:**

Influence of the Theatrical Potential of Drama on Translating with  
Examples on Plays by J. N. Nestroy

Praha, 2009/2010

Vedoucí práce: PhDr. Tomáš Svoboda, Ph.D.

## Poděkování

Děkuji vedoucímu této diplomové práce PhDr. Tomáši Svobodovi, Ph.D. za rady a připomínky, a především čas, který mé práci v průběhu jejího vzniku věnoval.

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 22. 12. 2009

Alena Nováková

## OBSAH

|   |           |
|---|-----------|
| <b>ÚVOD</b> .....   | <b>7</b>  |
| <b>TEORETICKÁ ČÁST</b> .....  | <b>11</b> |
| <b>1 DRAMATICKÝ TEXT, INSCENACE A PŘEKLAD</b> .....   | <b>11</b> |
| 1.1 Dramatický versus divadelní text .....  | 11        |
| 1.2 Drama, překlad a inscenace jako text .....  | 13        |
| 1.2.1 Ekvivalence.....  | 16        |
| 1.2.2 Ekvivalence, deformace, selekce.....  | 17        |
| 1.3 Implicitní inscenace.....   | 19        |
| <b>2 DIVADELNÍ POTENCIÁL DRAMATICKÉHO TEXTU A JEHO VLIV NA PŘEKLADATELSKÝ PROCES</b><br>..... | <b>22</b> |
| 2.1 Zdroje DP.....  | 24        |
| 2.1.1 Komunikace na dvou rovinách .....   | 24        |
| 2.1.2 Dramatický dialog: napětí mezi mluvním a estetickým ztvárněním .....                    | 28        |
| 2.1.2.1 Dramatický dialog jako mluvený jazyk.....   | 29        |
| 2.1.2.2 Estetičnost dramatického dialogu.....   | 34        |
| 2.1.3 Kontexty .....  | 37        |
| 2.1.3.1 Vnitrotextový kontext .....   | 38        |
| 2.1.3.1.1 Situační kontext.....   | 38        |
| 2.1.3.1.2 Kontexty postav .....   | 40        |
| 2.1.3.1.3 Celkový kontext .....   | 42        |
| 2.1.3.1.4 Intertextový kontext .....  | 44        |
| 2.1.3.2 Vnětextový kontext.....   | 45        |
| 2.1.4 Dramatická ekonomie .....   | 49        |
| 2.1.4.1 Reduktivní struktury.....   | 49        |
| 2.1.4.1.1 Elipsy .....  | 51        |
| 2.1.4.1.2 Místa neurčitosti.....  | 52        |

|  |           |
|--|-----------|
| 2.1.4.1.3 Předěly .....  | 54        |
| 2.1.4.2 Presupozice a konverzační implikatury.....                   | 55        |
| <b>3 DIVADELNÍ SÉMIOTIKA VE VZTAHU K PŘEKladU .....</b>              | <b>60</b> |
| 3.1 Znaky v divadle.....   | 60        |
| 3.2 Divadelní kód.....   | 62        |
| 3.2.1 Herecká činnost jako znak.....                                 | 64        |
| 3.2.1.1 Lingvistické znaky .....                                     | 64        |
| 3.2.1.2 Paralingvistické znaky .....                                 | 65        |
| 3.2.1.3 Kinesické znaky .....  | 69        |
| 3.2.1.3.1 Mimické znaky.....   | 69        |
| 3.2.1.3.2 Gestické znaky .....                                       | 71        |
| 3.2.1.3.3 Proxemické znaky .....                                     | 74        |
| 3.2.2 Vzhled herce jako znak.....                                    | 77        |
| 3.2.3 Prostorové znaky.....  | 78        |
| 3.2.4 Neverbální akustické znaky.....                                | 78        |
| <b>4 HOLISTICKÝ PŘÍSTUP .....</b>                                    | <b>80</b> |
| 4.1 Dělení na přímé řeči a poznámky.....                             | 80        |
| 4.2 Multiperspektivní dynamika .....                                 | 84        |
| 4.3 Jazyk jako potenciální jednání v rytmické progresi.....          | 84        |
| 4.4 Postava ztvárněná hercem.....                                    | 85        |
| 4.5 Úloha publika .....  | 85        |
| <b>5 ROZBOR PŘEKladŮ Z HLEDISKA NEVERBÁLNÍCH ZNAKŮ V TEXTU .....</b> | <b>87</b> |
| 5.1 Cíle analýzy.....  | 87        |
| 5.2 Postup při rozboru .....   | 88        |
| 5.3 Rozbor .....   | 88        |
| 5.3.1 Režisérské poznámky .....                                      | 88        |

|                               |            |
|-------------------------------|------------|
| 5.3.2 Přímá řeč .....         | 93         |
| <b>ZÁVĚR .....</b>            | <b>115</b> |
| <b>RESUMÉ .....</b>           | <b>117</b> |
| <b>RESÜMEE .....</b>          | <b>118</b> |
| <b>ABSTRACT .....</b>         | <b>120</b> |
| <b>SEZNAM LITERATURY.....</b> | <b>122</b> |
| Primární literatura.....      | 122        |
| Sekundární literatura .....   | 122        |
| <b>PŘÍLOHY .....</b>          | <b>125</b> |
| Seznam příloh.....            | 125        |

## ÚVOD

Dramatické texty jsou specifické útvary, které při překladu vyžadují specifický přístup. V této práci nejprve vymežíme rozdíl mezi dramatickým a divadelním textem. Zatímco dramatický text pracuje jen s jazykovým kódem, využívá divadelní text různé znakové systémy. Pro překladatele je zásadní otázkou, zda je jeho překlad určen pro inscenaci nebo pro literární recepci. Ačkoli dramatický text sestává jen z jazykového kódu, mohou z něj vyplývat i neverbální znaky. Tato vlastnost dramatického textu je tématem kapitoly o tzv. divadelním potenciálu (DP). V druhé kapitole se kategorii divadelního potenciálu budeme věnovat podrobněji.

Ke kategorii DP vedou různé méně komplexní charakteristiky: mluvnost, srozumitelnost, rytmus apod. Teorie překladu zaměřená skutečně na specifickou problematiku dramatických textů se prosadila až v druhé polovině 20. století. Do té doby byla předmětem diskuze především otázka věrnosti překladu, případně se věnovala pozornost překladům antických her nebo her Shakespearových. Šlo převážně o empiricky orientované práce. Významným přínosem pro teorii překladu dramatických textů byla práce J. Levého<sup>1</sup> z konce 60. let. Dosud jsou aktuální jeho požadavky divadelní účinnosti, tzv. mluvnosti a srozumitelnosti. Levý také upozorňuje na vícero kontextů, jež se v dramatickém textu podílejí na tvorbě významu; popisuje stylizaci divadelní řeči – jakým způsobem charakterizuje jevištní projev postavy a jak jsou tyto charakteristiky zachyceny v samotném textu. Kromě toho hovoří o *principu nerovnoměrné stylizace*, jímž na překladatelích požaduje, aby vědomě využívali proměnlivé postupy. Vzhledem ke komplexnosti dramatického textu totiž nelze „překladatelský postup vystihnout nějakým přímočarým a statickým stanoviskem“.<sup>2</sup>

Přibližně ve stejné době jako J. Levý se překladům dramatických textů věnoval K. Bednarz.<sup>3</sup> Bednarz upozorňuje na fakt, že pro překlad „dramatických partitur“ platí maximy, které se nacházejí za hranicemi filologických kategorií. Ideální je podle něj překlad, na němž herec nepozná, že se jedná o překlad. Nejtěžší je přitom zpracování dramaturgických prvků, které vyplývají z jazykového materiálu. Často citovaný je

---

<sup>1</sup> Levý, J.: Překládání divadelních her. In: Umění překladu. Praha: Ivo Železný. 1983. s. 161-196.

<sup>2</sup> Levý, J.: Překládání divadelních her. In: Umění překladu. Praha: Ivo Železný. 1983. s. 193.

<sup>3</sup> Bednarz, K.: Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Wien: Notring. 1969.

v souvislosti s překladem dramatických textů H. Sahl: „*Překládat znamená inscenovat daný kus v jiném jazyce.*“<sup>4</sup> Podle Bednarze je nezbytné, aby měl překladatel kromě jazykových znalostí také dostatečnou divadelní fantazii a byl obeznámený s divadelní teorií. Samozřejmostí by měla být spolupráce překladatele s lidmi z divadelního oboru.

I další autoři pracují s pojmy *divadelnost*, *hratelnost* apod. Zpravidla však zůstávají u pojmenování a stručného popisu těchto charakteristik. A. Haag<sup>5</sup> ve svém článku pracuje s ukázkami ze Shakespeara, jeho poznatky se ale vztahují k překladu dramatu obecně. Jedním z jeho požadavků na překlad dramatického textu je požadavek *dýchateľnosti*. Dýchateľnost je závislá na větném rytmu a délce slov, které jsou v úzkém vztahu s vyjadřováním emocí. Volba slov by měla vycházet z předpokladu, že budou proneseny nahlas. Kritérium dýchateľnosti a hrateľnosti nadřazuje Haag kritériu lexikální přesnosti překladu (upřednostňuje tak volný a dobře hrateľný překlad před významově přesným převodem).

V 80. letech se o charakteristiku dramatického dialogu pokusila M. Snell-Hornbyová.<sup>6</sup> Pro dosažení „povedeného“ překladu zdůrazňuje potřebnou znalost divadelní vědy. Vychází ze Styanova pojetí dramatického textu jako partitury,<sup>7</sup> která se skládá z několika částí. Jednou z nich je jazyk. Přístupu M. Snell-Hornbyové se budeme věnovat podrobněji. Důležitým přínosem je také soubor prací uspořádaných a vydaných F. Poyatosem z konce 90. let<sup>8</sup> věnovaných souvislostem neverbální komunikace a překladu.

S. Bassnettová<sup>9</sup> pracuje s pojmem *performability*, již hledá v textových strukturách a ve specifické výstavbě dramatického textu. Z podobných předpokladů

---

<sup>4</sup> Sahl, H.: Zur Übersetzung von Theaterstücken. In: Übersetzen. Vorträge und Beiträge. Frankfurt, Bonn. 1965. s. 105. *přel. A.N.*

<sup>5</sup> Haag, A.: Übersetzen fürs Theater: Beispiel William Shakespeare. In: Babel 30. 1984. s. 218-224.

<sup>6</sup> Snell-Hornby, M.: Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In: Translation und Text. Vídeň: WUV-Universitätsverlag. 1996.

<sup>7</sup> Styan, J. L.: Drama, Stage and Audience. Cambridge Univ.: Press. 1975.

<sup>8</sup> Poyatos, F. (ed.): Nonverbal Communication and Translation. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins publishing company. 1997.

<sup>9</sup> Bassnett-McGuire, S.: Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. London, Sydney. 1985.



vychází i S. Totzevová.<sup>10</sup> Její práce nám byla jednou z hlavních inspirací. Nezůstává jen u konstatování, že dramatické texty mají specifické rysy, že jejich překlad je náročný a komplexní proces. Snaží se nalézt zdroje těchto specifíků především v oblasti jazykových struktur. Cílem této práce je mimo jiné prozkoumat hypotézu, že z dramatického textu, jenž sestává z čistě jazykového kódu, vyplývají díky tzv. *divadelnímu potenciálu* i neverbální znaky. Chceme prokázat, že právě přístup k rozvíjení DP v překladu dramatického textu má zásadní vliv na kvalitu překladu a na inscenaci; dále uvést a analyzovat zdroje DP, které jsou pro překlad relevantní.

Dramatický text je spleť různých významových struktur a jednotlivých kontextů. Celý text nabízí možnou realizaci, potenciální gesta, mimiku i jiné znakové systémy. DP je komplexní kategorie, k níž vedou například pojmy mluvnost, hratelnost apod. V kapitole věnované DP uvedeme několik možných zdrojů divadelního potenciálu. K těm nejdůležitějším patří fakt, že divadelní komunikace probíhá na dvou rovinách zároveň – na rovině interní a externí. DP pramení také z napětí mezi mluveností a estetickým ztvárněním dramatického textu. Drama se na jedné straně snaží přiblížit běžně mluvené komunikaci, na druhé straně se ale jedná o text s dominantní funkcí estetickou. Od jiných žánrů se drama liší množstvím kontextů a jejich komplexností. Jsou to kontexty vnitrotextové a kontext vnětextový. I kontexty jsou zdrojem DP, a proto jim je věnována část této práce. Jako poslední ze základních zdrojů DP uvádíme využívání dramatické ekonomie. Jedná se zejména o reduktivní struktury, jako jsou elipsy nebo tzv. prázdná místa, a s tím související implicitnost dramatického textu. Zdánlivě jen divadelní problematiku vztahujeme vždy k oboru translatologie.

Vycházíme především z divadelní sémiotiky a také z poznatků pražského strukturalismu. Divadelní sémiotice se podrobněji věnujeme ve třetí kapitole. Za základní znakové systémy využívané v divadle považujeme znaky související s hereckou činností (znaky lingvistické, paralingvistické a kinesické), dále znaky spojené s hercovým vzhledem (jako například maska), znaky prostorové a znaky neverbální akustické. V závěru se budeme věnovat tzv. holistickému přístupu, jenž také vychází ze sémiotiky. V mnohém se překrývá s poznatky z předešlých kapitol, do jisté míry tak poslouží jako shrnutí základních problémů. Holistický přístup vychází

---

<sup>10</sup> Totzeva, S.: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes*. Tübingen: Narr. 1995.

z představy o celistvosti uměleckého díla. Při překladu si musíme uvědomit, že jazyk je jen jednou z jeho částí.

Teoretické části budeme pro ilustraci a konkretizaci prokládat ukázkami ze hry J. N. Nestroye *Talisman*<sup>11</sup> a ze dvou českých překladů této hry (E. Bezděková<sup>12</sup> a B. Nekolný<sup>13</sup>). V místech, kde je to nutné, uvádíme originální znění a jeden či více překladů, jinde nám stačí pracovat s překladem. Předpokládáme, že některé neverbální prvky nelze ekvivalentně převést do cílového textu.

V závěrečné části provádíme analýzu těchto textů. Komparativní metoda, kdy porovnáme oba překlady s originálem, nám umožní dojít k výslednému stanovisku, které potvrdí či vyvrátí naše předpoklady a umožní nám také zhodnocení překladatelských řešení (z hlediska neverbálních prvků vyplývajících z textu) s přihlédnutím k teoretickým poznatkům získaným při studiu literatury.

Základní charakteristikou práce je její interdisciplinárnost. Sama práce bude interdisciplinární tím, že čerpá poznatky z oblasti translatologie a zároveň také z teatrologie (především vycházíme z prací J. Veltruského, O. Zicha či J. Mukařovského). Cílem práce bude mimo jiné prokázat, že i překlad dramatického textu by měla být interdisciplinární činnost. Nechceme zůstat jen u pojmenování požadavků na překlad dramatických textů, jakými jsou uvedené požadavky jako hratelnost, dýchatelnost, rozvíjení divadelního potenciálu apod., to již bylo učiněno vícekrát. Chceme tyto kategorie podrobně analyzovat, a to právě především z hlediska neverbálních prvků vyplývajících z textu. Prvky divadla, znaky, kód v divadle apod. byly v historii také několikrát rozebrány. Zde ale budeme klást důraz na takové prvky, které jsou relevantní a někdy dokonce rozhodující pro překlad.

---

<sup>11</sup> Nestroy, J. N.: *Der Talisman*. Stuttgart: Reclam. 2007.

<sup>12</sup> Nestroy, J. N.: *Talisman*. Praha: Dilia. 1967. *přel. Eva Bezděková*.

<sup>13</sup> Nestroy, J. N.: *Talisman*. Praha: Dilia. 1972. *přel. Bohumil Nekolný*.

# TEORETICKÁ ČÁST

*„Drama nelze nazvat básnictvím děje, protože děj zde napomáhá k rozvinutí jazykových prostředků, a nelze je nazvat básnictvím jazykovým, protože jazyková stavba zde napomáhá rozvinutí děje a maximálnímu uplatnění jeho možností.“<sup>1</sup>*

## 1 DRAMATICKÝ TEXT, INSCENACE A PŘEKLAD

V první části se budeme blíže zabývat dramatickým a divadelním textem. Pokusíme se zde zodpovědět otázky jako například, zda je vůbec možné hovořit o textech, jaký je mezi nimi vztah, nebo zda jde o samostatné entity. Cílem je aplikovat získané poznatky na překladatelskou problematiku. Přitom již v úvodu upozorňujeme na to, že není možné (a ani to není náplní práce) postihnout veškeré problémy s tím spojené a nabídnout vždy jednoznačné řešení.

### 1.1 Dramatický versus divadelní text

Celé představení se opírá o text a ten zase vychází od autora. Autor do něj vkládá své osobní zkušenosti, svůj idiolekt a kulturu. Literární (psaný) text budeme nazývat *dramatický*. Drama se realizuje dvěma způsoby. Dramatický text bývá přetransformován na jeviště, v tom případě použijeme označení *divadelní text*, jedná se vlastně o inscenaci. Divadelní text se realizuje v divadle, zatímco dramatický je produkován pro divadlo. Zajímavá je otázka vztahu mezi nimi. Některé teorie jeden z nich upřednostňují.

Tímto problémem se zabývali i čeští strukturalisté. J. Mukařovský rozlišuje dílo jako artefakt a dílo jako estetický objekt. Srovnává dílo jako materiální symbol (artefakt) se signifikantem a význam/interpretaci artefaktu (estetický objekt) se signifikátem. *„Každé umělecké dílo je autonomní znak, který se skládá „1) z díla-věci, jež funguje jako smyslový symbol; 2) z estetického objektu, který je v kolektivním vědomí a funguje jako význam; 3) ze vztahu k označované věci“<sup>2</sup>*. Problematická je otázka, zda se jedná o dva autonomní texty, nebo zda je inscenace jen jinou formou existence dramatu. Z Mukařovské definice vyplývá, že každé umělecké dílo je autonomním znakem. Oproti tomu například generativní gramatici vycházejí z faktu, že

<sup>1</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999. s. 93.

<sup>2</sup> Mukařovský, J.: 1966. Umění jako semiologický fakt. In Studie z estetiky. Praha. Odeon. 1966. s. 88.

psaný text je teoreticky primární, dominantní. Inscenaci považují za variantu konstantního dramatického textu. Existuje i protikladný názor, který dramatickému textu připisuje roli pouhé transkripce divadelního potenciálu, jenž je hnací silou psaného textu. Dramatický text je podle tohoto přístupu nekompletní a neautonomní, protože je v něm skryt nerealizovaný scénický potenciál. Avšak tento přístup nepočítá s texty určenými jen pro čtení a také nezohledňuje skutečnost, že dramatický text vzniká jako první a je výchozím bodem pro inscenaci.

K podstatě a funkci dramatického textu se vyjádřil O. Zich, a to především v *Estetice dramatického umění*. Zich dochází k závěru, že neexistuje dramatické básnictví, protože dramatické dílo se neskládá výlučně ze slov. Vyřazuje tak dramatický text z okruhu literatury. Do básnictví řadí pouze texty, které jsou určeny výlučně pro čtení a které jsou jako psané texty úplné. Takové texty řadí do básnictví epického.<sup>3</sup>

Oproti tomu J. Veltruský se v práci *Drama jako básnické dílo* snažil prokázat, že prostředky dramatického textu do jisté míry předurčují divadelní strukturu. Takový přístup koresponduje se zde rozvíjenými stanovisky (viz dále). Dále ale Veltruský rozvádí svou teorii k druhému krajnímu pólu než O. Zich, když tvrdí, že všechna dramata jsou svébytným literárním dílem. Vychází přitom z klasického žánrového dělení na lyriku, epiku a drama, přičemž konstatuje, že básnické druhy se liší pouze „*různou organizací téhož materiálu, totiž jazyka*“<sup>4</sup>, na rozdíl od divadla, které se od nich liší svým materiálem. „*Pro nás je však nejdůležitější, že všechna dramata – nejen dramata „knižní“ – jsou čtena jako básnická díla lyrická a epická.*“<sup>5</sup>

Uvedené názory reprezentují dvě protikladná stanoviska. Zatímco pro Veltruského je dramatický text svébytným literárním dílem, je pro Zicha pouze součástí inscenace s tím, že některé jeho prvky mohou mít vliv na koncepci představení. Ve skutečnosti je potřeba podle okolností a na základě různých kritérií určovat vztah dramatického textu k oběma sférám pokaždé znovu.

Abychom ale celou problematiku mohli nějak uchopit, přikláníme se v této práci k názoru, že dramatické texty jsou součástí literatury jakožto svébytné celky, které

---

<sup>3</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha:Panorama. 1987.

<sup>4</sup> Veltruský, J.: *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host. 1999. s. 10.

<sup>5</sup> Veltruský, J.: *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host. 1999. s. 9.

mohou existovat samy o sobě. Zároveň je ale třeba zdůraznit, že každá literární interpretace by měla předpokládat, že v textu je prostor pro další zpracování a zapojení dalších znakových systémů. „*Je pouze třeba si uvědomit, že autorův text hraje pro jevištní realizaci mluvené složky významnější úlohu a je pro ni závazný (ačkoli ne úplně závazný) ve vyšší míře než pro realizaci jiných složek.*“<sup>6</sup> S dramatem se setkáváme i v jeho psané podobě, ale nesmíme přitom opomíjet fakt, že ve většině případů je určen k inscenaci. Veltruský píše: „*Neobyčejná intenzita vzájemného působení vývoje divadla a vývoje dramatu, která vyplývá jednak ze skutečnosti, že básník píšící drama má zpravidla na mysli aktuální stav struktury divadla, jednak ze skutečnosti, že inscenace je do značné míry strukturou textu předurčována, nehraje roli, jde-li nám o rozbor básnické struktury dramatu...*“<sup>7</sup> Pro nás je důležitá zmínka v závěru této citace, totiž že složky textu, které by mohly být ukazateli k inscenaci, nehrají roli, je-li předmětem zájmu rozbor struktury dramatu. Právě v tom se odlišuje přístup zvolený v této práci, neboť jsme za základní problematiku zvolili překlad textů určených k inscenaci, které tudíž překračují rozbor básnického textu.

Ještě než se překladatel dá do práce, musí vědět, zda je předmětem jeho překladu dramatický text jako text určený pro literární recepci, nebo text pro inscenaci. S. Bassnettová<sup>8</sup> tvrdí, že by překladatel měl pracovat v první řadě s textem, raději než s hypotetickou inscenací. Samozřejmě pokud by překlad měl sloužit jako podklad pro další transformaci, tedy pro inscenaci, měl by překladatel spolupracovat s lidmi, kteří se pohybují v divadelní praxi – s dramaturgy apod. Překladatel si musí být vědom toho, že se jedná o typ textu, jenž není určen jen k poslechu či jen ke čtení. Spojují se zde prvky vizuální s akustickými a někdy má drama oslovit i další naše smysly.

## 1.2 Drama, překlad a inscenace jako text

Všechny tři typy jsme již jako texty označili. Zbývá tedy vysvětlit, co nás k tomu vedlo. Vycházíme ze strukturalistické definice textu, která popisuje textualitu jako rys struktury jazykového vyjádření. Jedná se o celek, jehož částí tím, že do něj

---

<sup>6</sup> Romportl, M.: K teorii jevištní řeči. In: Klosová, L.: Jevištní řeč dramatu. Praha: Divadelní ústav. 1990. s. 109.

<sup>7</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999. s. 10.

<sup>8</sup> Bassnett-McGuire, S.: Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. London, Sydney. 1985. s. 102.

vstupují, nabývají speciálního charakteru. Vztahy mezi složkami jsou dynamické, vnitřní rovnováha mezi složkami se neustále proměňuje a znovu vytváří. Jednotlivé složky se snaží nadřadit jedna druhé, „*hierarchie je ve stavu neustálého přeskupování*“.<sup>9</sup> Každá složka má ve společné jednotě všech složek určitou funkci. V kapitole 4 uvádíme holistický přístup k překladům dramatických her (přičemž vycházíme především z díla M. Snell-Hornbyové). Na rozdíl od strukturalismu, jenž vidí vnitřní sjednocení celku právě ve vzájemných vztazích složek, holismus klade důraz na celistvost s tím, že za nejpodstatnější část celku považuje jeho ohraničení. Vnitřní diference je podle holistického přístupu důsledkem jeho ohraničení.<sup>10</sup>

Velmi obecně definují text sémiotici, například Coseriu (dle Totzevová s. 80<sup>11</sup>) říká, že „*každý text má smysl*“. Lotman<sup>12</sup> hovoří o uměleckém textu jako o komplexní myšlence vystavěné ze sémantických prvků. Z Lotmanovy definice vyplývá, že v estetickém textu není žádný prvek redundantní. Podobnou myšlenku nalezneme u J. Mukařovského<sup>13</sup>, který tvrdí, že každá složka textu má význam. Tvorba textu je vlastně procesem významotvorným, jenž se uskutečňuje na dvou rovinách – produkce a recepce. Pro překlad i pro analýzu divadelní transformace je nutné zohlednit obě roviny. Jednak tedy rovinu konstituce textu jako tvorbu složité struktury ve specifických podmínkách a jednak jako interakci mezi komunikačními partnery.

Podle Kallmeyera je text „*souhrn komunikačních znaků použitých v komunikační interakci*“ (dle Totzevová s. 81<sup>14</sup>). Text se tak jeví jako komunikační jednání realizovatelné pomocí verbálních a neverbálních prostředků. Proto se vyvinul pojem divadelní text. Text nemusí sestávat jen z jazykového znakového systému, ten je s ostatními systémy v interakci. Znakové systémy využívané v divadelních textech jsou obsahem kapitoly 3 Divadelní sémiotika.

Dramatický a divadelní text jsou znakové sítě a struktury, v nichž mohou dominovat různé znakové systémy (verbální versus neverbální). Někteří autoři tvrdí,

---

<sup>9</sup> Grygar, M.: Terminologický slovník českého strukturalismu. Brno: Host. 1999. s. 26.

<sup>10</sup> Grygar, M.: Terminologický slovník českého strukturalismu. Brno: Host. 1999.

<sup>11</sup> Totzeva, S.: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Tübingen: Narr. 1995 s. 80. *přel. A. N.*

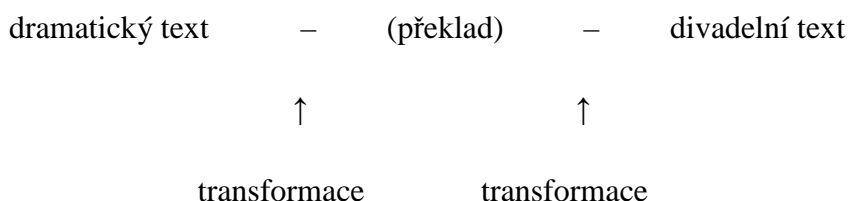
<sup>12</sup> Lotman, J.M.: Štruktúra umeleckého textu. Bratislava:Tatran. 1990. *přel. Milan Hromada.*

<sup>13</sup> Grygar, M.: Terminologický slovník českého strukturalismu. Brno: Host. 1999.

<sup>14</sup> Totzeva, S.: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Tübingen: Narr. 1995. s. 81. *přel. A. N.*

že v divadelním textu jsou dominantní neverbální znaky. Přikláníme se k názoru druhé skupiny, která říká, že až na extrémní případy, jakými je například pantomima, je verbální kód dominantní i v divadelním textu. Jeho dominance však není tak výrazná.

I inscenace (divadelní text) je v této práci považována za text, ačkoli se jedná o extrémní případ. Pokud přijmeme, že inscenace je text, umožní nám to srovnání s překladem, oba budou výsledkem transformace.



Překlad může zůstat konečným provedením původního díla, ale už z podstaty dramatického textu vyplývá, že se spíše stane podkladem pro další transformaci (divadelní). Inscenace tedy vychází buď z původního díla, nebo se zakládá na již transformovaném textu. Zatímco při procesu překladu se jedná o transformaci jednoho jazykového kódu do jiného jazykového kódu, jde u inscenace o transformaci znakového systému do jiného znakového systému nebo spíše do znakových systémů. Použijeme-li Jakobsonovu terminologii, jedná se na jedné straně o mezijazykovou transformaci (překlad) a na straně druhé o transformaci mezisémiotickou (inscenace).<sup>15</sup> Překladatel dramatického textu by se neměl spokojit jen s čistě mezijazykovou transformací. V obou případech dochází k výběru nového kódu, nových prostředků a tento kód je nutně odlišný od toho původního. Proces transformace je tedy nutně spojen s deformací (viz dál).

Slovy J. Mukařovského<sup>16</sup> není stabilním východiskem pro inscenaci artefakt svou materiálností, ale je jím jeho subjektivní konkretizace. Konkretizace estetického objektu při recepci je při procesu transformace materializována do nového artefaktu. Výchozí text bývá považován za stabilní prvek v celém procesu, ačkoli právě on jako literární dílo má proměnlivý charakter. Pro transformaci je ale stabilní, protože v tu chvíli nejde o literární dílo, ale o jeho relativně stabilní individuální konkretizaci.

---

<sup>15</sup> Jakobson, R.: On Linguistic Aspects of Translation. In: On Translation. ed. R. Brower. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press. 1959. s. 232-239.

<sup>16</sup> Grygar, M.: Terminologický slovník českého strukturalismu. Brno: Host. 1999.

Translát někde možná vyplní prázdná místa, jako samostatné dílo ale může otevírat nová. Při interpretaci často dochází k odstraňování prázdných míst, estetická transformace ale neusiluje o završení tohoto procesu.

### 1.2.1 Ekvivalence

S uvedenými poznatky souvisí také problematika ekvivalence. Pro naši práci se nabízí zamyslet se nad otázkou, zda lze hovořit o vztahu ekvivalence mezi dramatickým textem a překladem, dramatickým textem a inscenací nebo dokonce mezi původním textem a inscenací založenou na překladu.

Cílem této práce není zabývat se ekvivalencí dopodrobna. Rádi bychom přesto alespoň ve zkratce uvedli základní obrysy této problematiky, neboť ačkoli není účelem této práce pojmout problematiku ekvivalence v její úplnosti, nelze ji ani zcela opomenout. Pojem pochází z matematiky a formální logiky. Ale v podstatě se s otázkou ekvivalence setkáváme již u nejstarších teoretiků překladu. Ti se většinou zabývali tím, zda je vůbec možné ekvivalence dosáhnout, a tedy zda je vůbec možný překlad (relativistické versus univerzalistické teorie). Zde předpokládáme přeložitelnost.

Ekvivalence je dynamický pojem, protože jeden text může existovat v různých překladech a interpretacích, které závisí na dobovém vkusu a normách. Proto je potřeba hodnotit ekvivalenci vždy se zřetelem k situaci. Jedná se o určitý typ adekvátnosti, jež je závislá na zmíněném účelu. Překlad je adekvátní, pokud je výběr znaků cílového jazyka podřízen účelu překladu (K. Reissová a H. Vermeer – teorie skoposu<sup>17</sup>).

Přestože existuje několik různých přístupů k ekvivalenci, nenalzáme konkrétní představu o tom, co je ekvivalentní (zda je ekvivalence otázka formy či obsahu apod.). Otázkou zůstává, zda jsme schopni tento vztah jednoznačně určit. Je nutné pracovat i s konkrétní situací (viz níže). Proto nejen tlumočení, ale i překlad je silně situačně vázaný. Rozdíl je v tom, že překlad nám umožňuje vracet se ke starším překladům, navazovat na ně, přepracovávat je atd. Hovořit obecně o ekvivalenci na jiných rovinách než na té jazykové (a často i tam) je velmi relativní.

---

<sup>17</sup> Reiss, K. – Vermeer, H. J.: Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen: Max-Niemeyer-Verlag. 1984.



I A. Popovič<sup>18</sup> uvádí, že o ekvivalenci v užším slova smyslu je možné hovořit na jazykové rovině. Za nutné považuje pracovat s ekvivalencí na rovině výrazové struktury textu, ve stylu. Říká, že jen na této rovině přechází dílo z jazyka do jazyka jako homogenní útvar. Upozorňuje na to, že synonymní příbuznost ještě nemusí znamenat příbuznost stylistickou.

### 1.2.2 Ekvivalence, deformace, selekce

Různé přístupy se například snažily definovat jednotku, kterou by se ekvivalence dala měřit. Úvahy se pohybují od nižších rovin (slovo, věta) až k vyšším celkům (odstavec, celý text). Vzhledem k tomu, že dramatický text (a jeho inscenace ještě zřetelněji) je velmi komplexní struktura vznikající za spolupůsobení hned několika znakových systémů, považujeme za vhodné brát jako jednotku celek textu a jeho celkový smysl. Zároveň lze říci, že na úrovni morfologické, lexikální či syntaktické vlastně ekvivalence ani dosáhnout nemůžeme, protože jazykový kód se nutně mění.

Pokud bychom chápali ekvivalenci jako snahu o maximální přiblížení se výchozímu textu, vyplýval by z toho postup, který se při transformaci snaží zachovat co nejvíce významového potenciálu. Takový postup ale vede k rozsáhlým deformacím, protože vyjádřením všech významových souvislostí prostředky jiného kódu, by vznikaly nové významy. Proto je nutné přistupovat k překladu jako k selektivnímu procesu a při překladu dramatického textu zohledňovat jeho divadelní potenciál (DP; viz dále). Při transformaci se projevuje tendence k deformaci, která je nutným důsledkem překladatelského procesu. Deformace je tedy spontánní tendence, zatímco ekvivalenci si překladatel klade za cíl.<sup>19</sup>

Při transformaci se projevuje tendence k sémantické redukci komplexního dramatického textu<sup>20</sup>, protože různé náznaky bývají doplněny, mnohoznačnost interpretována a nevyřčené explikováno. To samozřejmě souvisí se skutečností, že překlad je selektivní proces, což ale neznamená nutně ochuzení. Překladatel by se měl snažit zachovat mnohoznačnost, přenechat divákovi možnost interpretace a aktivní účasti na divadelní komunikaci kognitivní recepcí. Jasně je, že dochází ke změnám,

---

<sup>18</sup> Popovič, A.: *Téoria umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran. 1975.

<sup>19</sup> Totzeva, S.: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes*. Tübingen: Narr. 1995.

<sup>20</sup> Totzeva, S.: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes*. Tübingen: Narr. 1995.

kteře jsou podmíněné samotnou povahou transformace a změnou znakového systému. Překladatel musí velmi pozorně zhodnotit, které významy jsou pro cílové recipienty nesrozumitelné, protože jsou příliš kulturně nebo sociálně specifické, avšak zároveň by neměl diváka podceňovat, naopak by mu měl předat pokud možno stejně otevřený text, jako byl ten výchozí. Cílem interpretace je pochopit i informace zakódované „mezi řádky“. Překladatel při recepci takovou interpretaci provádí vždy, ale neměl by ji vnášet do cílového textu. Pochopení náznaků a prázdných míst by měl přenechat až divákově interpretaci.

Pokud bereme překlad či inscenaci jako samostatné umělecké počiny, nelze ani hovořit o zúžení významu, ochuzení apod. Zároveň můžeme mluvit o protichůdných procesech obohacení. Transformační proces není jen selektivní, ale prosazuje se i opačná tendence. Obohacování je opodstatněno také změnou média. Nové znakové systémy přinášejí nové významy. Selektce proto musí působit proti obohacování. Pokud by se obě tendence vzájemně „nekontrolovaly“, došlo by k příliš rozsáhlým deformacím a nemohla by být řeč o vztahu ekvivalence.

Jednotlivé jazyky vyjadřují různé gramatické informace. Odlišují se nejen v tom, co vyjádřit mohou, ale především v tom, co vyjádřit musí. Posлуhač si vždy povšimne snáze toho, když chybí nějaká obligatorní kategorie. Pokud v nějakém jazyce určitá gramatická kategorie není, lze ji zpravidla vyjádřit lexikálními prostředky. Takové lexikální prvky nejenže rozšiřují cílový text, ale také s sebou nesou další významy. Informační struktury výchozího a cílového textu se liší. Zároveň pokud nahradíme gramatickou kategorii lexikálními prostředky, získává takový prvek více důrazu, než pokud je daný význam vyjádřen jen gramaticky.

Narazit můžeme i na opačný případ, kdy v cílovém jazyce existuje gramatická kategorie, která ve výchozím jazyce není. Například český minulý čas vyjadřuje díky l-ovému přičestí, jež je jeho součástí, na rozdíl od německého přičestí minulého, i rod (například ženský rod: byla jsem, byly; mužský rod: byl jsem, byli). Potom musíme být pozorní, neboť v originále nám většinou vyplyne specifikace z kontextu. Pokud v cílovém jazyce danou specifikaci automaticky vyjadřuje již daná gramatická kategorie, může být další specifikace kontextem nebo explikací nadbytečná.

Dalším důvodem, proč bývají překladové texty delší než originály, je skutečnost, že překladatel musí často zapojit dodatečné informace, aby tak byl text srozumitelný pro cizí publikum. Literární text je nasycen kulturními prvky. Překlad někdy vzniká i s velkým časovým a prostorovým odstupem. Explicitně vyjádřené výroky se odehrávají na pozadí náznaků a presupozic (viz oddíl 2.1.4 Dramatická ekonomie). Některé věty mohou být spojeny s konkrétním provedením, které je spojené s předpokládanými znalostmi neverbálního jednání, jež je někdy nutné dodat. V takovém případě by nárůst textu neznamenal ztrátu DP, avšak překladatel si musí dát pozor, aby recipientovy vědomosti nepodcenil.

Expanze na mikrorovině není nutně měřítkem kvality. Mezi expanzí cílového textu a ztrátou DP je ale v rámci celkové struktury zřejmá souvislost. K takovým případům dochází, pokud překladatel při své práci nepočítá s možnou intersémiotickou transformací. To znamená, že zůstane na nižších rovinách (interlingvální transformace). Překladatel by si měl pomáhat hypotetickou intersémiotickou transformací. Vzniká pak ale nebezpečí, že nebude k textu přistupovat s vědomím jedné možné konkretizace, ale jedné jediné. To by vedlo k naplnění nedořečených míst a k silné deformaci. Jednoduše řečeno, při překladu je třeba zohlednit předpoklad, že text, který překládáme je potenciálním základem pro divadelní transformaci, a že již z textu (jehož je v tu chvíli překladatel tvůrce) vyplývají instrukce pro neverbální znaky.

Ekvivalence bývá zpravidla abstraktním požadavkem stejnosti/shody/korespondence z různých aspektů – stejnost stylistická, jazyková, textová apod. Nejpříjemnější je pro nás Popovičův přístup. Jak již bylo uvedeno, je ekvivalence velmi abstraktní a relativní. Stejně tak je tomu u požadavku ekvivalentního účinku. Narážíme na problém, jak ho můžeme při zapojení velmi rozmanitého lidského faktoru dosáhnout, a jak ho máme popsat. Vrátime-li se na začátek kapitoly: psaný a inscenovaný text určitě působí rozdílně, přesto je možné dosáhnout mezi nimi na vyšších rovinách vztahu „ekvivalence“.

### **1.3 Implicitní inscenace**

*Dramatický text* jako literární dílo, které je produkováno pro divadlo (a je na rozdíl od dramatických textů určených k literární recepci hlavním předmětem této práce), je tedy východiskem pro celé představení. Autor ho vytvořil svým idiolektem

na základě vlastních zkušeností a v určitém vztahu k dobovým a estetickým normám dané kultury. Nabízí se otázka, zda jsou už v dramatickém textu obsažené neverbální prvky, k jejichž plnému rozvinutí by došlo při divadelní transformaci.

Souvisí s tím hypotéza implicitní inscenace. V literárním textu je určitým způsobem nabídnut způsob, jak má být text zinscenován. Je to jeden z mnoha přístupů k popsání vztahu obou textů. Teoretici zastupující tento názor říkají, že inscenace je z velké míry určována divadelními normami a konvencemi, které jsou do textu vepsané. Myslí se tím, že v místech, kde není výslovně předepsán výraz, se herec opírá o konvenční výrazový rejstřík. Opírá se především o konvence cílové kultury. Samozřejmě přitom vychází z dramatického textu, jenž určuje, k čemu je daný výraz třeba najít.

Rozhodně není možné mluvit o jedné předepsané inscenaci, jež by byla do textu vepsána. Nejedná se o inscenaci implicitní, ale potenciální. Jinak bychom nemohli inscenovat texty v různých dobách, kulturách a normách.<sup>21</sup> Význam je v dramatickém textu formulován v dialogích a režisérských poznámkách, konstituuje se tedy ze dvou různých textových vrstev. Při inscenaci vytváříme nové sítě vztahů mezi novými znaky z různých znakových systémů.

Při inscenaci se neverbální prvky vybírají podle konvencí a norem. Silná situační podmíněnost a integrace do dvou komunikačních rovin (K1 + K2; viz dále) si vynucují zapojení neverbálních prostředků. Dramatický text je ve skutečnosti tvořen jen jazykovým kódem. Pro tvorbu významu ale předpokládá i neverbální znaky. Ty mohou být jazykovým kódem popsány v režisérských poznámkách nebo úplně ponechány fantazii a logice čtenáře (a tedy i režiséra inscenace). Při inscenaci jsou pak různě konkretizovány.

Neverbální znaky nejsou v textu, ale vyplývají z něj. Dramatický text není struktura neverbálních a verbálních prvků; jedná se o strukturu čistě verbální, která může evokovat i prvky neverbální. Je to specifická vlastnost dramatického textu, již

---

<sup>21</sup> Totzeva, S.: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Tübingen: Narr. 1995.

označujeme jako *divadelní potenciál dramatického textu* (DP). Zdrojům DP se budeme věnovat v následující kapitole.

## 2 DIVADELNÍ POTENCIÁL DRAMATICKÉHO TEXTU A JEHO VLIV NA PŘEKLADATELSKÝ PROCES

Někteří autoři zdůrazňují pro drama roli jazyka a hledají v něm odkazy k inscenaci. S. Totzevová<sup>1</sup> pracuje s termínem *divadelní potenciál dramatického textu (DP)*: „*Pojem [DP] tak popisuje možné sémiotické relace mezi verbálními a neverbálními znaky, které mohou tvořit text v divadle.*“ Dramatický text je ve své podstatě mnohoznačnou spleť různých významových struktur a jednotlivých propojených kontextů. Celý text přitom nabízí možnou realizaci, potenciální gesta, mimiku i jiné znakové systémy.

DP je komplexní kategorie, k níž vedou například pojmy mluvnost, hratelnost apod. Tyto pojmy mají poměrně dlouhou tradici. Důležité impulsy pocházejí od J. Levého,<sup>2</sup> z jehož požadavků zůstal stále platný požadavek „divadelní účinnosti“, mluvnosti. Kromě toho formuloval Levý také princip *nerovnoměrné stylizace*. Podle něj je při překladu potřeba pracovat s různými metodami. Přístup k výchozímu textu by měl být flexibilní. Jednou je nejdůležitější přesnost lexikálního významu, jindy na příklad styl nebo intonace.<sup>3</sup>

S. Bassnettová<sup>4</sup> považuje za nejdůležitější pojem „*performability*“, ale zároveň ho popisuje jako nejproblematičtější rys dramatického textu. DP hledá hlavně v lingvistických textových strukturách, ve specifické organizaci textu.

Autorovým úmyslem je docílit nějakého účinku na publikum. Pokud má být drama převedeno do jiného jazyka, musí se překladatel zabývat otázkou, jak s daným dílem naložit, aby bylo také funkční a mělo na diváka adekvátní účinek. Překladatel nesmí překládat jen psaný text, slovo od slova, měl by brát v úvahu také jeho uvedení, jak budou napsaná slova působit na jevišti, přirozeně či škrobeně. Musí překládat i kontexty a situace. Zda

---

<sup>1</sup> Totzeva, S.: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes*. Tübingen. Narr. 1995. s. 11.

<sup>2</sup> Levý, J.: *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný. 1983. s. 161-165.

<sup>3</sup> Levý, J.: *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný. 1983. s. 161-165.

<sup>4</sup> Bassnett-McGuire, S.: *Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*. In: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London, Sydney. 1985.

charakter dané postavy; do úst cholerika by v jeho rozčilení neměl vkládat dlouhá a složitá slova ani souvětí apod. Slova a větné konstrukce je nutné volit uvědoměle, abychom dosáhli patřičné tempo, určitý rytmus a účinek (uhlazený/chaotický projev). Každopádně bychom si měli dát pozor na slova těžko vyslovitelná, která by v textu působila nepřírozně a příliš na sebe upozorňovala.

Jazyk divadelních her stojí na rozmezí mezi psanou a mluvenou řečí. Na jedné straně máme písemnou předlohu, na druhé potom živé, dynamické uvedení. Nacházíme se tak mezi problémy lingvistickými a literárněvědnými. Věrné lingvistické překlady, v nichž překladatel postupoval slůvko po slůvku, mohou mít za následek nehratelný celek.

Nesmíme ale podlehnout dojmů, že by do textu byla vepsána jediná inscenace. Text sice implikuje potenciální inscenaci, nicméně tato možnost není jediná správná a text nepředepisuje každý detail. Velkou roli hraje interpretace. S. Totzevová popisuje DP jako strukturální kvalitu textu, která umožňuje transformaci do divadelního textu.<sup>5</sup> Pokusíme se prokázat, jakou roli tato kvalita hraje při překladu. Aby mohl být překlad výchozím textem pro inscenaci, je nutné zachovat DP. Záleží na volbě struktur a strategií.

Na základě přímých řečí je možné rozlišovat různé varianty dramatických textů. Na jedné straně jsou to texty se zvýšenou aktivitou řeči, kde do popředí vystupují její různé funkce, včetně estetické. V takových případech je zdůrazňován jazyk na úkor hereckých výkonů. Naopak u dramát s akcentem na situaci a fyzické jednání je řeč závislá na dané situaci a jednání. Vymezuje tak především prostor pro akci.

Eliptický charakter řeči bývá doplňován poznámkami, které se většinou od přímých řečí liší stylovým ztvárněním. Právě na základě zmíněného eliptického charakteru umožňují přímé řeči různé varianty překladu. Překladatel by se měl snažit zachovat jistou stylistickou jednotu, již lze v díle vysledovat a která je dána tím, že text pochází od jedné osoby (autora). Jejím prostřednictvím je možné dosáhnout i významového sjednocení. Překladatelovo rozhodnutí může mít zásadní dopad na

---

<sup>5</sup> Totzeva, S.: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Tübingen. Narr. 1995.

inscenaci – a to ať na rovině přímých řečí nebo režisérských poznámek (viz dále). S. Totzevová se snaží zjistit, jaké strategie se používají pro vyjádření DP a co jsou jeho zdroje. I zde se v následující části pokusíme nastínit základní zdroje pro rozvíjení DP v dramatickém textu.<sup>6</sup>

## 2.1 Zdroje DP

### 2.1.1 Komunikace na dvou rovinách

Komunikace realizovaná na základě dramatického díla probíhá ve dvou stupních. Na prvním stupni vstupuje do komunikace literární text, na druhém potom jeho divadelní zpracování, inscenace. Některé texty jsou ale určeny jen ke čtení, a to má vliv na strategii překladu. Předmětem této práce jsou především texty určené k inscenaci. Inscenace je stejně jako překlad transformací. Proto je nutné rozlišovat primární komunikaci, která je základem pro vytváření významu, a transformace uskutečněné na jejím základě (inscenace a překlad či inscenace překladu).

I z jiného pohledu probíhá literární komunikace dramatického textu na dvou úrovních. Na úrovni interní a externí. Na jedné straně je to komunikace mezi postavami na jevišti (interní, K1), na druhé straně mezi uváděnými dialogy, ději a publikem, recipienty (externí, K2). Druhá rovina přitom může být úplně explikována, jen naznačena, anebo nedochází k přímé komunikaci s publikem (tzn. přímé oslovení apod., komunikace s publikem samozřejmě probíhá neustále). Interní komunikace je fikční, naučená, opakovatelná, zatímco externí komunikační rovina je sice řízená, ale probíhá spontánně.

V Nestroyově *Talismanu* je role K2 výrazná a je často explikovaná poznámkou *beiseite* nebo *für sich*, která značí, že ačkoli herec mluví tak, že ho nutně slyší i komunikační partneři na interní rovině, vypadá to, že ho dané postavy neslyší. Postavy v těchto případech hovoří *pro sebe*, ale na rozdíl od běžné komunikace vysloví danou myšlenku nahlas, aby ji slyšelo i publikum. B. Nekolný mnohé takové poznámky vynechává, E. Bezděková je zpravidla zachovává. Podle nás jsou funkční a jejich zachování je zde na místě. Například v rámci jedné repliky může být jedna věta věnována interní komunikaci a jedna směřuje pouze k publiku. Pokud zde poznámka

---

<sup>6</sup> Totzeva, S.: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes*. Tübingen: Narr. 1995.



není, znamená to pro interpretaci značnou komplikaci. Aby bylo zřejmější, co máme na mysli, uvedeme konkrétní příklad:

FLORA (*beiseite*). Der Mensch muß die höhere Gärtnerei studiert haben! (*Laut*)  
So dunkel Sein Kopf auswendig is, so hell scheint er inwendig zu sein.

TITUS. Sind Ihnen vielleicht die schwarzen Haar' zuwider?

FLORA. Zuwider? Er Schelm wird nur gut wissen, daß ein schwarzer Lockenkopf einem Mann am besten laßt.

TITUS (*für sich*). Die Peruck'n wirkt!<sup>7</sup>

FLÓRA: /**stranou**/ Ten člověk musel vystudovat vyšší zahradnickou. /**Nahlas**/  
Hlavu máte sice černou jako noc, ale jinak v ní máte jasno.

TITUS: Máte snad něco proti černým vlasům?

FLÓRA: Ale jděte, vy šelmo! Jako byste nevěděl, že nic mužským nesluší tolik, jako černé kučery.

TITUS: /**pro sebe**/ Paruka působí!<sup>8</sup>

FLÓRA: Tohle musel študovat! /**Nahlas**/ Navenek máte palici černou, ale uvnitř máte jasno, co?

TITUS: Máte snad něco proti mým vlasům?

FLÓRA: Nedělejte se. Jako byste nevěděl, že nic tak mužským nesluší jako černý kučery...

TITUS: Paruka zabrala.<sup>9</sup>

Nebudeme se zde zabývat dalšími rozdíly v překladech, chceme zde zvýraznit Nestroyovo využívání obou komunikačních rovin. V Nekolného případě není například zřejmé, že replika „*Paruka zabrala*“ není adresována Flóře (která ji naopak nemá vůbec slyšet), ale publiku. Zvýraznili jsme poznámky, jež explicitně vyjadřují, pro kterou komunikační rovinu je replika určena.

Jednotlivé teorie se liší přístupem k otázce, zda mají být K1 a K2 pojímány samostatně, nebo zda bychom je od sebe oddělovat neměli. M. Pfister<sup>10</sup> analyzuje K1 a K2 jako dvě úplně samostatné roviny. Říká, že se dramatický dialog vztahuje k dvojímu příjemci (ke komunikačnímu partnerovi na jevišti a k publiku). Mimoto má

---

<sup>7</sup> Nestroy s. 25-26.

<sup>8</sup> Bezděková s. 21.

<sup>9</sup> Nekolný s. 20.

<sup>10</sup> Pfister, M.: Das Drama: Theorie und Analyse. Fink. 11. Auflage. 2001.

podle něj dramatický text také dva vysílatele – fiktivního (dramatická postava) a reálného (autor). Popsané vztahy jsou zachyceny v následující tabulce:

|           | FIKTIVNÍ<br>KOMUNIKACE (K1) | REÁLNÁ KOMUNIKACE<br>(K2) |
|-----------|-----------------------------|---------------------------|
| vysílatel | dramatická postava          | kolektiv tvůrců           |
| adresát   | dramatická postava          | publikum                  |

I kdybychom přijali toto rozdělení dvou komunikačních rovin, je třeba zohlednit, že k takovému absolutnímu oddělení ve skutečnosti nedochází, že je jen fikcí. Vzhledem k vzájemnému působení obou rovin se přikláníme k názoru, že se navzájem stále určují, a je proto nutné sledovat je zároveň. Dalším argumentem je fakt, že text se vztahuje k oběma rovinám současně. Přesto si musíme při transformaci uvědomovat existenci obou komunikačních rovin. Na základě uvedených skutečností nepovažujeme ve shodě s S. Totzevou<sup>11</sup> za zásadní toto rozdělení, ale neustálou interakci obou rovin. Právě tato dynamičnost je jedním ze zdrojů DP.

Například B. Brecht neustálým narušováním obou komunikačních rovin v teorii i praxi epického divadla tematizuje jejich samostatnou existenci. Není možné hovořit o absolutním oddělení, ale o dvojím vztahování textu na interní a externí komunikační rovinu, jakožto o základním dramatickém textovém rysu. Pokud text převedený do divadelního kódu umožňuje svým verbálním znakovým systémem rozvíjet tento dynamický vztah, stává se zdrojem DP.

Znaky použité v textu se tak vždy vztahují k oběma rovinám a na základě toho se vytvářejí nové významy a další možnosti, jak text zinscenovat. Dramatický text je velmi specificky zasazen do několika kontextů zároveň (viz dále). Neustálá interakce mezi dvěma komunikačními rovinami je základem pro tvorbu nových významů i pro mnohoznačnost. K2 můžeme připsat jistou metakomunikační funkci, která se projevuje strukturováním dialogu na rovině K1. Komunikace K2 je z hlediska tvorby

---

<sup>11</sup> Totzeva, S.: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Tübingen: Narr. 1995.

významu a smyslu rozhodující. Postavy hovoří většinou k publiku i v případě, kdy je konkrétní replika směřovaná k jiné postavě na jevišti, publikum je totiž zároveň jejich komunikačním partnerem na úrovni K2. Zatímco K1 je čistě fiktivní, opakovatelná komunikační rovina, je příjemce v K2, tedy publikum, reálným adresátem.

Interaktivnost obou rovin a text, který je neustále vztahován ke K1 i K2, s sebou přinášejí to, že v textu je potenciálně implikována jeho realizace. Z toho plynou i další odlišnosti komunikace na základě dramatických textů od estetické komunikace na základě jiných literárních žánrů. Už jen přítomnost publika, jeho kolektivní charakter, kulturní specifická a sociální diferencovanost jsou jasným důkazem. Navíc daná komunikace probíhá zároveň, je úzce vázána na situaci. Tedy na rozdíl od románu či jiného žánru, který si přečteme například až po sto letech od jeho zrodu, je recipient divadelní komunikace přítomen při jejím vzniku. Proces produkce i recepce jsou zde synchronní. Překladatel musí zohlednit, s jakými kulturními a sociálními očekáváními publikum do divadla přichází. Dramatický text může být zinscenován v různých kulturách, v různých divadelních normách, nicméně překladatel by měl rozpoznat pokud možno všechny skryté, implikované významy, zhodnotit jejich srozumitelnost pro cílové publikum a podle toho s nimi naložit. Literární komunikace je totiž na publiku, jeho porozumění a interpretaci závislá, dílo by bez recepce nebylo úplné. Až publikum dotváří významy skryté v textu. Recepce je tu kognitivním procesem, při němž divák odhaluje neznámé a nové na základě kontextů, presupozic a implikovaných významů. Cílem překladu je zachovat stejný potenciál pro tvorbu významů a pro dramatickou mnohoznačnost, jaký nabízí originál.

Sledování dvou komunikačních rovin vedlo také ke zjištění, že informovanost diváka a postav se ve většině případů liší. Pokud je jejich informovanost shodná, ztrácí se vztahování textu ke dvěma rovinám. Pokud se divák a postava mírou informovanosti liší, nabízí M. Pfister<sup>12</sup> následující možnosti:

- a) Interní informace jsou větší než externí. Recipient získává dané informace až s průběhem dění. Tím, že mu některé informace na rozdíl od postav chybí, otevírají se možnosti pro dramatickou mnohoznačnost.

---

<sup>12</sup> Pfister, M.: Das Drama: Theorie und Analyse. Fink. 11. Auflage. 2001. s. 81-87.

- b) Interní informace je menší než externí. S touto variantou se setkáváme například v detektivních dramatech. Vzniká tak napětí a možnost zapojení překvapivého momentu. Tento princip je také často používán pro dosažení komického účinku.

### **2.1.2 Dramatický dialog: napětí mezi mluvním a estetickým ztvárněním**

Podvojnost dramatického dialogu se nevztahuje jen na dvojího adresáta a dvojí výchozí subjekt, ale projevuje se i přináležitostí k mluvenému a zároveň literárnímu jazyku. DP vzniká také právě na základě napětí mezi mluveným jazykem (který je vázaný na situaci) a estetickým jazykem (mnohoznačnost, sebereflexe). Proto lze o DP hovořit jako o vztažení řeči k situaci. Mluvenost evokuje neverbální a paralingvistické znaky. Na druhou stranu pramení DP z estetické víceznačnosti, která vzniká například na základě reduktivních struktur (elipsa aj.), izotopických řad ad.

Dramatický text spadá svou literární formou do kategorie psanosti, zatímco inscenace do kategorie mluvenosti. Takovéto jednoznačné rozdělení ale neodpovídá realitě. Dramatický text jednak reprezentuje dialogickou interakci (a to i v písemné podobě), která bývá řazena ke kategorii mluvenosti, a jednak využívá celou škálu prostředků mezi oběma póly psanosti a naprosto „neumělecké“ mluvenosti. Zároveň je celé pojetí závislé na dobových normách. J. Levý<sup>13</sup> upozorňuje na to, že český divadelní styl je kategorie historická, jež je nesena nejen vývojem jazyka, ale především vývojem divadelních norem využívání jazyka. V současnosti se prosazuje snaha o co největší přiblížení k přirozeně mluvené komunikaci.

Mluvené a psané texty využívají různé strategie. Interní komunikace je závislá na zasazení do situačního kontextu, odehrává se jako běžná komunikace, kdy komunikační partneři disponují určitým množstvím společných vědomostí. Tato komunikace neprobíhá jen ústně, ale je také zachycena písemnou formou.

Nepřímá externí komunikace má veřejný charakter. Publikum je kolektivní a anonymní adresát. Je proto nezbytné explicitně vyjádřit některé prvky, které pro interní komunikaci vyplývají ze situačního a sociokulturního kontextu. Od běžné komunikace se tato rovina liší právě vyšší mírou nutné explicitace. V literární recepci,

---

<sup>13</sup> Levý, J.: Umění překladu. Praha: Ivo Železný. 1983.

při četbě dramatického textu, bývá tento problém řešen poznámkami, při inscenaci se tohoto úkolu zpravidla ujímají neverbální znakové systémy.

V následující části se pokusíme zjistit, v jakém poměru k sobě stojí dva rysy dramatického jazyka (mluvenost, psanost) a jakou roli to hraje pro rozvíjení DP.

### **2.1.2.1 Dramatický dialog jako mluvený jazyk**

Dramatický dialog patří k psaným textům, které využívají strategie mluvené komunikace. Tím, že se jedná o psaný text, jenž je určený k mluvené realizaci, zaujímají dramatické dialogy zvláštní postavení mezi psaností a mluveností. Nejedná se o mluvený jazyk v užším smyslu, neboť nesplňuje dvě základní kritéria této kategorie: Mluvený jazyk v užším smyslu není předem zaznamenán a jeho účel nebývá promyšlen s předstihem. Některé rozdíly mezi psanými a mluvenými texty již byly uvedeny. Zde chceme upozornit na ty nejdůležitější: psané texty nemají přímého recipienta, tzn., jsou oproti mluveným textům explicitnější, preciznější, používají kompletnější věty, čtenář má možnost vracet se k nim (číst je opakovaně). Pro drama je specifické, že autor píše se záměrem imitovat mluvený jazyk. Divák by neměl postřehnout, že se jedná o předem připravený projev.

Srovnáme-li dva úryvky, kdy jeden bude záznamem autentického hovoru a druhý záznamem dramatického dialogu, bude druhý z nich působit (i přes autorovu snahu o autenticitu) uspořádaněji, strukturovaněji. Rozdíl mezi oběma typy textů se nachází převážně v oblasti prvků závislých „na provedení“, k nimž řadíme váhání, anakoluty a jiné syntaktické chyby<sup>14</sup>, tzv. false starts apod. (v podstatě se jedná o prvky, které bychom při opakování opravili), zatímco rysy autentických textů, jež jsou závislé na situaci, se zachovávají i v dramatickém dialogu (používání deiktických výrazů, prostředky pro udržení kontaktu, mimika, gestika apod.).

Dojem spontánnosti tedy vzniká především na základě situační zapojenosti, která dramatický dialog spojuje s běžnou komunikací. Dialog je charakteristický svou strukturou, v níž se střídají repliky různých mluvčích. V některých případech jsou repliky na situačním kontextu závislé do takové míry, že pokud by ho divák neznal,

---

<sup>14</sup> Herbst, T.: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Niemeyer. 1994.

nemohl by správně interpretovat ani význam pronesené repliky. Tak například v Nestroyově Talismanu:

PLUTZERKERN. Versteht Er die Gärtnerei?

TITUS. Ich qualifiziere mich zu allem.

PLUTZERKERN (*für sich*). Er is es! (*Zu Titus.*) Er möcht' also bei unserer jungen, saubern Gartnerin-Witwe Gehilfe werden?

TITUS. Gehilfe der Witwe? – **Wie g'sagt, ich qualifizier mich zu allem.**<sup>15</sup>

SEMÍNKO: Vyznáte se v zahradnictví?

TITUS: Já jsem všeho schopný!

SEMÍNKO: /pro sebe/ Je to on! /Titovi/ Tak vy byste chtěl bejt pomocníkem u naší švarný zahradnický vdovičky?

TITUS: Pomocníkem u vdovičky? **Vždyt' říkám, že jsem schopný všeho.**<sup>16</sup>

PECKA: A zahradnictví rozumíte?

TITUS: Pane, já jsem ke všemu schopný a když je někdo schopný všeho, tak má taky ke všemu kvalifikaci.

PECKA: To je von! Tak vy byste chtěl bejt pomocníkem u naší mladý, švarný, zahradnický, ovdovělý vdovy?

TITUS: **Vždyt' říkám, že jsem schopný všeho.**<sup>17</sup>

České překlady nabízejí opět různé varianty. Například Titova replika „*Ich qualifiziere mich zu allem.*“ se v překladech výrazně liší – Nekolný tuto repliku poprvé značně rozšiřuje. Zajímavé je také německé onkání, které je v obou případech převedeno jako vykání (rozdíl zřejmě pramení ze značného časového odstupu překladů od vzniku originálu), nebo Nekolného nezdařené spojení „ovdovělá vdova“. Tuto pasáž jsme zde ale uvedli hlavně proto, abychom ukázali, že v replikách je díky situační zapojenosti skryto víc, než je vyřčeno. Vzhledem k Titově situaci, jeho charakteru a sociálnímu prostředí, které už divák zná, se jeho odpověď na otázku, zda by chtěl pracovat u ovdovělé zahradnice, stává dvojznačnou. Divák si snadno může domyslet, že Titus už spřádá plány, jak by mohl osamělou vdovu využít pro zlepšení své situace. Zároveň je tu dvojznačnost zdrojem komiky. Pokud by divák neznal Titovu povahu a jeho postavení, mohl by jeho odpověď chápat jen jako ujištění, že se opravdu

---

<sup>15</sup> Nestroy s. 11.

<sup>16</sup> Bezděková s. 6.

<sup>17</sup> Nekolný s. 7.

kvalifikuje k jakémukoli zaměstnání, že tak moc touží získat práci. Ale ve skutečnosti víme, že práce je to poslední, co ho zajímá.

Uvedeme zde ještě příklad, kdy nepovedený překlad narušuje plynulost dialogu, a působí tak proti snaze o dosažení důvěryhodné nápodoby přirozeného mluveného dialogu. Pokud bychom hodnotili překlad B. Nekolného a E. Bezděkové v jejich celku, je překlad B. Nekolného značně expresivnější a často příznakový i v místech, kde to není zcela vhodné. S takovou strategií bychom přesto mohli souhlasit, pokud by se jí Nekolný držel všude, kde to je třeba. Místo toho však Nekolný někde do silně zabarveného hovoru zapojuje zničehonic zcela spisovnou repliku, která občas není ani obsahově právě nejvýstižnější:

SALOME. Der garstige Ding!

TITUS. Er schließt von meiner Frisur auf einen falschen, heimtückischen Charakter, und wegen diesem Schluß verschließt er mir sein Herz und seine Kassa.

SALOME. **Das ist abscheulich!**<sup>18</sup>

SALOME: To je ale svinstvo!

TITUS: Je přesvědčenej, že když jsem zrzek, tak jsem taky podvodník. Uzavřel mi své srdce a pokladnu.

SALOME: **To není krásné!**<sup>19</sup>

Salome a Titus zpravidla v Nekolného překladu používají nespisovné koncovky a výrazy. Poslední replika uvedeného příkladu, v níž je adjektivum „krásné“ zakončeno spisovnou koncovkou, není v souladu s celkovou koncepcí tohoto dialogu. Nepatříčnost repliky ale zdaleka nespočívá jen ve spisovné koncovce. Nekolného překlad tu působí na úkor plynulosti a srozumitelnosti. Jen pro porovnání uvádíme také překlad E. Bezděkové:

SALOME: To je ale ohavnost!

TITUS: Usoudil, že když jsem zrzek, musím být taky falešník a potměšilec, a proto přede mnou uzavřel svoje srdce i pokladnu.

SALOME: **To je ale ukrutnost!**<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Nestroy s. 14.

<sup>19</sup> Nekolný s. 10.

Rozhodně netvrdíme, že řešení, jež nám nabízí E. Bezděková, je optimální, ale v každém případě je vhodnější.

Jedním ze základních prostředků používaných v mluvené komunikaci jsou již zmíněné deiktické prostředky. Vztahují promluvu k situaci, tzn. k času a prostoru. Časovou a prostorovou deixi vyjadřují například ukazovací zájmena (*tato, tamten*), místní i časová adverbia (*zde, tam, večer*) nebo slovesné časy (préteritum x přezens x futurum). Při přímé komunikaci bývá jejich interpretace právě na základě konkrétní situace jednoznačná. V psaném podání je nutné jejich význam dekódovat jako verbalizované informace o čase a prostoru. V divadle mohou zastávat konstitutivní funkci (konstituce nových významů – například rozpor mezi deiktickým výrazem a skutečností (tou divadelní)):

CONSTANTIA. Gesetzt nun, ich würde mich wieder verheiraten, zweifeln Sie, daß die gnädige Frau meinen Mann einen Platz in ihrem Dienste verleihen würde?

TITUS. Der Zweifel wäre Frevel.

CONSTANTIA. Ich sage das nicht, als ob ich **auf Sie** Absichten hätte –

TITUS. Natürlich, da haben Sie keine Idee –<sup>21</sup>

KONSTANCE: Dejme tomu, že bych se tedy znovu provdala: snad nepochybujete o tom, že by milostivá paní pro mého muže nenašla ve svých službách místo?

TITUS: Sebemenší pochybnost by byla zločinem.

KONSTANCE: Neříkám to proto, že bych snad s **vámi** měla nějaké záměry...

TITUS: Samozřejmě, to by vám ani na mysl nepřišlo.<sup>22</sup>

KONSTANCE: Pochybujete, že kdybych se znovu provdala, že by se nenašlo pro manžela místo?

TITUS: To bych si nedovolil.

KONSTANCE: Neříkám to proto, že bych měla nějaké úmysly...

TITUS: Jak by vás to mohlo taky napadnout...<sup>23</sup>

V tomto příkladu chceme upozornit především na deiktický výraz, který jsme v originálním znění zvýraznili (*auf Sie*). E. Bezděková tento výraz zachovává, zatímco

---

<sup>20</sup> Bezděková s. 9.

<sup>21</sup> Nestroy s. 40.

<sup>22</sup> Bezděková s. 35-36.

<sup>23</sup> Nekolný s. 32.



B. Nekolný ho vypouští. Pokusíme se vysvětlit, proč právě tento výraz považujeme za důležitý. Konstace chce Titovi dokázat, že její slovo má v domě poměrně velkou váhu. Hned si ale uvědomí, že by z její repliky mohlo vyplývat, že už si představuje zasnuby s Titem, a chce to rychle „zamaskovat“ – ačkoli jí jde ve skutečnosti právě o to. Nechce Tita vylekat (ten by se však sňatku, jímž by dosáhl dobrého postavení, nebránil) a raději explicitně zdůrazňuje, že **s ním** rozhodně nemá nějaké záměry. Toto deiktické vyjádření je v rozporu se skutečností a divák o tomto rozporu ví. Napětí mezi deiktickými prostředky vyjádřenými slovy a skutečností je zdrojem dalších významů. U B. Nekolného je tento výraz vypuštěn, čímž se do jisté míry stírá potenciál skrytý v této replice. Jiným příkladem rozporu mezi deiktickými výrazy a skutečností je rozsáhlejší replika Salome, uvedeme zde jen její část v překladu E. Bezděkové:

SALOME: ...Nezlobte se na mě – a kdybyste náhodou viděl **toho** s tou zrzavou palicí, tak **mu** řekněte, že jsem to myslela dobře: že jsem **ho** jen chtěla varovat a že těm lidem, co se po **něm** ptali, neprozradím...<sup>24</sup>

Salome mluví k Titovi, mluví o něm, ale namísto druhé osoby jednotného čísla používá deiktika pro osobu třetí jednotného čísla, aby tak navodila dojem, že hovoří o někom jiném, a neprozradila před Konstancí Titovu skutečnou identitu.

Dalším významným rysem mluvenosti jsou paralingvistické znaky, kterým se v této práci věnujeme podrobněji v rámci kapitoly o divadelním kódu (3.2 Divadelní kód). Jelikož přímá komunikace probíhá zároveň přes verbální i neverbální kódy, má mluvčí v takovém případě možnost používat redukované struktury, zkratkovitost nebo do určité míry zhuštěnou syntax. Míra vázanosti na situaci proto úzce souvisí s mírou implicitnosti. S. Totzevová říká, že se implicitnost projevuje v presupozicích, konverzačních implikaturách a elipsách<sup>25</sup> (viz oddíl 2.1.4.1 Reduktivní struktury), tedy vypouštěním prvků, které jsou dané situací.

Mluvčí se při svém projevu spoléhá na předpoklad, že posluchač disponuje určitými informacemi relevantními pro danou promluvu. Odhad množství a kvality informovanosti posluchače závisí na mnoha faktorech (hlavním faktorem je, v jak důvěrném vztahu jsou komunikační partneři). Nevyjádřené informace lze v běžné

---

<sup>24</sup> Bezděková s. 39.

<sup>25</sup> Totzeva, S.: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Tübingen: Narr. 1995.

komunikaci zpravidla jednoznačně doplnit na základě kontextu. V divadelní komunikaci taková „prázdná místa“ otevírají možnost vícero interpretací a rozvíjejí tak DP.

Se spontánním mluveným projevem jsou spojené tzv. sémantické předěly. Neustálé změny perspektivy v dialogu a jeho rychlý průběh vedou konverzaci různými směry, k různým tematickým odbočkám, tematickým změnám apod. Rychlé a náhlé změny směřování dialogu bývají zdrojem komiky, neboť dochází k tomu, že se do těsné blízkosti dostávají nejrůznější kontexty a souvislosti.

Mluvený projev není charakteristický jen spojením neverbálních a verbálních znakových systémů. I v samotném jazykovém kódu máme prostředky pro vyjádření mluvenosti. Takové prostředky se vyskytují napříč jazykovými rovinami (na syntaktické, lexikální i morfologické rovině) a souvisí se stratifikací daného jazyka. Zde je důležité, aby se překladatel orientoval ve stratifikaci obou jazyků, výchozího i cílového. Musí určit, zda jsou postavy jazykem charakterizovány a podle toho volit cílové prostředky. Postava bezdomovce by například v češtině nejspíš neměla využívat jen spisovnou jazykovou vrstvu apod. Do jaké míry autor pracuje s rysy mluveného jazyka, je závislé na dobových normách a konvencích. Nezřídka byla například Vrchlického dramatickým překladům vytýkána nevhodnost pro jeviště, a to právě na základě „nepřirozenosti mluvního projevu“. Snaha o vznešenou formu promluvy působila na úkor jevištní účinnosti. V Nestroyově díle je mluvenost a hra s jazykovými vrstvami velmi výrazná. Již ve výše uvedeném příkladu jsme prezentovali nespoju spisovné a nespoju vrstvy v překladu B. Nekolného. Z toho, co jsme zde uvedli, vyplývá, že dramatický dialog je tvořen estetizovaným jazykem, který je nositelem rysů mluveného projevu a je úzce vázán na situaci.

### **2.1.2.2 Estetičnost dramatického dialogu**

Dramatický dialog jakožto fiktivní stylizovaný projev patří mezi texty s hlavní funkcí estetickou. Rozdíl spočívá hlavně v přítomnosti dalšího adresáta, publika, a tedy ve využívání komunikační roviny K2. Dialog mezi postavami musí být veden tak, aby publikum bylo schopné interpretovat informace, které by v běžném hovoru byly nejspíš vyjádřeny implicitně. V psané podobě dramatu se to projevuje ve členění textu na přímé

řeči a poznámky. Na základě toho můžeme konstatovat, že dramatický dialog je nerealistický svou koncentrací informací.

Podle J. Mukařovského<sup>26</sup> jsou veškeré prvky uměleckého díla nositeli estetických hodnot. Estetická funkce podle něj existuje v dialektickém protikladu k ostatním jazykovým funkcím. Tyto zůstávají v různé míře v textu zachovány, a jelikož se podílejí na výstavbě uměleckého díla, stávají se základem pro estetickou funkci. Jednotlivé funkce jsou v napětí, v neustále dynamickém vztahu. Estetická funkce se realizuje na všech rovinách. Estetické ztvárnění dominuje nad rysy přímé mluvené komunikace.

Estetická funkce spočívá v autoreflexivitě uměleckých textů. Pozornost je věnována samotné vnitřní výstavbě estetického znaku, který je „*svébytný a samoučelný*“<sup>27</sup>. Estetická funkce není prostředkem k cíli, ale je cílem sama o sobě. Ani když sděluje, nemá estetický znak (dílo) platnost sdělení. Vlastností znaku je poukazovat k něčemu mimo sebe, umělecký znak udává jistý směr pohledu na skutečnost, umělecké dílo (znak) navozuje estetický postoj. Důležité je, *jak* je daná informace sdělována. Hranice estetické oblasti nejsou dány realitou samou a jsou velmi proměnlivé. Jsou závislé na míře estetické vnímavosti, která je dále závislá na subjektivních a objektivních faktorech. Ačkoli jsou hranice estetické oblasti velmi neostré, existuje určitá stabilizovaná část, jež je v rámci kolektivu určena jako součást estetické oblasti.

Potom hovoříme o estetické normě. Estetickou normu nelze zachytit kodifikací, ale funguje jako regulující princip, který je značně proměnlivý. V umění není jediné žádoucí splnění normy, naopak může být i porušována. Norma tu působí jako jistý orientační bod, na jehož základě recipient rozpoznává míru deformace umělecké tradice novými tendencemi. V uměleckém díle se prolíná několik norem, jež jsou v dynamické rovnováze, zároveň. „*Umělec ji [uměleckou normu] respektuje nejen tehdy, kdy se jí dá vést, nýbrž i tehdy, kdy ji vědomě porušuje: umělecká hodnota vyrůstá právě z tohoto záměrného i nezáměrného vztahu, napětí i nesouladu mezi normou a dílem.*“<sup>28</sup> Ve společnosti vymezené dobou existuje několik estetických kánonů zároveň. Nejvýše

---

<sup>26</sup> Grygar, M.: Terminologický slovník českého strukturalismu. Brno: Host. 1999.

<sup>27</sup> Grygar, M.: Terminologický slovník českého strukturalismu. Brno: Host. 1999. s. 99.

<sup>28</sup> Grygar, M.: Terminologický slovník českého strukturalismu. Brno: Host. 1999. s. 119-120.

bývá v jejich hierarchii řazen ten nejmladší. Cílem umění je neustálé obnovování našeho styku se skutečností, který je pod tlakem každodenního života automatizován.

Dílo jakožto znak, může mít zároveň několikery smysl. Do jednoho díla může být vloženo několik smyslů současně, či postupně. Estetická víceznačnost a příznaky mluvenosti jsou také zdroje DP, neboť víceznačné sdělení nabízí několik interpretačních možností. O co bohatší je nabídka pro interpretaci (otevřenost interpretaci), o to více divadelních znaků může tyto významy vyjadřovat.

U Nestroye nacházíme metaforické vyjádření, idiomy, jazykové hříčky apod. Ale i ve zdánlivě obyčejném a „neuměleckém“ projevu se jedná o esteticky ztvárněný text, neboť se jedná o fiktivní komunikaci, kde autor vědomě pracuje s jednotlivými prvky, nositeli významů, jež jsou určeny k interpretaci.

CONSTANTIA. Sie vergessen mir aber ganz, mir den **Vorfall** zu erzählen.

MARQUIS (*öfter nach Titus hinübersehend*). Es war mehr ein **Unfall**, der mit einem genickbrechenden **Wasserfall** geendet hätte, wenn nicht der **Zufall** einen Menschen gerade in dem Augenblicke, wo das abscheuliche Tier, mein feuriger Fuchs - <sup>29</sup>

Nestroy si pomocí předpon a tvorby kompozita pohrává se slovíčkem *Fall*, jež používá v různých výrazech (*Vorfall*, *Unfall*, *Wasserfall*, *Zufall*). Jde o čistě jazykovou hru, jejíž zachování bývá problematické (vzhledem ke změně jazykového kódu) a je závislé na překladatelově jazykové fantazii. Oba analyzované překlady využívají stejné řešení – používají výrazy obsahující v kořeni -hod- (*příhoda*, *nehoda*, *náhoda*). Jazykovou hříčku se tak do jisté míry daří zachovat (i na rovině sémantické), ačkoli místo čtyř výrazů se stejným kořenem se zde objevují tři. Někdy se ale nepodaří ani to.

KONSTANCE: Vy jste ale docela zapomněl vyprávět mi o té **příhodě**.

MARKÝZ: /se občas podívá na Tita/ Byla to spíš **nehoda**, která mohla skončit zlomeným vazem, kdyby mi nebyla **náhoda** seslala člověka, který zrovna ve chvíli, kdy to odporné zvíře, ten můj divoký hnědák...<sup>30</sup>

KONSTANCE: Vy jste ale zapomněl vyprávět o té **příhodě**.

---

<sup>29</sup> Nestroy s. 45.

<sup>30</sup> Bezděková s. 41.

MARKÝZ: To byla spíš **nehoda**, která mohla skončit tragicky přeraženým hřbetem, kdyby **náhoda** neseslala pomoc v kritickém okamžiku. Ten člověk, zrovna kdy to odporný zvíře, ten divoký hnědák...<sup>31</sup>

### 2.1.3 Kontexty

Dialogický projev se od monologu liší mimo jiné tím, že se odehrává nejen v čase, ale i v prostoru. Děje se ve specifickém *tady* a *ted'*.<sup>32</sup> Toto časoprostorové určení se neustále proměňuje, přítomnost se mění v minulost a budoucnost v přítomnost. Kontext je významová jednotka dynamická. Každá další jednotka je vnímána na pozadí všech dřívějších. Běžně nazýváme specifikaci časem a prostorem jako mimojazykovou situaci jazykového projevu. Do mimojazykové situace spadají i účastníci hovoru, jejich rozpoložení, společné znalosti atd. Vztah dialogu k mimojazykové situaci se odráží v jeho jazykovém složení. Vztah k situaci předmětné vyjadřujeme časovou i prostorovou deixí (viz výše).

Vztah mezi dialogem a mimojazykovou situací je pokaždé jiný. Sepjetí dialogu se situací vyplývá z jeho vnitřní výstavby: „*V dialogickém projevu prolíná se a střídá několikery, alespoň dvojitý kontext, na rozdíl od projevu monologického, jenž má kontext jediný a nepřetržitý. Nemůže se ovšem ani dialog obejít bez významové jednoty, avšak ta je dána předmětem hovoru, tématem, jež musí být v dané chvíli stejné pro všechny účastníky.*“<sup>33</sup> Vzhledem k tomu, že se dialogu účastní více než jedna osoba, je zde i několik kontextů – kontexty promluv každého účastníka, které tvoří jistou jednotu smyslu. Kontexty, jež se v dialogu prolínají, jsou odlišné, a proto dochází na rozhraní jednotlivých replik k ostrým významovým zvrátům.

Skutečnost, že se každá významová jednotka začleňuje do několikerého kontextu, dodává pojmenování složitější ráz než v projevu monologickém. Také J. Levý<sup>34</sup> zmiňuje skutečnost, že se v divadle prolínají různé kontexty. Říká, že replika se vedle vztahu k pojmenovávaným objektům vyznačuje i vztahem k několika sémantickým kontextům. Jednak vstupuje do vztahu k předmětům na jevišti

---

<sup>31</sup> Nekolný s. 37.

<sup>32</sup> Mukařovský, J.: Dvě studie o dialogu. In: Kapitoly z české poetiky I. Praha: Svoboda. 1948. s. 155.

<sup>33</sup> Mukařovský, J.: Dvě studie o dialogu. In: Kapitoly z české poetiky I. Praha: Svoboda. 1948. s. 134.

<sup>34</sup> Levý, J.: Umění překladu. Praha: Ivo Železný. 1983. s. 161-196.

(k dramatické situaci; projevuje se především deiktickými výrazy), jednak vstupuje do odlišných kontextů jednotlivých recipientů, kteří ji mohou různě interpretovat. Zde uvedeme jedno z možných pojetí klasifikace kontextů podílejících se na konstituci významů, přičemž vycházíme z klasifikace S. Totzevové.<sup>35</sup>

Kontexty nám pomáhají „vyčíst“ z textu více, než je explicitně vyjádřeno. Jako dva hlavní kontextové komplexy vyděluje S. Totzevová kontext vnitrotextový a kontext vnětextový. Pro vnitrotextový kontext je charakteristická silná vázanost na situaci a prolínání kontextů jednotlivých postav. Proto se v rámci této kategorie dále rozlišují: kontext situační, kontext postav, kontext intertextový, celkový kontext. Vnětextový kontext zahrnuje prvky přesahující text jako například životní situace recipienta, sociální a politický kontext atd.

### **2.1.3.1 Vnitrotextový kontext**

#### *2.1.3.1.1 Situační kontext*

Většina divadelních koncepcí popisuje především situační kontext, a to na základě skutečnosti, že dramatický dialog je v každém momentě spojen s určitou situací, tento kontext je stále přítomen. Kontext, který je v běžné komunikaci daný, musí v dramatu vytvořit autor.

Při situační kontextualizaci se projevují dvě tendence, které souvisejí s již popsaným problémem napětí dramatického textu mezi mluveností a estetickým. Zatímco části volněji spojovaného běžného projevu se vážou přímo na situační životní kontexty, estetické texty takovou situaci modelují. Veltruský popisuje tuto specifickou vlastnost dramatického dialogu následovně: „*Jinými slovy: není tedy dramatický dialog opravdovým dialogem? Prostým nahlédnutím do kteréhokoli dramatu se lze ovšem přesvědčit, že tomu tak není, že totiž i dialog dramatický je v každém okamžiku svého průběhu spjat s určitou situací. Rozdíl je však v tom, že tato situace zde není dána jako objektivní realita existující vně jazykového projevu, nýbrž je dána v něm jakožto nehmotný význam, který je jazykovým projevem teprve vytvářen.*“<sup>36</sup>

Situace je v dramatickém textu často utvářena v poznámkách stojících zpravidla na začátku scény nebo u jednotlivých replik, avšak hlavně se na její tvorbě podílejí

<sup>35</sup> Totzeva, S.: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Tübingen: Narr. 1995. s. 119-152.

<sup>36</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999. s. 19-20.

přímá pojmenování, popisy, charakteristiky apod. a také prostředky, které situaci určují nepřímou, když ji specifikují určitým významovým odstínem (například určitá grimasa naznačuje vnitřní rozpoložení postavy).<sup>37</sup> Přímým popisem může být situace dána jedním rázem, zatímco k určení situace nepřímými prostředky bývá zapotřebí více takových náznaků, jež se vzájemně determinují.

Poznámky jsou záležitostí literární recepce, ale zároveň jsou významným prvkem podílejícím se na konkrétním uchopení inscenace. Proto zde krátce zmíníme také jejich roli (viz také kapitola 4 Holistický přístup). Poznámky slouží k významovému sjednocení dramatického dialogu, a to nejen ty, které vyjadřují jeho celkový smysl nebo zdůrazňují jeho souvislosti. Vzhledem k tomu, že poznámky vyslovuje přímo autor, upozorňují čtenáře ustavičně na existenci tohoto kontextu. Ačkoli jsou poznámky podstatným nositelem funkce významového sjednocení, jsou vzhledem k přímým řečem postav složkou podřízenou. Jejich podřízené postavení souvisí také s jejich charakterem jazykové výstavby, který je epický. Dramata, jež uplatňují poznámky ve zvýšené míře, se přibližují epice. Poznámky se v takovém případě nevyjadřují jen o pohybech, gestech atd., ale i o přímých řečech osob – v podstatě jde o formu nepřímé řeči.

Společný jevištní prostor umožňuje využít prvky komunikační ekonomie, jako například deixe, redukce, presupozice atd. Narativní text by takové jednání popsal, nebylo by součástí promluvy postavy. Verbální znaky tu s neverbálními tvoří komplexní základ pro konstituci významu. Ačkoli situační kontext vede ke konkretizaci, a omezuje tak víceznačnost, zůstává text otevřený pro různé interpretace. Transformace je vždy spojená s konkretizací situačního kontextu.

Situačně zapojená je například Titova replika, když se vlichocuje do přízně zahradnice Flóry. Pokud bychom nevěděli, že se jedná o zahradnici a že se Titus uchází o místo zahradního pomocníka, nedával by jeho styl vyjadřování smysl:

FLÓRA: Tak vy jste...

TITUS: Exotická bylina, která nevzešla z této půdy; něžná rostlina okolnostmi

---

<sup>37</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999.

vykořeněná a náhodou přesazená na vlídný záhon vašeho domu, kde se hřeje ve slunci vaší přízně a kde doufá najít obživu.<sup>38</sup>

Styl Titovy promluvy se projeví i na rovině paralingvistických znaků, a to především v intonaci a zabarvení hlasu (bude se snažit o navození vznešeného tónu své promluvy). Překladové řešení je v souladu se zabarvením originálu a slovní projev je v harmonii s paralingvistickými znaky. Naopak nevhodný by byl překlad, v němž by si překladatel neuvědomil rozdíl ve stylu Titova projevu, když se snaží budít dojem vzdělaného člověka a když mluví normálně.

#### 2.1.3.1.2 Kontexty postav

Z podstaty dialogu vyplývá, že se střídají aktivní role účastníků. Do role mluvčího se střídavě dostávají různé postavy, které hovoří ze své perspektivy. Dialog je proto polyperspektivní útvar. Repliky se tak neváží jen na situaci, ale jsou v úzkém vztahu ke kontextu daného promlouvajícího subjektu. Do kontextu určité postavy nevstupují pouze jednotky obsažené v jejích vlastních promluvách, ale také jednotky obsažené v promluvách ostatních postav, které tato postava vnímá. „*Vzájemný vztah jednotlivých kontextů má proto povahu konkurence: každý z nich se snaží nabýt jednoty na úkor ostatních, snaží se změnit celkový smysl všech ostatních kontextů tak, aby jeho vlastní smysl nebyl jimi rozrušován. Volba významových jednotek a utváření promluv se neřídí toliko ohledem na míněnou skutečnost a smysl, který do ní mluvčí vkládá, nýbrž i ohledem na ostatní, konkurující kontexty, aby byl projev ostatními účastníky tak a tak chápán a vykonal tlak na smysl každého kontextu.*“<sup>39</sup>

K rozvíjení DP dochází, když jedna z postav využívá dvojsmyslu, zejména tehdy, když jsou její promluvy dvojsmyslné jen pro ni a pro čtenáře/diváka, zatímco druhý účastník je chápe jednoznačně a skrytý význam mu uniká, protože mu nejsou známy některé okolnosti. Výsledkem bývá například komika:

FLÓRA: A víte vy, že jste náramný ješita? Mně se zdá, že si dokonce pálíte kadeře? /Chce mu vjet rukou do vlasů/

TITUS: /uskočí/ Nedotýkat se! Já jsem totiž na hlavě hrozně lechtivý!<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Bezděková s. 20.

<sup>39</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999. s. 40.

<sup>40</sup> Nekolný s. 21.



Zatímco divák moc dobře ví, proč se Titus za každou cenu vyhýbá Flóřinu dotyku (má paruku), Flóra prozatím uvěří jeho výmluvě.

Mezi situačním kontextem a kontextem postav mohou být různé vztahy – jeden z nich je například silně redukován a druhý se stává dominantním (například situační kontext je dominantní, když jsou kontexty postav fragmentární; k tomu dochází, když postavy často mění své role).<sup>41</sup> Perspektivy postav běžně vnímáme jako nezávislé na perspektivě autora. Přesto právě autor může určitým uspořádáním skrze perspektivy postav, jejich hierarchizací projevovat vlastní perspektivu. Setkáváme se s příklady, kdy „si každá postava vede tu svou“, tedy každá mluví o něčem jiném. Takové repliky jsou spojeny na vyšší tematické rovině, komunikační partneři se nechtějí v dialogu dát směrem toho druhého. Posлуhač interpretuje význam na základě širšího kontextu, který získává dominantní postavení nad kontextem postav.

Promluva může být srozumitelná jen ze subjektivního kontextu postavy. Taková strategie je výrazným zdrojem DP. Promluva zůstává pro interní i externí komunikaci nejprve nesrozumitelná. Vznikají dvojznačné motivy, které odkazují k minulosti, již ještě neznáme, nebo k budoucnosti. Promluva sice vychází z úzkého kontextu postavy, stává se ale základem pro komplexní kontext, který se bude v dalším průběhu rozvíjet. Je tomu tak například, když Titus na začátku zastaví splašené koně, a zachrání tak Markýze, o němž si myslí, že se jedná o vysoce postaveného člověka. Až mnohem později se ale divák i Titus dozvídá, že jde o vlastní jméno Markýz. Zároveň se dozvídáme, že Markýz je vlastně kadeřník, a právě proto se galantním způsobem snažil vyhnout tomu, aby Titovi za jeho čin zaplatil. Sám totiž nepatří k nejbohatším. Toto zjištění je důležité pro kontext Titovy postavy a zároveň pro celkový kontext.

Kontexty postav se ve spojení se situací zapojují do vyšší roviny celkového kontextu. J. Veltruský<sup>42</sup> vychází z úvahy, že repliky postav a jejich kontexty získávají význam až v kontextu autora, který jednotlivé repliky přesahuje. Jednotlivé kontexty se podle něj od sebe neliší ani tak jednotkami, jež používají, ale především celkovým smyslem, který do kontextu vkládá právě subjekt. Celý dramatický dialog zároveň tvoří jediný kontext. Ústředním subjektem se stává autor, jenž se do styku se čtenáři/diváky

---

<sup>41</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999.

<sup>42</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999.

dostává nepřímo přes dílčí subjekty. Dialog je tak v napětí mezi jednotností významových kontextů a zároveň jejich mnohostí.

*„Osoba je spontánním subjektem, který utváří své projevy na základě stanoviska, jež zaujímá v mimojazykové situaci, a zároveň je do mimojazykové situace umísťována smyslem projevů, které jí určuje ústřední subjekt. Je tedy osoba původcem svých projevů a zároveň pouhým jejich nositelem.“<sup>43</sup>*

#### 2.1.3.1.3 Celkový kontext

Celkový kontext umožňuje porozumění – funkčně usouvztažňuje jednotlivé motivy, postavy, výpovědi atd. Tvoří určitý rámec, který omezuje významové prvky v literárním textu a umožňuje výběr z potenciálních významů. Zatímco situační kontext omezuje významové možnosti nositele znaku, celkový kontext omezuje významové možnosti celého textu.

FLORA (*beiseite*). Der Mensch muß die höhere Gärtnerei studiert haben!  
(*Laut.*) **So dunkel Sein Kopf auswendig is, so hell scheint er inwendig zu sein.**<sup>44</sup>

FLÓRA: /stranou/ Ten člověk musel vystudovat vyšší zahradnickou. /Nahlas/  
**Hlavu máte sice černou jako noc, ale jinak v ní máte jasno.**<sup>45</sup>

FLÓRA: Tohle musel študovat! /Nahlas/ **Navenek máte palici černou, ale uvnitř máte jasno, co?**<sup>46</sup>

Flóra chce Titovi polichotit tím, že si o něm myslí, že má v hlavě jasno, ale kromě toho bezděky naráží na světlou barvu jeho skutečných vlasů. Narážka je pro externího komunikačního partnera zřejmá právě na základě celkového kontextu.

Při překladu se stává, že v cílovém jazyce nelze vyjádřit toto vztahení k celkovému kontextu. Z dialogu se tak vytrácí dvojsmysl. I u uvedeného příkladu je v německém originálu silnější dvojnásobnost: výraz *hell* lépe koresponduje se světlou barvou vlasů, než české *jasno* použité v obou překladech. Při běžné komunikaci se

---

<sup>43</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999. s. 77.

<sup>44</sup> Nestroy s. 25.

<sup>45</sup> Bezděková s. 20.

<sup>46</sup> Nekolný s. 21.

dialog váže přímo na situační kontext. V estetickém textu je nutné brát v úvahu i ostatní kontexty. Je na recipientovi, aby odkazy k jednotlivým kontextům identifikoval a aby je zařadil do vyšší významové struktury. Projevuje se tendence ke kontextualizaci jednotek z nižších kontextových rovin – k jejich zapojení do komplexnějších kontextů. Dynamické vztahy mezi kontexty vedou k utváření celkového smyslu.

Uvedeme zde ještě jeden příklad, kdy v českém překladu dochází ke snížení míry usouvztažnění replik k celkovému kontextu:

MARQUIS (*öfter nach Titus hinübersehend*). Es war mehr ein Unfall, der mit einem genickbrechenden Wasserfall geendet hätte, wenn nicht der Zufall einen Menschen gerade in dem Augenblicke, wo das abscheuliche Tier, mein **feuriger Fuchs** –

TITUS (*erschreckend*). Jetzt hab ich glaubt, er nennt mich beim Nam'n.

CONSTANTIA: Fuchs? Ich glaubte, Sie haben noch den häßlichen Rotschimmel?

TITUS (*für sich*). Wieder ein heimliches Kompliment!<sup>47</sup>

MARKÝZ: /se občas podívá na Tita/ Byla to spíš nehoda, která mohla skončit zlomeným vazem, kdyby mi nebyla náhoda seslala člověka, který zrovna ve chvíli, kdy to odporné zvíře, ten můj **divoký hnědák**...

KONSTANCA: Hnědák? Copak vy už nemáte toho hnusného zrzavého ryzáka?

TITUS: /Pro sebe/ Další známá poklona.<sup>48</sup>

MARKÝZ: To byla spíš nehoda, která mohla skončit tragicky přeraženým hřbetem, kdyby náhoda neseslala pomoc v kritickém okamžiku. Ten člověk, zrovna kdy to odporné zvíře, ten **divoký hnědák**...

KONSTANCA: Hnědák? Vy už nemáte toho ryzáka, který byl tak zrzavý, až byl ohyzdný?

TITUS: Opět známá poklona.<sup>49</sup>

Německý výraz *feuriger Fuchs* jasně odkazuje na zrzavou barvu. *Feurig*, tedy ohnivý je přímým poukazem na oranžovou/zrzavou barvu. Stejně tak *Fuchs* – liška odkazuje k rezavé barvě liščího kožichu. *Fuchs* znamená také ryzák, který může být zrzavý či hnědý – zde oba překladatelé volili vhodně řešení *hnědák*, neboť o ryzákovi je řeč v další replice ve spojení se starým koněm pana Markýze. Oba české překlady volí spojení *divoký hnědák*, a z textu se tak ztrácí dvojsmysl a snižuje se DP, zároveň jsou

---

<sup>47</sup> Nestroy s. 45.

<sup>48</sup> Bezděková s. 41.

<sup>49</sup> Nekolný s. 37.

překladatelé kvůli tomu nuceni vynechat Titovu repliku „*Jetzt hab ich glaubt, er nennt mich beim Nam'n.*“. Vynechání může být oprávněné, (ačkoli se domníváme, že pomocí výrazu ohnivý, nebo jiného podobného, by bylo možné tuto narážku zachovat) ale potom by bylo vhodné vypustit i výraz *další/opět* v poslední replice této ukázky. Zvláštní je také Nekolného překlad *byl tak zrzavý, až byl ohyzdný*, který je v rozporu s požadavkem mluvnosti a přirozenosti.

#### 2.1.3.1.4 Intertextový kontext

Přechod k vnětřovému kontextu tvoří kontext celkový a především kontext *intertextový*. Stejně jako již popsané kontexty i on otevírá pozice pro víceznačnost. V textu mohou být implikované odkazy k jiným literárním i neliterárním textům, k historické skutečnosti apod. Nestroyovy hry jsou často kritické k společenským poměrům. Jeho kritika bývá nadčasová, neboť se zaměřuje na kritiku špatných vlastností a předsudků, s nimiž bojujeme až dodnes. Překladatel musí disponovat širokým přehledem o literární a kulturní scéně cílové kultury, protože jinak by se do překladu mohl vloupat výraz, jenž bude odkazovat k jinému textu, a bude tím vyvářet nové významy.

I u Nestroye nalezneme odkazy silně dobově a intertextově vázané. Například v *Talismanu* je přímá aluze na text F. Grillparzera *Königs Ottokars Glück und Ende* (*Šťěstí a pád krále Otakara*) z roku 1825. *Talisman* je z roku 1840. Z literární historie víme, že Nestroy a Grillparzer byli dva diametrálně odlišní autoři. Zatímco Grillparzer reprezentoval oficiální kulturu a drama Burgtheateru, byl Nestroy autorem „lidovým“. Psal lokální frašky, jejímž cílovým publikem byl obyčejný lid. Jistě není náhodou, že Nestroy odkazuje právě na Grillparzera. Když se projeví skutečná Titova identita, pronese Titus následující repliku:

**TITUS. Das ist Ottokars Glück und Ende!** (*Geht langsam mit gesenktem Haupte zur Mitte ab.*)<sup>50</sup>

**TITUS: Tak skončil zadržitelný vzestup Tita Lišáka!** /Pomalou odchází/<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Nestroy s. 66.

<sup>51</sup> Bezděková s. 59.

TITUS: Tenhle živej obraz by se moh jmenovat **Štěstí a pád aneb Konec marnotratného syna...**<sup>52</sup>

U Bezděkové je sice odkaz na jiné literární dílo, avšak ne na Grillparzera, ale na B. Brechta (*Zadržitelný vzestup Artura Uie, v originále Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*), čímž dochází k značné aktualizaci. Nekolný zachovává část názvu (ani v němčině není název Grillparzerova díla úplný) a připojuje vlastní podtitul.

V následujícím příkladu není přímá aluze, přesto zde můžeme demonstrovat, jaká překladatelská problematika se s tímto kontextem pojí:

TITUS. Auf Leben und Tod!<sup>53</sup>

TITUS: Na život a na smrt.<sup>54</sup>

TITUS: Na život a na smrt –<sup>55</sup>

Toto spojení patří k ustáleným spojením. V češtině se tak jmenuje i několik filmů či překlad knihy Wilbura Smithe (*When the Lion Feeds*). S žádným z nich ale není spojeno tak silně, že by si český čtenář/divák při recepci tohoto spojení asocioval právě to konkrétní dílo.

Intertextový kontext stojí na hranici mezi vnitrotextovým a vněttextovým kontextem. Jazykový materiál dramatu nelze sledovat izolovaně od vněttextového kontextu.

### 2.1.3.2 Vněttextový kontext

Vněttextový kontext není uzavřenou množinou – z diachronního ani synchronního hlediska. Co je v určité době aktuální, může být po jisté době dokonce nesrozumitelné. Tento problém se dotýká především her, které reagují na konkrétní společenskou/politickou/kulturní situaci. Ačkoli se ani ze synchronního hlediska nejedná o zcela jednotný komplex (naopak zahrnuje mnoho dílčích kontextů), bývá tak

---

<sup>52</sup> Nekolný s. 50.

<sup>53</sup> Nekolný s. 47.

<sup>54</sup> Bezděková s. 43.

<sup>55</sup> Nekolný s. 38.

pro zjednodušení a možnost popisu pojímán. O vnětřtextovém kontextu proto hovoříme v souvislosti s určitým časovým obdobím jako o relativně stabilním celku.

Vztah k dobovým normám a skutečnostem neznámá, že by je autor v textu nutně zachycoval. Mnohem spíše se text vztahuje k modelům skutečnosti. Souvislost mezi textem a vnětřtextovým kontextem může být koncipována v textu anebo může být přidána až během transformace. Druhý z uvedených případů není pro tuto práci relevantní.

J. N. Nestroy (1801-1862) ve svých textech zobrazuje rozpor mezi ideálem a skutečností. Odpovědi hledá v životě konkrétních lidí. V Nestroyově době jen málokterý kritik docenil jeho modernost. Zvrat v hodnocení Nestroye nastal až kolem roku 1910, kdy na jeho obhajobu vystoupil K. Kraus. Ocenil především jeho osobité jazykové umění a modernost jeho satiry. Do dramatických textů vkládá tzv. kuplety, které odpovídají satirickému tónu her. Kuplety ale nejsou předmětem této práce. Nestroyův text vznikl v době, kdy bylo české území součástí rakousko-uherské monarchie (*Talisman* byl vydán v roce 1840). Jeho hry se dostávaly za hranice už za jeho života. Prahu navštívil hned několikrát. Mezi překladatele Nestroyových her patřil například J. K. Tyl. V své době se Nestroy dennodenně utkával s cenzurou, již obcházel nejrůznějšími způsoby.

Kultury sousedních států České republiky a Rakouska si zůstaly poměrně blízké dodnes. Samozřejmě se v leccems liší, ale nalezneme mezi nimi mnoho spojitostí. Proto je Nestroyův text i na našem území srozumitelný bez zásadních úprav. Zrzavá barva bývá spojována s jistými charakterovými rysy i v českém kontextu apod. V *Talismanu* nalézáme i významy vázané dobově. V mnohých Nestroyových hrách jsou přímé narážky na dobové společenské problémy (*Svoboda v Kocourkově; Freiheit in Krähwinkel, 1848* atd.). *Talisman* je také společensky kritický, avšak jak jsme již uvedli, je kritika této hry namířena především na lidské nešvary, které jsou aktuální i dnes. Oba překladatelé zpravidla odkazy k vnětřtextovému kontextu ponechávají, neboť v českém kontextu nenarážejí na problém nepochopení (ať už se jedná o zvyk, kdy níže (stejně) postavený muž líbá výše (stejně) postavené ženě ruku; nebo skutečnost, že vznešené postavy nosí paruky apod.)

Pro oblast dramatického umění je specifický dvojitý způsob recepce – jako literárního díla a po transformaci ve formě inscenace. V obou případech se jedná o recipienta anonymního, který se podílí na veřejné komunikaci. Inscenování předpokládá kolektiv producentů, jehož členem by měl být v prvních fázích i překladatel. Kolektivnímu producentovi odpovídá kolektivní recipient. Inscenace existuje jen v průběhu své produkce a pouze v tomto momentě může být také recipována. Produkce a recepce divadelního textu probíhají zároveň.

Z kolektivního charakteru divadelní recepce vyplývá vysoká míra vázanosti na společenskou situaci. Divadlo je sociální záležitostí; bez přímo přítomného publika by inscenace neměly šanci dosáhnout svého naplnění. V historii bylo právě divadlo častým trnem v oku cenzorů, neboť umožňuje přímý kontakt s publikem a aktuální reakce na situaci. Inscenovaný text je závislý na vědomostech publika (obeznámenost s dřívějšími texty, sociálními a historickými normami atd.). Vztah k vnětetovému kontextu se projevuje na rovině externí komunikace. Nelze je ale zaměňovat, protože externí komunikace počítá i s ostatními kontexty.

Existuje mnoho způsobů, jak se konvence, normy a tradice projevují v textu. Zpravidla jsou přítomny v redukované formě. Recipient je skrze eliptické struktury nebo deixi nucen zaplňovat „prázdná místa“ na základě svých znalostí kontextu. K recepci textu někdy dochází i mnoho let po vzniku jeho dramatické předlohy. Dochází tak k zapojování a tvorbě nových kontextových souvislostí. Dominance estetické funkce v dramatickém textu umožňuje toto nové strukturování významu. Drama, překlad i inscenace jsou tedy propojeny s dobou svého vzniku. Toto propojení je ale různé. Mohou používat aktuální literární jazyk, nebo mohou využívat prostředky jazyka staršího období nebo jiné oblasti. Význam jednotek se může s časem i se změnou oblasti měnit (například určitý výraz by v překladu mohl vstupovat do intertextových vztahů s domácí literaturou, které nejsou přítomny v originále). Překladatel musí zvolit, zda spolu s například přesnějším výrazem zapojí do textu odkaz k jinému textu / jiným textům, nebo zda raději zvolí výraz neutrální, který může vést k nivelizaci překladu oproti originálu. Rozhoduje se mezi významovým obohacením a ochuzením. Čím více je nějaký výraz zapojen do vnětetového sémantického systému, tím nemožnější je izolovat ho z jeho vnětetových spojitostí.

Zapojení textu do různých časových období nabízí tyto možnosti:

- a) jedná se o transformaci soudobého textu (překlad/inscenace synchronního textu)
- b) jedná se o transformaci staršího textu
  - interpret může výchozí text aktualizovat a přiblížit ho vlastní době nebo
  - interpret může tematizovat historické pozadí a historické stylistické prvky.

Nabízí se otázka, jak má překladatel dramatického textu přistupovat k prvkům zapojeným do dobového kontextu. Ve výchozím textu jsou odkazy k cizí skutečnosti, k nimž se často přidává časový odstup. Překladatel musí zvolit určitou strategii: zachovat odkazy k cizí a případně i starší situaci nebo je aktualizovat. Pokud by se rozhodl pro druhou variantu, k čemuž překladatelský proces mnohdy svádí, překročil by úlohu překladu, protože by tím „svévolně“ zasahoval do případné následné inscenace a značně by tak omezoval (dobově a esteticky) cílový text. K aktualizaci by mělo docházet až při další – divadelní – transformaci. (Ze které by v ideálním případě překladatel neměl být vyloučen.)

*„Viděli jsme přece, že kontexty jednotlivých účastníků nejsou poslední vrstvou dialogu, že smysl celého dialogu se sjednocuje ve dvou dialekticky protikladných rovinách: tématu a mimojazykové situaci, do které je dialog zasazen. V obou těchto rovinách se dialog významově sjednocuje pro každého z účastníků i pro vnímatele.“<sup>56</sup>*

Kontexty vnitrotextové i ten vnějazykový umožňují komunikačním partnerům využívat ve svých projevech implicitní významy, tzv. prázdná místa apod., které lze právě na základě kontextů interpretovat. Neexplicitní vyjadřování všech informací je také součástí dramatických dialogů a je důležitým prvkem pro rozvoj DP. Proto se mu budeme více věnovat v následující kapitole nazvané Dramatická ekonomie.

---

<sup>56</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999. s. 44.



## 2.1.4 Dramatická ekonomie

Estetické texty obsahují tzv. prázdná místa, jež mají podněcovat recipientovu fantazii a na jejichž základě vzniká víceznačnost. Prázdná místa v sobě mají potenciál pro recepci, který může být rozvinut různým směrem. Proces recepce je zároveň textem usměrňován. Autor textu předpokládá, že recipient prázdná místa rozpozná a bude schopen je interpretovat. Zajisté souvisí „neúplnost“ dramatického textu i s tím, že je daný text určený pro divadelní transformaci – tudíž dojde ke konkretizaci dalšími znakovými systémy. Autor se snaží nevyjadřovat slovy to, co by při inscenaci bylo redundantní, protože to bude vyjádřeno například gestem. Inscenace využívá celého jevištního prostoru, který umožňuje mnoho redukcí jazykových znaků. Prostředky dramatické ekonomie jsou například zhuštěný dialog, zhuštěná syntax, elipsy, vysoká míra stylizace mluveného jazyka. Jazyková ekonomie je charakteristická právě pro mluvený projev (především spontánní), zároveň je také výrazným rysem estetického projevu. Bezprostřední návaznost replik různých mluvčích umožňuje použití syntaktických zkratk.

Jazyková ekonomie disponuje různými prostředky. Těmi jsou například reduktivní struktury nebo implikatury.

### 2.1.4.1 Reduktivní struktury

Zaplňování tzv. prázdných míst recipientem je proces řízený strukturou textu. Na základě získaných vědomostí recipient konkretizuje v daných místech mnohoznačný text a aktualizuje jeho význam. Struktura textu umožňuje buď jednoznačné zaplnění prázdných míst, nebo může úmyslně ponechávat určitou interpretační volnost. S. Totzevová<sup>57</sup> nabízí jednu z možných kategorizací prázdných míst:

---

<sup>57</sup> Totzeva, S.: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Tübingen: Narr. 1995. s. 186.

|   |  |
|---|--|
| <i>prázdná místa</i>  |  |
| <i>elipsy</i>   | <i>místa neurčitosti</i>                                     |
| syntakticky příznakové<br><br>relativně jednoznačně<br>doplnitelné na základě<br>kontextu | syntakticky ne/příznakové<br><br>otevřenost pro interpretace |
| <i>předěly</i><br><br>syntakticky a sémanticky příznakové                                 |  |

I zde je nutné připomenout skutečnost, že se divadelní komunikace odehrává na dvou rovinách (externí a interní). V souvislosti s různou mírou informovanosti recipientů na rovině interní a na rovině externí mohou být prázdná místa funkční například jen pro externí komunikaci. Například v Nestroyově *Talismanu* disponuje divák dlouhou dobu větším množstvím informací než ostatní postavy, protože na rozdíl od nich zná pravdu o Titově identitě a o barvě jeho vlasů, což mu umožňuje činit různé závěry.

Pro signalizaci prázdných míst jsou často používány interpunkční znaménka jako tři tečky nebo pomlčka. Neposkytují žádné informace o tom, co by v daném místě následovalo, kdyby nedošlo k vynechání. Jsou znakem neúplné přímé řeči jakožto části přímé ústní komunikace. Interpunkční znaménka ale nejsou jediným prostředkem pro „vyjádření“ prázdného místa. Hojně se využívá syntaktických předělů, které souvisejí s výraznými sémantickými změnami. Naznačují, že se něco změnilo v situačním kontextu, a verbálně k tomu odkazují. Místa neurčitosti nemívají syntakticky specifické rysy a zakládají se zpravidla na širší logicko-sémantické rovině.

Důležitou roli při zaplňování prázdných míst hraje očekávání. Při estetické komunikaci je řízeno textem, který si s recipientovým očekáváním může různě pohrávat (například když recipient na základě textu očekává určitou skutečnost, ale místo toho

dojde k naplnění úplného opaku). Vyřčené a nevyřčené se dostává do dynamického vztahu.

#### 2.1.4.1.1 *Elipsy*

Elipsou rozumí S. Totzevová<sup>58</sup> prázdná místa, která jsou charakteristická svou syntaktickou formou. J. Hrbáček definuje elipsu následovně: „*Elipsa/výpustka je nevyjádření částí věty, které jsou podle modelové struktury částmi konstrukce dané věty a které by bylo možno doplnit, neboť se vyrozumívají z kontextu nebo situace.*“<sup>59</sup> Podle J. Hrbáčka se o elipsu jedná při vypuštění větného členu nebo jeho části (například „*Budeš hlasovat pro Karla, nebo proti?*“<sup>60</sup>). S. Totzevová<sup>61</sup> pracuje s elipsou také na parolové rovině. Upozorňuje na to, že pokud je věta z hlediska komunikativní funkce úplná, nejedná se o nedbalost mluvčího, ale naopak jde o jeho schopnost určité abstrakce. O elipsách tedy mluvíme, pokud mluvčí vynechá určité prvky, jež je recipient schopen na základě kontextu doplnit. Elipsa a reduktivní struktury vůbec jsou také významným prostředkem textové koherence. V dramatickém textu mohou signalizovat mluvenost (často poukazuje na emocionálně zabarvené vyjadřování) nebo mohou být stylizovány tak, že do textu vnášejí estetické kvality (například rytmicizace). Vzhledem k tomu, že se eliptičnost opírá o předpoklad mluveného projevu, jenž je doprovázen hereckou akcí, je v dramatickém textu někdy nutná poznámka, která vyvažuje eliptický charakter přímé řeči.

Pokud na sebe navazuje delší sled replik, jež využívají eliptické struktury, dochází k rychlému střídání replik navozující dojem shody, souladu a zdůrazňující kolektivní kontext. Následující příklad z *Nestroye sice* také navozuje dojem shody, ale na diváka má komický účinek, protože divák ví, že z Titovy strany rozhodně o shodu nejde. Úryvek je z části, kdy Titus zachrání Markýze z kočáru se splašenými koňmi a Markýz se mu chce odměnit. Peníze ale nepovažuje za dostatečnou odměnu za tak šlechetný čin (jak se později díky celkovému kontextu dozvídáme, důvod proč Markýz nechce zaplatit je úplně jiný). Titus by mu rád naznačil, že by se s penězi velmi ochotně

---

<sup>58</sup> Totzeva, S.: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes*. Tübingen: Narr. 1995. s. 190.

<sup>59</sup> Čechová, M. a kolektiv autorů: *Čeština – řeč a jazyk*. Praha: ISV nakladatelství. 2. vyd. 2000. s. 279.

<sup>60</sup> Čechová, M. a kolektiv autorů: *Čeština – řeč a jazyk*. Praha: ISV nakladatelství. 2. vyd. 2000. s. 279.

<sup>61</sup> Totzeva, S.: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes*. Tübingen: Narr. 1995

spokojil, Markýz ho však nenechá a sleduje svůj vlastní cíl – nemuset platit. Markýz naplňuje Titem vyřčené elipsy opačně, než jak je Titus myslí. Toto napětí rozvíjí DP, protože Markýz musí rychle reagovat:

MARKÝZ: /vstává/ Vaše ušlechtilost mě uvádí do rozpaků, nevím, jak vám poděkovat... penězi se takový čin odměnit nedá...

TITUS: Prosím vás, peníze by přece...

MARKÝZ: ...člověka vašeho smýšlení mohly jenom urazit.

TITUS: No víte, totiž...

MARKÝZ: ...totiž znehodnotit váš čin, který se nedá penězi vyvážit.

TITUS: Přijde zkrátka na to...<sup>62</sup>

Překlad se snaží o zachování stejné stylizace dialogu. Vzhledem k rozdílným jazykovým systémům nebývá možné zachovat stejnou míru eliptičnosti (například v němčině je vypuštění osobního zájmena v podmětu považováno za elipsu, zatímco v češtině je vypuštění osobního zájmena v podmětu běžnou neeliptickou gramatickou konstrukcí). Pokud je dialog originálu na základě eliptičnosti zkratkovitý, úsečný, rytmizovaný, měl by i překlad tyto charakteristiky zachovávat i při určité ztrátě eliptičnosti. Zdrojem DP je mimo jiné překvapivé naplnění elipsy:

PANÍ Z CYPŘIŠOVA: Jste podvodník, pane. A to jste si ještě troufl očernit v mých očích mé nejoddanější sloužící. Ven! Nebo vám moji sloužící ukážou...

TITUS: **Cestu?** Zním. Jdu sám.<sup>63</sup>

Paní z Cypřišova zajisté neměla na mysli cestu, ale něco jako „zač je toho loket“. Sloveso „ukázat“ však umožňuje doplnit do této eliptické struktury nejrůznější výrazy a významy.

#### 2.1.4.1.2 *Místa neurčitosti*

Neurčitost vyjádření umožňuje širší škálu interpretací a konkretizací. Translát jako estetický objekt také obsahuje místa neurčitosti. Překlad není správný, pokud konkretizuje neurčitosti, vybírá z množiny interpretací jedinou a ochuzuje text o specifický rys význačnosti, který je důležitým zdrojem DP. Na rozdíl od překladu

---

<sup>62</sup> Bezděková s. 12-13.

<sup>63</sup> Bezděková s. 59.

inscenace některá místa s rysem neurčitosti do jisté míry zaplňuje pomocí neverbálních prvků. Jak ale Totzevová<sup>64</sup> podotýká, inscenace je přesto základem pro uměleckou komunikaci s mnoha neurčitými a nejednoznačnými místy, protože pomocí dalších kódů otevírá nová místa pro různé interpretace. Jedná se o pragmatickou a proměnlivou kategorii, která je naplňována na základě subjektivní volby recipienta.

Neurčitost daného místa může být vyznačena graficky (například třemi tečkami). Může být záležitostí pouze sémantické roviny nebo zároveň roviny sémantické a syntaktické. Podobně jako v případě elips dochází k napětí mezi neurčitostí daného místa a jeho naplněním v dalších replikách, které může jít různým směrem. Silně působí případy, kde se jedná o naplnění neurčitého místa směřující proti očekávání postav a publika. Například když dojde k setkání Tita s komornou Konstancí, snaží se Flóra poškodit Konstanci, aby si ji Titus náhodou neoblíbil a zahradnici neopustil. Titus se ale již vidí v jiném, lepším postavení než zahradnickém, a tak se přidává na stranu Konstance, i když ta o něm řekla, že je otrapa. Titus vše překvapivě otočí proti Flóře:

FLÓRA: Představit ho milostivé paní? Copak to, že vám to najednou připadá tak nutné? A to jste ještě před chvilkou říkala, že se nehodí jí takového nějakého otrapu vodit na oči.

KONSTANCE: /v rozpacích/ No... totiž...

TITUS: Otrapu?

FLÓRA: /se škodolibým potěšením z Konstanciných rozpaků/ Ano, ano!

TITUS: To je hrozné!

KONSTANCE: /velmi rozpačitě/ Já jsem...

TITUS: To je neslýchané!

FLÓRA: To bych řekla!

TITUS: A naprosto nepochopitelné, /Flóře/ **jak jste toho „otrapu“ mohla vztahovat na mne!**<sup>65</sup>

Až do Titovy repliky „*To je neslýchané!*“ očekává publikum i všechny ostatní postavy, že se Titus urazí a že se s výčitkami obrátí na Konstanci, která se tak o něm vyjádřila. Velmi překvapivě pak působí, když Titus místo toho začne spílat Flóře. Tento dialog je nejen komický, ale vyplývají z něj také neverbální prvky. Zřejmé je, že repliky budou mít výraznou intonaci, již lze vyčíst z textu. Dále tu jsou implicitní instrukce pro hercův

---

<sup>64</sup> Totzeva, S.: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Tübingen: Narr. 1995. s. 200.

<sup>65</sup> Bezděková s. 27.

výraz (např. Flóra si je nejprve jistá, sebevědomá, je přesvědčená, že má pravdu a že je Titus na její straně; její výraz se ale záhy mění, když Titus osočí namísto Konstace ji – mimika a gesta budou odpovídat jejímu velkému překvapení).

#### 2.1.4.1.3 Předěly

Předěly jsou příznakové syntakticky i sémanticky, souvisí se změnou tématu dialogu a jsou charakteristické pro mluvené projevy. S. Totzevová<sup>66</sup> do této kategorie řadí i syntakticky příznakové prvky jako je apoziopseze či anakolut. Náhlé změny tématu bývají úzce spojeny s neverbálním jednáním a jsou vázány na situační kontext. Ke konkretizaci neverbálních prvků vyplývajících z předělů dochází při inscenaci. Také překladatel si ve své mysli vytváří obrázek o dané scéně. Nicméně do cílového textu by neměl doplňovat informace o neverbálním jednání postav, které nejsou již v textu originálu. Příkladem předělu je následující replika pronesená Salome, když přijde do zámku hledat Tita. Salome sice Tita pozná i v paruce, ale neprozradí ho. Z její repliky jsou ale cítit rozpaky – tedy opět tu z psaného verbálního kódu vyplývají určité instrukce pro hercův přednes a i pro jeho mimiku, případně gestiku (i když nepřímo):

SALOME: Venku nebylo ptáčka živáčka, tak jsem si myslela, že je to jenom předsín, ale teď **vidím...** Prosím vás pěkně madam, pojd'te se mnou na chvílku ven: já v tý nádheře ze sebe nemůžu vypravit slovo.

Salome nedopoví první větu do konce, její pokračování je ale zřejmé divákovi i Titovi, jen pro Konstanci zůstává věta neúplná (pro diváka je srozumitelné, že Salome nezarazilo to, že není v předsíni, ale to, že je zde Titus s černými vlasy).

Dělení do uvedených kategorií je čistě metodické, neboť spolu všechny souvisí a navzájem se prolínají. Prázdná místa vyžadují interpretaci a konkretizaci, nejsou proto jen nositeli estetických hodnot, ale také východiskem pro rozvíjení DP.

MARQUIS. Sie können denken, daß nur ein außerordentlicher Zufall – was ist das? (Bemerkt Titus, welcher ein auf einem Stuhl liegendes Tuch ergreift und emsig die Möbel abstaubt.) Ein neuer Jäger aufgenommen?<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Totzeva, S.: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Tübingen: Narr. 1995. s. 201.

<sup>67</sup> Nestroy s. 45.

MARKÝZ: To víte, že jenom zcela výjimečná náhoda... Kdo je to? /Všimne si Tita, který sebere ze židle klůček a rychle s ním utírá na nábytku prach/ Nový myslivec?<sup>68</sup>

MARKÝZ: Víte, že mě **může zadržet** jen výjimečná náhoda... Kdo je to?  
/Ten začne rychle utírat prach/  
Nový myslivec?<sup>69</sup>

První věta z Markýzovy repliky je eliptická; je syntakticky příznaková, neboť není vyjádřen přísudek. Zároveň je s ní spojený tematický předěl, jenž vyplývá ze skutečnosti, že si Markýz všimne Tita. Jak bylo uvedeno, s předěly jsou spojené neverbální znaky. Markýz je zaskočený a udivený (že ani nedopoví větu) – což se projevuje i na jeho mimice, gestech, paralingvistických rysech projevu (pravděpodobně se na Tita dívá, prohlíží si jeho oděv atd.) a zároveň úplně změní téma hovoru. Projevuje se Markýzova žárlivost pramenící ze skutečnosti, že by se v blízkosti Konstace, jeho vyvolené, měl vyskytovat jiný muž. E. Bezděková zachovává eliptičnost první věty Markýzovy repliky a překlad tak zůstává dynamický a dostatečně zprostředkovává Markýzův údiv. B. Nekolný tuto větu doplňuje o přísudek (*může zadržet*) a značně snižuje DP textu. Následující režisérskou poznámku B. Nekolný zvláštním způsobem redukuje. Zcela vynechává konstatování, že si Markýz všiml Tita, a snižuje srozumitelnost textu. Navíc zde ponechává deiktické ukazovací zájmeno *ten*, které zřejmě kataforicky odkazuje na neurčité zájmeno *kdo*, ale z textu to není naprosto zřejmé.

Kromě uvedených struktur jsou pro rozvíjení DP podstatné také kategorie presupozic a implikatur, kterým se budeme věnovat v následujícím oddíle.

#### **2.1.4.2 Presupozice a konverzační implikatury**

Presupozice a implikatury jsou pragmatické kategorie. Při běžné komunikaci se řídíme pravidlem neříkat věci, které jsou komunikačním partnerům známé. Dorozumíváme se tak nejen díky přímo vyřčeným slovům, ale mnohé si domýšlíme na základě situace, znalosti komunikačního partnera apod. Úspěšné komunikace dosáhneme,

---

<sup>68</sup> Bezděková s. 41.

<sup>69</sup> Nekolný s. 36-37.

pokud jsme schopni adekvátně spojovat výpovědi s kontextem. Svým způsobem se také jedná o jazykovou ekonomii, díky níž můžeme svůj projev zredukovat. Na rozdíl od elips nebo neurčitých míst by ale vyslovení nevyřčeného v uvedených případech zpravidla znamenalo narušení komunikačních norem, někdy též nazývaných *konverzační maximy*, jimiž se zabýval například H. P. Grice. Grice<sup>70</sup> uvádí čtyři základní konverzační maximy:

- 1) maxima kvantity – neříkej víc, než je momentálně nutné
- 2) maxima kvality – neříkej nic, pro co nemáš dostatečné důkazy
- 3) maxima relevance – řekni to, co je v daném kontextu relevantní
- 4) maxima způsobu – vyjadřuj se jasně, srozumitelně, přesně, jednoznačně, nikoli dvojsmyslně

Uvedené maximy jsou v komunikaci velmi relativní a často dochází k jejich porušování. Dramatický dialog je z velké části založen na permanentním porušování maximy způsobu. Právě víceznačnost a dvojsmysly jsou důležitým rysem dramatického dialogu. Ani porušování ostatních maxim není v dramatickém dialogu neobvyklé. Vzniká tak přetvářka, zamlžování významu či úmyslné matení komunikačního partnera. Uvedené prvky mohou být například zdrojem komiky. Na porušování maxim jsou založeny tzv. konverzační implikatury.<sup>71</sup> Naopak v souladu s maximou kvantity jsou situační implikatury, jejichž explicitací by došlo k narušení přirozeného vývoje dialogu.

S. Totzevová rozlišuje v rámci širšího pojmu implikace presupozice a konverzační implikatury. „*Presupozice se zakládají na znalosti okolností souvisejících s větou, jsou to informace, které se týkají propozičního obsahu věty, předpoklady, bez nichž by samotné věty neměly smysl. Naproti tomu konverzačními implikaturami rozumím závěry učiněné na základě vztahu mezi dvěma výroky.*“<sup>72</sup> Presupozice jsou v podstatě skutečnosti, které předpokládáme na základě našich znalostí světa, komunikační situace a partnera. Presupozice se zpravidla nemění ani v případě, kdy danou větu negujeme. Například řekneme-li *Petr si nechal opravit auto. x Petr si nenechal opravit auto.*

---

<sup>70</sup> Hoffmannová, J.: Stylistika a... Praha: Trizonia. 1997.

<sup>71</sup> Hoffmannová, J.: Stylistika a... Praha: Trizonia. 1997.

<sup>72</sup> Totzeva, S.: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Tübingen: Narr. 1995. s. 206 *přel. A. N.*



přepokládáme v obou případech, že Petr má auto. Naproti tomu konverzační implikatury jsou v podstatě případy, kdy mluvčí chce svou výpověď vyjádřit víc, než co explicitně vyslovuje.<sup>73</sup>

Zatímco prázdná místa jsou spojena převážně s víceznačností, mívají implikace poměrně jednoznačný význam, jehož tvorba je závislá na kognitivním procesu odehrávajícím se v mysli recipienta, který se k němu dostává pomocí logických operací. Na rozdíl od běžného hovoru jsou implikace v dramatickém dialogu uvědomělou komunikační strategií. Vzhledem ke skutečnosti, že se divadelní komunikace odehrává na dvou rovinách (K1, K2), musí recipient informace, jež jsou internímu komunikačnímu partnerovi již známy, teprve získat. Recipient musí aktivně spolupracovat, interní komunikace mu ale často pomáhá vyslovením skutečnosti, která by v běžném hovoru zůstala nevyřčena. Extrémním příkladem je telefonní hovor, kdy divák slyší jen jednoho z komunikačních partnerů. Ten divákovi „napovídá“, co slyší v telefonním sluchátku. Nejčastěji k takovému „napovídání“ dochází na začátku hry, kdy se publikum teprve seznamuje s postavami a jejich kontexty a získává informace o situaci. V následujícím příkladu uvádíme implikované významy v závorkách:

SALOME: Musím se napít, nějak mě tlačí v žaludku. (*implikatura: Salome se přejedla*) /Jde ke studni a napije se./

TITUS: /pro sebe/ Tlačí ji v žaludku! Kéž bych s ní ten blažený pocit mohl sdílet! (*implikatura: Titus má hlad a nemá, jak ho zahnat*)

SALOME: /si ho všimne, pro sebe/ Vida, nějaký cizí mládenec – a jaký má hezký vlasy, zrovna jako já (*implikatura pro literární recepci: i Salome má zrzavé vlasy – o Titovi to již víme z předešlé scény*)<sup>74</sup>

V textu jsou implikovány informace také o neverbálním jednání postav. Právě takové implikace zvyšují DP. Verbální kód může implicitně vyjadřovat skutečnosti, které se při inscenaci projeví ve formě neverbálního jednání:

FLÓRA: A copak ještě! Ode mě dostane každý košem!

SEMÍNKO: No, jeden koš, ten cítím už nějakou chvíli na vlastní kůži, ale málo naplat, teď ho dostanete zase vy, když mám jít za tím kmotrem Polcem. /Dává jí košík/

FLÓRA: **A pospěš si, loudo!** /Odchází/<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Hoffmannová, J.: Stylistika a... Praha: Trizonia. 1997.

<sup>74</sup> Bezděková s. 7.

<sup>75</sup> Bezděková s. 5.

FLÓRA: Co porád plácáš dokola? Víš dobře, že vode mě dostane každéj košem.

PECKA: Vode mě taky /strká jí košík, který měl na zádech/... když musím k těm sousedům.

FLÓRA: **A hni sebou konečně!** /Odchází se vším tím harampádím/<sup>76</sup>

Uvedené překlady se sice dost liší, ale to není důvod, proč je zde uvádíme. Zajímá nás poslední replika. Ačkoli se u obou překladatelů také liší, implikují obě varianty, jakým způsobem se Semínko/Pecka pohybuje. Dozvídáme se, že se nemá k odchodu (postává, zdržuje svůj odchod, pohybuje se pomalu), jakoby se mu nikam nechtělo. Oba překlady zde vhodně zachovaly informace o způsobu pohybu adresáta repliky.

Překladatel se musí vyrovnat především s problémem, zda explikovat informace, které jsou úzce vázané na cizí kulturní prostředí nebo jsou implicitně vyjádřeny v textu, jenž vznikl v časově vzdáleném období. Překladatel musí zvážit, zda dané informace, jež původní příjemce interpretuje na základě svých znalostí a své sociální a kulturní příslušnosti, budou srozumitelné i pro cílového recipienta. Jedná se tedy především o informace vyplývající z vnětextového a intertextového kontextu. Například v *Talismanu* se několik postav ptá Tita, co dělají jeho rodiče. V současnosti již není běžné zjišťovat a posuzovat charakter osoby podle zaměstnání rodičů. Jiným příkladem kulturně vázané skutečnosti jsou v tomto dramatu asociace spojené se zrzavou barvou vlasů – zrzavé vlasy jsou tu spojeny s nepěkným vzhledem a zároveň s úskočnou, vypočítavou povahou. Naopak černé vlasy mají jen šlechtní krasavci.

Jak již bylo řečeno, vyskytují se implikace ve zvýšené míře na začátku textu. J. Levý upozorňuje na to, že každá role se postupně vyvíjí a divák se informace o ní dozvídá průběžně s postupem času. Varuje překladatele, kteří jsou seznámeni s celým textem, aby nevyslovili příliš brzy věci, jež mají divákovi prozatím zůstat utajené. *„Role má také svou perspektivu: postava a její vztahy k protihráčům se před očima diváků vyvíjejí a mnohé její rysy mají zůstat zpočátku utajeny. Překladatel ovšem zná celý vývoj, který ve hře proběhne, a někdy tyto své vědomosti vinterpretuje již do počátečních scén.“*<sup>77</sup> Kromě toho J. Levý zdůrazňuje význam počátečních replik,

---

<sup>76</sup> Nekolný s. 5.

<sup>77</sup> Levý, J.: *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný. 1983. s. 188.

neboť právě ty jsou nejdůležitější pro recipientovo utváření představy o charakteru postav.

V následující kapitole se budeme zabývat divadelní sémiotikou. Provedeme analýzu divadelního kódu a na příkladech ukážeme, jaké strategie zvolili překladatelé Nestroyova Talismanu při překladu míst rozvíjejících DP.

## 3 DIVADELNÍ SÉMIOTIKA VE VZTAHU K PŘEKLADU

### 3.1 Znaky v divadle

*„Dramatické texty mohou potenciálně aktivovat veškeré kanály lidských smyslů; v průběhu dějin se však texty realizovaly téměř výhradně pomocí akustických a optických kódů. [...] Dominantním akustickým znakovým systémem je ve většině případů jazyk, kromě toho mohou být ale zapojeny i nejazykové akustické kódy.“<sup>1</sup>*

Dostáváme se ke znakům používaným v dramatických a divadelních textech. Dramatický text je makroznak, který tvoří význam jako celek. Nelze ho ale analyzovat jako jediný znak nebo jednotlivé oddělené menší znakové jednotky. Jedná se o síť sémiotických jednotek patřících do různých systémů a zároveň navazujících vztahy k jiným znakům. Každá složka díla je nositelem významu, tzn. formální i obsahová složka se podílí na tvorbě významů. Dílčí významy se skládají v celkový smysl díla. Význam v díle má jednak složku statickou (význam slova je dán jedním rázem a ve chvíli, kdy je vyřčeno) a jednak složku dynamickou, kdy k rozvoji významu dochází na základě postupně uskutečňovaného kontextu. Smysl díla tak vzniká až postupným uskutečňováním v čase.

Jednou z vlastností znaků je jejich flexibilita. Jeden znak může být použit v různých kontextech a podle toho měnit význam. Zároveň je možné jeden význam vyjádřit různými znaky a díky tomu je možné jazykové znaky literárního textu transformovat například do znaků pohybových.

J. Honzl poukazuje na významovou proměnlivost znaku.<sup>2</sup> Divadelní složky a jevy se mohou různě proplétat apod. V moderním divadle se například herec může stát rekvizitou, hudba nebo slovo mohou být nositeli akce. Zároveň ale, kdyby bylo vše v divadle založeno jen na proměnlivosti, nebyli bychom schopni ucelené interpretace významu. Znak vyžaduje oporu v označování; není možná naprostá libovolnost při volbě znaků. Jako základní rysy divadelního znaku se na jedné straně ukazuje jejich proměnlivost a na straně druhé stabilita, která se zakládá na konvencích a normách a vychází také z tradice.

---

<sup>1</sup> Pfister, M.: Das Drama: Theorie und Analyse. Fink. 11. Auflage. 2001. s. 25. přel. A. N.

<sup>2</sup> Honzl, J.: Pohyb divadelních znaků. In: SaS. Praha. 1940. s. 177.

Dramatický text sestává výhradně z jazykových znaků. Pokud ze hry vyloučíme pantomimická představení a podobně extrémní případy, je jazykový kód hlavním znakovým systémem i v divadelním textu (ale i v této hierarchii je znak flexibilní a jazykový systém nemusí být vždy dominantní).

Divadelní text zapojuje mnoho dalších znakových systémů, které působí zároveň s tím jazykovým. V tom spočívá také rozdíl mezi literární recepcí dramatického textu, kde se recipient dozvídá jednotlivé významy postupně, a recepcí inscenace, kde dochází ke konstituci jednotlivých významů zároveň. Znakové systémy používané v divadle spolu s tím jazykovým ho někdy nahrazují, jindy ho jen doprovázejí, a zdůrazňují tak předávanou informaci. Nejrozšířenější rozlišování znaků vychází z teorie Ch. Peirce. Podrobněji se této klasifikaci věnuje například M. Esslin<sup>3</sup>.

Stejně jako Peirce, počítá Esslin s třemi základními druhy znaků:

- Nejjednodušší znak, který je založený na přímé podobnosti se zobrazovaným objektem, a je tak ihned rozpoznatelný, se nazývá *ikon*. Mohou to být obrazy, které zachycují něčí podobu nebo také zvuky (houkání auta) atd. Všechna dramatická představení jsou v podstatě ikonická, každý moment dramatického jednání je bezprostřední optický a akustický znak vymyšlené nebo reprodukované reality. Ikonicky je ztvárněno jeviště, o jehož uspořádání nás v různé míře informují poznámky nebo přímé řeči. Jako příklad uvedeme popis scény na začátku druhého dějství Nestroyova *Talismanu*:

Část zámecké zahrady, vpředu zeď Flóřina domku s dveřmi, poblíž stůl a několik zahradních židlí, vzadu je vidět postranní křídlo zámku s oknem.<sup>4</sup>

- Znaky, které na někoho/něco poukazují či odkazují, se nazývají *indexy*. Jsou to deiktické znaky, jež jsou v úzkém vztahu k zobrazovanému. Například Titus se v *Talismanu* stává nejprve zahradnickým pomocníkem a následně hajným.

---

<sup>3</sup> Esslin, M.: 1989. *Die Zeichen des Dramas*. Reinbek bei Hamburg. Rowolth. z *aj přel. Cornelia Schramm*

<sup>4</sup> Bezděková s. 31.

Spolu s novým postavením mění také oblečení. Oblečení je zde indexem – přináší informace o Titově stoupání po sociálním žebříčku.

- *Symboly* jsou znaky, které nemají ihned rozpoznatelný vztah k označovanému objektu. Zakládají se na konvencích. Jako příklad se nabízí již zmíněná zrzavá barva vlasů, jež je zde spojena s vypočítavým charakterem postavy. Význam přisuzovaný zrzavým vlasům je dán na základě kulturně specifických konvencí.

Všechny tři typy spoluúčinkují na jevišti současně. Keir Elam<sup>5</sup> píše, že celé představení je symbolické, protože indexy a ikony nutně vycházejí z konvencí. Dále upozorňuje na to, že jedna entita může mít indexikální a zároveň ikonickou funkci. Například oblečení herce může být jako ikon odkazem k módě, zatímco jako index poukazuje na sociální zařazení postavy. Všechno v dramatu je vlastně znakem představujícím nějaký smyšlený či reálný znak. I když si to při běžné divácké recepci neuvědomujeme, teoreticky není možné „usnadnit“ si úvahy a počítat jen s „jednoduchými znaky“. Překladatel by si při recepci měl znakový charakter textu uvědomovat.

Znaky lze popsat jako pomocné prostředky, jež používáme i) vědomě, se záměrem uskutečnit komunikaci. Běžně používáme i znaky, které jsou v komunikačních situacích ii) neuvědomělé, spontánní (některá gesta). Vedle nich pak můžeme odlišit ještě třetí skupinu znaků, jež iii) nemají uvědomělého původce (například stmívání). V divadle hrají důležitou roli všechny tři skupiny. Všechny znaky se zde modifikují ve vědomě užívané prostředky (ačkoli některé znaky mohou být přece jen neuvědomělé, což je podmíněné lidským elementem na jevišti).

### **3.2 Divadelní kód**

Vrátíme se k znakovým systémům, které mohou tvořit divadelní kód. Ačkoli se jedná o velmi různorodou oblast, je možné mluvit o divadelním kódu, tzn. souboru znaků použitelných v divadle. Ani tímto vymezením se divadelní znakový systém nezúží a zůstává obrovskou množinou s mnoha podmnožinami. Hlavními divadelními faktory jsou i) herec, ztělesňující danou postavu, ii) divák, iii) divadelní prostor.

---

<sup>5</sup> Elam, K.: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge. 2002.

V následující části uvedeme přehled znaků a znakových systémů používaných v divadle. Jako jeden z prvních se o typologii znakových systémů v divadle pokusil T. Kowzan, sám ale říká, že lze vypracovat detailnější klasifikaci. Kowzanovu klasifikaci uvádí ve své práci M. Esslin.<sup>6</sup> T. Kowzan vyděluje třináct znakových systémů, které jsou spojené s inscenační praxí: slova, přednes textu, výraz obličeje, gestika, pohyb herce v prostoru divadla, maska, účes, kostým, rekvizity, dekorace, osvětlení, hudba, zvukové efekty. Kowzan říká, že první dva systémy se vztahují k textu, další tři k tělesným pohybovým znakům, následující tři se vztahují k zevnějšku herce, dále jde o systémy tvořící uspořádání a vzhled jeviště a poslední dva se týkají zvuku.

Takové klasifikaci lze leccos vytknout. Zvláštní je třeba rozdělení účesu a masky jako dvou znakových systémů. Přikláníme se k variantě, že se jedná o jeden znakový systém. Většina z uvedených systémů se prolíná, nemají ostré hranice. Na druhou stranu T. Kowzan překvapivě vynechává jiné systémy jako například specifický divadelní prostor.

Přijatelnější nám přijde rozdělení a popis, který ve své práci použila E. Fischer-Lichteová.<sup>7</sup> Budeme se mu věnovat podrobněji. Její výčet začíná znakovými systémy spojenými s hercem. Do jedné kategorie řadí systémy spojené s hercovou činností jako znakem. Sem patří lingvistické, paralingvistické a kinesické znakové systémy. Kinesické se dále dělí na mimiku, gestiku a proxemiku. Další skupinu tvoří systémy související s hercovým zevnějškem jako znakem. Sem spadá maska, účes a kostým. Do třetí rozsáhlé skupiny patří znaky prostorové. Budova divadla, jeho architektura a interiér, které tvoří rámec celé komunikační situace. Pro představení je významotvorné uspořádání jeviště, vzdálenost k publiku, rekvizity, kulisy a také osvětlení. Jako poslední uvádí E. Fischer-Lichteová neverbální akustické znaky, k nimž řadí zvuky a hudbu. Rozdělení do čtyř základních, dále členitelných skupin se nám zdá vhodnější.

---

<sup>6</sup> Esslin: Die Zeichen des Dramas. Reinbek bei Hamburg: Rowolth. z *aj přel.* Cornelia Schramm. s. 53. 1989.

<sup>7</sup> Fischer-Lichte, E.: Semiotik des Theaters. Tübingen: Narr. 1988.

### 3.2.1 Herecká činnost jako znak

#### 3.2.1.1 Lingvistické znaky

*„Na počátku bylo slovo a slovo tělem učiněno jest – to je definice dramatického umění, nad niž bychom našli sotva přesnější: neboť i když nepřehlídíme vizuelní složky divadla, které je také podívanou a hrou lidského těla v prostoru, zůstává slovo základním kamenem jevištního výrazu, bez něhož žádná stavba nestojí napevno.“<sup>8</sup>*

Ačkoli je tato práce směřována k neverbálním prvkům, vyplývají tyto právě ze složky verbální, jež je podstatou dramatického textu. Zřejmě díky faktu, že jazyk je nejrozšířenějším prostředkem komunikace, je lingvistická oblast sémiotiky zpracována nejkompaktněji. V této práci vycházíme z teorie F. Saussura a jeho následovníků, podle nichž se znak skládá ze dvou bez sebe neexistujících částí: označující (hmotná složka – nositel nehmotného významu, sled hlásek) a označované (to, co k tomuto sledu hlásek přiřazujeme). Přiřazování označovaného k označujícímu vychází z konvencí, proto je takové přiřazení v rámci historického vývoje relativně stabilní. Lexikální význam slova může být v komunikaci aktualizovaný.

Jazykové znaky jsou tedy základním typem znaků. Zároveň jsou ale v divadle neoddělitelné od herce a situace na jevišti. Hlavní jednotkou jsou slova. Slova na základě gramatických pravidel různě mění formu a na základě syntaktických pravidel jsou určitým způsobem kombinovatelná. Systém jazyka nám umožňuje vytvářet nekonečné množství syntagmat a nekonečné množství významů. *„První požadavek, který položíme tedy jak dramatikovi, tak herci, bude, aby jeho slovo bylo vskutku divadelní, to jest, aby mělo nejen fonetickou čistotu a pojmovou jasnost, ale především dramatickou a prostorovou nosnost. Na dramatikovi je, aby si byl stále vědom, že slova, jež píše, budou mluvena a hrána, že v nich tedy musí být nejen obrys myšlenky a klíček činů, ale i charakter postavy, jež je pronáší, cosi jako její fyziologický pach.“<sup>9</sup>* M. Rutte klade požaduje dramatickou a prostorovou nosnost po dramaticích a hercích, stejný požadavek bychom měli klást i na překladatele – i proto je žádoucí, aby překladatel znal divadelní problematiku.

Hlavní funkce jazykových znaků v divadle vyplývá z jejich využití herci: Slova pronášená osobou A znamenají slova postavy Y. Jazykové znaky se na jevišti mohou

<sup>8</sup> Rutte, M.: Na počátku bylo slovo. In: Klosová, L.: Jevištní řeč dramatu. Praha: Divadelní ústav. 1990. s. 73.

<sup>9</sup> Rutte, M.: Na počátku bylo slovo. In: Klosová, L.: Jevištní řeč dramatu. Praha: Divadelní ústav. 1990. s. 74.



objevovat nejen v přímých řečech, ale také jako dekorace – nápis „les“ signalizuje, že dění na jevišti se odehrává v lese. Podobně mohou takové nápisy signalizovat časové určení.

### 3.2.1.2 *Paralingvistické znaky*

Paralingvistické znaky existují v těsném kontaktu se znaky jazykovými a ostatními neverbálními znaky. Nelze je proto studovat odděleně. Význam získávají až na rovině řeči. Nelze jim přidělit význam jako izolovaným jednotkám. Paralingvistické znaky mají sice dlouhou tradici, například v antické rétorice existovala přísná pravidla pro jejich využívání, přesto nejsou systematicky zpracované.

Navzdory této situaci lze v rámci jedné kultury předpokládat, že jednomu konkrétnímu paralingvistickému znaku je všemi členy dané kultury přiřazován jeden význam (v závislosti na kontextu). E. Fischer-Lichteová rozlišuje paralingvistické znaky trvalého charakteru – souvisejí s kvalitami hlasu; do druhé skupiny řadí znaky přechodové. Tuto skupinu dělí na znaky vystupující vždy v kombinaci s jazykovým kódem a na znaky, které nemusejí být doprovázeny jazykovým kódem.<sup>10</sup>

První skupina hlasových kvalit přitom neslouží k účelu komunikace, je dána přírodou a fyziologickým ustrojením konkrétní osoby. V rámci druhé skupiny znaků existujících vždy v doprovodu znaků lingvistických, vyděluje E. Fischer-Lichteová<sup>11</sup> tři roviny: subjektivní (znaky zařazují jedince například na základě přízvuku k určité skupině, charakterizují mluvčího jako jedince); intersubjektivní (hlavně intonace, melodie); objektivní (členění lingvistické znaky, mohou měnit jejich význam; například pauzy). V divadle se využívají paralingvistické znaky, které v dané kultuře již existují, ale zároveň může divadlo vyvíjet nové významy nebo pozměňovat významy původní. V každé kultuře je do určité míry dáno, jaká síla hlasu, rytmus, tempo apod. je považována za neutrální. Divadlo může jako normální stanovit jinou intenzitu/rychlost atd., tím je vytvářen zvláštní divadelní paralingvistický kód.

Poslední skupinu tvoří znaky, které nemusejí být doprovázeny jazykovým kódem. Je to například smích, pláč nebo jednotky jako „hm“. Prvky podobné

---

<sup>10</sup> Fischer-Lichte, E.: *Semiotik des Theaters*. Tübingen: Narr. 1988.

<sup>11</sup> Fischer-Lichte, E.: *Semiotik des Theaters*. Tübingen: Narr. 1988.

poslednímu uvedenému mohou být nahrazeny lingvistickými znaky („hm“ = ano / o tom pochybuju / to si nemyslím...), v každé situaci ale získávají jiný význam. Smích, pláč apod. vyjadřují především emoce.

*„Herecký jazykový projev na jevišti má obyčejně několik znaků. Například řeč osoby mluvící na jevišti s chybami označuje nejen cizince, ale obyčejně i postavu komickou.“<sup>12</sup> Nevhodně potom působí, pokud postava v originále pojatá jako postava tragická mluví s komickým přízvukem. Příkladem je překlad hry českého autora Františka Langera, jehož hru Periferie převedl do němčiny Otto Pick. Tato hra byla na zahraničních jevištích uvedena hned několikrát a vždy s velkým úspěchem. Mezi kritikami se objevila i jedna, která zachytila právě nepatříčně zvolený komický přízvuk, který ještě k tomu užívají jen některé postavy, ačkoli pocházejí ze stejného sociálního prostředí: „...jednou okolností poškodil krásný celkový dojem: dovolil totiž některým hercům tak zvané bömaklování, to jest mluvit německy tak, jak mluví vídeňští Češi, s chybným přízvukem a tvrdě. Bömaklující herec na vídeňském jevišti byl vždy figurkou komickou, aspoň pro pravého Vídeňáka, odnepaměti až do dnešního dne. Nejednotný způsob mluvy působí na českého posluchače a mnohé Vídeňáky trapně, protože je tento způsob hry z přemnohých jiných vídeňských kusů přímo proskribován. Byl-li získán k takovému podání souhlas básníkův, pak nebyl předem správně informován.“<sup>13</sup> K tomuto posunu nedošlo v Pickově překladu, ale až při inscenaci. Jde o časově vzdálenou a již nezjistitelnou skutečnost. Lze ale předpokládat, že pokud by dramaturgie spolupracovala s překladatelem, takové chyby by se vyvarovali.*

Paralingvistické znaky mohou být v textu vyjádřeny různě. Mohou vyplývat z režisérských poznámek, být implicitní součástí přímé řeči, nebo mohou být v přímé řeči vyjádřeny explicitně:

a) paralingvistické znaky jsou vyjádřeny v režisérských poznámkách:

FLORA. Räsonier Er nicht und bring Er die Suppen!

PLUTZERKERN (*boshaft*). Jetzt schon? Sie könnt' kalt wer'n! Wer weiß, wann

---

<sup>12</sup> Levý, J.: Umění překladu. Praha: Ivo Železný. 1983. s. 192.

<sup>13</sup> JKP: In Lidové noviny 1927. in Langer, František: Periferie. Československý spisovatel. Praha. 1968. s. 176

der kommt!<sup>14</sup>

FLÓRA: Nech toho rozumování a přines polévku.

SEMÍNKO: /**zlomyslně**/ Už? A co když vystydne: bůhví, kdy ten panáček přijde.<sup>15</sup>

FLÓRA: Nech si to vod cesty a přines radši polívku.

PECKA: Už? A co když vystydne, kdoví, kdy přijde?<sup>16</sup>

U Nekolného chybí instrukce k paralingvistické rovině obsažené v originále v režisérské poznámce. Někde to nemusí vadit, protože paralingvistické implikace vyplývají z jiných instrukcí, ale zde může vynechání poznámky vést k naprosto odlišné interpretaci. Peckův projev by mohl být udivený/neutrální/starostlivý/překvapený atd.

b) paralingvistické znaky vyplývají implicitně z přímé řeči:

Paralingvistické znaky vyplývají například z interpunkčních znamének. Ať už je to v podstatě neutrální tečka, která označuje klesavou kadenci, nebo jednoduchý vykřičník či otazník. Pro zdůraznění je možné znaménka znásobit (například ?!). Implicitně jsou paralingvistické znaky v následující replice:

TITUS (*erschrocken, für sich*). **Ujieh**, die laßt s' holen!<sup>17</sup>

TITUS: /pro sebe/ **Ó jé**, ona pro ni posílá!<sup>18</sup>

TITUS: Už je to tady!<sup>19</sup>

V originále jsou instrukce pro paralingvistické znaky jak v režisérské poznámce, tak v přímé řeči (citoslovce *ujieh*, vykřičník) implikuje poměrně jasné instrukce pro hercův přednes. U E. Bezděkové sice odpadá režisérská poznámka vyjadřující způsob přednesu, nicméně to zde nevadí, protože „úlek“, se kterým má být tato replika vyslovena je dostatečně zřejmá z kombinace protažených citoslovcí *ó jé*, jež je ještě zesílena vykřičníkem na konci věty. U B. Nekolného se o paralingvistických charakteristikách vyjadřujících úlek dozvídáme nejméně.

---

<sup>14</sup> Nestroy s. 36.

<sup>15</sup> Bezděková s. 33.

<sup>16</sup> Nekolný s. 29.

<sup>17</sup> Nestroy s. 52.

<sup>18</sup> Bezděková s. 47.

<sup>19</sup> Nekolný s. 41.

c) paralingvistické znaky jsou v přímé řeči explicitně:

SPUND. Ich tu das, was der Bräumeister g'sagt hat. Ich kauf ihm eine Offizin in der Stadt, das bin ich der verstorbenen Freundschaften schuldig; dann gib ich ihm a paar tausend Gulden, daß er dasteht als ordentlicher Mann; dann **sag ich ihm noch a paar Grobheiten** wegen die Haar', und dann darf er sich nicht mehr vor mir blicken lassen.<sup>20</sup>

ZÁTKA: Udělám, co mi řekl sládek: koupím mu ve městě holičský krám, to musím už kvůli tomu zemřelému příbuzenstvu: pak mu dám pár tisíc zlatých, aby mohl žít jako slušný člověk, pak **mu ještě řeknu od plic**, co si myslím o té jeho zrzavé palici, a pak ať už mi nechodí na oči.<sup>21</sup>

ŠPUNT: Udělám, co mi řekl sládek, že mu mám koupit v městě holičskéj krám, aby nedělal vostudu mrtvejím strejčkům a tetičkám, pak mu dám pár tisíc, aby nedělal vostudu mně a žil jako pořádněj člověk, pak **mu ještě řeknu**, co si myslím vo tý jeho zrzavý palici a že ho nechci do smrti ani vidět!<sup>22</sup>

Z uvedených ukázek je na první rozdíl poznat rozdíl spočívající ve stylovém zařazení Titovy promluvy. Překlad B. Nekolného je výrazně expresivnější, a to i v replikách, kde to není na místě. Naproti tomu E. Bezděková je v tomto směru někdy až příliš zdrženlivá – například když v jednom spojení stojí spisovné zakončení zájmena *té* a expresivní výraz *palici*. Poukázat zde chceme na zvýrazněné místo. Objevuje se zde zajímavý jev, kdy v jednom překladu jsou instrukce pro paralingvistické znaky vyjádřeny explicitněji než v originále a v druhém naopak nejsou v podstatě vůbec. Německé *sag ich ihm a paar Grobheiten* odpovídá u Bezděkové *ještě mu řeknu od plic* a u Nekolného *ještě mu řeknu*. Německá verze vyjadřuje způsob pronesení zamýšleného projevu implicitně, Bezděková explicitněji pojmenovává způsob promluvy, která bude *od plic*, takže bude pronesena dynamicky, s výraznou intonací a silným hlasem. Nekolného *řici* je naproti tomu zcela neutrální a o paralingvistických znacích nic nevyovídá.

---

<sup>20</sup> Nestroy s. 70.

<sup>21</sup> Bezděková s. 63.

<sup>22</sup> Nekolný s. 55.

### 3.2.1.3 Kinesické znaky

Pod tento pojem řadí E. Fischer-Lichteová<sup>23</sup> všechny pohyby obličeje a těla. Dělí je do skupiny znaků mimických, gestických a proxemických.

#### 3.2.1.3.1 Mimické znaky

Obličej je na rozdíl od mluvení, zvuků apod. stále přítomen, dokonce i v klidu je nositelem informací. Pokud není zakryt maskou či jinak, je stále vidět. Obličej je komplexním zdrojem informací. Mimické znaky nejčastěji vyjadřují pocity, emoce apod. Do popředí se tak dostává subjektivní rovina. I v této skupině ale nalezneme znaky z intersubjektivní kategorie. Takové znaky slouží k regulaci komunikace a jsou zpravidla vlastní celému kulturnímu společenství.

Pokusy o kategorizaci a popis mimických znaků většinou vycházejí z pojmenování jednotlivých kategorií emocí, které dané znaky vyjadřují. Například: štěstí, překvapení, strach, smutek, vztek, zájem atd. Tyto emoce lze označit jako významy, v užším smyslu denotáty, jež jsou daným mimickým znakům přiřazovány.

Pro podrobnější popis mimických znaků bývá obličej rozčleněn do tří částí podílejících se na vyjadřování emocí: obočí/čelo; oči; spodní část obličeje (tváře, nos, ústa, brada). Zde je uvádíme pro úplnost, cílem práce ale není jejich podrobnější popis. Přesto jsou důležitým prvkem i pro překladatele. Postava může pomocí mimických znaků „hovořit“ k jiné postavě, než ke které promlouvá slovem (například zatímco jedna postava mluví s určitou postavou, mrknutím oka na jinou postavu jí může dávat najevo, že to, co říká je lež). Mimické znaky mohou vyplývat ze samotného textu. Při vyslovování protaženého „u“ mají ústa specifický tvar. Stejně jako pro ostatní znaky, existují v každé společnosti také pro mimické znaky určitá pravidla jejich použití, která jsou dodržována, nebo mohou být porušována. V obou případech – tedy při dodržení i porušení těchto pravidel se jedná o významotvorný prvek. Mimické znaky jsou proto silně závislé na kultuře, zároveň ale také na faktorech subjektivních (věk, pohlaví atd.). Každý projevuje své emoce s různou intenzitou a různým způsobem.

---

<sup>23</sup> Fischer-Lichte, E.: *Semiotik des Theaters*. Tübingen: Narr. 1988.

V divadle jsou mimické znaky využívány s ohledem na diváka, tak aby je divák mohl interpretovat. Zde se vyskytuje problém, který souvisí s divadelním prostorem. Na rozdíl od filmů, jež mohou divákovi nabídnout detailní záběr na obličej, se může ve velkých divadlech stát, že diváci mimické znaky nevidí (jinak je tomu v komorních divadlech a jiných malých divadelních formách). Jako řešení se nabízejí různé varianty: mimické znaky se využívají minimálně (vůbec), jsou nahrazeny výraznými maskami (jak tomu bylo například v antice), nebo se výrazně přehánějí, přičemž mohou být podpořeny líčením. Mimické znaky se tak dostávají do úzké souvislosti s dalším faktorem (viz dál) – maskou. Realistické divadlo využívá další možnost: aniž by byl výraz obličeje pro diváka dobře viditelný, divák podléhá iluzi, že je schopen jednoznačně ho interpretovat – usuzuje tak na základě ostatních znaků (lingvistických, gestických apod.), které danou emoci vyjadřují a vedou k celkovému dojmu, do něž divák zahrnuje i výraz obličeje.

Také mimické znaky mohou vyplývat z režisérských poznámek, implicitně z přímé řeči, nebo mohou být v přímé řeči explikované.

a) mimické znaky jsou vyjádřeny v režisérských poznámkách:

TITUS (*aufatmend, für sich*). Gott, sei Dank, da hat s' a Weil' z' tun.<sup>24</sup>

TITUS: /ulehčeně oddychne, pro sebe/ Zaplat'pámbu, aspoň má na chvíli co dělat.<sup>25</sup>

TITUS: Zaplat'pámbu, aspoň má co dělat!<sup>26</sup>

I zde B. Nokolný upouští od režisérské poznámky a opět je to na úkor interpretace a srozumitelnosti. Sice lépe vystihuje substandardní výslovnost citoslovce „zaplat'pámbu“, nicméně chybí zde Titovo oddechnutí, které má v originále svůj význam.

b) mimické znaky vyplývají implicitně z přímé řeči:

FLORA (*sich mühsam fassend*). Nein, bin ich erschrocken!<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Nestroy s. 52.

<sup>25</sup> Bezděková s. 47.

<sup>26</sup> Nokolný s. 41.

FLÓRA: Fuj, to jsem se lekla!<sup>28</sup>

FLÓRA: Ale ne, lekla jsem se.<sup>29</sup>

Z uvedeného příkladu vyplývají jak znaky mimické, tak již zmiňované znaky paralingvistické. Mimika, intonace, rytmus apod. se u obou českých překladů poměrně výrazně liší. E. Bezděková lépe vystihuje implicitně obsažený výraz úleku v obličejí. Z hlediska mimických znaků je tedy vhodnější překlad E. Bezděkové. Z hlediska textové koherence překlad B. Nekolného, protože jeho replika odpovídá na předcházející otázku.

c) mimické znaky jsou v přímé řeči vyjádřeny explicitně:

FLORA. ... Ich will mich stellen, **als ob's mich reuet** – was stellen! Ich bin ja wirklich vor Reu' ganz außer mir.<sup>30</sup>

FLÓRA: ... Budu dělat, **jakože je mi to líto** – a co bych dělala, vždyť jsem lítostí celá pryč.<sup>31</sup>

FLÓRA: ... Teď abych dělala, **že toho lituju**, ale co bych dělala, dyk sem vopravdu lítostí celá bez sebe!<sup>32</sup>

Oba překlady zachovávají ve Flóřině replice lítost, kterou chce svým výrazem vyjádřit již Flóra v originále. „*Dělat, jakože je mi to líto / dělat, že toho lituju.*“ explicitně vyjadřuje, jaký bude mít herečka představující Flóru v následujících chvílích výraz ve tváři. Oba překladatelé instrukce pro mimické znaky adekvátně převádějí do cílového jazyka.

### 3.2.1.3.2 *Gestické znaky*

Gesta mají pro divadlo zvláštní význam. Existuje divadlo bez jazyka, hudby, zvuků, dekorace, rekvizit atd., ale ve své podstatě vychází z herců, kteří jsou fyzicky přítomni na jevišti, a tím je podmíněna i nutná přítomnost gestiky. Tu a tam se objeví experimenty pracující pouze s hercovým hlasem, se zvuky, ale jedná se o hraniční

---

<sup>27</sup> Nestroy s. 24.

<sup>28</sup> Bezděková s. 18.

<sup>29</sup> Nekolný s. 18.

<sup>30</sup> Nestroy s. 76.

<sup>31</sup> Bezděková s. 68.

<sup>32</sup> Nekolný s. 59.

případy, u nichž lze pochybovat, zda se vůbec jedná o divadelní představení nebo jiný typ umění.

Problémem může být, pokud bychom se snažili vydělit jednotky znakového systému gest. Zajisté jsme schopni stanovit určité sekvence pohybů, které v daném kontextu nesou význam, většinou ale neumíme vydělit přesně, z kolika gestických znaků se skládají.

Při klasifikaci gest se setkáváme s různými úhly pohledu. P. Ekman a W. V. Friesen například vydělují čtyři základní kategorie na základě toho, v jakém vztahu jsou k verbální složce komunikace a jakou funkci v komunikaci plní:

- *symboly* – beze zbytku nahrazují verbální prostředek
- *ilustrátory* – ilustrují, doplňují verbální vyjádření (například větu „Vy jděte tam.“ doplníme příslušným pohybem ruky/hlavy atd.)
- *regulátory* – usměrňují průběh komunikace (když se žák ve škole přihlásí, signalizuje tím, že chce promluvit)
- *adaptátory* – umožňují producentovi promluvy zvládnout emoce (například studenti u zkoušek si hrají s tužkou, někteří za každou větu udělají určitý pohyb hlavou apod.; svým způsobem se tak vyrovnávají s nervozitou).<sup>33</sup>

V divadle se nabízí široká škála možností využívání gest. Od úmyslného potlačování až k vytváření vlastního specifického kódu. I tato kategorie je kulturně specifická. Překladatel proto musí dobře rozpoznat, co by v cílové kultuře působilo nepatříčně (například pokud jsou v poznámkách instrukce k hereckému výkonu a jeho gestickému ztvárnění, musí dbát na to, aby gesta nešla proti verbálnímu vyjádření). Přitom předpokládá určité znalosti diváka, na jejichž základě divák znaky interpretuje.

Také gesta vyplývající z dramatického textu rozdělíme do tří skupin:

a) gesta jsou vyjádřena v režisérských poznámkách:

---

<sup>33</sup> Ekman, P. – Friesen, W.V.: The repertoire of nonverbal behavior. Categories, origins, usage, and coding. In: Semiotica, 1. 1969. s. 49- 98.



TITUS. Ich bitt, die Ehr' is meinerseits! Ich bin Ihr untertänigster Knecht und empfehl mich.

FLORA (*nickt ihm erstaunt ein kurzes Adieu zu, weil sie glaubt, er will fort; als er stehenbleibt, sagt sie nach einer Pause*). Na? Diese Red' sagt man, wenn man fortgehen will.

TITUS. Ich aber sag sie, weil ich bleiben will. Sie brauchen ein' Knecht und als solchen empfehl' ich mich.<sup>34</sup>

TITUS: Potěšení je zcela na mé straně, prosím. Jsem váš nejponíženější služebník a poroučím se.

FLÓRA: /**mu krátce a překvapeně pokyne na rozloučenou**, protože si myslí, že Titus chce odejít, on ale zůstane stát a Flóra po krátké pauze/ No? To se přece říká na odchodu.

TITUS: Já to ale říkám, protože tu chci zůstat. Vy potřebujete pacholka a já se jako takový poroučím do vaší přízně.<sup>35</sup>

TITUS: Potěšení na mé straně. Jsem váš ponížený služebník

FLÓRA: O tom já ale nic nevím.

TITUS: Proto vám to říkám. Chci tu zůstat. Potřebujete přece sluhu, ne?<sup>36</sup>

E. Bezděková zachovává režisérskou poznámku, v níž je jasně popsáno Flóřino gesto „pokynutí na rozloučenou“. B. Nekolný se zde od originálu odchyluje výrazněji než v jiných místech, kde vynechává poznámky. Odpadá zde i celá pointa dvojsmyslného „poroučet se“ a replika tak není ochuzena jen o část DP, ale o jeho většinu.

b) gesta vyplývají implicitně z přímé řeči:

TITUS. Belieben sich da ein wenig niederzusetzen!<sup>37</sup>

TITUS: Račte se posadit.<sup>38</sup>

TITUS: To chce se trošičku posadit.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Nestroy s. 24.

<sup>35</sup> Bezděková s. 19.

<sup>36</sup> Nekolný s. 18.

<sup>37</sup> Nestroy s. 16.

<sup>38</sup> Bezděková s. 11.

<sup>39</sup> Nekolný s. 11.

Originální znění výrazně rozvíjí DP. Obracejí se přímo na adresáta, obsahuje deiktické příslovce *da*. Jako interpret textu si představíme, jak Titus ukazuje, kam si pan Markýz (k němuž promlouvá) může sednout, případně mu dokonce pomáhá. Podobně bychom interpretovali repliku v překladu E. Bezděkové. Dobře si na základě tohoto textu představíme gesto pokynutí, kterým by Titus svou promluvu doprovázel. U B. Nekolného to není jednoznačné. „*To chce se trošičku posadit.*“ klidně může být interpretováno čtenářem (dramaturgem) tak, že si potřebuje sednout Titus a ne Markýz, rozhodně z této repliky nevyplývá gesto, kterým by Titus Markýzovi ukázal, kam se může posadit.

c) gesta jsou v přímé řeči vyjádřena explicitně:

FLORA (*hat einen Tischtuch aus dem Korb genommen und es über den Tisch gebreitet*). Halt Er's Maul und **hilf Er mit den Tisch da decken**.<sup>40</sup>

FLÓRA: /bere z košíku ubrus a prostírá ho na stůl/ Ty moc nemluv a **pomoz mi prostřít na stůl**.<sup>41</sup>

FLÓRA: Drž hubu a **koukej prostírat!**<sup>42</sup>

Flóra explicitně říká, co má Semínko/Pecka udělat. Jeho pohyby, které budou následovat, lze snadno předpokládat. Oba překlady tento potenciál zachovávají.

### 3.2.1.3.3 Proxemické znaky

Proxemické znaky je těžké jednoznačně je zařadit a kategorizovat. Na jednu stranu se v podstatě realizují pomocí gest, na druhou stranu vytvářejí zvláštní kategorii kinetických znaků, neboť jim připisujeme význam jedině ve vztahu k prostoru, v němž se daná osoba pohybuje. Jedná se o znaky vyjadřující prostor mezi dvěma (více) postavami a o takové, které informují o pohybu v prostoru.

V každé kultuře je stanoven určitý rozestup mezi komunikačními partnery jako konvenční (někdy možná až normativní). Vychází se ze vztahu mezi oběma partnery. Na základě tohoto vztahu bývá vymezován prostor: intimní, osobní, společenský a veřejný. Pokud se například v západních kulturách ocitne člověk v tlačenici, vyhýbá

---

<sup>40</sup> Nestroy s. 36.

<sup>41</sup> Bezděková s. 32.

<sup>42</sup> Nekolný s. 29.

se očnímu kontaktu, s nikým nemluví, snaží se mít neutrální výraz, jakoby ztuhne. Hranice mezi těmito prostory je pohyblivá a je do značné míry dána také individuálně. Proxemické znaky tak v divadle informují diváka o vztazích mezi jednotlivými postavami.

Pro proxemické znaky použijeme stejné rozčlenění jako u předešlých složek divadelního kódu:

a) proxemické znaky jsou vyjádřeny v režisérských poznámkách:

TITUS (*wendet sich gegen Flora, um wieder Plutzerkern den R'ucken zu kehren*). Schicken S' den Kerl fort! Ich bin kein Freund von solchen Zeremonien.

FLORA. Tu Er nicht so schüchtern!

PLUTZERKERN. (*indem er versucht, Titus die Vorderseite abzugewinnen*). Herr Gartner, der wohlverdienteste Mann im Ganzen Personal –<sup>43</sup>

TITUS: /**se obrací k Flóře, aby byl zády k Semínkovi**/ Pošlete toho chlapíka pryč, já si na tyhle ceremonie nepotrpím.

SEMÍNKO: /**se snaží dostat před Tita**/ Pane zahradník, nejzasloužilejší člen personálu...<sup>44</sup>

TITUS: Tak pošlete toho chlapa pryč, nemám rád tyhle ciráty!

FLÓRA: A kdo je dělá?

PECKA: /**se snaží vecpat do jeho přízně, to jest před něj**/ Nejzasloužilejší z celého personálu, pane.<sup>45</sup>

Oba překlady se zajímavě odklánějí od originálu, každý zcela jiným způsobem. E. Bezděková vynechává repliku pronesenou Flórou. V poznámce u Titovy repliky se dozvídáme, jak se Titus chová v prostoru vůči ostatním postavám. Obrací se tu na Flóru, tu na Konstanci, jen aby mu Semínko neviděl do tváře. Semínko se zase snaží dostat se před Tita, aby se mu mohl představit. Na základě textu si můžeme dobře představit, jak kolem sebe Titus se Semínkem „tancují“. B. Nekolný se v jednom případě drží své strategie, kdy silně redukuje režisérské poznámky. Nutno ale uvést, že Titovo uhýbání popisuje u jeho předešlé repliky. Zajímavé je jeho řešení překladu režisérské poznámky

---

<sup>43</sup> Nestroy s. 30.

<sup>44</sup> Bezděková s. 26.

<sup>45</sup> Nekolný s. 25.

u Peckovy repliky, kdy B. Nekolný dodává nový význam, že se Pecka snaží vecpat do Titovy přízně.

b) proxemické znaky vyplývají implicitně z přímé řeči:

SPUND. Ich bedien nicht den Neffen, **ich bürst** einer Naturerscheinung den Rock aus, ich kehre den Staub ab von einer welthistorischen Begebenheit, das entehrt selbst den Bierversilberer nit! Dreh dich um!<sup>46</sup>

ZÁTKA: Já neposluhuju synovci, **já kartáčuju** přírodní úkaz, já oprašuju světově historickou zvláštnost a to není pro obchodníka s pivem žádná hanba. Obrat' se!<sup>47</sup>

ŠPUNT: Nečistím synovce, **pucuju** historickou kuriozitu a to není hanba ani pro majitele pivovaru. Votoč se!<sup>48</sup>

Ponecháme stranou ostatní rozdíly mezi oběma překlady a mezi překlady a originálem. Na tomto příkladu chceme prokázat, že z dramatického textu vyplývají proxemické znaky. Vzhledem k tomu, že Zátka/Špunt kartáčuje kabát svého synovce, je jisté, že stojí velmi blízko u něj. Tento význam vyplývá z obou překladů, ačkoli v jednom Zátka kabát kartáčuje a je tím přesněji dán způsob oprašování kabátu (stejně tak je to v originálním znění), v druhém je Titus „čistěn“ bez bližší specifikace. Nicméně z hlediska proxemických znaků to zde není relevantní.

c) proxemické znaky jsou v přímé řeči vyjádřeny explicitně:

SPUND (*die Arme ausbreitend*). **Geh her**, du eisgrauer Bub! (*Umarmt ihn.*)<sup>49</sup>

ZÁTKA: /otevírá náruč/ **Pojď sem**, ty kluku šedivá! /Objímá ho/<sup>50</sup>

ŠPUNT: **Pocem**, ty kluku šedivá! /Objímání/<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Nestroy s. 89.

<sup>47</sup> Bezděková s. 77.

<sup>48</sup> Nekolný s. 66.

<sup>49</sup> Nestroy s. 88.

<sup>50</sup> Bezděková s. 76.

<sup>51</sup> Nekolný s. 65.

Strýček explicitně vyzývá svého synovce, aby přišel až k němu. I kdyby nebylo v režisérských poznámkách, že se objímají, že strýc otevírá náruč, přesto by z jeho promluvy bylo zřejmé (především díky deiktiku *sem* – u Nekolného nedbalou výslovností spojeného se slovesem *pocem*), že Titus má přistoupit až do jeho těsné blízkosti.

Všechny dosud uvedené znakové systémy mohou být zapojeny zároveň. Vzájemně se mohou podporovat, popírat se, nebo nejsou v jasně specifikovaném vztahu.

### 3.2.2 Vzhled herce jako znak

Jakmile se herec objeví na scéně, získává divák informace, na jejichž základě ho identifikuje jako určitou postavu a rozpoznává jeho roli. Přitom vychází ze subjektivních faktorů daných především fyziologicky (věk, výška, pohlaví atd.) a zároveň ho herecký zjev informuje o jeho sociálním postavení, o jeho povolání atd. Divák si utváří názor na tuto postavu a také očekávání, jak se tato postava bude chovat.

Hlavními prvky jsou maska, účes a kostým. Z velké části se navzájem podporují, rozlišují se ale, protože se může stát, že některý/é z těchto prvků je/jsou vypuštěn/y, nebo každý nese sám o sobě samostatnou informaci, tedy netvoří celek (ač právě to je běžnější). V každodenní komunikaci většinou velikost nosu, očí, výška apod. netvoří nové významy. V divadle se ale i tyto prvky mohou stát významotvornými. Například postava lháře může mít výrazně dlouhý nos apod. Často jsou takové prvky ještě zdůrazněny verbální složkou komunikace. Dominantní postavení kostýmu vyplývá už jen z toho, že je pro diváka nejviditelnější.

V Nestroyově *Talismanu* nenalzáme téměř žádné instrukce ke vzhledu herce v režisérských poznámkách. Několik informací získáme z přímých řečí – například když Flóra požaduje po Titovi, aby se převlékl, neboť má příliš „ošuntělé“ oblečení. Vzhled postav je v této hře v souladu s jejich sociálním postavením. Implicitně proto i vzhled herce vypovídá o neverbálních prvcích – jaká budou jejich gesta apod. (například Titus přizpůsobuje své verbální i neverbální jednání situaci a svému komunikačnímu partnerovi). V průběhu celé hry se vrací motiv barvy vlasů, která vypovídá o charakteru postav.

### 3.2.3 Prostorové znaky

*„Rozdělený scénický prostor je jako interpunkce v skladbě věty.“<sup>52</sup>*

Dosud uvedené znakové systémy se týkaly hereckého ztvárnění. Herec A ztvárňuje postavu X, což sleduje divák Z. Předchozí části se věnovaly především vztahu mezi A a X. Vzhled a činnost herců se ale implicitně vztahují právě k divákovi, protože zatímco A ztvárňuje X, interpretuje divák to, co vidí. *„S uvědoměním scénického prostoru ruku v ruce jde režie řeči. Moderní režie uvědomuje si řeč na scéně prostorově a herecké gesto akusticky. Je velký rozdíl v tom, mluví-li se ta která věta v malém či velkém prostoru, v úzkém či širokém.“<sup>53</sup>*

Pro prostorové znaky jsou základní otázky: i) kde se představení odehrává (v divadelní budově, v kostele, na louce atd.); ii) jak je prostor pro herce navržen, jakou má rozlohu a tvar (kruh, pravoúhlý prostor); iii) vzhled a uspořádání jevištního prostoru (dekorace, kulisy, rekvizity, osvětlení).<sup>54</sup>

Pokud jsou prostorové znaky v textu explicitně zmíněny, jsou zpravidla součástí poznámek, v nichž nejde o mluvnost, hratelnost apod. Přesto i zde může být překladatelova činnost pro docílení autorem zamýšleného účinku zásadní (viz oddíl 4.1 Dělení na přímé řeči a poznámky). Jsou-li v textu obsaženy instrukce ohledně prostorového uspořádání, musí překladatel správně rozpoznat, jakou roli v dané hře tyto prvky (ať už dekorace, kulisy či jiné prvky) mají. Důležité je, aby překladatel spolupracoval s režisérem a lidmi, kteří se podílejí na konečném vzhledu hry, a pomohl jim vystihnout atmosféru, již má zpracovávané drama evokovat.

### 3.2.4 Neverbální akustické znaky

E. Fischer-Lichteová<sup>55</sup> popisuje tuto skupinu znaků samostatně, ačkoli sama uvádí, že v zásadě ji můžeme rozčlenit a přiřadit k těm předchozím. A to proto, že předchozí skupiny popisují všechny konstitutivní divadelní faktory, tedy: Aby A

---

<sup>52</sup> Hilar, K. H.: Prostor. In: Klosová, L.: Jevištní řeč dramatu. Praha: Divadelní ústav. 1990. s. 62.

<sup>53</sup> Hilar, K. H.: Režie řeči, rytmus a tempo. In: Klosová, L.: Jevištní řeč dramatu. Praha: Divadelní ústav. 1990. s. 61.

<sup>54</sup> Fischer-Lichte, E.: Semiotik des Theaters. Tübingen: Narr. 1988.

<sup>55</sup> Fischer-Lichte, E.: Semiotik des Theaters. Tübingen: Narr. 1988.

ztvárnil X, jedná určitým způsobem, přičemž má specifický zevnějšek, a to vše se odehrává ve specifickém prostoru.

Některé neverbální akustické znaky realizuje herec, v takovém případě se zakládají na herecké činnosti jako znaku. Prostor není konstituován jen vizuálními prvky, ale také akustickými (například šumění stromů). Zde rozlišujeme jednak hudbu a jednak zvuky. Zatímco u hudby vydělujeme jako základní jednotky tóny, u zvuků není možné hovořit o jednotkách. Dále se liší v tom, že hudbu produkujeme záměrně, na rozdíl od zvuků, které z velké části vznikají spontánně, přirozeně. Pro znaky související s hercovým zevnějškem prakticky nejsou neverbální akustické znaky relevantní.

Všechny znaky, které se v divadle objevují, fungují jako znaky znaků. Divadelní kód se skládá z heterogenního znakového materiálu. Znaky tvořící tento kód jsou zaměnitelné (jeden znakový systém můžeme nahradit jiným), s tím souvisí druhá hlavní charakteristika znaků – polyfunkčnost (znaky mohou plnit nejrůznější funkce). Uvedli jsme zde možnou kategorizaci divadelního kódu. Jiným možným přístupem ke kategorizaci dramatických komponent je holistický přístup, který uvádíme v následující kapitole. Vycházíme přitom především z prací M. Snell-Hornbyové, která se touto problematikou zabývá.

## 4 HOLISTICKÝ PŘÍSTUP

Holistický přístup k dramatickému textu také vychází ze sémiotiky. V mnohém se překrývá s výše uvedenými stanovisky, do jisté míry tak poslouží jako shrnutí základních problémů. Uvádíme jej odděleně, protože se jedná o ucelenou teorii, kterou by nebylo vhodné rozdělit do jednotlivých kapitol. Vychází z představy o celistvosti uměleckého díla. Při překladu si musíme uvědomit, že jazyk je jen jednou z částí díla. Důležité je tedy dělení na celek a části, oproti českému strukturalistickému přístupu ale holismus nezohledňuje vztahy mezi jednotlivými entitami.

Divadelní iluze se zakládá na souhře následujících faktorů: představení se odehrává jednak v konkrétním prostoru (externí komunikace) a jednak ve fiktivním světě postav (interní komunikace). Obě roviny komunikace spojuje text, který tak získává zvláštní funkci. Holistický přístup považuje za hlavní konstituční prvek dramatu jazykový kód. J. L. Styan<sup>1</sup> přirovnal dramatický text k partituře, která svou opravdovou formu získává až realizací, a až působením na publikum vytváří významy.

M. Snell-Hornbyová ve své přednášce v roce 1982<sup>2</sup> vydělila pět hlavních komponent dramatického textu: rozdělení dramatického textu na přímé řeči a poznámky, multiperspektivní dynamika, jazyk jako potenciální jednání, postava ztvárněná hercem, publikum.

### 4.1 Dělení na přímé řeči a poznámky

Dialog v dramatickém textu bude vždy umělou řečí, specifickou formou mluveného jazyka, napsaného, ale určeného k mluvení. I když se autor snaží, aby se podobal reálným dialogům, nikdy s nimi nebude identický (viz podkapitola 2.1.2 Dramatický dialog: napětí mezi mluvním a estetickým ztvárněním). Podle Mukařovského tkví rozdíl mezi dialogem dramatickým a nedivadelním v záměrnosti. „*Teprve umělecky záměrná výstavba dovršuje specifičnost dramatického dialogu.*“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Styan, J. L.: Drama, Stage and Audience. Cambridge Univ.: Press. 1975.

<sup>2</sup> Snell-Hornby, M.: Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In: Translation und Text. Vídeň: WUV-Universitätsverlag. 1996.

<sup>3</sup> Mukařovský, J.: Herec a slovo. In: In: Klosová, L.: Jevištní řeč dramatu. Praha: Divadelní ústav. 1990. s. 85.



Jazyk je při tom v dialogu řízen a uspořádán textovou kohezí. Například deiktika spojují jazyk s prostorem, časem a ostatními postavami a svou přítomností vynucují určitá gesta a pohyby. Jiným prostředkem je například opakování, kterým replika plyně navazuje na tu předešlou.

M. Snell-Hornbyová uvádí, že dramatický dialog má vlastnosti, jež si zdánlivě odporují, dialog musí být jasný ale i záhadný, musí být rychle a snadno srozumitelný, ale zároveň by měl vyvolávat napětí, musí nás informovat o dění na jevišti, ale přitom nechávat nedořečená místa a prostor pro herce.<sup>4</sup> Opět se dostáváme k problému náznaků, které by překladatel měl rozpoznat, ale pokud možno ponechat, protože i implikované významy a dokonce i mlčení je součástí textu.

*„Je nasnadě, že se budou v dramatickém dialogu uplatňovat zvláštní prostředky k určení situace, které se v životním rozhovoru buď neuplatňují vůbec, nebo aspoň v míře daleko menší.“<sup>5</sup>* Veltruský dělí prostředky, které se podílejí na tvorbě situace v dramatickém dialogu, do dvou základních skupin:

- a) přímé popisy, charakteristiky, vyprávění atp. – situaci upřesňují svým tématem;
- b) prostředky, které situaci určují nepřímě. Veltruský o takových prostředcích hovoří jako o „*symptomech situace*“,<sup>6</sup> může jimi být například stylistické zabarvení řeči postav.

Zpravidla působí několik nepřímých prostředků zároveň a také v postupném vývoji dialogu. Pro určení situace pomocí nepřímých prostředků potřebujeme většinou postupně několik prvků, které se navzájem determinují, zatímco přímým popisem je možné situaci stanovit naráz. Uvedené prostředky jsou převážně součástí dialogu. Na tvorbě situace se ale v dramatickém textu do značné míry podílejí poznámky. V poznámkách se také uplatňují přímé (popis situace) i nepřímé prvky (například o výrazu postavy) konstituující situaci.

---

<sup>4</sup> Snell-Hornby, M.: Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In: Translation und Text. Vídeň: WUV-Universitätsverlag. 1996.

<sup>5</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999. s. 45.

<sup>6</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999. s. 45.

Poznámky mohou upozorňovat na reakce partnera, jež by jinak z textu nemusely být zřejmé. Mezi poznámky patří také jména mluvčích na začátcích replik,<sup>7</sup> bez nichž by čtenářská recepce byla naprostým chaosem. I dramata, která se co nejvíce vyhýbají užívání poznámek, se jich proto nevyvarují stoprocentně. Poznámky mohou vyjadřovat informace, které by vyplynuly i z textu a kontextu, nebo také mohou přinášet zcela nové informace, zpravidla o neverbálním jednání, které způsobuje tematický předěl. Poznámky jsou v podstatě mimo text, protože nejsou součástí přímé komunikace. Jsou ale velmi důležité pro interpretaci dramatického textu a není možné považovat je jen za pokyny pro inscenaci. Naopak jsou velmi důležité pro literární recepci, protože jsou základním prostředkem významového sjednocení. Ačkoli nebývají na rozdíl od přímých řečí stylisticky zabarvené, musí jim překladatel věnovat stejnou pozornost jako přímým řečem, neboť na nich může záviset správné pochopení dramatu. Z psaného textu nemusí být zcela zřejmé některé charakteristiky projevu. Proto je zásadní i překlad režisérských poznámek, které takové instrukce často doplňují. Nebývají sice stylizovány, ale i malá nedomyšlenost či nepřesnost může mít velký dosah pro inscenaci či literární recepci. Pomáhají se správným pojetím postav. Mají rozhodující vliv na výtvarné ztvárnění a jejich špatný překlad může vést k nedorozuměním. Překladatel by měl zvolit určitou strategii, jak s nimi bude pracovat. Ačkoli jsou režisérské poznámky v podřazeném postavení, musí být jejich překlad dobře promyšlený. „*Uznání závažnosti poznámek při významové výstavbě dramatu nemění ovšem nic na okolnosti, že poznámky jsou vzhledem k přímým řečem osob složkou podřízenou. Naopak, ukazuje to již sama funkce, kterou poznámky mají: jakožto základní prostředek k významovému sjednocení dialogu jsou vlastně prostředkem k prostředku, neboť významové sjednocení samo, jak jsme viděli, slouží k maximálnímu rozvinutí specifických vlastností dialogu.*“<sup>8</sup>

B. Nekolný ve svém překladu zvolil strategii, kdy poznámky často vypouští, k tomuto závěru jsme došli již v předešlých kapitolách, především při analýze divadelního kódu a jeho vztahu k překladu. Uvedeme ale ještě další příklad:

CONSTANTIA (*verlegen*). Das war – das heißt –  
TITUS. Bengel?

FLORA (*mit boshafem Triumph über Constantias Verlegenheit*). Ja, ja!

<sup>7</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999. s. 50.

<sup>8</sup> Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. Brno: Host. 1999. s. 57.

TITUS. Das ist arg!  
CONSTANTIA (*sehr verlegen*). Ich habe –  
TITUS. Das ist enorm –<sup>9</sup>

KONSTANCE: Totiž...  
TITUS: Klacka?  
FLÓRA: Ano!  
TITUS: To jsem si nezasloužil!  
KONSTANCE: Byla jsem...  
TITUS: To je nemožný!<sup>10</sup>

Pro srovnání překlad E. Bezděkové:

KONSTANCE: /v **rozpacích**/ No... totiž...  
TITUS: Otrapu?  
FLÓRA: /se **škodolibým potěšením z Konstanciných rozpaků**/ Ano, ano!  
TITUS: To je hrozné!  
KONSTANCE: /**velmi rozpačitě**/ Já jsem...  
TITUS: To je neslýchané!<sup>11</sup>

Poznámky v tomto úryvku mají důležitou úlohu. Například replika *Totiž...* sama o sobě neříká, jak má být vyslovena, v jakém rozpoložení je Konstance. Kontext nám sice nabízí určité interpretace, ale Konstance by mohla být v rozpacích nebo by se mohla rozčilovat a pronášet své repliky uraženě, naštvane. Podobně Flóřino škodolibé nebo zlomyslné přitakávání *ano, ano!*. Nekolného jednoduché *ano* ještě k tomu bez poznámky nevyjadřuje nadšení, které Flóra pociťuje z toho, že může Konstanci v Titových očích poškodit. Mohlo by být klidně proneseno naprosto klidným hlasem, naproti tomu v originále je poznámka zdrojem DP. Přesně si dokážeme představit, jak se Flóra horlivě činí, aby Konstanci usvědčila. Stejně jako divák netuší, že Titus vše obrátí proti ní. Nepovedené je i Nekolného řešení „*To jsem si nezasloužil!*“, které úplně nenavazuje na další repliky, z nichž vyplyne, že *otrapu/klacka* nevztahuje na svou osobu.

---

<sup>9</sup> Nestroy s. 32.

<sup>10</sup> Nekolný s. 26.

<sup>11</sup> Bezděková s. 27.

## 4.2 Multiperspektivní dynamika

Na dialog působí zároveň různé momenty, probíhá na několika rovinách současně a působí na publikum v rámci několika kontextů. I M. Snell-Hornbyová upozorňuje na dvojí rovinu divadelní komunikace, jednak mezi postavami na jevišti a jednak mezi jevištěm a publikem. Tento jev nazývá *principem současnosti*<sup>12</sup>. Každé vyjádření je potenciálně dramatické. Svou dramatickostí rozvíjí zasazením do situace, do vztahu k řečníkovi a posluchači a právě tím, že na všech rovinách působí současně. Multiperspektivita dramatického textu je i zvláštní výzvou pro překladatele. Ten by měl zvážit, které z mnoha výpovědí jsou centrální a musejí být zachovány, které stojí spíše na periférii a pokud je to nutné, je možné je vypustit. Tento jev byl předmětem rozborů v předešlých kapitolách.

## 4.3 Jazyk jako potenciální jednání v rytmické progresi

*„Člověk rytmicky dýchá, rytmicky mu bije srdce, rytmicky probíhají i biochemické reakce v jeho tkáních a buňkách“*<sup>13</sup>

Důležitou součástí dramatického textu je rytmus. M. Snell-Hornbyová rozlišuje *rytmus vnitřní* a *rytmus větný*.<sup>14</sup> Vnitřní rytmus je především střídání napětí a uvolnění. Dialog probíhá vždy v čase vpřed, je to progresivní proces. Důležitým prvkem pro rytmus jsou pauzy. Pauzy mohou být dané textem (interpunkčními znaménky), mohou být v podstatě součástí textu – například mlčení jako odpověď na nějakou otázku. Nebo to mohou být pauzy, které nevyplývají přímo z přímých řečí, ale jsou dané režisérskou poznámkou.

Rytmus věty odpovídá přirozené větné melodii mluvené řeči. Otázka má jinou intonaci než výpověď zakončená vykřičníkem. To úzce souvisí s tempem. Je-li někdo rozčilený, používá krátká slova, většinou spojená paratakticky. Výběr slov je potřeba zvážit i z tohoto hlediska. Tuto komponentu jsme podrobněji analyzovali v části věnované paralingvistickým znakům.

---

<sup>12</sup> Snell-Hornby, M.: *Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung*. In: *Translation und Text*. Vídeň: WUV-Universitätsverlag. 1996. *přel. A. N.*

<sup>13</sup> Lukavský, R.: *O rytmu v herectví*. In: Klosová, L.: *Jevištní řeč dramatu*. Praha: Divadelní ústav. 1990. s. 116.

<sup>14</sup> Snell-Hornby, M.: *Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung*. In: *Translation und Text*. Vídeň: WUV-Universitätsverlag. 1996.

#### 4.4 Postava ztvárněná hercem

Jinak také *idiolekt postavy, řečová maska*. M. Snell-Hornbyová zdůrazňuje, že řeč je v tomto případě chápána jako vyjádření emocí - tělem, hlasem, mimikou, gesty a pohyby.<sup>15</sup> Při překladu je zásadní volba slov tak, aby jazyk a výraz působily jako srozumitelná, věrohodná jednota. Fiktivní postava z imaginárního světa musí být věrohodná, herec, který ji ztvárňuje v konkrétním čase a prostoru musí hovořit (tím máme na mysli i řeč těla) srozumitelně. Opět se dostáváme k problému mluvnosti a dýchatelnosti. Dialog by měl odpovídat přirozenému rytmu dýchání, intonování apod. Proto je kromě volby lexikálních jednotek potřeba brát v úvahu roli větné struktury a rytmu. Také tuto komponentu jsme podrobněji sledovali v předešlých částech.

#### 4.5 Úloha publika

Publikum jako poslední, pátá komponenta dramatického textu se k dialogu dostává z opačného konce komunikačního procesu. Publikum dialog přijímá, vnímá verbální i neverbální složky a vlastně divadelní komunikaci završuje (nebereme-li v tomto momentě ohled na navazující komunikace jako rozhovor o hře, kritika apod.). Jak jsme již uvedli, bez recepce není dramatický text úplný. Každý divák si sebou přináší určitá očekávání závislá na kultuře, jeho sociálním postavení, charakteru atd. V průběhu dějin se složení divadelního publika mohlo různě proměňovat, některé hry byly pro vysoce postavené občany, jiné naopak pro nejchudší vrstvy. Invariantní vlastností publika zůstává jeho kolektivní charakter.

Kromě dovršení divadelní komunikace je role publika při hře různá. Někdy bývá do hry zapojeno přímo, jindy se herci na publikum obracejí nepřímo, vždy ale očekávají nějaké reakce, smích, udivení apod. M. Pfister hovoří o tzv. feedbacku publika směrem k jevišti: „*Přitom bývá často poukazováno na to, že reakce publika zpětně ovlivňuje jevištní produkci, „vede“ herce, stupňuje jeho výkon, podněcuje ho k improvizaci, nebo ho – v negativním případě – znejistňuje a brzdí.*“<sup>16</sup> Proto je každé představení jedinečné. Uvedli jsme zde již také různou míru informovanosti publika. To může vědět víc než

---

<sup>15</sup> Snell-Hornby, M.: Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In: Translation und Text. Vídeň: WUV-Universitätsverlag. 1996.

<sup>16</sup> Pfister, M.: Das Drama: Theorie und Analyse. Fink. 11. Auflage. 2001 s. 65. *přel. A. N.*

jednotlivé postavy na jevišti, nebo naopak. Obě strategie zvyšují napětí a vedou k intenzivnějšímu zapojení diváka a k jeho aktivní recepci.

Všechny tyto komponenty jsou pro výchozí text samozřejmostí, vyplývají z jeho podstaty. Méně samozřejmé je naplnění stejných nároků a požadavků v překladovém textu. Překlad dramatického textu je velmi komplexní proces, v němž nestačí jen vynikající filologické znalosti. V následující části provedeme analýzu jedné scény z Nestroyova *Talismanu* a jeho dvou českých překladů, v níž se zaměříme na neverbální prvky, které mohou z textu vyplývat.

## 5 ROZBOR PŘEKLADŮ Z HLEDISKA NEVERBÁLNÍCH ZNAKŮ V TEXTU

K práci jsou přiloženy kopie jedné scény ze hry *Talisman* J. N. Nestroye (originál<sup>1</sup>, překlad E. Bezděkové<sup>2</sup> a B. Nekolného<sup>3</sup>). V následující kapitole provedeme analýzu této ukázky. Analyzujeme literární text, u něž předpokládáme, že může být určen pro literární recepci, nebo pro divadelní transformaci. Vzhledem k cílům této práce nás zajímali neverbální znaky, které mohou z čistě verbálního (tištěného) textu vyplývat. Při analýze vycházíme z poznatků získaných v předešlých částech práce, a to především z kapitoly o divadelním kódu. I zde navazujeme na klasifikaci neverbálních znaků učiněnou E. Fischer-Lichteovou, která divadelní kód člení do čtyř základních skupin:

- 1) herecká činnost jako znak
- 2) hercův vzhled jako znak
- 3) divadelní prostor
- 4) neverbálně akustické znaky

Příklady jsme uváděli již v průběhu celé práce, v následující analýze chceme jednotlivé rysy postavit vedle sebe a umožnit tak komplexnější pohled na přístupy obou překladatelů. Skutečnosti zjištěné na základě rozboru vyhodnotíme v závěrečné části.<sup>4</sup>

### 5.1 Cíle analýzy

Při analýze jsme se zaměřili na neverbální znaky, které mohou z textu vyplývat. Cílem rozboru není zachytit lexikální, gramatickou nebo stylistickou vhodnost překladů (ačkoli i k tomu se ve vyhodnocení vyjádříme), při výzkumu jsme se nevěnovali ani pragmatickým kategoriím, to vše spolu ale těsně souvisí. Hlavními cíli bylo zodpovědět otázky:

---

<sup>1</sup> Nestroy, J. N.: *Der Talisman*. Stuttgart: Reclam. 2007.

<sup>2</sup> Nestroy, J. N.: *Talisman*. Praha: Dilia. 1967. přel. Eva Bezděková.

<sup>3</sup> Nestroy, J. N.: *Talisman*. Praha: Dilia. 1972. přel. Bohumil Nekolný.

<sup>4</sup> V zadání diplomové práce je do struktury práce zařazeno zkoumání dobových norem překladu. Na základě dohody s vedoucím práce od toho upouštíme, neboť taková analýza není v souladu s celkovou koncepcí. Analýzu budeme směřovat na překladatelské přístupy k divadelnímu potenciálu a neverbálním prvkům vyplývajícím z textu.

- Jaké neverbální znaky vyplývají z originálu a z překladů?
- Do jaké míry se daří přenést neverbální znaky vyplývající z originálu? Pokud se překlady od originálu liší, jakou mají tendenci (nižší míra rozvíjení DP, vyšší míra rozvíjení DP; srozumitelnost, nesrozumitelnost atd.)? Jsou překlady koherentní? Dochází k posunu v celkovém vyznění?

## 5.2 Postup při rozboru

Základním východiskem pro rozbor byla teoretická část práce, v níž jsme se věnovali zdrojům DP a divadelnímu kódu. Zkoumali jsme zvláště režiséřské poznámky a přímé řeči (přičemž si ale uvědomujeme, že při běžné recepci jsou úzce propojené; nicméně pro cíle našeho výzkumu bylo vhodné analyzovat je zvláště). Snažili jsme se rozlišit, zda je daný neverbální prvek v textu více či méně výrazný (méně výrazné uvádíme v závorkách). Považujeme za nutné upozornit na to, že při hodnocení jsme používali subjektivní úsudek (založený na teoretických poznátcích získaných na základě studia literatury) a že se tedy nejedná o jediné možné a správné řešení.

## 5.3 Rozbor

### 5.3.1 Režiséřské poznámky

Nejprve se budeme věnovat poznámkám. Celkový počet analyzovaných poznámek je 40. Snažíme se vystihnout, jaké neverbální znaky z poznámek vyplývají, což jsme zachytili v následující tabulce. Mimika či paralingvistika je již z podstaty promluvy potenciálně přítomna téměř vždy, snažíme se proto upozornit na znaky, jež jsou v textu výrazné. Do rozboru nezahrnujeme jména stojící vždy na začátku řádku, která také patří k režiséřským poznámkám a pro literární recepci jsou velmi důležitá. Použili jsme tyto zkratky:

|       |                                    |
|-------|------------------------------------|
| par.  | paralingvistické znaky             |
| K     | kinesické znaky (celé tělo, pohyb) |
| G     | gestické znaky                     |
| M     | mimické znaky                      |
| prox. | proxemické znaky                   |
| V     | znaky týkající se vzhledu          |
| pros. | znaky týkající se prostoru         |
| NA    | znaky neverbálně akustické         |



| J. N. Nestroy   |  | E. Bezděková   |  | B. Nekolný                                    |                                |
|---|--|--|--|---|--------------------------------|
| zur Mitte eintretend  | K, pros.   | vchází   | K  | který právě vchází                            | K                              |
| für sich  | par., prox.  | pro sebe   | par., prox.  | -   | -                              |
| zieht sich seitwärts  | K, prox., pros.  | ustoupí stranou  | K, prox., pros.  | -   | -                              |
| küßt ihr die Hand   | M, G, prox., (neverb. akust.)                          | líbá jí ruku   | M, G, prox., (neverb. akust.)                          | -   | -                              |
| für sich, erstaunt  | par., M, prox.   | pro sebe, s úžasem   | par., M, prox.   | do dialogu Markýze s Konstancí si bručí       | par., M                        |
| bemerkt Titus, welcher ein auf einem Stuhl liegendes Tuch ergreift und emsig die Möbel abstaubt | pro Markýze: M, (G); pro Tita: K, pros.                | všimne si Tita, který sebere ze židle klůček a rychle s ním utírá na nábytku prach | pro Markýze: M, (G); pro Tita: K, pros.                | ten začne rychle utírat prach                 | pro Markýze: -<br>pro Tita: K  |
| sich bemühdend, Titus im Gesicht zu sehen, welcher es aber durch komische Emsigkeit vermeidet   | pro Markýze: K; pro Tita: K                            | se snaží podívat se Titovi do tváře, ten se tomu ale s komickým úsilím vyhýbá      | pro Markýze: K; pro Tita: K                            | se snaží podívat se Titovi do obličeje        | pro Markýze: K;<br>pro Tita: - |
| für sich  | par., prox.  | pro sebe   | par., prox.  | sobě  | par., prox.                    |
| öfter nach Titus hinübersehend  | M  | se občas podívá na Tita  | M  | -   | -                              |
| erschreckend  | par., M, G   | -  | -  | -   | -                              |
| für sich  | par., prox.  | pro sebe   | par., prox.  | -   | -                              |
| -   | -  | -  | -  | čím dál nenápadnej                            | -                              |
| Titus scharf fixierend  | M  | pátravě se kouká na Tita   | M  | -   | -                              |
| Titus umdrehend   | K, prox., (přistupuje k Titovi a aktivně se ho dotýká) | obchází ho   | K, prox., (pohybuje se v Titově blízkosti, bez dotyku) | -   | -                              |
| -   | -  | -  | -  | Titus, který stále oprašuje stěny zády k němu | K, pros.                       |

|  |  |  |  |                           |  |
|--|--|--|--|---------------------------|--|
| sich tief verneigend   | K  | se hluboce uklání  | K  | -                         | -  |
| will zur Mitte ab  | K, pros.                                     | chce středem odejít  | K, pros.                                     | chce odejít               | K  |
| ihn zurückhaltend  | K, prox.,<br>(zůstanou stát, kde ho zastaví) | ho zadrží  | K, prox.,<br>(zůstanou stát, kde ho zastaví) | ho táhne zpátky           | K, prox.,<br>(Markýz Tita nejen zastaví, ale aktivně ještě <i>táhne zpět</i> ) |
| für sich, in ängstlicher Verlegenheit  | par., M, prox.                               | pro sebe, zděšen, v rozpácích                                  | par., M, prox.                               | -                         | -  |
| sich geschmeichelt fühlend   | par., M                                      | se cítí polichocen   | par., M                                      | -                         | -  |
| zu Constancia  | prox.  | Konstanci  | prox.  | -                         | -  |
| zu Marquis   | prox.  | Markýzovi  | prox.  | -                         | -  |
| zeigt nach dem Kopfe des Titus, als ob sie ihm mit der Hand durch die Locken fahren wollte | G, prox., V                                  | ukazuje na Titovu hlavu, jako by mu chtěla vjet rukou do vlasů | G, prox.                                     | chce vjet Titovi do vlasů | K (čím chce vjet do vlasů? – nesrozumitelné)                                   |
| zurückprallend   | K, prox.                                     | ucouvne  | K, prox.                                     | -                         | -  |
| halbleise, pikiert zu Constancia   | par., M, prox.                               | polohlasem, dotčeně  | par., M                                      | -                         | -  |
| etwas verlegen   | par.   | poněkud rozpačitě  | par.   | -                         | -  |
| wie oben   | par., M, prox.                               | -  | -  | -                         | -  |
| halbleise zu Marquis   | par., prox.                                  | polohlasem Markýzovi   | par., prox.                                  | -                         | -  |
| für sich   | par., prox.                                  | pro sebe   | par., prox.                                  | -                         | -  |
| zu Constancia in einem sanften Ton   | par., prox.                                  | Konstanci, mírně   | par. prox.<br>(mírně = významový posun)      | -                         | -  |
| nach rechts zeigend  | G  | -  | -  | -                         | -  |
| erstaunt   | par., M                                      | užasle   | par., M                                      | -                         | -  |
| zu Marquis   | prox.  | Markýzovi  | prox.  | -                         | -  |
| reicht ihm die Hand  | G  | podává mu ruku   | G  | -                         | -  |
| ihm ebenfalls die Hand reichend  | G  | mu rovněž podává ruku  | G  | -                         | -  |
| leise  | par.   | tiše   | par.   | -                         | -  |

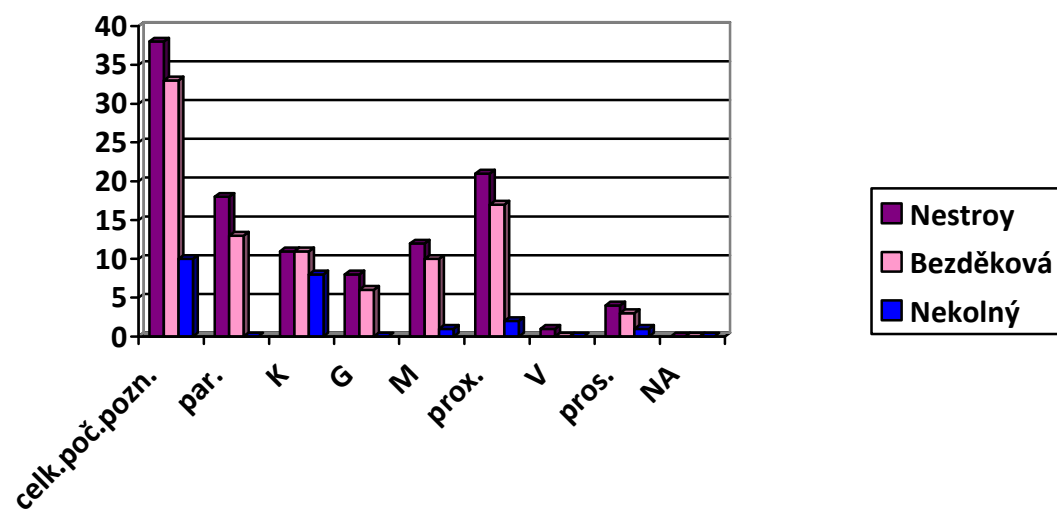
|                      |              |            |              |                  |   |
|----------------------|--------------|------------|--------------|------------------|---|
| für sich             | par., prox.  | -          | -            | -                | -                                       |
| laut                 | par.         | -          | -            | -                | -                                       |
| geht zur Mitte<br>ab | K, prox.     | odchází    | K            | odchází<br>vlevo | K, prox. (posun:<br>středem →<br>vlevo) |
| ihr nachrufend       | par., (M, G) | za ní volá | par., (M, G) | -                | -                                       |

Tab. 1: Režisérské poznámky: celkové srovnání originálu a dvou překladů

Z tabulky je zřejmé, že B. Nekolný počet poznámek značně redukuje. Naopak na dvou místech doplňuje poznámku tam, kde není v originále, což souvisí s přemísťováním částí replik. Z poznámek originálu vyplývá nejvíce neverbálních znaků spojených s hereckou činností, a to zejména s promluvou herce (paralingvistické znaky) a jeho pohybem (celkový pohyb, gesta, mimika). Objevují se ale také instrukce pro vzhled, divadelní prostor atd. E. Bezděková tento poměr zachovává. Úbytek poznámek je poměrně mírný, čemuž úměrně odpovídá i úbytek neverbálních prvků v poznámkách. B. Nekolný počet poznámek výrazně redukuje a text značně ochuzuje o DP. Nejvíce zachovává instrukce k pohybu postavy. Výsledky výzkumu přehledně zachycuje následující tabulka a graf:

|                                | J. N. Nestroy | E. Bezděková | B. Nekolný |
|--------------------------------|---------------|--------------|------------|
| <b>celkový počet poznámek:</b> | 38            | 33           | 10         |
| <b>par.</b>                    | 18            | 13           | 0          |
| <b>K</b>                       | 11            | 11           | 8          |
| <b>G</b>                       | 8             | 6            | 0          |
| <b>M</b>                       | 12            | 10           | 1          |
| <b>prox.</b>                   | 21            | 17           | 2          |
| <b>V</b>                       | 1             | 0            | 0          |
| <b>pros.</b>                   | 4             | 3            | 1          |
| <b>NA</b>                      | 0             | 0            | 0          |

Tab. 2: Režisérské poznámky: srovnání neverbálních prvků vyplývajících z poznámek



Graf 1: Režisérské poznámky: srovnání neverbálních prvků vyplývajících z poznámek (originál a 2 překlady)

### 5.3.2 Přímá řeč

U přímé řeči jsme postupovali podobně, ačkoli vzhledem k množství a formě přímých řečí bylo nutné přístup k rozboru mírně upravit. Celou scénu jsme rozdělili na jednotlivé repliky, které jsme analyzovali zvlášť. Stejně jako u režiséřských poznámek jsme i zde porovnávali množství neverbálních prvků vyplývajících z textu. Kromě toho hodnotíme koherenci překladů a položku, již jsme pojmenovali „celkově“. V položce „celkově“ hodnotíme celkový dojem z repliky. Zároveň sem spadá úplnost překladu (někdy dochází k vypustce části repliky). Oproti výzkumu poznámek zde shrnujeme gesta, mimiku a další hercovy pohyby do jedné kategorie. U překladů uvádíme sloupeček, v němž pomocí níže specifikovaných symbolů hodnotíme, zda v překladu dochází k posunu, nebo zda překlad odpovídá originálu, také zde posuzujeme, zda je překlad koherentní. Použili jsme následující zkratky a znaky:

|       |   |
|-------|---|
| par.  | paralingvistické znaky                            |
| K     | kinesické znaky (celé tělo, pohyb, mimika, gesta) |
| prox. | proxemické znaky                                  |
| V     | znaky týkající se vzhledu                         |
| pros. | znaky týkající se prostoru                        |
| NA    | znaky neverbálně akustické                        |
| p     | posun   |
| +     | daný jev je přítomný                              |
| -     | daný jev není přítomný                            |
| x     | překlad není koherentní                           |
| ✓     | překlad odpovídá originálu                        |

1

|                           |            |     |   |
|---------------------------|------------|-----|---|
| Schönste Constanze -      | par.:      | (+) |   |
|                           | K:         | -   |   |
|                           | prox.:     | (+) |   |
|                           | V:         | (+) |   |
|                           | pros.:     | -   |   |
|                           | NA:        | -   |   |
| Nejkrásnější Konstance... | par.:      | (+) | ✓ |
|                           | K:         | -   | ✓ |
|                           | prox.:     | (+) | ✓ |
|                           | V:         | (+) | ✓ |
|                           | pros.:     | -   | ✓ |
|                           | NA:        | -   | ✓ |
|                           | koherence: | ✓   |   |
|                           | celkově:   | ✓   |   |
| Krásná Konstance...       | par.:      | (+) | ✓ |
|                           | K:         | -   | ✓ |
|                           | prox.:     | (+) | ✓ |
|                           | V:         | (+) | ✓ |
|                           | pros.:     | -   | ✓ |
|                           | NA:        | -   | ✓ |
|                           | koherence: | ✓   |   |
|                           | celkově:   | ✓   |   |

2

|   |            |  |   |
|---|------------|--|---|
| Das ist der erlauchte Peruckenspender, wenn der nur nicht plauscht! | par.:      | +  |   |
|   | K:         | (+)                                      |   |
|   | prox.:     | -  |   |
|   | V:         | -  |   |
|   | pros.:     | -  |   |
|   | NA:        | -  |   |
| Vznešený dárce mé paruky! Jen aby to nevyžvanil!                    | par.:      | +  | p |
|   | K:         | (+)                                      | ✓ |
|   | prox.:     | -  | ✓ |
|   | V:         | -  | ✓ |
|   | pros.:     | -  | ✓ |
|   | NA:        | -  | ✓ |
|   | koherence: | ✓  |   |
|   | celkově:   | ✓  |   |
| Ještě ten tady scházel!   | par.:      | +  | p |
|   | K:         | (+)                                      | p |
|   | prox.:     | -  | ✓ |
|   | V:         | -  | ✓ |
|   | pros.:     | -  | ✓ |
|   | NA:        | -  | ✓ |
|   | koherence: | p  |   |
|   | celkově:   | p (a část je přemístěna do repliky č. 4) |   |

3

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Beinahe wäre mir nicht mehr das Glück zuteil geworden, diese reizende Hand an meine Lippe zu drücken. | par.:      | (+) |   |
|   | K:         | +   |   |
|   | prox.:     | +   |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | (+) |   |
| Málo chybělo a už bych nikdy neměl to štěstí, že mohu přitisknout tuto rozkošnou ruku ke svým rtům.   | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | +   | ✓ |
|   | prox.:     | +   | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | (+) | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Jen málo chybělo, abych už neměl nikdy to štěstí políbit vaši ruku...                                 | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | +   | ✓ |
|   | prox.:     | +   | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | (+) | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | p   |   |

4

|   |            |                        |   |
|---|------------|------------------------|---|
| Diese Herablassung – ein Marquis – und küßt ihr die Hand, einer antichambrischen Person – das ist viel!   | par.:      | +                      |   |
|   | K:         | +                      |   |
|   | prox.:     | +                      |   |
|   | V:         | (+)                    |   |
|   | pros.:     | -                      |   |
|   | NA:        | -                      |   |
| Jaká blahosklonnost! Markýz a líbá ruku obyčejné pokojské – to jsou mi věci!  | par.:      | +                      | p |
|   | K:         | +                      | ✓ |
|   | prox.:     | +                      | ✓ |
|   | V:         | (+)                    | ✓ |
|   | pros.:     | -                      | ✓ |
|   | NA:        | -                      | ✓ |
|   | koherence: | ✓                      |   |
|   | celkově:   | ✓                      |   |
| To jsou mi ale věci, pan markýz a chová se jako slouha! Kdo to kdy viděl, aby pán s velkým pé líbal ruku – jinde – to prosím! Hlavně aby to nevyžvanil! | par.:      | +                      | p |
|   | K:         | +                      | p |
|   | prox.:     | +                      | ✓ |
|   | V:         | (+)                    | ✓ |
|   | pros.:     | -                      | ✓ |
|   | NA:        | -                      | ✓ |
|   | koherence: | p                      |   |
|   | celkově:   | p (a viz replika č. 2) |   |

5

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Es ist schon so spät, daß ich glaubte, Sie würden heute gar nicht kommen. | par.:      | (+) |   |
|   | K:         | -   |   |
|   | prox.:     | (+) |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| Co to, že tak pozdě? Myslela jsem, že už dnes vůbec nepřijdete.           | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | -   | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Myslela jsem, že už dneska nepřijdete.                                    | par.:      | (+) | p |
|   | K:         | -   | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | p   |   |
|   | celkově:   | p   |   |

6

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Sie können denken, nur ein außerordentlicher Zufall – was ist das? (...) Ein neuer Jäger aufgenommen? | par.:      | +   |   |
|   | K:         | +   |   |
|   | prox.:     | +   |   |
|   | V:         | (+) |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| To víte, že jenom zcela výjimečná náhoda...Kdo to je? (...) Nový myslivec?                            | par.:      | +   | ✓ |
|   | K:         | +   | ✓ |
|   | prox.:     | +   | ✓ |
|   | V:         | (+) | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Víte, že mě může zdržet jen výjimečná náhoda... Kdo je to? (...) Nový myslivec?                       | par.:      | (+) | p |
|   | K:         | +   | ✓ |
|   | prox.:     | +   | ✓ |
|   | V:         | (+) | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | p   |   |
|   | celkově:   | p   |   |



7

|  |            |     |   |
|--|------------|-----|---|
| Seit heute. Ein Mensch, der viele Anlagen besitzt. | par.:      | (+) |   |
|  | K:         | -   |   |
|  | prox.:     | -   |   |
|  | V:         | -   |   |
|  | pros.:     | -   |   |
|  | NA:        | -   |   |
| Dneska jsme ho přijali: má velké vlohy.            | par.:      | (+) | ✓ |
|  | K:         | -   | ✓ |
|  | prox.:     | -   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |
| Ode dneška, ten člověk má velké nadání.            | par.:      | (+) | ✓ |
|  | K:         | -   | ✓ |
|  | prox.:     | -   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |

8

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Wie können Sie die Anlagen eines Jägers beurteilen? Hat er was getroffen?<br>Und überhaupt, wozu ein Jäger im Hause einer Dame? | par.:      | (+) |   |
|   | K:         | -   |   |
|   | prox.:     | (+) |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | (+) |   |
|   | NA:        | -   |   |
| Jak můžete posoudit, jestli má někdo vlohy k myslivectví? Trefil už něco? A k čemu je vůbec dobrý myslivec v domě osamělé dámy? | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | -   | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | (+) | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Jak víte, že má talent? Strefil se už do něčeho? A k čemu je dobrý myslivec v sídle žen?  | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | -   | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | (+) | p |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | p   |   |

9

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Sie sehen, daß er sehr fleißig ist und sich zu allem gebrauchen läßt. | par.:      | (+) |   |
|   | K:         | (+) |   |
|   | prox.:     | (+) |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | (+) |   |
| Vidíte, jak je pilný. Dá se použít ke všemu.                          | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | (+) | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | (+) | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Podívejte, jak je pilný! Dá se použít k ledasčemu.                    | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | (+) | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | (+) | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |

10

|                      |            |     |   |
|----------------------|------------|-----|---|
| Ja, ja, das seh ich. | par.:      | (+) |   |
|                      | K:         | -   |   |
|                      | prox.:     | (+) |   |
|                      | V:         | -   |   |
|                      | pros.:     | -   |   |
|                      | NA:        | -   |   |
| Ano, ano, to vidím.  | par.:      | (+) | ✓ |
|                      | K:         | -   | ✓ |
|                      | prox.:     | (+) | ✓ |
|                      | V:         | -   | ✓ |
|                      | pros.:     | -   | ✓ |
|                      | NA:        | -   | ✓ |
|                      | koherence: | ✓   |   |
|                      | celkově:   | ✓   |   |
| To vidím.            | par.:      | (+) | p |
|                      | K:         | -   | ✓ |
|                      | prox.:     | (+) | ✓ |
|                      | V:         | -   | ✓ |
|                      | pros.:     | -   | ✓ |
|                      | NA:        | -   | ✓ |
|                      | koherence: | ✓   |   |
|                      | celkově:   | p   |   |

11

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Mein G'sicht zeig ich ihm um kein' Preis. | par.:      | (+) |   |
|   | K:         | (+) |   |
|   | prox.:     | +   |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| Obličež mu za nic na světě neukážu.       | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | (+) | ✓ |
|   | prox.:     | +   | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Za žádnou cenu mu ksicht neukážu.         | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | (+) | ✓ |
|   | prox.:     | +   | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |

12

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Sie vergessen aber ganz, mir den Vorfall zu erzählen. | par.:      | (+) |   |
|   | K:         | -   |   |
|   | prox.:     | (+) |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| Vy jste ale docela zapomněl vyprávět mi o té příhodě. | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | -   | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Vy jste ale zapomněl vyprávět o té příhodě.           | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | -   | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | p   |   |

13

|  |            |     |   |
|--|------------|-----|---|
| Es war mehr ein Unfall, der mit einem genickbrechenden Wasserfall geendet hätte, wenn nicht der Zufall einen Menschen gerade in dem Augenblicke, wo das abscheuliche Tier, mein feuriger Fuchs - | par.:      | (+) |   |
|  | K:         | +   |   |
|  | prox.:     | -   |   |
|  | V:         | -   |   |
|  | pros.:     | -   |   |
|  | NA:        | -   |   |
| Byla to spíš nehoda, která mohla skončit zlomeným vazem, kdyby mi nebyla náhoda seslala člověka, který zrovna ve chvíli, kdy to odporné zvíře, ten můj divoký hnědák...                          | par.:      | (+) | ✓ |
|  | K:         | +   | ✓ |
|  | prox.:     | -   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | p   |   |
| To byla spíš nehoda, která mohla skončit tragicky přeraženým hřbetem, kdyby náhoda neseslala pomoc v kritickém okamžiku. Ten člověk, zrovna kdy to odporný zvíře, ten divoký hnědák...           | par.:      | (+) | ✓ |
|  | K:         | +   | ✓ |
|  | prox.:     | -   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | p   |   |
|  | celkově:   | p   |   |

14

|   |        |     |
|---|--------|-----|
| Jetzt hab ich glaubt, er nennt mich beim Nam'n. | par.:  | (+) |
|   | K:     | -   |
|   | prox.: | (+) |
|   | V:     | -   |
|   | pros.: | -   |
|   | NA:    | -   |
| -   |        |     |
| -   |        |     |

15

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Fuchs? Ich glaubte, Sie haben noch den häßlichen Rotschimmel?           | par.:      | +   |   |
|   | K:         | -   |   |
|   | prox.:     | (+) |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| Hnědák? Copak vy už nemáte toho hnusného zrzavého ryzáka?               | par.:      | +   | ✓ |
|   | K:         | -   | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Hnědák? Vy už nemáte toho ryzáka, který byl tak zrzavý, až byl ohyzdný? | par.:      | +   | ✓ |
|   | K:         | -   | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |

16

|                                   |            |     |   |
|-----------------------------------|------------|-----|---|
| Wieder ein heimliches Kompliment! | par.:      | (+) |   |
|                                   | K:         | -   |   |
|                                   | prox.:     | (+) |   |
|                                   | V:         | -   |   |
|                                   | pros.:     | -   |   |
|                                   | NA:        | -   |   |
| Další známá poklona.              | par.:      | (+) | ✓ |
|                                   | K:         | -   | ✓ |
|                                   | prox.:     | (+) | ✓ |
|                                   | V:         | -   | ✓ |
|                                   | pros.:     | -   | ✓ |
|                                   | NA:        | -   | ✓ |
|                                   | koherence: | x   |   |
|                                   | celkově:   | ✓   |   |
| Opět známá poklona.               | par.:      | (+) | ✓ |
|                                   | K:         | -   | ✓ |
|                                   | prox.:     | (+) | ✓ |
|                                   | V:         | -   | ✓ |
|                                   | pros.:     | -   | ✓ |
|                                   | NA:        | -   | ✓ |
|                                   | koherence: | x   |   |
|                                   | celkově:   | ✓   |   |

17

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Ich habe ihn umgetauscht, weil sein Anblick Ihnen so zuwider war. Dieser Mensch also – (...) mein Retter – (...) ich irre mich nicht – der ist's! | par.:      | +   |   |
|   | K:         | +   |   |
|   | prox.:     | +   |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| Vyměnil jsem ho, protože vám byl tak protivný. A ten člověk (...)... ten můj záchránce... (...) ne, nemýlím se, je to on!                         | par.:      | +   | ✓ |
|   | K:         | +   | ✓ |
|   | prox.:     | +   | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Vyměnil jsem ho, když vám byl tak odporný. A je to můj záchránce – nemýlím se!  | par.:      | +   | p |
|   | K:         | (+) | p |
|   | prox.:     | (+) | p |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | x   |   |
|   | celkově:   | p   |   |

18

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Ich bitt – Euer Gnaden – Herr Marquis nehmen mich für einen andern!     | par.:      | +   |   |
|   | K:         | (+) |   |
|   | prox.:     | (+) |   |
|   | V:         | (+) |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| Ale prosím vás, Vaše Milosti... pan markýz si mě plete s někým jiným... | par.:      | +   | ✓ |
|   | K:         | (+) | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | (+) | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Prosím vás, pane markýzi, pletete si mě s někým!                        | par.:      | (+) | p |
|   | K:         | (+) | p |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | (+) | p |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |

19

|  |            |       |   |
|--|------------|-------|---|
| Wozu das Leugnen, edler Mann, Sie sind's, die Gestalt, die Stimme, die Farbe der Haare - | par.:      | (+) ✓ |   |
|  | K:         | +     |   |
|  | prox.:     | +     |   |
|  | V:         | -     |   |
|  | pros.:     | -     |   |
|  | NA:        | -     |   |
| Nezapírejte, šlechtý muži, jste to Vy: ta postava, ten hlas, ta barva vlasů...           | par.:      | (+) ✓ | ✓ |
|  | K:         | +     | ✓ |
|  | prox.:     | +     | ✓ |
|  | V:         | -     | ✓ |
|  | pros.:     | -     | ✓ |
|  | NA:        | -     | ✓ |
|  | koherence: | ✓     |   |
|  | celkově:   | ✓     |   |
| Vyloučeno, statečný muži – jste to vy: postava, ten hlas a barva vlasů...                | par.:      | (+) ✓ | ✓ |
|  | K:         | +     | ✓ |
|  | prox.:     | +     | ✓ |
|  | V:         | -     | ✓ |
|  | pros.:     | -     | ✓ |
|  | NA:        | -     | ✓ |
|  | koherence: | ✓     |   |
|  | celkově:   | ✓     |   |

20

|   |            |       |   |
|---|------------|-------|---|
| O je, jetzt kommt er schon über d' Haar'. | par.:      | +     |   |
|   | K:         | (+) ✓ |   |
|   | prox.:     | -     |   |
|   | V:         | -     |   |
|   | pros.:     | -     |   |
|   | NA:        | -     |   |
| Ó já, už se dostal k vlasům...            | par.:      | +     | ✓ |
|   | K:         | (+) ✓ | ✓ |
|   | prox.:     | -     | ✓ |
|   | V:         | -     | ✓ |
|   | pros.:     | -     | ✓ |
|   | NA:        | -     | ✓ |
|   | koherence: | ✓     |   |
|   | celkově:   | ✓     |   |
| Ó já, už se dostal na vlasy!              | par.:      | +     | ✓ |
|   | K:         | (+) ✓ | ✓ |
|   | prox.:     | -     | ✓ |
|   | V:         | -     | ✓ |
|   | pros.:     | -     | ✓ |
|   | NA:        | -     | ✓ |
|   | koherence: | ✓     |   |
|   | celkově:   | ✓     |   |

21

|  |            |     |   |
|--|------------|-----|---|
| Gewiß, wer diese Haare einmal gesehen, der wird sie nicht vergessen.<br>Wirklich bewundernswert sind diese Locken! | par.:      | (+) |   |
|  | K:         | +   |   |
|  | prox.:     | +   |   |
|  | V:         | (+) |   |
|  | pros.:     | -   |   |
|  | NA:        | -   |   |
| Jistě: Kdo ty vlasy jednou viděl, ten na ně nezapomene, ty jeho kadeře jsou skutečně obdivuhodné.                  | par.:      | (+) | ✓ |
|  | K:         | +   | ✓ |
|  | prox.:     | +   | ✓ |
|  | V:         | (+) | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |
| Bodejť, kdo viděl jeho vlasy, ten na ně jen tak nezapomene. Krásné vlasy!  | par.:      | (+) | p |
|  | K:         | +   | ✓ |
|  | prox.:     | +   | ✓ |
|  | V:         | (+) | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | p   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |

22

|                          |            |     |   |
|--------------------------|------------|-----|---|
| Oh, ich bitte, zu gütig! | par.:      | +   |   |
|                          | K:         | (+) |   |
|                          | prox.:     | -   |   |
|                          | V:         | -   |   |
|                          | pros.:     | -   |   |
|                          | NA:        | -   |   |
| Jste příliš laskava.     | par.:      | (+) | p |
|                          | K:         | (+) | ✓ |
|                          | prox.:     | -   | ✓ |
|                          | V:         | -   | ✓ |
|                          | pros.:     | -   | ✓ |
|                          | NA:        | -   | ✓ |
|                          | koherence: | ✓   |   |
|                          | celkově:   | ✓   |   |
| Jste tak laskavá!        | par.:      | (+) | p |
|                          | K:         | (+) | ✓ |
|                          | prox.:     | -   | ✓ |
|                          | V:         | -   | ✓ |
|                          | pros.:     | -   | ✓ |
|                          | NA:        | -   | ✓ |
|                          | koherence: | ✓   |   |
|                          | celkově:   | p   |   |



23

|  |            |     |   |
|--|------------|-----|---|
| Derr Herr Marquis bedankt sich anstatt meiner für das Kompliment, meiner Bescheidenheit bleibt also nichts mehr übrig- | par.:      | (+) |   |
|  | K:         | +   |   |
|  | prox.:     | -   |   |
|  | V:         | -   |   |
|  | pros.:     | -   |   |
|  | NA:        | -   |   |
| Když už pan markýz poděkoval za tu poklonu místo mne, zbývá mi jen skromně...  | par.:      | (+) | ✓ |
|  | K:         | +   | ✓ |
|  | prox.:     | -   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |
| Když už pan markýz poděkoval místo mě za ten kompliment, ze skromnosti mi nezbyvá než...                               | par.:      | (+) | ✓ |
|  | K:         | +   | ✓ |
|  | prox.:     | -   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |

24

|  |            |     |   |
|--|------------|-----|---|
| Sie verstehen das: Ist Ihnen je so ein Glanz, so eine Krause -         | par.:      | (+) |   |
|  | K:         | +   |   |
|  | prox.:     | +   |   |
|  | V:         | (+) |   |
|  | pros.:     | -   |   |
|  | NA:        | -   |   |
| Vy se v tom vyznáte: viděl jste už někdy takový lesk, takové kadeře... | par.:      | (+) | ✓ |
|  | K:         | +   | ✓ |
|  | prox.:     | +   | ✓ |
|  | V:         | (+) | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |
| Vy se v tom vyznáte: viděl jste někdy takový lesk a takový kadeře?     | par.:      | (+) | ✓ |
|  | K:         | +   | ✓ |
|  | prox.:     | +   | ✓ |
|  | V:         | (+) | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |

25

|  |            |   |   |
|--|------------|---|---|
| Oh, nur nicht anrühren! Ich bin da so heiklich - | par.:      | + |   |
|  | K:         | + |   |
|  | prox.:     | + |   |
|  | V:         | - |   |
|  | pros.:     | - |   |
|  | NA:        | - |   |
| Nedotýkat se! Jsem na hlavu tak háklivý...       | par.:      | + | ✓ |
|  | K:         | + | ✓ |
|  | prox.:     | + | ✓ |
|  | V:         | - | ✓ |
|  | pros.:     | - | ✓ |
|  | NA:        | - | ✓ |
|  | koherence: | ✓ |   |
|  | celkově:   | ✓ |   |
| Nedotýkat! Jsem děsně háklivej na hlavu...       | par.:      | + | ✓ |
|  | K:         | + | ✓ |
|  | prox.:     | + | ✓ |
|  | V:         | - | ✓ |
|  | pros.:     | - | ✓ |
|  | NA:        | - | ✓ |
|  | koherence: | ✓ |   |
|  | celkově:   | ✓ |   |

26

|   |            |       |   |
|---|------------|-------|---|
| Sie scheinen übrigens besonderes Interesse an dem neuen Domestiken zu nehmen. | par.:      | (+) ✓ |   |
|   | K:         | -     |   |
|   | prox.:     | -     |   |
|   | V:         | -     |   |
|   | pros.:     | -     |   |
|   | NA:        | -     |   |
| Zdá se, že máte na tom novém sloužícím zvláštní zájem.                        | par.:      | (+) ✓ | ✓ |
|   | K:         | -     | ✓ |
|   | prox.:     | -     | ✓ |
|   | V:         | -     | ✓ |
|   | pros.:     | -     | ✓ |
|   | NA:        | -     | ✓ |
|   | koherence: | ✓     |   |
|   | celkově:   | ✓     |   |
| Zdá se mi, že máte na tom novém sluhovi zájem?                                | par.:      | (+) ✓ | ✓ |
|   | K:         | -     | ✓ |
|   | prox.:     | -     | ✓ |
|   | V:         | -     | ✓ |
|   | pros.:     | -     | ✓ |
|   | NA:        | -     | ✓ |
|   | koherence: | p     |   |
|   | celkově:   | p     |   |

27

|  |            |     |   |
|--|------------|-----|---|
| Ich -? Hm – es ist eine Art von Kameradschaft, die - | par.:      | +   |   |
|  | K:         | +   |   |
|  | prox.:     | -   |   |
|  | V:         | -   |   |
|  | pros.:     | -   |   |
|  | NA:        | -   |   |
| Já? Hm... to je jistý druh družnosti, která...       | par.:      | +   | ✓ |
|  | K:         | +   | ✓ |
|  | prox.:     | -   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |
| Já? To je jen taková kolegalita.                     | par.:      | +   | p |
|  | K:         | (+) | p |
|  | prox.:     | -   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | p   |   |

28

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Die meines Erachtens zwischen dem Jäger und der Kammerfrau nicht existiert. | par.:      | (+) |   |
|   | K:         | (+) |   |
|   | prox.:     | -   |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| ...po mém soudu není mezi myslivcem a komornou nijak na místě.              | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | (+) | ✓ |
|   | prox.:     | -   | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Myslím, že nijak na místě.  | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | (+) | ✓ |
|   | prox.:     | -   | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | x   |   |
|   | celkově:   | p   |   |

29

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Herr Marquis, ich danke für die Aufklärung. Was schicklich ist oder nicht, weiß ich schon selbst zu beurteilen. | par.:      | (+) |   |
|   | K:         | -   |   |
|   | prox.:     | (+) |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| Děkuji za upozornění, pane Markýzi, ale já vím sama nejlíp, co se sluší a patří.                                | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | -   | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Děkuji za vysvětlení, pane Markýzi. Co se sluší a patří, vím nejlíp sama!                                       | par.:      | (+) | p |
|   | K:         | -   | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |

30

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Ich habe sie beleidigt. (...) Verzeihen Sie, schönste Constanze, ich wollte nur - | par.:      | (+) |   |
|   | K:         | (+) |   |
|   | prox.:     | (+) |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| Urazil jsem ji... (...) Promiňte, nejkrásnější Konstace, chtěl jsem jen...        | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | (+) | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Konstace, promiňte, chtěl jsem jen...   | par.:      | (+) | p |
|   | K:         | (+) | p |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | p   |   |

31

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Sie wollten die blonde À-l'enfant-Perücke der gnädigen Frau frisieren; im Kabinett dort (...) im großen Wandschrank werden Sie sie finden. Gehen Sie an Ihr Geschäft! | par.:      | +   |   |
|   | K:         | +   |   |
|   | prox.:     | (+) |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | +   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| ...učesat tu blond paruku milostivé paní; najdete ji v té velké skříni vedle kabinetě. Běžte si po své práci!   | par.:      | +   | ✓ |
|   | K:         | +   | ✓ |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | +   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Učesat novou blond paruku milostivé; najdete ji vedle v kabinetě a běžte si už po své práci!  | par.:      | +   | ✓ |
|   | K:         | +   | p |
|   | prox.:     | (+) | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | +   | p |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | p   |   |
|   | celkově:   | p   |   |

32

|  |            |     |   |
|--|------------|-----|---|
| Was is das! Das ist ja ein Friseur! – (...) Ich hab geglaubt, Sie sind ein Marquis, eine Mischung von Baron, Herzog und Großer des Reichs? | par.:      | +   |   |
|  | K:         | (+) |   |
|  | prox.:     | +   |   |
|  | V:         | -   |   |
|  | pros.:     | -   |   |
|  | NA:        | -   |   |
| Cože? Tak on je kadeřník... (...) já jsem myslel, že jste markýz, něco mezi baronem, vévodou a vůbec velkým pánem.                         | par.:      | +   | p |
|  | K:         | (+) | p |
|  | prox.:     | +   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |
| Cože? Tak von je jen holič... myslel jsem, že jste markýz – něco mezi baronem, vévodou a tak.  | par.:      | +   | p |
|  | K:         | (+) | p |
|  | prox.:     | +   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | p   |   |
|  | celkově:   | p   |   |

33

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Ich heiße nur Marquis und bin ein Perruquier. | par.:      | (+) |   |
|   | K:         | (+) |   |
|   | prox.:     | -   |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| Já se Markýz jen jmenuji a jsem vlásenkář.    | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | (+) | ✓ |
|   | prox.:     | -   | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | ✓   |   |
| Jmenuji se Markýz a jsem vlásenkář, pane.     | par.:      | (+) | ✓ |
|   | K:         | (+) | ✓ |
|   | prox.:     | -   | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | x   |   |
|   | celkově:   | p   |   |

34

|  |            |     |   |
|--|------------|-----|---|
| Ja, das ist ein anderes Korn! Jetzt füllt sich die Kluft des Respekts mit Friseurkasteln aus, und wir können ungeniert Freundschaft schließen miteinander. | par.:      | (+) |   |
|  | K:         | +   |   |
|  | prox.:     | +   |   |
|  | V:         | -   |   |
|  | pros.:     | -   |   |
|  | NA:        | -   |   |
| Pak je to něco jiného! Tu propast mezi námi překlenula vlásenkářská kulma: teď spolu můžeme klidně uzavřít přátelství.                                     | par.:      | (+) | ✓ |
|  | K:         | +   | ✓ |
|  | prox.:     | +   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |
| No to je něco jinýho! Klidně si můžem plácnout na kamarádšoft.   | par.:      | (+) | p |
|  | K:         | +   | p |
|  | prox.:     | +   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | p   |   |
|  | celkově:   | p   |   |

35

|  |            |     |   |
|--|------------|-----|---|
| Ich bin Ihnen Dank schuldig, (...) aber auch Sie mir, und es wird sehr gut für Sie sein, wenn wir Freunde bleiben! | par.:      | (+) |   |
|  | K:         | +   |   |
|  | prox.:     | +   |   |
|  | V:         | -   |   |
|  | pros.:     | -   |   |
|  | NA:        | -   |   |
| Jsem vám nesmírně zavázán... (...) ale vy mně také a bude pro vás jen dobře, když zůstaneme přáteli.               | par.:      | (+) | ✓ |
|  | K:         | +   | ✓ |
|  | prox.:     | +   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |
| Jsem vaším dlužníkem, ale vy mým také! Bude pro vás nejlíp, když zůstaneme přáteli.                                | par.:      | (+) | ✓ |
|  | K:         | +   | ✓ |
|  | prox.:     | +   | ✓ |
|  | V:         | -   | ✓ |
|  | pros.:     | -   | ✓ |
|  | NA:        | -   | ✓ |
|  | koherence: | ✓   |   |
|  | celkově:   | ✓   |   |

36

|                      |            |     |   |
|----------------------|------------|-----|---|
| Auf Leben und Tod!   | par.:      | +   |   |
|                      | K:         | +   |   |
|                      | prox.:     | (+) |   |
|                      | V:         | -   |   |
|                      | pros.:     | -   |   |
|                      | NA:        | -   |   |
| Na život a na smrt.  | par.:      | +   | p |
|                      | K:         | +   | ✓ |
|                      | prox.:     | (+) | ✓ |
|                      | V:         | -   | ✓ |
|                      | pros.:     | -   | ✓ |
|                      | NA:        | -   | ✓ |
|                      | koherence: | ✓   |   |
|                      | celkově:   | ✓   |   |
| Na život a na smrt - | par.:      | +   | p |
|                      | K:         | +   | ✓ |
|                      | prox.:     | (+) | ✓ |
|                      | V:         | -   | ✓ |
|                      | pros.:     | -   | ✓ |
|                      | NA:        | -   | ✓ |
|                      | koherence: | ✓   |   |
|                      | celkově:   | ✓   |   |

37

|   |            |     |   |
|---|------------|-----|---|
| Monsieur Titus soll von meinem Verhältnis zu Marquis noch nichts erfahren, und des Friseurs eifersüchtiges Benehmen könnte leicht – das beste ist, ich entferne mich. (...) Meine Herr, wichtige Geschäfte – ich lasse die beiden Freunde allein. | par.:      | +   |   |
|   | K:         | +   |   |
|   | prox.:     | +   |   |
|   | V:         | -   |   |
|   | pros.:     | -   |   |
|   | NA:        | -   |   |
| Musím si zařídit něco důležitého, pánové... nechám vás tu o samotě.   | par.:      | (+) | p |
|   | K:         | +   | p |
|   | prox.:     | +   | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | ✓   |   |
|   | celkově:   | p   |   |
| Pánové se rychle spřátelili! Nechám vás tu, musím ještě něco zařídit.   | par.:      | (+) | p |
|   | K:         | +   | p |
|   | prox.:     | +   | ✓ |
|   | V:         | -   | ✓ |
|   | pros.:     | -   | ✓ |
|   | NA:        | -   | ✓ |
|   | koherence: | x   |   |
|   | celkově:   | p   |   |

38

|                                      |            |   |   |
|--------------------------------------|------------|---|---|
| Adieu, reizende Kammeralstin!        | par.:      | + |   |
|                                      | K:         | + |   |
|                                      | prox.:     | + |   |
|                                      | V:         | - |   |
|                                      | pros.:     | - |   |
|                                      | NA:        | - |   |
| Adijé, rozkošná komornice!           | par.:      | + | ✓ |
|                                      | K:         | + | ✓ |
|                                      | prox.:     | + | ✓ |
|                                      | V:         | - | ✓ |
|                                      | pros.:     | - | ✓ |
|                                      | NA:        | - | ✓ |
|                                      | koherence: | ✓ |   |
|                                      | celkově:   | ✓ |   |
| Vraťte se brzy, rozkošná komorničko! | par.:      | + | ✓ |
|                                      | K:         | + | ✓ |
|                                      | prox.:     | + | ✓ |
|                                      | V:         | - | ✓ |
|                                      | pros.:     | - | ✓ |
|                                      | NA:        | - | ✓ |
|                                      | koherence: | ✓ |   |
|                                      | celkově:   | p |   |



### E. Bezděková

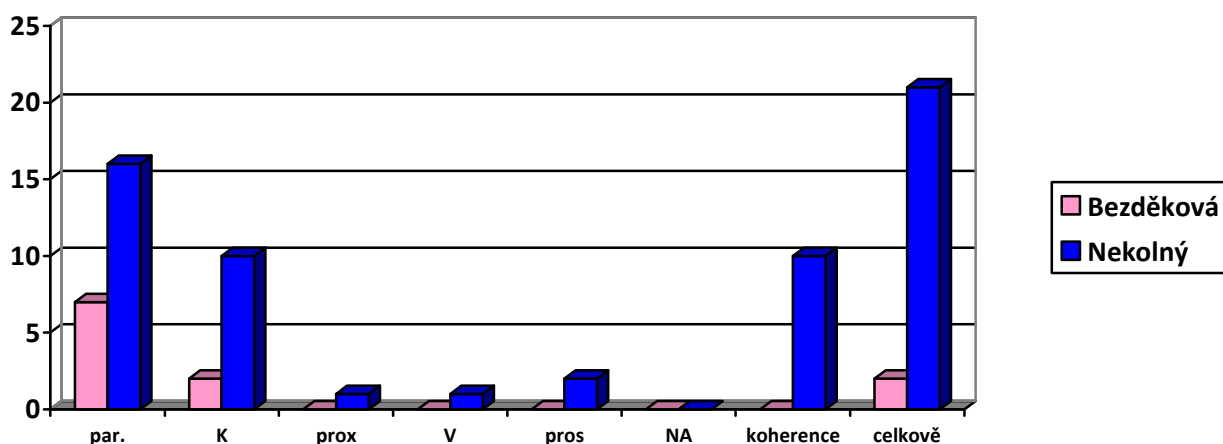
|            | p | x |
|------------|---|---|
| par.:      | 7 | - |
| K:         | 2 | - |
| prox.:     | - | - |
| V:         | - | - |
| pros.:     | - | - |
| NA:        | - | - |
| koherence: | - | 1 |
| celkově:   | 2 | - |

Tab. 3: Přímá řeč: neverbální znaky vplývající z přímých řečí u E. Bezděkové – posuny a ztráta koherence

### B. Nekolný

|            | p  | x |
|------------|----|---|
| par.:      | 16 | - |
| K:         | 10 | - |
| prox.:     | 1  | - |
| V:         | 1  | - |
| pros.:     | 2  | - |
| NA:        | -  | - |
| koherence: | 10 | 5 |
| celkově:   | 21 | - |

Tab. 4: Přímá řeč: neverbální znaky vplývající z přímých řečí u B. Nekolného – posuny a ztráta koherence



Graf 2: Přímá řeč: srovnání posunů neverbálních prvků vplývajících z přímých řečí, koherence a celkového vyznění (2 překlady)

Celkový počet zkoumaných replik je 38. Tomu odpovídá počet (očíslovaných) tabulek uvedených výše. Tabulky č. 3, 4 a graf č. 2 vyjadřují počet posunů u jednotlivých neverbálních znaků a ztrátu koherence u E. Bezděkové a B. Nekolného. Je zřejmé, že u B. Nekolného dochází k posunům a ztrátě koherence častěji než u E. Bezděkové, u níž nejsou posuny výrazné. Je ale nutné dodat, že posun nemusí vždy znamenat ztrátu DP,

v několika případech (počet je zde ale téměř zanedbatelný) dochází k rozvíjení DP ve vyšší míře než v originále.

## ZÁVĚR

Za nejdůležitější faktory, kterým by překladatel dramatických textů měl věnovat zvýšenou pozornost, považujeme mnohoznačnost dramatického textu zakládající se na mnohosti a propojenosti několika kontextů, komunikaci na dvou rovinách, využívání dramatické ekonomie, rozvíjení divadelního potenciálu dramatického textu mimo jiné napětím dialogů mezi mluvenou a estetickou řečí apod.

Pro rozbor jsme si stanovili otázky, které se pokusíme zodpovědět nyní:

- **Jaké neverbální znaky vyplývají z originálu a z překladů?**

Z textu mohou vyplývat všechny kategorie neverbálních znaků, jež jsme uvedli v teoretické části, tzn. znaky i) související s hereckou činností (lingvistické, kinesické, paralingvistické); ii) se vzhledem herce; iii) s divadelním prostorem; iv) znaky neverbální akustické. Ze zkoumaného úryvku textu J. N. Nestroye *Talisman* (z poznámek i z přímé řeči) vyplývají nejčastěji instrukce pro znaky paralingvistické a kinesické, tedy pro znaky spojené s hereckou činností. Analyzované překlady E. Bezděkové a N. Nekolného tomuto poměru odpovídají. Samozřejmě, že u jiného autora, v jiné době apod. může být tento poměr jiný. Výsledky výzkumu by mohly být relativizovány tvrzením, že byl výzkum proveden na malém vzorku. Mimo rámec této práce jsme však provedli porovnání neverbálních znaků v textu také ve zbytku hry a i zde byly dominantní znaky spojené s hereckou činností.

- **Do jaké míry se daří přenést neverbální znaky vyplývající z originálu? Pokud se překlady od originálu liší, jakou mají tendenci (nižší míra rozvíjení DP, vyšší míra rozvíjení DP; srozumitelnost, nesrozumitelnost atd.)? Jsou překlady koherentní? Dochází k posunu v celkovém vyznění?**

V překladu E. Bezděkové se podařilo zachovat DP textu v mnohem vyšší míře než v překladu B. Nekolného. V obou příkladech celkové množství neverbálních prvků v textu klesá. Pokles DP u B. Nekolného spočívá především ve výpustkách celých poznámek a částí textu. V obou překladech se projevuje tendence ke snížení DP. Zatímco překlad E. Bezděkové je koherentní, dobře srozumitelný a dochází v něm k poměrně nízkému počtu posunů (a to

i významovým), je překlad B. Nekolného častěji nekoherentní, málo srozumitelný a počet posunů v něm je výrazně vyšší.

Pokud bychom měli oba překlady zhodnotit z hlediska cílů stanovených provedeným rozborem, považujeme překlad E. Bezděkové za vhodnější než překlad B. Nekolného. Do budoucna by mohlo být předmětem zkoumání dalších prací porovnání obou překladů z hlediska lexika, gramatiky a především stylistiky, které ale vzhledem k rozsahu a účelu práce není její součástí. B. Nekolný nakládá s textem originálu volněji (nedrží se doslovně originálního znění), v této oblasti překlad místy rozhodně lépe vystihuje charakter mluveného projevu. Podle našeho úsudku je ale i zde značně rozkolísaný. Překlady vznikly s poměrně malým časovým odstupem (1967 a 1972), přesto se značně liší. Pro jednoznačné zhodnocení by bylo nutné znát podmínky vzniku překladů, bohužel se nám nepodařilo navázat s překladateli kontakt.

Touto prací jsme se snažili upozornit na nejdůležitější faktory překladu dramatických textů a zaměřili jsme se na divadelní potenciál textu a s ním velmi těsně související neverbální prvky. Za důležitý požadavek pro překladatelskou praxi považujeme požadavek interdisciplinární spolupráce na překladu dramatických textů. Možnost takového přístupu ale také z velké části závisí na ekonomických a časových podmínkách překladu.

## RESUMÉ

Cílem této práce bylo zachytit hlavní specifika dramatického textu, která jsou rozhodující pro překladatelskou transformaci. Vycházeli jsme přitom především z předpokladu, že dramatický text je určen pro další (divadelní) transformaci. Zároveň jsme nezohledňovali extrémní případy divadelní produkce, jako je pantomima, taneční divadlo atd. Vzhledem k rozsahu a účelu práce nebylo možné vyčerpat tuto velmi rozsáhlou problematiku v celé její šíři, ale snažili jsme se upozornit na hlavní body, s nimiž je nutné při překladu dramatických textů počítat.

Zaměřili jsme se především na neverbální prvky, které mohou z textu vyplývat. Teoretickou část jsme věnovali tzv. kategorii divadelního potenciálu dramatického textu, jeho možným zdrojům a divadelnímu kódu. Došli jsme k závěru, že v dramatickém textu není obsažena jediná možná inscenace, ale že text umožňuje několik interpretací, a tím pádem i inscenací. Zároveň nám vyplynulo, že neverbální prvky nejsou obsažené přímo v textu, jehož materiálem je výhradně jazykový kód, ale vyplývají z něj. Předpoklad další transformace (inscenace) nás také vedla ke snaze zachytit divadelní kód, tedy znaky, které se při inscenaci objevují a s nimiž musí překladatel počítat, aby nedocházelo k zbytečným redundancím. Teoretické úvahy jsme pro ilustraci a konkretizaci prokládali příklady ze hry rakouského dramatika 19. století J. N. Nestroye *Talisman* a dvěma překlady této hry.

V praktické části jsme analyzovali ukázkou z této hry a oba české překlady (E. Bezděkové a B. Nekolného). Při analýze nás zajímali právě neverbální prvky, jež mohou z textu vyplývat. Zkoumali jsme, jaké neverbální prvky a v jaké míře z textu vyplývají, zda zůstávají při překladu zachovány a jaké tendence se při překladu z hlediska neverbálních prvků projevují. Nejprve jsme analyzovali režisérské poznámky a následně přímé řeči. Na závěr jsme na základě výsledků výzkumu zhodnotili oba české překlady. Došli jsme k závěru, že ačkoli od sebe překlady nejsou časově příliš vzdálené, jsou mezi nimi výrazné rozdíly, a to i v oblasti divadelního potenciálu. V obou překladech se projevila tendence k nižšímu rozvíjení divadelního potenciálu než v originále.

## RESÜMEE

Ziel dieser Arbeit war es, die Hauptspezifika des dramatischen Textes zu präsentieren, die eine entscheidende Rolle bei der übersetzerischen Transformation spielen. Es wurde vor allem vorausgesetzt, dass der dramatische Text für eine weitere (theatralische) Transformation bestimmt ist. Gleichzeitig wurden keine extremen Fälle der theatralischen Produktion berücksichtigt (wie Pantomime, Tanztheater usw.). In Anbetracht des Umfangs und Zwecks dieser Arbeit war es nicht möglich diese sehr umfangreiche Thematik in ihrer ganzen Breite zu erschöpfen. Wir versuchten allerdings die Hauptfaktoren, mit denen die Übersetzer bei der Übersetzung der dramatischen Texte rechnen müssen, deutlich zu machen.

Die Arbeit konzentriert sich auf die nonverbalen Zeichen, die aus dem Text hervorgehen können. Der theoretische Teil der Arbeit ist der s.g. Kategorie des theatralischen Potenzials des dramatischen Textes, seinen möglichen Quellen und dem theatralischen Code gewidmet. Wir sind zu folgendem Schluss gekommen: der dramatische Text ist nicht auf eine bestimmte Inszenierung festgelegt, der Text ermöglicht mehrere Interpretationen und deswegen auch mehrere Inszenierungen. Gleichzeitig hat sich ergeben, dass die nonverbalen Zeichen nicht direkt im Text, der ausschließlich aus dem verbalen Code besteht, erhalten sind, sondern sie gehen aus dem Text hervor. Aufgrund der Voraussetzung einer weiteren Transformation (Inszenierung) versuchten wir den theatralischen Code, also die Zeichen, die bei der Inszenierung erscheinen und mit denen der Übersetzer rechnen muss, um unnötige Redundanz zu vermeiden, zu erfassen. Um die theoretischen Überlegungen zu illustrieren und konkretisieren, führen wir Beispiele aus dem Spiel *Talisman* des österreichischen Dramatikers des 19. Jahrhunderts J. N. Nestroy und dessen zwei tschechische Übersetzungen an.

Im praktischen Teil der Arbeit haben wir eine Passage aus diesem Spiel und dessen tschechischen Übersetzungen (von E. Bezděková und B. Nekolný) analysiert. Bei der Analyse haben wir uns vor allem auf die nonverbalen Zeichen, die aus dem Text hervorgehen können, konzentriert. Wir haben untersucht, welche nonverbalen Zeichen aus dem Text hervorgehen, ob sie auch in den Übersetzungen erhalten bleiben und wozu die Übersetzer bei der Übersetzung – in Bezug auf die nonverbalen Zeichen

tendieren. Zuerst haben wir den Nebentext (Regieanweisungen) und dann den Haupttext (direkte Reden) analysiert. Zum Schluss haben wir aufgrund der Ergebnisse der Forschung die beiden Übersetzungen bewertet. Es wurde folgende Schlussfolgerung gezogen: obwohl es zwischen den beiden Übersetzungen keinen großen Zeitabstand gibt, sind diese sehr unterschiedlich, und zwar auch im Bereich des theatralischen Potenzials. Beide Übersetzungen tendieren zu einer reduzierten Entwicklung des theatralischen Potenzials als das Original.

## **ABSTRACT**

The objective of this paper is to identify the main specifics of dramatic text that play a decisive role for the text's transformation through translation. Our approach was informed by the assumption that dramatic text is already intended to undergo a further (theatrical) transformation. Also, we chose not to reflect extreme cases of stage productions such as mime theatre, dance theatre, etc. Given the scope and intent of this paper, it proved impossible to exhaust this very broad topic in all its aspects comprehensively; we have therefore strived to draw attention to key issues which must be considered when translating dramatic texts.

We focused primarily on non-verbal cues contained in dramatic text. The theoretical part of this work is devoted to the category of the "theatrical potential" that is inherent in dramatic texts, its possible sources, and the theatrical code. We concluded that the dramatic text does not merely contain one single possible staging solution, but that the text allows for several interpretations, and thus for several ways in which to perform it. At the same time, we found that non-verbal elements are not contained directly in the text, whose material is solely linguistic code, but that the text gives rise to them. The assumption of a further transformation (through performance) also motivated us to identify the theatrical code, i.e., signifiers that appear during the mise-en-scene and which must be taken into account by the translator, lest unnecessary redundancies occur. In order to illustrate these theoretical deliberations and to put them in concrete terms, we laced them with examples from *Talisman*, a play by the 19th century Austrian playwright J. N. Nestroy, and two translations of this play.

In the practical part, we analyzed samples from the said play and both Czech translations (by E. Bezděková and B. Nekolný). In doing so, we were particularly interested in the non-verbal elements that may ensue from the text. We looked into such questions as what non-verbal elements arise from the text, and to what degree, whether they are preserved in translation, and what tendencies in terms of non-verbal elements become apparent in translation. We first analyzed stage directions and thereafter direct speech. In a closing section and based on the results of our research, we engaged in an appraisal of the two Czech translations. We found that there exist significant differences between them, not least as regards their theatrical potential, in



spite of the fact that not too much time lies between their respective dates of origin. Both translations show a tendency to develop the theatrical possibilities less than the original.

## SEZNAM LITERATURY

### Primární literatura

**Nestroy, J. N.:** *Der Talisman*. Stuttgart: Reclam. 2007.

**Nestroy, J. N.:** *Talisman*. Praha: Dilia. 1967. přel. Eva Bezděková.

**Nestroy, J. N.:** *Talisman*. Praha: Dilia. 1972. přel. Bohumil Nekolný.

### Sekundární literatura

**Bassnett - McGuire, S.:** *An Introduction to Theatre Semiotics*. Theatre Quarterly 10:38. s. 47-55. 1980.

**Bassnett - McGuire, S.:** *Translating for the Theatre: Textual Complexities*. Essays in Poetics 15:1. s. 71-83. 1990.

**Bassnett-McGuire, S.:** *Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*. In: The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. London, Sydney. 1985.

**Bahr, E. (ed.):** *Dějiny německé literatury 2. Od osvícenství k době předbřeznové*. Praha: Karolinum. 2006.

**Balvín, J. – Pokorný, J. – Scherl, A. (Ed.):** *Vídeňské lidové divadlo. Od hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. Praha: Odeon. 1990.

**Bednarz, K.:** *Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung*. Wien: Notring. 1969.

**Braem, H.:** *Bühnenübersetzer und Theaterleute*. Babel 11. 1992.

**Canaris, V.:** *Literaturübersetzen aus der Sicht des Theaters*. In: *Ist Literaturübersetzen lehrbar?*. Tübingen: Narr. 1989.

**Čechová, M. a kolektiv autorů:** *Čeština – řeč a jazyk*. Praha: ISV nakladatelství. 2. vyd. 2000.

**Eiselt, M. G.:** *Bühnentexte als Übersetzungsproblem: Georg Büchners Woyeck*. Babel 41. 1995.

**Ekman, P. – Friesen, W.V.:** *The repertoire of nonverbal behavior. Categories, origins, usage, and coding*. In: *Semiotica*, 1. 1969.

**Elam, K.:** *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen & Co. 1980.

**Fischer-Lichte, E.:** *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Narr. 1983.

- Grygar, M.:** *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno: Host. 1999.
- Herbst, T.:** *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Niemeyer. 1994.
- Haag, A.:** *Übersetzen für das Theater: Am Beispiel William Shakespeare*. Babel 30. 1984. s. 218-224.
- Hoffmannová, J.:** *Stylistika a...* Praha: Trizonia. 1997.
- Honzl, J.:** *Pohyb divadelních znaků*. In: SaS. roč. 6. 1940. s. 177-188.
- Jakobson, R.:** *On Linguistic Aspects of Translation*. In: *On Translation*. ed. R. Brower. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press. 1959. s. 232-239.
- Klosová, L.:** *Jevištní řeč dramatu*. Praha: Divadelní ústav. 1990.
- Koller, W.:** *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim: Quelle and Meyer Verlag. 2004.
- Levý, J.:** O překládání divadelního dialogu. In: *Divadlo* 13. č. 10. s. 58-68. 1962.
- Levý, J.:** *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný. 1983.
- Lotman, J.M.:** *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran. 1990.
- Lukeš, M.:** *Umění dramatu*. Praha: Melantrich. 1987.
- Mukařovský, J.:** *Dvě studie o dialogu*. Kapitoly z české poetiky I. Praha: Svoboda. 1948.
- Mukařovský, J.:** *Umění jako semiologický fakt*. In: *Studie z estetiky*. Praha. Odeon. 1966.
- Mukařovský, J.:** *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka*. In: *Studie z estetiky*. Praha 1982.
- Mukařovský, J.:** *Jazyk spisovný a jazyk básnický*. In: *Studie z poetiky*. Praha 1982.
- Mukařovský, J.:** *O jazyce básnickém*. In: *Studie z poetiky*. Praha 1982.
- Nida, E. A. – Taber, Ch. R.:** *The theory and practice of translation*. Leiden: Brill. 1982.
- Nida, E. A.:** *Toward a science of translating*. Leiden: Brill. 1964.
- Pavis, P.:** *Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre*. In: Scolnicov, H.; Holland, P. (ed.) *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. 1989.

- Pfister, M.:** *Das Drama: Theorie und Analyse*. Fink. 11. Auflage. 2001.
- Popovič, A.:** *Téoria umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran. 1975.
- Procházka, M.:** *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama. 1988.
- Poyatos, F.** (ed.): *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins publishing company. 1997.
- Reiss, K.:** *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. Mnichov: Max-Hueber-Verlag. 1971.
- Reiss, K. – Vermeer, H. J.:** *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max-Niemeyer-Verlag. 1984.
- Sahl, H.:** *Zur Übersetzung von Theaterstücken*. In: *Übersetzen. Vorträge und Beiträge*. Frankfurt, Bonn. 1965. s. 104-105.
- Snell-Hornby, M.:** *Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung*. In: *Translation und Text*. Vídeň: WUV-Universitätsverlag. 1996.
- Snell-Hornby, M.:** *Bühnentexte*. In *Handbuch Translation*. Tübingen: Narr. 2006.
- Stolze, R.:** *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. 5. vyd. Tübingen: Narr. 2008.
- Styan, J. L.:** *Drama, Stage and Audience*. Cambridge Univ.: Press. 1975.
- Totzeva, S.:** *Das theatrale Potential des dramatischen Textes*. Tübingen: Narr. 1995.
- Veltruský, J.:** *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host. 1999.
- Zich, O.:** *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama. 1987.

## **PŘÍLOHY**

### **Seznam příloh**

**Nestroy, J. N.:** *Der Talisman*. Stuttgart: Reclam. 2007. s. 44-47

**Nestroy, J. N.:** *Talisman*. Praha: Dilia. 1967. přel. Eva Bezděková. s. 40-43

**Nestroy, J. N.:** *Talisman*. Praha: Dilia. 1972. přel. Bohumil Nekolný. s. 36-38