

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Bakalářská práce

Michaela Zelingrová

Komentovaný překlad: Zrod jednoho průmyslu

The birth of an industry

Praha, 2011

Vedoucí práce Doc. PhDr. Jiří Josek

Poděkování:

Ráda bych poděkovala vedoucímu své bakalářské práce, Doc. PhDr. Jiřímu Joskovi za cenné rady, ochotu a vstřícný přístup při konzultování překladatelských problémů.

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

V.....dne.....

podpis:

Abstrakt

Cílem této bakalářské práce je přeložit kapitolu *The birth of an industry* od Douglase Brustera z knihy *The Cambridge History of British Theatre*. Dále práce obsahuje komentář tohoto překladu, který se skládá z několika částí. První je pasáž věnovaná překladatelské analýze výchozího textu, druhá část se zaměřuje na stanovení překladatelských problémů a jejich možná řešení. Poslední částí této práce je pak typologické rozdělení překladatelských posunů, ke kterým při překladu došlo, a jejich konkrétních řešení.

Klíčová slova

Překlad, překladatelský problém, překladatelská analýza, překladatelská metoda, překladatelský posun, lexikum, syntax, gramatika, stylistika, kulturní neekvivalence

Abstract

The aim of this thesis is to translate the chapter *The birth of an industry* written by Douglas Bruster for the publication *The Cambridge History of British Theatre*. This thesis further contains a commentary of the translation. The first part of the commentary is devoted to translation analysis of the original text, the second part concentrates on description of the translation problems and their solutions. This thesis is concluded by a typology of translation shifts.

Key words

Translation, translation problem, translation analysis, translation method, translation shift, lexis, syntax, grammar, stylistics, cultural non-equivalence

Obsah:

1. Úvod.....	6
2. Text překladu.....	7
3. Překladatelská analýza.....	25
3.1 Úvod.....	25
3.2 Analýza originálu.....	25
4. Typologie překladatelských problémů.....	28
4.1 Úvod, překladatelská metoda.....	28
4.2 Překlad názvu díla.....	28
4.3 Gramatika a syntax.....	29
4.4 Koheze a koherence.....	31
4.5 Lexikum, metafory a idiomatika.....	32
4.6 Presupozice a reálie.....	35
4.7 Překlad citovaných textů a divadelních her.....	36
5. Typologie překladatelských posunů.....	40
5.1 Posuny nutné.....	40
5.2 Posuny kompromisní.....	41
6. Závěr.....	43
7. Resumé.....	44
8. Bibliografie.....	45
Příloha 1 – Text originálu	

1. Úvod

Jako výchozí text překladu mé bakalářské práce jsem si vybrala jednu kapitolu z knihy *The Cambridge History of British Theatre, Volume I: Origins to 1660* a to konkrétně esej Douglase Brustera nesoucí název *The birth of an Industry*. Celá publikace se věnuje neobvyklým způsobem vývoji britského divadla. Na zadaná nebo zvolená témata napsali svoje příspěvky největší odborníci na tuto problematiku. Autoři se věnují těm nejdůležitějším autorům a aspektům vývoje britského dramatu od doby římských divadelních tradic až po druhou polovinu sedmnáctého století.

Douglas Bruster, odborník především na dílo Williama Shakespeara a jeho současníků, se ve své kapitole věnuje ekonomickému přerodu divadelního podnikání a jeho rozvinutí v komerční průmysl. Překládala jsem celou tuto část celistvě, bez vynechání jakýchkoliv úseků a to včetně autorových poznámek.

2. Text překladu

Zrod jednoho průmyslu

DOUGLAS BRUSTER

Jádrem literární epochy, kterou nazýváme anglická renesance, je nové komerční divadlo šestnáctého a sedmnáctého století. Zatímco termín renesance by mohl evokovat spíše dvorská díla jako *Královna víl* (*The Faerie Queene*) a *Astrofil a Stella* (*Astrophel and Stella*), naše zaujetí touto dobou utvářely zachované texty komerčních divadel. Tak často se tyto hry editují, čtou, vyučují a uvádějí, až se může zdát, že jsou to vlastně samostatné památníky, dramatické příběhy, které dějinám z milosti odkázala doba nasycená literárními talenty. Ale ve své vlastní době byla díla autorů jako Shakespeare, Marlowe, Jonson, Middleton a Webster jen druhem zboží a to navíc druhem podléhajícím rychlé zkáze. Představa na míle vzdálená dnešnímu velebení a bohatému přikrášlování jejich děl, se kterými se setkáváme ve třídách, na jevišti i na obrazovce. Místo toho byli součástí nového bujícího divadelního průmyslu, který můžeme zcela oprávněně nazývat „zábavní průmysl“.¹

Na velmi nesmělý první pohled by se mohl výraz „průmysl“ zdát příliš formální, zejména užití ho v tomto ohledu. Pokud vezmeme v úvahu občas nesourodé herce, kostýmy z druhé ruky, zchudlé autory, odporná divadla a nejisté podmínky zaměstnání, divadelní branže tohoto období musela být tak nepředvídatelná a finančně nevděčná, že užití slova „průmysl“ by mohlo implikovat stabilitu, kterou divadlo neoplývalo. V odstupu dějin a z pohledu těch, kteří v divadelním průmyslu šestnáctého a sedmnáctého století pracovali, se skutečně jednalo o průmysl. Vcelku zde existovala komerční produkce a prodej divadelního spektaklu v uspořádaném, velmi konkurenčním prostředí. Herecké společnosti prodávali tuto show v divadlech postavených výlučně za tímto účelem a i na dalších místech.

Tato esej proto zkoumá průmysl, který divadlo představovalo v průběhu šestnáctého a sedmnáctého století. Pozornost je zejména věnována ekonomické stránce divadel, hraní, psaní her, navštěvování divadel a vydávání divadelních her. Tyto ekonomické aspekty jsou zde široce popsány v naději, že vytvoří smysluplný kontext pro pochopení toho, jak a proč byly hry, které obdivujeme, původně napsány a uvedeny. Závěrem této eseje je diskuze o tom, co

¹ viz McLuskieová, „The patriarchal bard: feminist criticism and Shakespeare“, Dollimore and Sinfield, *Political Shakespeare*, 92.

můžeme získat, stejně jako co můžeme riskovat, pokud zůstane ekonomický důraz na divadle této doby.

Divadla

30 Zkoumání divadelního podnikání šestnáctého a sedmnáctého století můžeme začít tím, že si povšimneme budov, které byly za tímto účelem vystavěny. V průběhu formativních šedesátých a sedmdesátých let šestnáctého století byla v okolí Londýna zbudována čtyři divadla pro profesionální herce. V roce 1567 nastolilo tento trend divadlo Červený lev (*Red Lion*), postavené asi míli východním směrem od Londýna. Po něm následovala roku 1576 35 další tři divadla: Divadlo (*Theatre*) a Opona (*Curtain*) byly postaveny téhož roku v obci Shoreditch severovýchodně od Londýna. Míli za městem v obci Newington Butts, která už spadá do jiného hrabství, vyrostlo čtvrté divadlo. Dříve a dokonce i poté, co byla tato divadla zbudována, se herci museli z nouze přizpůsobovat prostorám, které našli: síně velkých domů, dvory hostinců, městské ulice, velké komnaty u dvora. Tato a další místa byla užívána pro 40 divadelní představení a stejně tomu bylo i později, kdy herci opustili základnu divadel v Londýně. K tomu docházelo zejména, když byly produkce her v nových divadlech ztíženy počasím nebo epidemií (ta byla důvodem pro zákaz hraní v divadlech, když množství obětí moru přesáhlo určitý počet). S nárůstem účelně stavěných divadel se hercům poprvé v anglické historii dostalo míst zasvěcených primárně divadelnímu podnikání, míst pro 45 pravidelnou divadelní komerci. Že se z divadel stal výhodný obchod, je jasné z budov stavěných v dalších desetiletích, mezi nimi byla divadla jako Růže (*Rose*) z roku 1599, Labuť (*Swan*) z let 1595-6, Svět (*Globe*) a Kančí hlava (*Boar's Head*) z roku 1599, Štěstěna (*Fortune*) z roku 1600, Rudý býk (*Red Bull*) z 1605 a Naděje (*Hope*) z roku 1613².

Centralizace představení do těchto nově postavených a uzpůsobených budov tvořila 50 součást širšího kulturního hnutí; stejný podnět, který vedl k vytvoření divadel, vedl i ke zbudování finančních institucí jako Greshamova burza (*Gresham's Exchange*, 1566-7) a Nová burza (*New Exchange*, 1609). Samozřejmě, že jednotlivci se zjevně snažili využít pravidelný vliv, který fyzická budova na divadlo měla, aby mohli lépe kontrolovat rostoucí spletitost podnikání. Stejně jasné je i to, že divadlo a finance byly natolik výdělečné, že se jim dostalo 55 samostatných budov pro jejich činnost. Paralelní chronologie těchto institucí a budov nás nutí dívat se napříč anglickou kulturou a rozšířit druh otázek, které si ohledně divadelního podnikání klademe. Jakým způsobem se třeba vztahuje stavba divadla Svět (*Globe*) roku 1599

² Dvě z těchto divadel – Kančí hlava (*Boar's Head*) a Rudý býk (*Red Bull*) – zřejmě byly přestavěné hostince, namísto od základu vybudovaných divadel.

k takovým sociálním skutečnostem jako k tomu, že následující rok podepsala královna Alžběta I. dokumenty uzákoňující transakce Východoindické společnosti? Do jaké míry byly
60 hry, které my dnes chápeme jako umění, chápány lidmi v divadelním podnikání jako komodita? Klást takovéto otázky znamená uznávat širší historické pozadí, v jehož rámci se kulturní aktivity ukotvily v nových formách, praktikách a strukturách.

Mnohá z těchto divadel byla situována v okrajových částech Londýna, v oblastech obecně známých jako londýnská předměstí (London's liberties). Tyto oblasti byly mimo
65 snadný dosah autorit a často byly spojovány se zločinností. Občas se proto setkáme s názorem, že divadla sama musela být určitým způsobem protizákonná, protože prezentovala názory zpochybňující status quo. Jak argumentuje Steven Mullaney ve svém díle *The Place of the Stage*, pomezí pozici těchto divadel doprovázela závadnost obsahu her, které zde byly prezentovány. Pro tento argument existují i důkazy: lidé, kteří v šestnáctém a sedmnáctém
70 století divadlo kritizovali, ho často popisovali jazykem kladoucím důraz na prostopášnost, porušování zákona a dokonce pokusy o převrat. Ale argument založený na umístění divadel nebere v potaz to, že ne všechna divadla byla na předměstí Londýna, nebo to, že místo nemusí znamenat zdroj politiky, popřípadě vést k určité politické orientaci. Větší pravdy o statusu divadel se můžeme dobrat, vezmeme-li v úvahu fakt, že proti divadlu Backfriars se jeho
75 sousedství postavila ne kvůli ideologickým implikacím, ale kvůli hluku a dopravě, kterou by divadlo do oblasti přivedlo – stížnosti známé i dnes, když se nové podniky snaží prosadit v zastavěných oblastech.

Divadla se v odlehlejších oblastech nacházela možná ne proto, že by herci a dramatici měli zřejmé politické úmysly, ale protože (týkalo se to alespoň vnějších oblastí předměstí) zde
80 byly nižší nájmy než v oblastech blíže k centru města a protože divadelní společnosti tady mohly uniknout vnějšímu zasahování sousedů a městských předpisů. Předpisy navíc často podnikání bránily. K takovému závěru došla Melissa Aaronová čtením Shakespearova *Jindřicha V.* jako obchodní listiny. Její pohled ukazuje předměstí jako oblasti pro podnikání, místa atraktivní pro divadelní společnosti, které hledaly ekonomickou svobodu³. William
85 Ingram také podporuje tuto interpretaci ve své studii *The Business of Playing* tím, že Zákon o obecní radě (*Act of Common Council*) vydaný 6. prosince 1574 můžeme vykládat jako dokument, který divadelní podnikání v Londýně podporoval, spíše než potlačoval. Tj. byrokratické poplatky a pokuty, které byly tímto zákonem uloženy, mohly být jen pokusem

³ Aaronová, „The Globe and Henry V. as business document“ *Studies in English Literature 1500-1900* 40:2 (2000), 277-92. Jsem paní Aaronové vděčný, že se se mnou podělila o tuto a jiné části své práce před publikací. Viz také Rappaport, *Worlds within Worlds*, 35.

města vydělávat na uvádění her a interludií v mnoha londýnských hostincích a to uvalením
90 daně na místa představení. Pokud je Ingramova teorie správná, umístění divadel dál od centra
umožnilo divadelním podnikatelům (hercům, stejně tak jako investorům) vzdálit se touze
úřadů po výdělku a vydělat víc pro sebe.

Jakkoliv vyvažují mnohá z těchto vysvětlení interpretace, které přehánějí ideologický
potenciál soudobého dramatu, udržovat v opozici ekonomiku a politiku by mohlo být
95 zavádějící. Neboť spíš než skutečný rozkol mezi obchodem a ideologií je rozděluje zásadní
rozpor soudobých kritických závěrů a důrazů, rozpor mezi názory kritiků, kteří na divadla
pohlížejí hlavně jako na výzvu pravověrnosti svých životů na jedné straně, a těch, kteří
divadla považují hlavně za zdroj peněz a zábavu pro publikum na straně druhé. Ačkoliv má
Paul Yachnin samozřejmě pravdu, když argumentuje tím, že divadla šestnáctého
100 a sedmnáctého století byla politicky „neškodná“, mohlo se stát, že někteří z těch, kteří hry
psali nebo v nich účinkovali, stejně tak jako lidé přihlížející představením, měli opačný názor.
A tento názor sám o sobě mohl mít důsledky.⁴

Je relevantní se zde zmínit, že nejoblíbenějším představením celé této éry – být
„oblíbený“ znamenalo nejdéle uváděný – byla Middletonova hra *Šachová partie (A Game at*
105 *Chess)*, kterou uvádělo divadlo Svět devět po sobě jdoucích dnů (kromě nedělí) v srpnu roku
1624. Tady se nám jakákoliv opozice mezi „zábavou“ a „politikou“ nutně rozpadá, protože
tato proti-španělská satira vykonala svou politickou práci jednoduše tím, že byla vskutku
zábavná a bavila své diváky jen pomocí zaostřeného satirického humoru. V této hře si politika
a zábava šly na ruku.

110 V celku se ale zdá, že hry této doby uspěly díky tomu, že představovaly příjemné
kratochvíle. Jak se Richard Perkins rétoricky ptal v básni, která byla úvodem *Omluvy hercům*
Thomase Heywooda z roku 1612: „Ty, jenž mi spíláš, že sleduji hru/ jak mi ty radíš, abych
trávil volný čas?“ Ti, kteří hry sledovali, byli potěšeni pohledem i poslechem, protože divadla
nabízela bohatou kombinaci lákadel. To nám říká i dobový dokument propagující představení
115 hry *England's Joy* v divadle Labuť 6.listopadu 1602. Richard Vennar nechal na plakáty
natisknout synopsi dramatu o devíti částech, každá epizoda zahrnovala působivé postavy,
kostýmy i děj. Zejména závěrečná devátá část je na detaily velmi bohatá:

120 Nakonec se těchto devět ctihodných s několika korunkami
představí před trůnem, který drží určení po způsobu andělů, ti vloží

⁴ Yachnin, „The powerless theatre“ *English Literary Renaissance* 21 (1991), 49-74. Později součástí jeho díla *Stage-Wrights*.

na hlavu dámy, jež představuje její Veličenstvo, císařskou korunu, zdobenou Sluncem, měsícem a hvězdami: a takto za doprovodu hudby, zpěvu i nástrojů je vyzdvížena do nebe, v ten okamžik se objeví trůn požehnaných duší a pod jevištěm s roztodivnými ohňostroji různorodé černé a zavržené duše překrásně vystižené v svých mukách.

Bohužel Vennarova hra existovala jen v jeho hlavě, byla to podvodná produkce, která nebyla odhalena dostatečně brzy a to vedlo ke zdemolování divadla *Labut'* návštěvníky nespokojenými s takovýmto podvodem. I když nám takto úspěšná reklama leccos říká o obsahu existujících fantazií, mučivě láková zápletka Vennarovy hry *England's Joy* vypovídá mnohé i o tom, co diváky do divadel vábilo: podívaná, přepychové kostýmy, fascinující rekvizity, slavnost, hudba a zpěv, dokonce i ohňostroj.

Je možné vytvořit analogii mezi dním v divadle a prázdným tržištěm postupně se v průběhu dne plnícím lidmi, nabízejícím rozmanité zboží, akce, podívanou, zvuky a vůně, a jeho opětovným vyprázdňením na konci dne. Divadla dokázala také přilákat velké počty lidí. Andrew Gurr odhaduje, že v šestnáctém a raném sedmnáctém století navštívilo londýnská divadla přes padesát milionů diváků.⁵ Kromě jídla a pití, které si v divadlech bylo možné koupit, si lidé domů odnášeli především vzpomínky na představení: vzpomínky na příběhy, herce, postavy, kostýmy, hudbu, souboje s meči, promluvy a pozoruhodné formulace. Divadla vybírala peníze a na oplátku nabízela obecnstvu to, co by Samuel Daniel nazval „Nedílné součásti snů a představení“ (*The punctillos of Dreams and shows*).

Ať už si jako analogii k divadlům zvolíme dobře zásobené obchody, lodě plné zboží či kořisti, muzea nebo „ba i celý svět“, je jasné, že během běžného představení byl nahuštěn rozmanitý sled událostí, zážitků, nápadů, slov, řečí a kostýmů, a poté byl vystaven na odív a rozebrán. Představit si, jak důkladně byla divadla schopna přijmout vyšší kulturu, jejíž součástí byla, nám pomůže to, když si všimneme odkazů k různým formám zábavy a aktivit ve *Zkrocení zlé ženy* (*The Taming of the Shrew*). Nejen, že tato hra vícenásobně definuje možnosti svého žánru či stylů slovy jako „nesmírná zábava“, „Vánoční veselí nebo trik s pádem“, „jistý příběh“ a oklamání „staroušek mladými, co spolu pletichaří“, ale uplatňuje i řadu jiných metod a žánrů. Ty zahrnují léčky na důvěřivé pocestné, komedii dell'arte, loutkářství, namlouvací tance, triky na lanech, pornografii, zápletky tragické pomsty, kroniky,

⁵ Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, 4.

oběšení, sny, školy a vzdělání, hudební výstupy, závody zvířat, trénink zvířat, lov a hodování. Toto je jen několik z mnoha možných postupů děje a jeho zachycení, kterých hra, občas sice
155 jen rétoricky – zmínkou v textu, využívá pro rozvinutí zápletky. V tomto smyslu zosobňuje
Zkrocení dostředivý vztah divadel k anglické kultuře.

Tato neukojitelná chuť po věcech, postupech, nápadech a slovech stavěla v tehdejší době divadla do zvláštní pozice. Jak podotýká Howard Norland, impuls ke změně přišel v době reformace. Zatímco v roce 1485 „bylo divadlo rozšířené do všech koutů Společenství
160 a do všech vrstev společnosti“, do roku 1600 se pole jeho působnosti omezilo na podstatně méně míst.⁶ Jako nezamýšlený důsledek reformace začala komerční divadla vydělávat na úpadku veřejných dramát – v tomto případě sociálních těžkostí. Ačkoliv formy her jako maska a alegorická představení přežily a ačkoliv byl humanismus zodpovědný za znovuoobnovení tradic, které byly autorům i čtenářům her dlouho nepřístupné, v širším pohledu měla
165 reformace na anglické drama špatný vliv. Jak se rozšiřovala a upevňovala protestantská autorita, která byla součástí této kulturní a sociální revoluce, ubývalo *míst*, kde by se divadlo mohlo uplatnit. Komerční divadla si užívala oázu svého pevného a svobodného postavení stojícího v opozici k občasné anti-divadelní ortodoxii Alžbětinské vlády. V rámci této svobody divadla vstřebávala a upravovala nové dramatické formy a žánry. Někdo by mohl
170 tvrdit, že silná různorodost „shakespearovského“ momentu a doby po něm závisela na spojení různých žánrů, příběhů a topoi. Rozmanitost tohoto divadla spočívá zčásti v přežitku dřívějších dramatických praktik: to, co bylo prodáváno v těchto hrách – drama, které, jak se zdálo, pojímalo do sebe celý svět – kdysi prostupovalo celou anglickou společnost.

175

Herci a dramatici

Herci šestnáctého a sedmnáctého století měli nejspíš více společného se všemi služebníky Thálie ze všech možných epoch, než s tehdejšími lidmi pracujícími v jiných zaměstnáních. Vysvětlení je nasnadě. Celá staletí k sobě divadlo táhlo ty osoby, kterým jiný druh práce, nebo také práce na jiných místech, přinášel méně uspokojení než odehrání úspěšného představení
180 před vděčným publikem.⁷ Proto by silně ekonomické vysvětlení motivace hrát, které ignoruje odvěká lákadla divadel, bylo přinejmenším neadekvátní. Samozřejmě že Anglii v této době kolovaly představy o vydělání balíku v divadlech, některé z nich se objevují dokonce v samotných hrách. Vybaví se nám třeba sen Klubka a jeho řemeslníků o tom, co bude

⁶ Norland, *Drama in Early Tudor Britain 1485-1558*, xvii

⁷ Pro společné rysy psychologie herectví v průběhu staletí (se zvláštní zmínkou o alžbětinském divadle) viz Skura, *Shakespeare the Actor and the Purpose of Playing*, 9-28

následovat, pokud Théseův dvůr potěší svým představením *Pyramus a Thisba*, nebo
185 venkovanův povzdech „Šílená ženská? Máme vystaráno!“ („A mad woman? We are made,
boys!“), když objeví žalárníkovu dceru ve *Dvou vznešených příbuzných* (*The two Noble
Kinsmen*), nebo chamtivé myšlenky Alibia, doktora v blázinci ze hry *Pitvora* (*The
Changeling*), který sní o „odměnách“ a „darech“, jež budou následovat po jím plánovaném
190 průvodu bláznů k příležitosti blížících se svatebních oslav. Podstatné je, že hry, ze kterých
jsou takovéto fantazie čerpány, rámuji vyjádření jako tyto naivní představy holedbavých
amatérů. Protože ačkoliv si někteří herci skutečně hraním divadla vydobyli bohatství,
postavení a slávu, většina z nich cestovala víc, než hrála, a i tak musela přečkávat dlouhá
období mezi výjezdy.

Ale i když velká část výše uvedeného popisuje herce každé epochy, herce této doby
195 spojovalo s jejich současníky následující: prakticky stejně jako většina obyvatel, a teoreticky
jako celá populace, sloužili společensky významnějším. Důležité herecké skupiny, které
známe, – např. Služebníci Lorda Komořího a Služebníci Lorda Admirála – byly následníky
dřívějších skupin, kterým chyběla pevná londýnská základna, jakou později měli Shakespeare
a jiní, a jaká velmi závisela na mecenášství aristokratů. Dřívější divadelní produkce byly ve
200 své podstatě všudypřítomné, po reformaci následovalo ale pro náboženské divadlo středověku
období strmého úpadku. Do vznikající prázdnoty vstoupily skupiny herců, které byly
podporovány politickým sponzorstvím aristokratů (odtud pocházejí jména později
oslavovaných společností – Služebníci Lorda Strange, Služebníci Lorda Komořího,
Královnini služebníci). Tyto herecké společnosti mohly cestovat z velkých domů na venkově
205 do Londýna, kde hrály u dvora, i do jiných míst v Anglii. Mocní aristokraté byli těmto hercům
mecenáši a nabízeli jim také obživu, místo pro představení a politickou ochranu. Právě
politické ochrany měli v průběhu šestnáctého století čím dál víc zapotřebí, v této době se
vztahy mezi herci a společnostmi vyostřovaly, dokonce se stávaly otevřeně nepřátelskými.
Například zákon z roku 1572 kriminalizoval všechny „darebáky, vagabundy a žebrající
210 povaleče“ a zahrnoval do této skupiny i všechny „běžné herce interludií a minstrelů“, pokud
nedoložili aristokratického patrona.

Jestliže herci profitovali z takového patronství, o to víc z něj profitovali patroni
samotní. Hry jako *Pitvora* a *Sen noci svatojánské* (*A Midsummer Night's Dream*) nám ukazují,
že na herecích závisel veškerý zdroj zábavy na aristokratických svatbách a slavnostech. Jak ale
215 argumentuje Greg Walker, dříve v šestnáctém století přinášeli herci i hry, které uváděli, svým
patronům víc než jen zábavu: často byla z jeviště předávána vypočítaná politická poselství
a to taková, že o nich leckde můžeme hovořit jako o politické lobby pro šlechtické (občas

královské) sponzory.⁸ Objednanou hru ve hře v *Hamletovi* (Hamlet ji pojmenuje *Zavraždění krále Gonzaga*) můžeme považovat za historickou „upomínku“ takového politického divadla: 220 jejím účelem je odvést politickou práci v Hamletův prospěch. Ale v době, kdy se *Hamlet* uváděl, uvolnil takovýto rozporuplný repertoár místo temperamentnějším komerčním hrám reagujícím víc na odliv a příliv všeobecného vkusu (například široká poptávka po *Šachové partii* a jejím anti-španělském postoji) než na vítr aristokratických intrik. Roslyn Knutsonová provedla průzkum repertoárních systémů této doby a který ukazuje, že divadelní společnosti 225 celkem často inscenovaly hry žánrů, jejichž popularita byla už prokázána jinými skupinami.⁹ Například *Jak se vám líbí* (*As you like it*) musíme číst nejen jako pastorální komedii alžbětinské Anglie, ale také jako hru postavenou na modelu příběhu o Robinu Hoodovi s vazbami na další hry tohoto žánru uváděné konkurenčními skupinami v 90. letech 16. století. A dalších příkladů je dost: divadlo této doby bylo podnikáním, které pečlivě následovalo 230 tužby svých diváků, tato tendence je slavně formulovaná v titulech jako *Večer tříkrálový* (*Twelfth Night*) nebo *Jak se vám líbí*.

Stejně jako jiné podniky byly herecké společnosti ve své podstatě alespoň z části hierarchické, v rozporu se zde relevantním pojmem „podílník“. Ačkoliv je nebezpečné zobecňovat informace, které máme o těch několika prestižnějších hereckých skupinách, 235 mnohé společnosti v Londýně byly zřejmě děleny podobným způsobem. Můžeme rozlišovat podle tří nejhlavnějších kritérií. První zahrnuje rozdíl mezi stálými členy a herci na částečný úvazek nebo námezdními herci, kteří doplňovali obsazení v malých rolích, zejména ve hrách s velkým počtem postav. Námezdní herci si vydělávali méně než stálí členové společnosti, dostávali zřejmě přibližně 5 až 10 šilinků týdně.¹⁰ Jak už název naznačuje, „podílníci“ 240 v hereckých skupinách si teoreticky dělili pracovní úkoly, majetek (včetně „zásob“ společnosti, což zahrnovalo scénáře, kostýmy a rekvizity) a zisky z představení. Podíly byly investice do společnosti, které opravňovaly podílníky (primárně, ačkoliv ne vždy, herce společnosti), aby ze společnosti profitovali. Herci si podíly kupovali a tím si získávali svoji cestu do skupiny. Podíly pak prodávali při odchodu ze skupiny nebo je po sobě zanechávali 245 jako část dědictví.

Kromě rozdílu mezi podílníky a námezdními členy se později objevilo nové kritérium poté, co se někteří herci stali vlastníky částí samotných divadel. Stali se jejich majiteli (householders) a jako důsledek podstatnějších investic a rizik vztahujících se k hmotné

⁸ Walker, *Play of Persuasion*, 7-8

⁹ Knutsonová, *Repertory of Shakespeare's Company*

¹⁰ viz Bentley, *The Profession of Player in Shakespeare's Time*, 106-12

budově a pronájmu majetku měly tyto osoby právo nejen na část zisku společnosti, ale
250 náležely jim i vstupní tržby vybrané u dveří. Jako poslední zmíníme dělení, které se vytvořilo
mezi podílníky a chlapci, kteří hráli ženy a děti. Jak odvozuje Andrew Gurr, „byli tito chlapci,
jak se zdá, vždy spojeni smluvními vazbami s určitými konkrétními herci, tyto vazby se
nejvíce podobaly učňovskému poměru“.¹¹ Uvnitř divadelní společnosti pak bylo možné najít
širokou paletu herců s odlišnými talenty a povinnostmi, s různými vztahy ke společnosti
255 a úměrným ohodnocením jejich práce na několika různých rovinách.

Můžeme se setkat ještě s dalším druhem zaměstnání vykonávaného členem
společnosti, někteří herci totiž byli také divadelními autory. Mezi nimi například Shakespeare,
Jonson, Thomas Heywood, Nathan Field a William Rowley. Být takovouto „holkou pro
všechno“ bylo spíše výjimkou než pravidlem, protože dramatici většinou nebyli herci, i když
260 herce blízce doprovázeli. A většinou ani nepsali sami: velká část her byla výsledkem více per,
spolupráce byla primární formou dramatické kompozice v průběhu celé této éry. Dále
můžeme na psaní her nahlížet jako na čistě materialistickou snahu. Většina autorů byla
potomky pracujících mužů, syny zedníků, rukavičkářů, barvířů, písařů, soukeníků: lidí
pracujících rukama. Psaní her možná nebyla zas až tak odlišná práce, dramatici totiž často
265 skládali své zápletky z populárních knih a přizpůsobovali své hry nejen požadavkům publika
a herecké společnosti, ale také konturám jednotlivých členů společnosti. Slavný klaun jedné
skupiny mohl například požadovat delší úsek nízké komedie, jiný oslavovaný tragéd sérii
výmluvných monologů. V tomto ohledu bylo psaní her podobné jinému povolání, ke kterému
bývalo občas přirovnáváno – ke krejčovině.

270 Divadla sama o sobě silně závisela na oblékání ve formě užívaných kostýmů. Koupě
scénářů nových her stály skupinu často méně než některé propracované kostýmy v inventáři.
Tyto kostýmy byly nezbytným nástrojem v nepřetržité pouti za oslněním očí Londýňanů této
doby. Zatímco „kniha“ scénáře byla důležitou šablonou pro jakoukoliv produkci, byla to jen
část z velkého množství atrakcí, které představení utvářely. Možná z důvodu stoupající
275 konkurence mezi jednotlivými hereckými společnostmi si autoři byli stále více vědomi toho,
jak je důležitá náklonnosti publika k těmto atrakcím. Úvod k Jonsonovu *Bartolomějskému
Jarmarku (Bartholomew Fair)* dělá komické narážky na rozmanitost možností, jak se hra
mohla publiku zavděčit, a představuje produkci smyšlenou „Zákonnou smlouvou“ mezi
publikem a autorem.

280

¹¹ Gurr, *The Shakespearean Playing Companies*, 100, v tomto ohledu cituje Gurr Bentleyho, *Profession of Player*, 113-26

285 Zaprvé: Výše zmiňované smluvní strany a zmiňovaní diváci a posluchači, stejně tak jako zvědavci a závistivci, příznivci i odpůrci se mezi sebou ujednávají a sjednávají, i důvodné rozsudky i pochopení, za sebe dávají souhlas a sjednávají, že na svých místech, kam usadili je jejich přátelé či peníze, zůstanou s trpělivostí po dobu dvou a půl hodiny nebo o něco více. V tomto čase jim autor slibuje představití novou skvělou hru zvanou Bartolomějský jarmark, veselou a plnou hluků a smíchu: psanou pro potěchu všem, aby nikoho neurazila. Za předpokladu vlastní duchaplnosti nebo úcty, aby o sobě dobře smýšleli.

290

Jonson dál pokračuje nabídkou přísné ekonomie přispívání (to je cena, kterou musí osoba zaplatit, aby byla přijata) a kritiky (co a jak moc může člověk soudit): „Bude zákonné, aby kdokoliv posoudil podle svých šesti pencí, dvanácti pencí, i osmnácti pencí, dvou šilinků nebo půl koruny, hru a hodnotu svého místa: za předpokladu, že výše jeho ducha dosáhne až na jeho místo.“¹²

295

Tento poslední poměr byl zřejmě model pro známější verzi souladu mezi náklady a spokojeností, cenou a hodnocením. Toto je samozřejmě úvodní proslov k tomu, co Shakespeareovo První folio nazývá „velkou rozmanitostí čtenářů“. Shakespeareovi kolegové, John Heminges a Henry Condell, napodobují Jonsonovu smlouvu, ale s určitými rozdíly:

300

Od nejschopnějšího těm, kdo umí sotva psát: Zde jste v početní převaze. Raději jsme měli být uvážliví. Zejména, když na vašich možnostech závisí osud všech knih? A nejen na vašich hlavách, ale především na vašich peněženkách. Tedy! Nyní je to veřejné, vy jste tu kvůli svým privilegiím, která známe: číst a vytýkat. Čiňte tak, ale nejdříve kupujte. To knihu vychválí nejlíp, jak říká Společnost papírníků. Pak dle povahy mozků svých nebo vašich vědomostí kupujte a nešetřete. Zvažte hodnotu svých šesti pencí, hodnotu svého šilinku, vašich pěti šilinků, nebo i výš, tak dosáhnete správných sazeb a vítejte. Ale ať děláte cokoliv, kupujte.

305

310

¹² Řádky 73-91 úvodu k *Bartholomew Fair*, in Herford and Simpson (editoři), *Ben Jonson*, VI.

Stejně jako u Jonsona je tón této dohody humorný a vemlouvačný, ale bez jeho skrytého odporu. Rozdíly mohou zčásti tkvět v rozdílech mezi jejich osobnostmi. Jonson byl (alespoň
315 v tisku) notoricky popudlivý. Na druhou stranu dekáda mezi těmito dvěma dokumenty mohla také pomoci přeměnit Jonsonovu výsměšnou smlouvu ve vážnou. A právě tyto rozdíly nám mohou signalizovat rostoucí uvyknutí těch, kteří byli v průmyslu hraní zapojeni, na stále konkurenčnější trh dramatického zábavního průmyslu.

320

Výtisky her

Tento trh se rozrostl o čtoucí veřejnost, protože kromě návštěvy divadelního představení si diváci jako bonus mohli zakoupit výtisk hry, kterou viděli. 90. léta šestnáctého století a raná léta sedmnáctého století byly svědky postupného „boomu“ v tisku her. Tištěné verze mnoha scénářů, které, jak se zdálo, se jen velmi skromně lišily od verzí distribuovaných samotným
325 hercům, zaplavily početné knižní krámky na rušném náměstí před katedrálou svatého Pavla i jinde. Ve srovnání s přepychovými soubornými folii Shakespeara, Jonsona, Beaumonta a Fletchera, tato tištěná vydání her byla menší a relativně levná, což podpořilo jejich nechvalně proslavené označení knihy, které jsou přítěží (baggage books), vytvořené Thomase Bodleym. Přesto byly důležitou součástí londýnského knižního trhu této doby.

330

Je podstatné, že některé z bestsellerů tohoto žánru byly hry, které později našly své téměř stálé místo v kánonu anglické literatury. Mezi nimi byly například dramatické texty jako *Španělská tragédie*, *Doktor Faustus*, první část *Jindřicha IV.* a *Richard III.* Ale jiné hry s velkou prodejností neudělaly na pozdější generace čtenářů takový dojem. Hry, které byly podle počtu edic zřejmě mnohem oblíbenější tenkrát, než jsou dnes a to včetně mimo jiných
335 anonymní hry *Mucedorus* a *Okouzlený Wily* (*Wily Beguiled*), Dekkerova *Ševcovského posvícení* (*Shoemaker's Holiday*), zřejmě Heywoodova *Jak si muž volí dobrou ženu od špatné* (*How a Man choose a Good Wife from a Bad*), Heywoodova *Jestli neznáte mě, neznáte nikoho* (*If You Know Not Me You Know Nobody*), 1. a 2. části *Edwarda IV.*, Beaumontových a Fletcherových her *Králem být a nebýt* (*A King and No King*), *Pohrdlivá dáma* (*The Scornful Lady*) a *Dívčina tragédie* (*The Maid's Tragedy*) a Greeneovy a Lodgeovy hry *Zrcadlo pro Londýn a pro Anglii* (*A Looking Glass for London and England*).

340

Zdaleka nejdetailnější diskuzi o tištěných hrách najdeme ve stati Petera W.M. Blayneyho „Publikace her“ (The publication of playbooks)¹³ V tomto pojednání se Blayney namáhavě snaží literární kritiky zbavit jistých názorů týkajících se ceny těchto knih. Tento

¹³ Blayney, „The publication of playbooks“, in Cox and Kastan (editoři), *A New History of Early English Drama*, 383-422

345 názorový model můžeme nazvat „mýtus o zlatém scénáři“ (the golden playbook myth). Protože Blayneyho esej nabízí celou řadu informací o publikovaných scénářích a protože se na ni bude nahlížet jako na autoritativní výčet, můžeme mít užitek z prozkoumání některých jeho závěrů a tvrzení. Nakonec by Blayney mohl být tím, kdo dřívější teorie o těchto knihách uvede na pravou míru. Ve chvíli, kdy někdejší učenci možná kulturní a komoditní status publikovaných textů přeceňovali, Blayney důležitost těchto textů systematicky podceňuje.

V závěru eseje je zhruba zopakováno následující znění tohoto mýtu:

355 Chamtiví nakladatelé (často chybně zaměňováni za tiskaře) jsou natěšení na rychlé peníze plynoucí z neukojitelných požadavků zástupu dychtivých sběratelů her a proto tráví velkou část svého času konspirací s rebelantskými herci malých rolí. Když získají nezákonně text, důsledně skrývají svůj podíl na věci v hlavních účetních knihách Společnosti papírníků (Stationers' Company) – ačkoliv svoje jméno nezapomenou zmínit na titulní stránce.¹⁴

360

Podle Blayneyho udržuje tento mýtus naživu anachronistická projekce našich hodnot: „Literární badatelé jsou velmi náchylní k závěru, že jejich přístup k textům velmi hodnotným v dnešní době by sdílela i veřejnost, pro kterou byly tyto texty poprvé tištěny.“¹⁵ V honbě za zničením mýtu o zlatém scénáři Blayney do detailu popisuje fakta o publikacích a prodeji divadelních her této doby. Na závěr pečlivě odhaduje ceny a očekávaný výdělek týkající se publikace hypotetického textu komerčního divadla. Blayney na základě zkoumání těchto čísel dochází k závěru, že publikování her bylo zřídka kdy lukrativní a že nabídka tištěných her zdaleka předčila poptávku po nich.

370 Blayney argumentuje, že klíčem k tomuto celému mýtu je, že „prodej tištěných textů mohl sám o sobě snížit poptávku po představeních“¹⁶. Naopak je toho názoru, že „existuje zcela přijatelný důvod, proč... herci... zaplavovali... trh scénáři. Dnes se této strategii říká „publicita“ nebo také „reklama“.“¹⁷ Tato teorie je velice zajímavá, protože rozsáhlé vydávání her mohlo být skutečně použito jako vzpruha pro navštěvování divadel po úpadku v době moru. K tomu ale musíme přidat poznámku Andrewa Gurra (učiněnou dřív v tomto svazku), že vydávání her mělo jiný druh ekonomického podnětu: potřebu různých divadelních společností

¹⁴ tamtéž, 415

¹⁵ tamtéž, 384

¹⁶ tamtéž, 386

¹⁷ tamtéž, 386

zvýšit kapitál pro stavbu nových divadel. Gurr si také myslí, že motivací mohla být i reklama. Tyto dvě domnělé motivace, reklama a potřeba financí, se jeví být celkem podobné, protože sdílí společné jádro – touhu po penězích. Ale nabízí nám také dvě radikálně odlišná hodnocení samotných vydání her. Zatímco teorie „reklamy“ prokazuje poctu produkci jako zdroji hodnoty
380 (scénáře hodnotné jako lákadlo k *navštěvování* divadel), teorie kapitálu vyzdvihuje knihy samotné jako primární zdroj hodnoty (návštěvy divadel v tomto případě vedou k poptávce po *vydáních* her).

Tento potenciální rozpor je důležitý k pochopení Blayneyho eseje, protože pro celý mýtus o zlatém scénáři je velmi podstatný názor, že repertoáry společností obsahovaly scénáře
385 příliš hodnotné, než aby byly publikovány bez naprostého schválení. Blayney se staví proti tomuto názoru ze dvou důvodů: zaprvé chybí důkazy, že „by se jakýkoliv herec bál, že ti, kdo si hru koupí a přečtou, následně ztratí zájem vidět ji na jevišti,¹⁸“ zadruhé proto, že „londýnské (herecké) společnosti zřejmě ve velké míře respektovaly repertoáry svých skupin, včetně tištěných her“.¹⁹

Aby mohl učinit tyto poznámky, musí Blayney nejdříve argumentovat proti třem často citovaným pasážím, většinou vykládaným jako doklad atraktivnosti nepublikovaných her. Jedná se o Websterův (?) úvod ke hře *Nespokojenec (The Malcontent)*, který odkazuje na meziskupinové přisvojování her, dopis předcházející druhému upravenému vydání hry *Troilus a Cressida*, který hovoří o jistém lakotném „velkomajiteli“, možná divadelních her,
395 a pak list Thomase Heywooda před *Anglickým cestovatelem (English Traveller)*, který odkazuje na „některé herce, kteří se domnívají, že je proti jejich vlastnímu prospěchu je [tj. jisté Heywoodovy hry] vydávati tiskem.“ Když se na celou problematiku díváme ve světle těchto citací, Blayneyho argumenty nestačí, protože ukazují, že bylo celkem možné uvěřit hodnotě scénářů, ačkoliv tento názor jde z velké části proti logice, kterou přijímáme.

Trh by neměl být považován za seznam cen a pravidel odtržený od lidí, kteří uvnitř něj pracovali a utvářeli jeho specifickou podobu. Blayney si například myslí, že „Andrew Wise ... se třikrát v řadě trefil do černého, když v letech 1597-8 vybral díla, která se později stala třemi nejprodávanějšími Shakespearovými quarty jako první tři hry své krátké kariéry“.²⁰ Můžeme se ptát, jestli je možné trefou do černého objasnit i Wiseovu volnost výběru po prvotní volbě.
405 Ostatně i samotná volba těchto tří her mohla zahrnovat i více než šťastný postřeh, co bude nejvíc vynášet. Taková předvídavost byla možná výsledkem Wiseových návštěv divadel. Je ale

¹⁸ tamtéž, 386

¹⁹ tamtéž, 386

²⁰ tamtéž, 389

možné, že existovalo i něco mimo kvality těchto her, co přispělo k jejich rychlému opětovnému tisku? Tím máme na mysli, zda mohl Wise mít i zvláštní schopnosti jako promotér svého zboží? Zvláštní kontakty? Mohl být prodej těchto textů ovlivněn jeho citem pro prodejnost?

410 Tedy mohla být víra v základní prodejnost těchto her faktorem ve Wiseově propagaci a mohla takováto propagace naopak ovlivnit jejich distribuci a znovu vydávaná díla učinit bestsellery? Vzhledem k tomu, že Blayneyho záznamy odkrývají, jak se příběhy jednotlivců zmítaly mezi silami, nad kterými měly jen malou kontrolu, Wiseův úspěch zní spíš jako náhoda. Porozumět trhu znamená pochopit, že jednotlivci měli často víc vlivu, než může být vysvětleno obecným

415 a jinak neosobním obrazem doby.

Jeden z nejdůležitějších aspektů Blayneyho eseje je statistické uvádění vydaných scénářů do kontextu. Ve dvou tabulkách ukazuje, že vydané hry byly v prodeji převálcovány jinými typy textů. Zejména náboženské „bestsellery“ zdaleka předčily tištěné hry počtem vydání. Dokonce i mezi tím, co bychom nazvali literárními díly, zaostávaly divadelní hry za

420 texty jako Danielovy verše, jak Blayney ukazuje.²¹ Dále usuzuje, že „ne víc než jedna z pěti her se vydavateli, co se počáteční investice týče, vrátila v průběhu pěti let. Ani jedna z dvaceti si na sebe nevydělala ve svém prvním roce – takže vydávání her většinou nebyvalo zkratkou k bohatství“.²² Tento závěr je přijatelný, přesto bychom se ale měli ptát, jestli princip, na kterém je založen – ekonomický přehled vydavatelství za čtvrt století – je přiměřený otázkám,

425 které nás o této době zajímají. Tedy že o Blayneyho poznacích, co se vydávání her této doby týče, nemohl žádný z vydavatelů tenkrát mít ani ponětí. „Pravda“ o riskantních vydáních her se nám může zdát nevyvratitelná z pohledu literárních databází, jako je *Short-Title Catalogue*, ale lidem v roce 1593 nebo Andrewu Wiseovi a jeho konkurentům v roce 1600 by to tak zřejmě, pokud vůbec, nebylo.

430 Fakta o období let 1600-1620 nemusela tolik platit před a po této době, stejně jako v průběhu jednotlivých let tohoto období. Podobně posuneme-li naši tabulku zkoumání (například) do roku 1623 (tak by zahrnovala První folio) nebo 1642, jeví se počet vydaných her podstatnějším. Z toho také vyplývá, že musíme naše čísla poupravit ve vztahu k celkovému počtu titulů publikovaných za rok, protože na hru vydanou v kontextu 600 dalších titulů

435 bychom měli pohlížet v jiném světle než na tu, která byla vydána v kontextu 200 jiných titulů.

²¹ Blayney ospravedlnitelně zapojuje do svých tabulek i dva texty *Doktora Fausta*, ačkoliv je otázkou zda počítat jako jeden text různá vydání Danielových veršů (v Gregově pořadí: Short Title Catalogue 6243.4, 6243.5, 6243.6; STC 6261; STC 6236; STC 6239; STC 6240, 6242; STC 6238). Rád bych zde také navrhnul dvě opravy jeho tabulky na str. 388. Podle mých záznamů bylo v letech 1605-23 publikováno šest (ne pět) vydání Heywoodovy hry *Jestli neznáte mě, neznáte nikoho* (*If You Know Not Me You Know Nobody*, STC 13328, 13329, 13330, 13331, 13332, 13333); a obdobně vyšla od konce roku 1597 do konce roku 1622 edice *Richarda III.* šestkrát, ne pětkrát (STC 22314, 22315, 22316, 22317, 22318, 22319).

²² *The Publication of Playbooks*, 389

V Blayneyho eseji dochází k určitému zplošťování rozdílů v čase a číslech, je to nevyhnutelný jev vzhledem k jeho vlastnímu vymezení prostoru, ale zároveň něco, čeho si musíme být vědomi při využití jeho zjištění.

Publikované knihy *byly* podstatné, jak z hlediska ekonomiky vydavatelského průmyslu, tak i v kontextu kulturní scény v Anglii této doby. Pode mého vlastního průzkumu rostlo v průběhu devadesátých let 16. století a prvního desetiletí 17. století v rámci počtu vydaných titulů procento literárních textů a hry tvořily významnou část tohoto množství.²³ Například roku 1602 vydala nakladatelství 278 knižních titulů. Z toho bylo 56, tedy 20,14%, co bychom my definovali jako literární texty. Mezi nimi bylo 15 her, které tak tvořily celých 5,39% vydaných titulů toho roku a 26,78% titulů literární povahy. Tedy více než jeden ze čtyř „literárních“ titulů publikovaných v tomto roce byla divadelní hra. Blayney sice odvozuje, že časem tvořily nové divadelní hry jen 1 až 2 procenta všech titulů. Ale pro někoho žijícího v roce 1602 toto ještě neplatilo. V této době *bylo* zřejmé, že v průběhu uplynulých dvou dekád publikace her v angličtině, které byly určeny pro prezentaci v komerčních prostorách, předstihla domácí publikace her Plauta, Terentia a Seneky. Co to pro Anglii znamenalo, je možná nejjasnější v takových dokumentech jako *Palladis Tamia* Francise Merese, která nachází důvody ohlásit novou úroveň literárního rozkvětu, kterou pozdější generace budou nazývat dobou renesance.

Ekonomika a interpretace

Příběh obchodu, který zde vyprávíme, má za to, že hry Shakespeara a jeho současníků byly komodity v živém divadelním průmyslu. Jako takové dokazují vhodnost fráze „raný novověk“ ve spojení s „renesancí“ jako popis této éry. S označením „raný novověk“ přichází mimo jiné i znamení rostoucí ekonomiky trhu, která je podle mnohých hnací silou historie, jak to vidíme od sedmnáctého století.

Umístění těchto dramatických textů do takového kontextu má množství důsledků pro literární kritiku, mezi nimi je i nebezpečí, že tento pohled na věc přehluší – přinejmenším omezí – jiné přístupy k dostupným textům. To jest, čím více se soustředíme na obchodní stránku divadla, tím méně vnímaví můžeme být k jeho estetickému, sociálnímu a historickému aspektu. Možná podobně jako obchodníky trápí „kritická mez“, i my budeme méně pozorní k různorodosti produktů – v tomto případě k obsahu a konturám řádek, které byly pro herce napsány. Ačkoliv si protokol historismu žádá, abychom vynalézavě navazovali na své předchůdce, musíme si být vědomi toho, že jejich pozice byly velmi komplexní povahy. Tedy

²³ Následující čísla jsou součástí mého vlastního probíhajícího výzkumu, jedná se o věcnou analýzu počtu knižních titulů v databázi *Short-title Catalogue* prováděnou každý rok.

že snaha o zisk kráčela bok po boku zájmu o estetický účinek, o diskuzi a řešení formálních problémů, o sociální témata, o problém určitého politického významu, o usmíření nebo
470 popuzení různých členů určité společnosti – ten seznam by mohl být i delší. Ekonomický přístup k těmto hrám a k divadelnímu podnikání nemůžeme považovat za nadřazenou logiku nebo vysvětlení. Namísto toho by měl takovýto přístup doplňovat – občas rozšiřovat, občas jiným způsobem přiblížit – již existující přístupy.

Pokud se snažíme odolat ochromení otázkami obchodu a jejich vztahu ke hrám, pak
475 bychom měli odolat i pohledu na komerční divadla jako na věc naprosto prospěšnou. Ukázalo se, že po období reformace tato divadla využila poklesu všudypřítomné společenské pompéznosti v Anglii: co dříve bylo kvazi-veřejnou oslavou a karnevalem, bylo náhle dostupné jen majetným. V eseji na téma mecenášství a ekonomiky divadel této doby varují Kathleen McLuskieová a Felicity Dunsworthová před zařazením divadelního podnikání do příliš útulné
480 škatulky:

Každý historik ví, že jakákoliv cesta skrz prales dokumentace zahrnuje výjimky, které vyvstanou z jisté teze, pokud ne z širší představy o světě. Ale měli bychom být velmi podezřívaví zejména, když tato cesta příliš těsně sleduje stopy současníků a řítí se po dálnici
485 moderní historiografické teleologie. Názor, že ekonomika divadla přešla ze systému mecenášů na systém komerčního divadla, sleduje obě tyto cesty. První moderní odpůrci divadla tím živili nostalgii po spořádané a koherentní společnosti, pro moderní historiky vhodně zapadá do skvělého historického příběhu o modernizaci a komercializaci.²⁴

490

Tento odstavec varuje před příliš zjednodušeným popisem divadelního průmyslu a do té míry se vyplatí jeho rad dbát. Toto varování je ale založeno na zvláštní premise. Obě dámy nejsou spokojené „s názorem, že ekonomika divadla přešla ze systému mecenášů na systém komerčního divadla“, ačkoliv jejich odůvodnění této nespokojenosti – to, že příliš
495 dobře vyhovují názorům na divadlo jak šestnáctého tak sedmnáctého století, i současných historiografií – je velmi těžké pochopit. Ačkoliv oboje tyto boty padnou, McLuskieová i Dunsworthová se zdráhají alespoň jednu zkusit.

Nabízím vysvětlení, že to, co jsme viděli v odstavci uvedeném výše, je neochota zrozená ze strachu. Tato obava může mít alespoň dva zdroje. První je strach, že jednoduše

²⁴ McLuskieová a Dunsworthová, „Patronage and the economics of theater“, zahrnuto v publikaci od Coxe a Kastana (editoři), *A New History of Early English Drama*, 438

500 znějící příběh dějin by mohl být pravdivý – společnost se například stala sekulárnější, nebo
komerčnější, nebo ve své podstatě více (nebo méně) demokratičtější. Tato obava je jako
taková pochopitelná. Akademikům jde k duhu víc komplexnost než jednoduchost
a nenacházejí prospěch ve snadno uchopitelných dějinných událostech. Podobně máme
sklon k přečeňování výjimek z obecných pravidel a fetišisticky si libujeme ve vybočování
505 z normy. Druhým důvodem pro zvláštní neochotu zmíněnou výše je strach, že současnost
by se mohla věrně podobat minulosti. Tedy pokud uznáme existenci komerčnosti divadla
v šestnáctém a sedmnáctém století, otevíráme tím řadu otázek o podobnosti tohoto
průmyslu s praktikami hraní a psaní her v dnešním světě. Stejně jako otázky kladené příliš
jednoduchým sledem dějin, nejsou ani potenciální společné znaky s minulostí občas
510 v akademickém pátrání vítány.

Toto dilema je možná známé pro kritiky a badatele v oblasti ekonomických témat
spojených s raným novověkým divadlem. Po stavbě třetího londýnského divadla Svět,
vystoupilo do popředí napětí mezi Británií a Amerikou, uměním a obchodem, minulostí
a současností. Stoupeni dobových představení her šestnáctého a sedmnáctého století, ať už
515 v divadle Svět nebo jinde, jsou současně otevření zpoplatnění na oko sentimentální
nostalgie a prodejného konzumu, když jde o takovéto divadelní podnikání
v jedenadvacátém století. Pokud nám ale přece jenom něco říká studium produkcí a recepce
her šestnáctého a sedmnáctého století, pak to že v divadelním podnikání této doby byla
zapojena obrovská různorodost podnětů a zaměření, a zdá se, že žádný z těchto znaků
520 v průběhu uplynulých staletí nevymizel.

K čemu dospějeme, pokud budeme sledovat peníze a jejich vztah ke komerčním
divadlům Londýna šestnáctého a sedmnáctého století, je komplexní pohled – jeden z mnoha
takových pohledů – na otázky hnacích sil dramatické tvorby. To jest, když studujeme hry
raného novověku, snažíme se většinou vysvětlit, jak se utvářela jejich výsledná podoba,
525 klademe otázky, které můžeme shrnout na „Kdo nebo co je takhle zformoval? Jak, proč
a jaký to mělo výsledek?“. Uvědomování si, že tyto hry byly zbožím, že je modelovali,
prodávali a kupovali v divadelním průmyslu lidé, kteří si jasně uvědomovali obchod
divadla a řídili se jím, nám dává bohatší paletu podmínek a nápadů, s jejichž pomocí
můžeme tyto otázky zodpovídat. Připomíná nám „obecný ekvivalent“ – tj. peníze, – které
530 přecházeli uvnitř londýnského divadelního průmyslu z ruky do ruky podle toho, jaké zájmy
jedinci naplňovali. Sledování peněz nám pomůže tyto zájmy a jejich naplňování pochopit.
Musíme si samozřejmě pamatovat, že neexistuje žádný ekvivalent a ani jediná logika nebo
jediný kontext, který by odpovídal každé tužbě, činu nebo víře jakékoliv osoby v jakékoliv

době. Vzestup trhu v šestnáctém a sedmnáctém století nám tím pomáhá vysvětlit instituční
535 formu londýnských divadel a objasňuje určité formy obchodního jednání uvnitř, ale
nemůžeme si myslet, že nám plně vysvětlí, co se odehrávalo v divadlech samotných, nebo
v textech, které přežily jako svědci divadelního podnikání.

3. Překladatelská analýza

V této části mé bakalářské práce bych ráda podala ucelený rozbor originálního textu, ráda bych představila překladatelské problémy v tomto textu a v závěru také jednotlivá řešení největších z těchto problémů. Logicky se snažím řadit za sebe kategorie textu podle toho, jak jsou pro tento text relevantní. Při překladu jsem se řídila především minimaxovou strategií – konceptem Jiřího Levého.

3.1 Úvod

Výchozím textem pro moji bakalářskou práci byla kapitola z publikace *The Cambridge History of British Theatre: Volume 1; Origins to 1660*. Jedná se o kapitolu *The birth of an industry* (str.224-241). Účelem sestavení této knihy bylo vytvořit soubor esejů a úvah na zadaná i vybraná témata ve spolupráci s předními světovými experty na problematiku britského divadla. Autorem vybrané kapitoly je Douglas Bruster, odborník na dílo Williama Shakespeara a vyučující na mnoha světových univerzitách.

3.2 Analýza originálu

3.2.1 Autor a čtenáři

Autorem originálu je profesor Douglas Bruster, který v současné době působí na University of Texas v Austinu. Zabývá se jak britským renesančním divadlem, v jehož centru stojí práce Williama Shakespeara, tak moderními autory jako jsou David Mamet nebo David Hare. Je autorem mnoha publikací o britském divadle jako např. *Drama and the Market in the Age of Shakespeare*, *Quoting Shakespeare*, *Shakespeare and the Question of Culture*.

Předpokládaným příjemcem originálu je osoba se zájmem o britské drama, ekonomickou stránku divadelnictví a přerod britského divadla do komerční podoby, jedná se o anglického rodilého mluvčího nebo osobu s velmi dobrou znalostí angličtiny. Vydavatelem knihy je nakladatelství Cambridge University Press, které publikuje akademická a vzdělávací díla a zprostředkovává tím tuto publikaci o britském divadle především studentům a akademikům.

Čtenář překladu bude s největší pravděpodobností splňovat podobná kritéria, vzhledem k odbornosti textu se bude jednat buď o studenta dané problematiky, vyučujícího nebo člověka, který se britským divadlem tohoto období dlouhodobě zabývá.

3.2.2 Publikace, médium, problematika času

Text je součástí samostatné knižní publikace, která je první ze tří knih vydaných v rámci série *The Cambridge History of British Theatre*.

Překlad tohoto textu v českém jazyce by pak mohl vyjít v podobném sborníku, učebnici či skriptech věnujících se britskému divadlu tohoto období nebo samostatně v odborných časopisech. Text je současný, publikace je z roku 2004, až na výjimky citovaných starších textů používá autor současnou angličtinu.

Tato esej si klade za cíl čtenáře informovat o aspektech vývoje anglického divadla, které se většinou v této souvislosti nezmiňují. Autor klade především důraz na důležitost ekonomického aspektu, jak předesílá v úvodu k celému textu.

3.2.3 Kompozice textu

Hlavní nadpis textu je psán větším písmem, pod ním je jméno autora psáno kapitálkami.

Každý podnadpis není nijak zvlášť vizuálně zajímavý, není psán ani kapitálkami ani tučným písmem či kurzívou, jen je zde použito větší velikosti písma než v samotném textu a podnadpis je odsazen od odstavce. Celková jednoduchost pak koresponduje s jednoduchým vzhledem celé publikace a neodvádí pozornost od náročného obsahu textu. V překladu jsem tyto prvky nechala nezměněné.

Text neobsahuje žádné nonverbální prvky jako jsou grafy či obrázky. Jeho součástí jsou ale poznámky pod čarou, kde autor uvádí citace, popř. krátké poznámky k dílům, o kterých v textu hovoří. Tyto poznámky jsem převáděla do češtiny, v angličtině jsem uváděla pouze jména odborných textů, která nebyla do češtiny přeložena.

V několika případech zdůrazňuje autor ve větě důležitá slova pomocí kurzívy. Například ve větě: „Published plays *were* consequential,...“ (str. 238) Toto odlišení jsem zachovala i v překladu.

Celý text je rozdělen do několika podkapitol, které nesou krátké názvy jako například *Playhouses, Players and Playwrights, Economy and Interpretation*. Logicky jsou tyto názvy shrnutím obsahu a zaměření jednotlivých částí. Celý text má krátký úvod, který nenesé název, po něm následuje část o divadlech, hercích, autorech her, scénářích a celý text uzavírá pasáž o ekonomické povaze tohoto zábavního odvětví. Právě ekonomický aspekt je v díle Douglase Brustera velmi důležitý, jak píše již v úvodu popisujícím jednotlivé části, kterým se v díle bude věnovat.

3.2.4 Lexikum, styl a syntax

Dříve než se vyjádřím k samotným problémům překladu, ráda bych zhodnotila lexikum, styl a syntax obecně. Funkční styl textu je odborný, autor používá především výkladový postup, v některých pasážích také úvahový. Slovní zásoba odpovídá odbornosti textu a také typu publikace, do které je stať zapojena. Angličtina, kterou autor používá, je spisovná, převážně neutrální, expresivněji zbarvené výrazy slouží k ozvláštění textu.

S faktem, že text je odborný, jde ruku v ruce i skutečnost, že syntax je velmi komplikovaná. Autor používá dlouhá složitá souvětí, rozvitě anteponované přívlastky a substantivní řetězce. Některé z vět byly pro svoji délku jen velmi těžko přeložitelné do češtiny, v jiných se ztrácela koheze. Proto jsem se několikrát uchýlila k dělení souvětí (Viz překladatelské problémy).

Mojí snahou bylo vytvořit funkčně-ekvivalentní text srozumitelný pro čtenáře. Právě z tohoto důvodu jsem při interpretování nejsložitějších pasáží požádala o pomoc rodilého mluvčího.

4. Typologie překladatelských problémů

V této části bych ráda představila nejpodstatnější překladatelské problémy, se kterými jsem se při práci na tomto textu setkala. V průběhu překládání se jich objevilo značné množství a vzhledem k mému cíli orientovat se na čtenáře bylo nutné nejkomplikovanější části interpretovat a do češtiny převést ve srozumitelnější formě – posuny, ke kterým takovéto jednání vedlo, popíšu v následující kapitole Typologie překladatelských posunů.

4.1 Úvod, metoda překladu

Mým cílem bylo vytvořit pomocí instrumentální metody překlad, který by byl pro českého čtenáře přístupný a srozumitelný. Bohužel zejména pochopení textu a jeho interpretace se ukázalo jako největší problém. Komplikovaná syntax a její kombinace s odbornými termíny, často velmi abstraktními, mě vedly k tomu, že jsem o pomoc při objasňování několika částí musela požádat rodilého mluvčího. Obecně tedy mohu říct, že v místech s kondenzovanými informacemi jsem raději přistoupila k jasnějšímu vysvětlení i na úkor originálu (viz Typologie překladatelských posunů). V této části uvádím konkrétní příklady překladatelských problémů a jejich řešení, odkazují-li u anglického příkladu na konkrétní stranu, řídím se podle stránkování originálu, který je připojen v příloze. U českých příkladů pak odkazují na číslo strany této bakalářské práce.

4.2 Překlad názvu díla

Překlad názvu díla je jedním z nejdůležitějších rozhodovacích procesů překladatele. Nesmí se řídit jen gramatickou a sémantickou složkou, ale také faktem, že název díla musí být funkčním ekvivalentem původního názvu – tedy měl by působit stejně na čtenáře. Originální název *The birth of an industry* je charakteristický použitím neurčitého členu. Výraz průmysl zde potom získává nádech novoty, něčeho neznámého. Do češtiny je možné tuto příznakovost převést pomocí použití slov nějaký, jeden a podobně. Z těchto možností jsem vybrala slovo jeden. Slovo *birth* může znamenat narození, zrození, zrod, počátek, začátek. Protože narození a zrození si čtenář příliš spojí s živou bytostí považovala jsem za nevhodnější použít slovo zrod. Celý název překladu pak tedy zní *Zrod jednoho průmyslu*.

4.3 Gramatika a syntax

4.3.1 Změny slovosledu a aktuální členění větné

Anglický slovosled podléhá více pravidlům než český volný slovosled. Bruster s anglickým větným rámcem ovšem zachází podle svého. Ačkoliv většinou zachovává pořadí větných členů, existují místa, kdy slovosled zcela zpřehází, aby upozornil na nejdůležitější větný člen, který má zároveň i kohezní funkci. Snažila jsem se v takovýchto větách českým slovosledem podtrhnout význam, kterého chtěl autor dosáhnout.

Ne vždy to ale bylo možné, do syntaktické formy textu jsem musela zasahovat i změnami původního slovosledu. V češtině se řídíme především aktuálním členěním větným, principem, který udává pořadí větných členů v jazycích jako je čeština, tedy jazycích s volným slovosledem. Výchozí informace, která je určena předchozím kontextem – téma – ve větě předchází nové informaci – rématu. Změny slovosledu, a to především v komplikovaných souvětích, jsem prováděla v souladu s aktuálním členěním větným, zamýšlenou gradací vět a za účelem větší srozumitelnosti problematičtějších částí. Z těchto vět uvedme jako příklad jedno z prvních souvětí textu: „*While the term „Renaissance“ may initially call to mind courtly writings such as *The Faerie Queene* or *Astrophel and Stella*, it is the surviving texts of the commercial playhouses that have most strongly shaped our fascination with this period.*“ (str. 224) „*Zatímco termín renesance by mohl evokovat spíše dvorská díla jako *Královna víl (The Faerie Queene)* a *Astrofil a Stella (Astrophel and Stella)*, naše zaujetí touto dobou utvářely zachované texty komerčních divadel.*“ (str. 7) Výpovědním jádrem věty ale je slovní spojení *zachované texty komerčních divadel*. Proto jsem v češtině, které to volný slovosled dovoluje, právě toto slovní spojení přesunula na samotný konec věty, tedy na pozici větného přízvuku, na pozici rématu.

Naopak případem, kde autor dal jasně najevo, co je ve větě nejpodstatnější je tento příklad: „*So frequently are these plays edited, read, taught and performed, in fact, that they can seem freestanding monuments, dramatic stories left to history by the grace of a culture replete with literary talent.*“ (str. 224) „*Tak často se tyto hry editují, čtou, vyučují a uvádějí, až se může zdát, že jsou to vlastně samostatné památníky, dramatické příběhy, které dějinám z milosti odkázala doba nasycená literárními talenty.*“ (str. 7) Fakt, že *so frequently* je takto vytrženo z větného rámce, mi zabránil, abych ho přesunula dále od začátku věty, tak aby překlad zněl přirozeněji.

4.3.2 Dělení vět

Příkladem, kde jsem za účelem udržení koheze textu rozdělila dlouhé souvětí do dvou kratších, je věta: „*Such is the conclusion of Melissa Aaron whose reading of Shakespeare's Henry V. as a business document refers to the liberties as enterprise zones, places attractive to theatrical companies seeking economic freedom.*“ (str. 226) V původním textu je informace natolik kondenzovaná, že by její ucelený překlad do češtiny působil velmi zmatečně, proto jsem vytvořila dvě věty: „*K takovému závěru došla Melissa Aaronová čtením Shakespearova Jindřicha V. jako obchodní listiny. Její pohled ukazuje předměstí jako oblasti pro podnikání, místa atraktivní pro divadelní společnosti, které hledaly ekonomickou svobodu.*“ (str. 9)

Obdobně jsem věty dělila i v dalších případech

Několikrát se v textu objevuje vedlejší věta bez vyjádřeného přísudku. A ačkoliv takováto neslovesná formulace text ozvláštňuje, případem, kdy by v překladu do českého jazyka naopak zhoršila soudržnost textu, je následující věta: „*There is a certain flattening out of the difference of times and numbers in Blayney's essay, something unavoidable given its own constraint of space, but something we need to be aware of when employing its findings.*“ (str. 238) Rozhodla jsem se raději vytvořit souřadně spojené souvětí. „*V Blayneyho eseji dochází k určitému zplošťování rozdílů v čase a číslech, je to nevyhnutelný jev vzhledem k jeho vlastnímu vymezení prostoru, ale zároveň něco, čeho si musíme být vědomi při využití jeho zjištění.*“ (str. 21)

Charakteristickým rysem Brusterova psaní je vkládání vedlejších vět nebo vsuvek doprostřed věty pomocí pomlček. Podívejme se na příklad: „*For what separates the two, perhaps, is more the gulf between current critical assumptions and emphases – between, on the one hand, those critics who see the playhouses as primarily challenging the orthodoxies of their day, and, on the other, those who see them as primarily diverting and entertaining audiences for money – than any real disjunction between commerce and ideology.*“ Převést do češtiny takto komplikovaně vystavěnou větu tak, aby odpovídala originálu, by stálo příliš mnoho úsilí jak překladatele, tak i příjemce při čtení. A vzhledem k tomu, že takovéto jednání není v souladu s minimaxovou strategií, ani by nevyhovovalo slovosledným požadavkům aktuálního členění větného, změnila jsem slovosled této věty tak, aby byla věta pro českého čtenáře srozumitelnější. „*Neboť spíš než skutečný rozkol mezi obchodem a ideologií je rozděljuje zásadní rozpor soudobých kritických závěrů a důrazů, rozpor mezi názory kritiků, kteří na divadla pohlížejí hlavně jako na výzvu pravověrnosti svých životů na jedné straně, a těch, kteří divadla považují hlavně za zdroj peněz a zábavu pro publikum na straně druhé.*“

(str. 10) Toto je přesně případ, kdy autor do textu vložil příliš obsáhlou a komplikovanou vsuvku, bohužel není to případ jediný.

4.3.3 Opisné versus zvrtné pasivum

Na samotném začátku textu najdeme nahromaděný typický rys anglického psaného projevu – pasivum. Angličtina obecně pasivum užívá více než čeština. V tomto případě se ale jedná o extrémní případ sledu sloves v pasivním tvaru. Čeština buď anglické pasivum překládá pomocí pasiva opisného a nebo neagentního pasiva zvrtného (reflexivního). Podívejme se na příklad: „*So frequently are these plays edited, read, taught and performed, in fact, that they can seem freestanding monuments, dramatic stories left to history by the grace of a culture replete with literary talent.*“ „*Tak často se tyto hry editují, čtou, vyučují a uvádějí, až se může zdát, že jsou to vlastně samostatné památníky, dramatické příběhy, které dějinám z milosti odkázala doba nasycená literárními talenty.*“ (str. 7) Reflexivní pasivum v češtině zní přirozeněji a celá konstrukce se zkrátí a odlehčí. Podobným způsobem jsem se snažila nahrazovat i jiná pasiva buď pasivem zvrtným nebo slovesem v aktivu. Například v následující větě: „*Gurr estimates that, in the sixteenth and early seventeenth centuries, 'well over fifty million visits were made to the playhouses' in London.*“ (str. 228) Překlad pomocí pasivní konstrukce návštěvy byly vykonány by v češtině zněl velmi nepřirozeně a proto jsem se rozhodla větu převést do aktiva: „*Andrew Gurr odhaduje, že v šestnáctém a raném sedmáctém století navštívilo londýnská divadla přes padesát milionů diváků.*“ (str. 11)

4.4 Koheze a koherence:

Vzhledem k odlišným strukturám obou jazyků a k rozdílům mezi českým a anglickým vnitrotextovým odkazováním docházelo při překladu k úbytku koheze a to především při překládání složitých souvětí, která v několika místech potřebují jasnější kohezní strukturu.

Jedním z těchto případů byla věta s použitím anaforicky odkazujícího *the latter of which*. „*This was especially the case when productions at the new playhouses were made difficult by weather or epidemic (the latter of which led to prohibitions on playing when...)*“ V této větě jsem nepovažovala za dostačující napsat do českého překladu *druhý jmenovaný* nebo obdobné spojení. Vzhledem k problému s navázáním i delším vyjádřením jsem se rozhodla použít ukazovacího zájmena *ta*. „*K tomu docházelo zejména, když byly produkce her v nových divadlech ztíženy počasím nebo epidemií (ta byla důvodem pro zákaz hraní v divadlech, když...)*“ (str. 8)

Mezi prvky, které autorovi naopak pomáhali udržovat pevnější koherenci, jsou rétorické otázky. Zejména ve chvílích, kdy přechází od jednoho tématu k druhému nebo jemně mění směr svých úvah, klade sérii rétorických otázek, které ve čtenáři vzbudí zvědavost a očekávání odpovědi na tyto otázky.

4.5 Lexikum, metafory, idiomatika:

Jak jsem již zmiňovala v části Analýzy textu, jedná se o odborný text psaný velmi vysokým stylem. Odbornost tématiky se projevuje pro překladatele nejpodstatněji v užívaném lexiku. Kromě historismů nebo kulturně zakotvených termínů, o kterých se zmiňuji v části Presupozice a kulturní neekvivalence, zde najdeme i stylově vysokou slovní zásobu odvozenou z latinských či francouzských kořenů. Jedná se například o výrazy jako *potent heterogeneity*, *topoi*, *modern antitheatricalists* nebo *eloquent soliloquies*.

Autor používá neutrální lexikum, jen v několika málo případech používá expresivněji zabarvená slova nebo slovní spojení. Takovýmto postupem text ozvláštňuje a udržuje si tím čtenáři pozornost.

Jedním z takových případů je výraz *tantalising* („*plot*“). (str. 228) Slovníkový překlad slova *tantalise* zní *mučit, týrat (naději apod.)*. Ovšem překlad *týrající zápletka* by českému čtenáři nedával smysl a nebo zněl velice nepřírozně. Proto jsem se rozhodla pro doplnění popisu pomocí slova *lákavá*, výsledkem je potom *mučivě lákavá zápletka*, která podle mého názoru vystihuje, co měl autor na mysli.

Výrazem velmi náročným na překlad pak bylo slovo *narrative*. Oxford Advanced Learner's Dictionary udává tuto slovníkovou definici: *Narrative is a description of events, especially in a novel or the act, process or skill of telling a story*. Bohužel slovo *narrative* se v této stati objevuje v mnoha různých významech a kontextech, takže je jen málokdy možné použít překlad příběh nebo vyprávění. Uvedme si několik příkladů. „*To ask such questions is to begin to acknowledge a larger historical narrative involving the consolidation of cultural activities in new forms, practices and structures.*“ (str. 226) Ačkoliv je příjemci originálu jasné, co přesně měl autor na mysli – dějinný kontext, sled událostí, historické pozadí – , doplnit do věty pouze slovo vyprávění by nestačilo. Proto jsem právě použila historické pozadí a výsledný překlad vypadá takto: „*Klást takovéto otázky znamená uznávat širší historické pozadí, v jehož rámci se kulturní aktivity ukotvily v nových formách, praktikách a strukturách.*“ (str. 9) Kontextem jsem se obdobně řídila ve všech dalších případech.

Autor občas používá poetická vyjádření, která text ozvláštňují a přitáhnou pozornost čtenáře. Jedním z nich je na straně 229 slovo *thespian*. Jedná se slovo řeckého původu, ke

vzniku tohoto jména se váže celá legenda. Thespis byl údajně první herec na světě, a to právě ve starověkém Řecku. V češtině ale tento výraz nemá ekvivalent. Proto jsem zvolila poetičtější vyjádření, které je funkční ekvivalentem – služebnici Thálie. Thálie, múza komedie a veselého básnictví, je v Česku známá díky Cenám Thálie, ocenění udělovaným právě hercům. Thálie je zároveň také postavou ze starořecké kultury, proto je působení tohoto výrazu na čtenáře podobné jako v originále.

Vzhledem k objektivnosti tohoto textu se autor vyhýbá metaforickým vyjádřením, přesto jich i tady pár najdeme. Jedním z nich je idiom *hand in glove*. Při překladu tohoto typu vyjádření si překladatel musí uvědomit, zda má tento idiom ekvivalent v cílovém jazyce, či zda je nutné daný výraz určitým způsobem aktualizovat. V našem případě se jedná o větu: „*Politics and entertainment in this play went hand in glove.*“ (str. 227) Oxford Advanced Learner's Dictionary uvádí, že *(to work) hand in glove (with sb)* znamená *working closely with sb, especially in a secret and/or illegal way*. V češtině jsem našla tři možné překlady, které by významově mohly odpovídat. První možný překlad je *ruka v rukávě*, ovšem v češtině se většinou používá tento idiom ve tvaru: *je (byla) ruka v rukávě*, což se do této věty syntakticky nehodí. Další možností potom je *jít ruku v ruce*. Tuto formu jsem nejprve považovala za vhodnou, ovšem tento idiom navozuje pocit bezkonfliktního a bezproblémového spojení. Proto jsem se nakonec rozhodla pro překlad *jít si na ruku*, což evokuje spolupráci, která je oboustranně výhodná a ne tak docela ohleduplná ke svému okolí.

Na této větě je možné ilustrovat i jiný lexikální problém. V několika větách se projevuje sklon angličtiny k větší synonymii a také její schopnost unést více opakujících se slov. V jedné části jsou výrazy zvolené autorem ale téměř redundantní: „*Here any opposition between „entertainment“ and „politics“ necessarily dissolves, for this anti-Spanish satire succeeded in doing political work only by being thoroughly entertaining, and entertained its audiences only by offering focused political satire. Politics and entertainment, in this play, went hand in glove.*“ (str. 227) Abych přizpůsobila tuto pasáž možnostem češtiny, která snáší opakování slov hůř než angličtina, pokusila jsem se z věty odstranit některé opakující se výrazy nebo odlišit jednotlivá slova pomocí jiných předpon: „*Tady se nám jakákoliv opozice mezi „zábavou“ a „politikou“ nutně rozpadá, protože tato proti-španělská satira vykonala svou politickou práci jednoduše tím, že byla vskutku zábavná a bavila své diváky jen pomocí zaostřeného satirického humoru. V této hře si politika a zábava šly na ruku.*“ (str. 10)

Jedním z metaforických vyjádření, které autor použil, je: „*Although both shoes 'fit', McLuskie and Dunsworth are reluctant to try either on.*“ (str. 240) Ty boty, o kterých Bruster, hovoří jsou přístupy ke zkoumání problematiky britského divadla. V podstatě říká: „Ačkoliv

jsou oba tyto přístupy vhodné, McLuskieová i Dunsworthová se nechtějí ubírat ani jedním směrem.“ Vzhledem k tomu, že tento originální způsob vyjádření text ozvláštňuje, převedla jsem jej do češtiny doslovně. „*Ačkoliv oboje tyto boty padnou, McLuskieová i Dunsworthová se zdráhají alespoň jedny zkusit.*“ (str. 22)

4.5.1 Terminologická neekvivalence

Jedním z hlavních úkolů zadání mé bakalářské práce je vyjádřit se k výrazům v anglickém originále, které v češtině nemají ekvivalenty. Jedním z takovýchto výrazů je slovo *liberties*. Několikrát se objevuje v podkapitole Playhouses. *Liberties* je specifický výraz pro předměstí, oblasti vzdálené od centra a tím pádem i mimo dosah městských autorit. V angličtině věta zní: „*Many of these playhouses were situated in the outskirts of London, in the areas generally known as London's "liberties"*“ (str. 226) „*Mnohá tato divadla byla situována v okrajových částech Londýna, v oblastech obecně známých jako londýnská předměstí.*“ (str. 9) V mém překladu zůstává nejpodstatnější charakteristika těchto oblastí zachována. Později jsem se snažila používat opisy jako *tyto oblasti, v těchto místech* a podobně.

Dalším historickým výrazem je *sturdy beggar* z věty „*An Act of 1572 for instance, criminalised „rogues, vagabonds and sturdy beggars“ including in this category all „common players of interludes and minstrels“ unless they could prove they had aristocratic patronage.*“ (str. 230) *Sturdy beggar* označuje člověka, který je schopen práce, ale z určitého důvodu raději žebřá na ulicích. Jednalo se o jiný druh lidí než ty, kteří byli nezaměstnaní, pracovat chtěli, ale nesehnali pracovní příležitost. *Sturdy beggars* jsem proto přeložila jako *žebrající povaleči*. Obdobně jako v případě slova *liberties* jsem k tomuto termínu přidala i anglický originální výraz, aby se čtenář mohl v problematice lépe orientovat.

Mezi dalšími výrazy, jejichž překlad působí problémy, je výraz *householders* – osoby, které byly majiteli částí divadel nebo celých budov, dále *baggage books* – knihy vydávané ve velkém a tedy k prodeji za nízké ceny, *golden playbook myth* – mylná představa některých badatelů, kteří jsou toho názoru, že vydavatelé a nedůležití herci spolu konspirovali za účelem většího zisku. Tento termín jsem přeložila jako *mýtus o zlatém scénáři*, výraz *baggage books* pak pomocí opisu jako *knihy, které jsou přítěží*. Pro výraz *householders* jsem musela použít synonymní výrazy *vlastník a majitel* spolu s doplněním anglického termínu.

4.5.2 Divadelní slovní zásoba

Charakteristickým znakem lexika užívaného v tomto textu je slovní zásoba vázající se k divadelnictví a do ní patří i kompozita s *play*. Do češtiny je možné kompozita převádět jako přívlastek shodný, neshodný, substantivní spojení nebo jednoslovný ekvivalent (určitý zastřešující pojem). V anglickém originále najdeme mnohokrát výrazy jako *playbook*, *playhouse*, *playwrights*, *playgoing*. Postup při překladech jednotlivých výrazů se liší vzhledem k tomu, že pro slovo *playbook* lze použít v češtině výraz scénář, pro *playwright* dramatik, *playhouse* divadla, ale pro výraz *playgoing* čeština jednoslovný výraz nemá. *Playgoing* jsem tedy v textu převáděla do češtiny jako (pravidelné) návštěvy divadel.

Mezi další divadelní termíny použité v textu patří např. výraz *eloquent soliloquies* neboli *výmluvné monology*.

4.6 Presupozice a reálie

Hlavním úkolem zpracování této bakalářské práce bylo vyrovnání se s překladatelskými problémy plynoucími z odlišnosti kulturních pozadí. Ačkoliv je britské divadlo období renesance, především pak doba Williama Shakespeara, jednou z nejdůležitějších literárních epoch Velké Británie a je takto hodnocena téměř po celém světě, musí text projít přeměnou, která ho přizpůsobí českému čtenáři. V České republice je toto období vnímáno jako podstatné právě díky osobnosti Williama Shakespeara, ale český čtenář nebude zřejmě tak detailně informován o problematice celé epochy. Důležitost tohoto období ve výchozí kultuře ovlivňuje celý text a jeho přijetí čtenářem. Setkáme se zde s řadou výrazů, které jsou určeny historicky, jedná se o historicky podmíněná označení skutečností, které existují i dnes, ale nazýváme je současnými výrazy. To práci překladatele ztěžuje, neboť najít stejný výraz v češtině je v podstatě nemožné, proto se uchyluji k synonymním vyjádřením s následným doplněním anglického originálu.

Ačkoliv autor alespoň částečně uvedl specifikaci osoby před jmény jednotlivých dramatiků, u některých jejich děl tak neučinil. Proto jsem v místech, kde použil pouze název díla, přidávala vnitřní vysvětlivky jako *publikace*, *kniha* nebo *text*. Stejně tak jsou i názvy míst, kde byla postavena nová divadla, v originálním textu uváděna jen pomocí vlastních jmen, nejsou tedy pro českého čtenáře zcela uchopitelná. V takovémto případě jsem považovala za vhodné doplnit pro českého čtenáře vnitřní vysvětlivkou určitou specifikaci. Příklady uvádím v kapitole Typologie překladatelských posunů.

Další kulturní reálií, kterou autor v textu zmiňuje je katedrála svatého Pavla v Londýně. Vzhledem k tomu, že na konci odstavce autor hovoří o tom, že se jedná o londýnský knižní trh, není nutné v tomto případě doplňovat vnitřní vysvětlivkou, o jaké město či katedrálu se jedná.

Mezi dalšími reáliemi jsou britské herecké skupiny tohoto období. Autor zde jmenuje celkem tři divadelní společnosti: *Lord Chamberlain's Men*, *Lord Strange's Men* a *The Queen's Men*. Překlady těchto jmen jsou již ustálené a bylo možné je dohledat v publikaci Alžbětinské drama, skripta DAMU.

Překlad názvů institucí a organizací

Dalšími presupozicemi, které se v textu objevují jsou jména organizací nebo institucí, které jsou v anglickém prostředí známější. Například instituce jako Greshamova burza nebo Ctihodná společnost papírníků a vydavatelů novin. Přeložená jména těchto institucí a organizací pak českého čtenáře informují již dostatečně.

4.7 Překlad citovaných textů a divadelních her

4.7.1 Autoři citovaných textů a divadelních her

Text je plný jmen britských renesančních dramatiků, které český čtenář nebude všechny znát. Ovšem vzhledem k tomu, že v textu jsou tyto osoby dobře uvozeny a většinou jsou zmiňovány ve výčtech autorů, není třeba jejich identitu osvětlovat vnitřní vysvětlivkou nebo poznámkou překladatele.

V jedné z částí textu píše autor o konkurenceschopnosti anglických her na tehdejším literárním trhu a dává příklady knih, které buď musely hrát ustoupit nebo je naopak později v období reformace vytlačily. V souvislosti s těmito díly jmenuje autor antické dramatiky Plauta, Terentia a Seneku. Anglická forma těchto jmen se liší od formy užívané v českém úzu. Anglická verze jejich jmen je Plautus, Terence a Seneca.

Na samotném začátku, v úvodu, píše autor o dvorských dílech jako Královna víl a Astrofil a Stella. V angličtině se ale jméno Astrofil píše Astrophel. Schopnost uvědomit si takovou malou odlišnost je zásadní pro dobré překladaatele.

4.7.2 Překládání názvů divadelních her

Je logické použít při převádění názvů her jednotný postup, vzhledem k tomu, že velká část z nich jsou téměř notoricky známé hry Williama Shakespeara, nepřišlo mi vhodné nechat je pro české publikum v originále. Hlavním kritériem pro převod názvů her se proto stalo, zda už byl název hry někdy přeložen do češtiny. Pro lepší orientaci čtenáře ve výchozím kontextu pro jistotu uvádím anglické názvy v závorkách a to vždy při první zmínce hry. Jména her jsem vyhledala ve skriptech Divadelní fakulty AMU, ovšem i tak zůstaly v textu tři nepřeložené názvy her. Pro udržení jednotného přístupu jsem přeložila i právě tyto zbývající tři.

4.7.3 Překládání citací divadelních her

V textu je často citováno buď z divadelních her nebo z dobových textů týkajících se divadla. Autor zapojuje do vět výrazy z Shakespearových her *Zkrocení zlé ženy*, *Snů noci svatojánského* a Middletonovi hry *Pitvora (The Changeling)* a dalších. Původní úmysl překládat citace her pomocí již přeložených částí her se ukázal jako neuskutečnitelný. Vzhledem k tomu, že při překládání her jako celku klade překladatel důraz na zachování funkce estetické a poetické, není možné v tomto případě jeho překlad použít, v našem případě je obsah sdělení důležitější než jeho forma. Protože je zde podstatnější zachování normy reprodukční, přeložila jsem některé úseky sama, bez ohledu na formu a poetiku textu. Zejména se to pak týká citací ze hry *Zkrocení zlé ženy*. Ty jsou totiž jen velmi krátké, jedná se o výrazy nebo slovní spojení a obsahová hodnota takhle malých úseků se při překladu hry jako celku ztrácí. Proto jsem zejména tyto části překládala sama.

Jednou z citací je text hry *Dva vznešení příbuzní*. Autor zde píše o zrcadlení neuskutečnitelných snů o zbohatnutí v textu tehdejších dramát. Doslova cituje pasáž, kdy venkované najdou ve vězení šílenou žalárníkovu dceru. „*A mad woman? We are made, boys!*“ (str. 230) Je to promluva jednoho z venkovanů a je možné ji vyjmout z kontextu bez větších problémů. Její převod do češtiny „*Šílená ženská? Máme vystaráno!*“ (str. 13) je tedy použitelným překladem i v tomto textu.

Jednou z dalších citací je aluze ve větě: „*Whether we choose to analogise the playhouses to well-stocked shops, to ships laden with goods or plunder, to museums, or even to 'to the great globe itself', it is clear that during a typical production...*“ (str. 228) *The great globe itself* je citát ze Shakespearovy hry *Bouře (The Tempest)* a je součástí jednoho z nejcitovanějších monologů této romance, promluvou, ve které Prospero pronáší i slavnou větu: „*We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep.*“

Opět jsem tento citát vyhledala a syntakticky vhodně ho zapojila do věty, což bylo možné, neboť překlad této krátké citace zní: „*ba i celý svět*“.

Znakem ukotvení díla Williama Shakespeara v britské kultuře je fakt, že v jednom z odstavců podkapitoly Divadla hovoří autor o *Zkrocení zlé ženy* (*The Taming of the Shrew*), na konci tohoto odstavce použije již jen jako odkaz ke hře slovo *Shrew* (str. 229). Ovšem použít v češtině jako odkaz ke hře jen Zlá žena českému divákovi ani v takto jasném kontextu nestačí. *Shrew* je v angličtině velmi výrazné slovo, zejména sémanticky, také tím, že se jedná o historismus spojený s dílem právě Williama Shakespeara. Český čtenář vnímá jako takto silné slovo právě *Zkrocení*, protože stojí na začátku názvu a obsahuje výrazné hlásky.

4.7.4 Překládání historických textů

V jedné z pasáží cituje Bruster text z roku 1612 *Omluva hercům* (Apology for Actors, někdy také překládanou jako Apologii hercům) Thomase Heywooda. Tato pasáž je citována v původním znění a také původním pravopisem. Po konzultaci s vedoucím mé bakalářské práce jsem se rozhodla tento text převést do češtiny historizujícím způsobem, za použití historismů a archaických forem nebo slovosledu. Nebylo možné text převést tak, aby působil zcela stejně, ale vzhledem k tomu, že čtenář ví, že se nejedná originálně o český text, snažila jsem se vytvářet alespoň náznak, který dává čtenáři najevo, jakým způsobem se tento citát od zbytku textu liší. Stejně tak jsem postupovala při překladu dalších textů pocházejících ze šestnáctého nebo sedmnáctého století, ačkoliv v případě překladu jednoho verše básně Richarda Perkinse, která uvozovala právě Heywoodovu Omluvu hercům, to nebylo možné: „*Thou that do'st rail at me for seeing a play,/ How woulds't thou have me spend my idle hours?*“ (str. 227) Dříve v témže odstavci je řečeno se Perkins rétoricky ptá. Ovšem překlad Omluvy hercům od Zdeňka Hrona, který jsem našla, tato věta zní: „*Každý, kdo proti divadlům hlas zved, za chvíli upřel bys mi celý svět.*“ První věc, které si všimneme, že se v tomto překladu nejedná o otázku, druhá pak to, že výpovědní hodnota originálu byla oslabena. Proto jsem se znovu rozhodla tento citát přeložit vytržený z kontextu s větším důrazem na dodržení reprodukční normy.

Na překlad nejnáročnějším výrazem v této stati je citát Samuela Daniela „*Punctillos of Dreams and Shows*“. „*The playhouses took money and in return gave audiences what Samuel Daniel would call „Punctillos of Dreams and shows*“.(str. 228) Slovo *punctillo* je odvozeno od *punctilious*, což je výraz pocházející z latiny. Z *punctillo* se později vyvinulo *punctilio*, oba tyto výrazy se ale již nepoužívají. Slovo *punctillo* označuje podle rodilého mluvčího právě ty

zásady a drobnosti, které puntičkář dodržuje. Proto jsem se nakonec rozhodla pro překlad „*Nedílné součásti snů a představení*“.

5. Typologie překladatelských posunů:

Při práci na textu se překladatel nevyhne posunům, stejně tak i já jsem byla nucena přistoupit k řešení, která byla buď nevyhnutelná a nebo výsledkem kompromisu. Často v těchto případech kompromisů hrála roli minimaxová strategie. Při klasifikaci překladatelských posunů volně vycházím z Levého *Umění překlada*.

5.1 Posuny nutné

Posuny popsané v této části vycházejí buď z odlišností obou jazykových systémů a jsou to případy, kdy překladatel nemá jinou možnost, než přistoupit k určitému posunu, ať už se jedná o nivelizaci – zplošťování výrazu, intelektualizaci – upřesňování nebo formální vyjádření syntaktických vztahů.

5.1.1 Nivelizace:

V několika případech jsem byla nucena čelit faktu, že angličtina má vzhledem k množství jazyků, ze kterých při vývoji čerpala slovní zásobu, mnohem větší počet synonymních výrazů. Velmi jasným příkladem této situace je věta, kterou jsem zmiňovala již v kapitole syntaxe: „*One might analogise what happened in the theatre to the way an empty fairground or market-place becomes gradually full of people during the day – offering many goods, events, sights, sounds and smells – before emptying again as the day ends.*“ (str. 228) Jak slovo *fairground*, tak *marketplace* je, i přes větší počet možných významů, v tomto kontextu možné přeložit jen jako tržiště. Slovník českých synonym uvádí k tržišti jedno synonymum a to trh. Vzhledem k tomu, že slova mají stejný základ, není vhodné trh použít. Proto jsem byla nucena přeložit oba tyto výrazy jen jedním slovem – tržiště. „*Je možné vytvořit analogii mezi děním v divadle a prázdným tržištěm postupně se v průběhu dne plnícím lidmi, nabízejícím rozmanité zboží, akce, podívanou, zvuky a vůně, a jeho opětovným vyprázdňením na konci dne.*“ (str. 11)

Jedním z dalších případů nivelizace bylo pak můj přístup k historickým textům citovaným v díle.

5.1.2 Explikace:

Systémové zásahy do textu, které plynuly z odlišnosti obou kultur, a tedy z presupozic, jsem již zmiňovala v kapitole Reálie. Zde si uveďme některé příklady. Jedním z míst, která autor nijak neuvozuje, je Shoreditch. Autor neříká, že se jednalo v té době o obec nedaleko

Londýna, pouhá zmínka vlastního jména českému čtenáři nestačí. Stejně tak jsem vložila vnitřní vysvětlivku před jméno vsi Newington Butts.

Vnitřní vysvětlivkou jsem také opatřila název literární databáze *Short Title Catalogue*. Je jasné, že českému čtenáři nebude toto jméno známé a vzhledem k tomu, že autor opět databázi nijak nepopisuje, pouze ji zmíní, bylo pro českého čtenáře přidat alespoň obecnou specifikaci.

5.2 Posuny kompromisní

Druhým typem posunů jsou pak posuny vzniklé na základě určitého kompromisu. Většinou jsem k nim přistoupila na základě minimaxové strategie a ohledu na cílového čtenáře.

5.2.1 Nivelizace

Jedním z případů, kdy jsem přistoupila k oslabení, zploštění výrazu, je spojení *ragtag players*. Podle výkladového slovníku označuje výraz *ragtag* osoby nebo předměty, které si nejsou podobné nebo jsou neorganizované, jedná ale o neformální výraz. Jako překlad, který přesně vystihuje možné aspekty tohoto adjektiva jsem zvolila slovo *nesourodý*, ačkoliv co se stylistické hodnoty týče, neodpovídá úplně.

5.2.2 Explikace a intelektualizace

Jak jsem již psala v podkapitole Gramatika a syntax, jednou z hlavních změn, co se syntaxe týče, bylo dělení vět. Případy, kdy jsem pro lepší srozumitelnost nebo čtivost, rozdělila větu, jsou zároveň příklady intelektualizace. „*For what separates the two, perhaps, is more the gulf between current critical assumptions and emphases – between, on the one hand, those critics who see the playhouses as primarily challenging the orthodoxies of their day, and, on the other, those who see them as primarily diverting and entertaining audiences for money – than any real disjunction between commerce and ideology.*“ (str. 227) U takto složitěho souvětí je pravděpodobnost nepochopení věty po překladu velmi vysoká. Proto jsem přistoupila k posunu, který sice nebyl motivován aspekty neslučitelnosti nebo neekvivalence jednotlivých jazyků, ale spíše snahou dosáhnout maximálního efektu s optimálním úsilím, což je základní myšlenkou minimaxové strategie. „*Neboť spíš než skutečný rozkol mezi obchodem a ideologií je rozděluje zásadní rozpor soudobých kritických závěrů a důrazů, rozpor mezi názory kritiků, kteří na divadla pohlížejí hlavně jako na výzvu pravověrnosti svých životů na jedné straně, a těch, kteří divadla považují hlavně za zdroj peněz a zábavu pro publikum na straně druhé.*“ (str. 10)

5.2.3 Formální vyjadřování syntaktických vztahů:

Mezi posuny motivované strukturními odlišnostmi obou jazyků patří také formální vyjadřování syntaktických vztahů. Angličtina používá velké množství polovětných vazeb a to vazby s infinitivem, gerundiem a participiem. Mnohé z těchto případů bylo možné přeložit pomocí přechodníku, substantiva nebo adjektiva. Často jsem ale musela přistoupit k řešení pomocí vedlejší věty, což si často žádalo větší upřesnění syntaktických vztahů. Příkladem nám může být věta ze strany 226. „*Because the liberties were outside easy reach of the authorities, and often associated with lawlessness, it is sometimes held that the playhouses must have been somehow lawless themselves, **presenting** activities and ideas that challenged the status quo.*“ Syntaktický vztah mezi jednotlivými částmi je zde nutné jasně definovat, protože napojení konce souvětí je velmi nejasné. Proto jsem se rozhodla pro vyjádření kauzálního vztahu, který byl kontextuálně nejbližší. „*Tyto oblasti byly mimo snadný dosah autorit a často byly spojovány se zločinností. Občas se proto setkáme s názorem, že divadla sama musela být určitým způsobem protizákonná, **protože prezentovala** názory zpochybňující status quo.*“ (str. 9)

K takovému řešení jsem musela přistoupit i v několika dalších případech.

„***Bestowing** upon these actors their patronage, powerful aristocrats offered them livelihood, a place to act and political protection.*“ (str. 230) V tomto případě je v kontextu cítit podtón důsledku, raději jsem ale zvolila napojení jen pomocí souřadné spojky. „*Mocní aristokraté byli těmto hercům mecenáši a nabízeli jim také obživu, místo pro představení a politickou ochranu.*“ (str. 13)

Dalším důvodem, proč jsem přistupovala k intelektualizaci, byly problémy s pochopením autorova sdělení – a to především z důvodů složité syntaxe, abstraktního lexika a délky vět. Příkladem, kdy jsem větu přeložila a přeformulovala tak, aby měl český čtenář šanci porozumět byla věta z konce textu: „*What we get when we follow the money in regard to the commercial playhouses of sixteenth- and seventeenth-century London is a rich language - one of many such languages - with which to address the questions of agency.*“ (str. 240) Po velmi detailní poradě s rodilým mluvčím, pečlivém zkoumání kontextu a hledání optimálního řešení jsem zvolila následující překlad: „*K čemu dospějeme, pokud budeme sledovat peníze a jejich vztah ke komerčním divadlům Londýna šestnáctého a sedmnáctého století, je komplexní pohled – jeden z mnoha takových pohledů – na otázky hnacích sil dramatické tvorby.*“ (str. 23) Jsem si plně vědoma toho, že se jedná o velmi rozsáhlou interpretaci, ale kompromisně jsem přistoupila k intelektualizaci, abych čtenáři zprostředkovala zamýšlený význam věty.

6. Závěr

Cílem této bakalářské práce byl překlad textu *The birth of an industry* z anglického jazyka do českého a analýza celého procesu překladu a jeho jednotlivých problémů, následně pak bylo mým úkolem tyto problémy klasifikovat v komentáři překladu. Při překládání jsem se především snažila zachovat funkční ekvivalenci originálu a překladu, odpovídající styl a přesnost terminologie.

Nejproblematictější aspekty překladu pak byly právě terminologie, vysoká abstraktnost textu a rozdílná kulturní zázemí výchozí a cílové kultury. Řešení těchto problémů si žádalo jednotnou překladatelskou metodu a koncentraci na cílového čtenáře.

Takto detailní práce s textem této délky byla velmi cennou zkušeností a věřím, že i dobrou přípravu pro budoucí povolání.

7. Resumé

Úkolem této bakalářské práce bylo vytvořit překlad zvoleného textu *The birth of an Industry*, přehled překladatelských problémů a typologii posunů. Při práci na překladu jsem byla nucena přistoupit k mnoha překladatelským kompromisům především vzhledem k odbornosti textu a strukturním rozdílům mezi jednotlivými jazyky. Jedním z nejdůležitějších úkolů bylo vyhledání terminologie, vyrovnání se s odlišnostmi obou kultur a udržení jednotné překladatelské metody.

Úmysl orientovat se na cílového čtenáře vedl ke snaze interpretovat text v nejtěžších místech a předat ho čtenáři v ucelené a srozumitelné formě.

Resumé

The aim of this thesis was to present a translation of the chosen text *The birth of an industry*, the typology of translation problem and translation shifts. The complexity and structural differences between the two languages forced me to many translation compromises during the translation work. The most important tasks were translation of terminology, search for balance of cultural differences and holding to a homogenous translation method.

The decision to concentrate on the target reader led to bigger interpretation of the most difficult passages so that the text presented at the end was compact and understandable.

8. Bibliografie:

BRUSTER, Douglas. The Cambridge History of British Theatre: The birth of an industry; Cambridge: Cambridge University Press, 2004, str. 224-241

DUŠKOVÁ, Libuše a kolektiv. Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny. Praha: Academia, 2006.

LEVÝ, Jiří. Umění překladu. Praha: Československý spisovatel, 1963.

SHAKESPEARE, William. Zkrocení Zlé ženy, překlad Jiří Josek, Praha: Romeo, 2000

SHAKESPEARE, William. Sen noci svatojánské, překlad Martin Hlinský, Brno: Atlantis, 2003

SHAKESPEARE, William. Dva vznešení příbuzní, překlad Martin Hlinský, Praha: Euromedia Group, 2006

SHAKESPEARE, William. Bouře, překlad Jiří Josek, Praha: Romeo, 2005

HORNÁT, Jaroslav. Alžbětinské drama, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986

BEJBLÍK, A., HORNÁT, J., LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo – Shakespearovi současníci, Praha: Odeon, 1980

PARDYL, Handa Věkoslav. Anglicko-český a česko-anglický slovník divadelních výrazů a výrazů z uměleckých řemesel, Praha: Ediční centrum AMU, 2001

Slovník antické kultury, Praha: SVOBODA, 1974

GREPL, Miroslav a kol. Příruční mluvnice češtiny. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.

HODEK, Karel – HAIS, Břetislav. Velký anglicko-český slovník. Praha: Leda, 2003.

LINGEA LEXICON 2000, verze 3.05.

Oxford Advances Learner's Dictionary 7th edition, Oxford: Oxford University Press, 1997

Slovník cizích slov

PALA, Karel, VŠIANSKÝ, Jan. Slovník českých synonym, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000