

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

**Překladatelská analýza autorského stylu manželů
Pellarových se zaměřením na divadelní překlad
(Diplomová práce)**

2018

Adam Kodet

Filozofická fakulta Univerzity Palackého
Katedra anglistiky a amerikanistiky

**Překladatelská analýza autorského stylu manželů Pellarových se
zaměřením na divadelní překlad**

**Translation Analysis of Rudolf and Luba Pellar's Author Style
Focused on Drama Translation**

(Diplomová práce)

Autor: Bc. Adam Kodet

Studijní obor: Anglický jazyk se zaměřením na komunitní tlumočení a překlad

Vedoucí práce: Mgr. Josefína Zubáková Ph.D

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval- samostatně a uvedl- úplný seznam citované a použité literatury.

V Olomouci dne

.....

Vlastnoruční podpis

Děkuji vedoucí diplomové práce Mgr. Josefíně Zubákové Ph.D za užitečnou, metodickou a trpělivou pomoc a cenné rady při zpracování diplomové práce.

OBSAH

1	Úvod	7
2	Dramatický text	10
2.1	Stylizace dramatického textu	10
2.2	Jazyková složka dramatického textu	12
2.2.1	Paralingvistické prostředky	13
2.2.2	Extralingvistické prostředky	15
2.2.3	Poznámky	16
2.2.4	Lingvistické prostředky	17
2.2.4.1	Slovní zásoba	17
2.2.4.2	Gramatika	18
2.3	Kompozice dramatického textu	19
2.3.1	Složky dialogu	21
2.3.2	Otevřená a zavřená forma	23
3	Překlad dramatického textu	25
3.1	Pragmatické aspekty	26
3.2	Kulturně specifické aspekty	29
3.3	Fonetické aspekty	35
3.4	Zapojení překladatele do tvůrčího procesu dramatu	38
3.5	Strategie specifické pro překlad dramatu	41
4	Autorský styl	44
4.1	Překlad autorského stylu	44
4.2	Autorský styl překladatele	45
5	Luba a Rudolf Pellarovi	51
5.1	Luba Pellarová	51
5.2	Rudolf Pellar	52
5.3	Společná překladatelská práce	53
6	Analyzovaná díla	58
6.1	Kdo se bojí Virginie Woolfové	58
6.2	Tramvaj do stanice Touha	59
7	Analýza autorského stylu manželů Pellarových	62
7.1	Stylizace mluvenosti	63
7.2	Překlad idiomů a frazeologismů	74

7.3	Zvyšování intenzity	85
7.4	Práce se slovosledem.....	94
7.5	Překlad poznámek	99
7.6	Snižování intenzity, zjemňování	111
7.7	Změny v modalitě	128
7.8	Kreativita při překladu	134
8	Závěr	145
9	Summary	148
10	Bibliografie.....	153
10.1	Primární zdroje.....	153
10.2	Sekundární zdroje.....	153
10.3	Internetové zdroje.....	156
11	Anotace	158
12	Annotation.....	159

1 Úvod

Překlady dramatu jakožto literárního žánru a jednoho ze tří základních typů uměleckých textů nebylo v minulosti věnováno zdaleka tolik prostoru, jako próze či poezii. Poměrně dlouho nebyly vydány žádné kompletní translatologické publikace, které by se zabývaly pouze tímto specifickým žánrem, většina autorů se mu ve svých studiích věnovala pouze okrajově, jako například Jiří Levý (1983) či Susan Bassnettová (2003). V posledních desetiletích ale i v tomto oboru vznikla díla, která se tomuto literárnímu žánru z hlediska překladatele věnují plně, například Sirkku Aaltonenová (2000a) či Gunnila Andermanová (2005), zmínit se také dají souborné publikace Kate Uptonové (2000) a Rogera Baines, Christiny Marinettiové a Manuely Perthegellové (2011). Také z těchto důvodů se tato diplomová práce věnuje překlady dramatického textu. Z translatologického hlediska se jedná o velmi specifický a překladatelsky zajímavý typ textu, jak bude ilustrováno v následujících kapitolách. Z hlediska překladatele je totiž při překlady dramatu třeba brát v úvahu nejenom samotný cílový a výchozí text, ale celou řadu dalších faktorů, jako jsou mimotextové aspekty, jevištní zpracování daného překlady, důraz na mluvnost dialogů nebo jasný a zřetelný převod poznámek. Velký vliv má na překlady také fakt, zda je drama překládáno pro knižní vydání, či zda je zakázkou pro konkrétní divadlo či dokonce pro jedinou specifickou inscenaci. Velmi důležité jsou také pragmatické faktory a vztahy jednotlivých replik a dialogů k postavám a předmětům na scéně. V neposlední řadě je třeba brát v potaz to, že překlady nemusí být poslední osobou v tvůrčím procesu, která daný text zpracovává. Do něj se totiž může zapojit také režisér, dramaturg či sami herci. Při překlady dramatického textu je tedy velmi vhodné, aby všechny osoby zapojené do tvůrčího procesu vzájemně spolupracovaly, a zajistily tak největší možnou kvalitu výsledného produktu.

Druhým aspektem, kterému se bude tato práce podrobněji věnovat, je autorský styl. Každý autor užívá při psaní literárních děl svůj specifický styl. Ten se dá definovat pomocí textové analýzy, která odhalí charakteristické a systematicky se opakující strategie či řešení, která autor při své práci užívá. Tyto prvky mohou být jak na rovině gramatické, tak i lexikální, syntaktické či sémantické. Také musí být jednoznačně rozlišitelné, zda autor tyto prvky používá opravdu vědomě a záměrně za účelem nějaké funkce ve svém textu, nebo zda jsou tyto prvky ovlivněny normami daného jazyka či specifickými kulturními požadavky. Jen ty prvky, které autor používá vědomě

a záměrně, totiž mohou být považovány za znaky jeho autorského stylu. Pokud tedy autor může psát svým charakteristickým autorským stylem, který lze analyzovat a definovat, je možné, že také překladatel má svůj „překladatelský“ styl? Ani tomuto hledisku se v translatologii nevěnuje mnoho publikací, zmiňme zejména článek a korpusovou studii Bakerové (2000), korpusový výzkum de Camagrové (2003) či studii Yannakopoulouvé (2014). Proto je autorský styl také jedním ze stěžejních témat této diplomové práce.

Jejím cílem je analýza autorského stylu manželů Pellarových se zaměřením právě na překlad dramatického textu. Tento žánr byl vybrán jednak z toho důvodu, že se mu nevěnuje tolik teoretiků a práce by tak mohla být přínosná například pro další analýzy spojené s dramatickým textem. Hlavním cílem je analyzovat překladové verze Pellarových a nalézt v nich takové prvky, které jsou charakteristické pro jejich překladatelský styl, na základě systematického a záměrného užití či četnosti výskytů těchto prvků. Existuje už i jiná kvalifikační práce¹, která se věnuje překladům manželů Pellarových, ale ta byla zaměřena pouze na prózu. Z toho důvodu se tato diplomová práce bude zabývat jak překladem dramatických textů, tak analýzou autorského stylu. Rudolf a Luba Pellarovi patřili k předním československým a později českým překladatelům dramát, často překládali díla amerických autorů (např. Williamse, Millera, Albeeho), jejichž překlady budou analyzovány v této práci.

Analyzovány budou dvě americká dramata dvacátého století, a to *Kdo se bojí Virginie Woolfové* (1962) od Edwarda Albeeho a *Tramvaj do stanice Touha* (1947) od Tennesseeho Williamse. Obě tato dramata byla v době svého uvedení kritikou přijata skvěle, dostala několik ocenění a obě jsou dodnes inscenována jak u nás, tak i v jiných zemích. Vybrány byly z několika důvodů. Prvním důvodem byl fakt, že analyzované verze překladu jsou od sebe poměrně vzdálené, analyzována bude první verze překladu hry *Kdo se bojí Virginie Woolfové*, jež byla publikována v roce 1964, a revidovaná překladová verze hry *Tramvaj do stanice Touha* publikovaná v roce 1992. Je tedy možné sledovat, zda v průběhu let překladatel užívá některé shodné prostředky, které by mohly charakterizovat jeho autorský styl, popřípadě zda se jeho styl nějakým způsobem vyvíjí. Druhým důvodem byl fakt, že hru *Tramvaj do Stanice Touha* ještě před Pellarovými přeložil Bedřich Becher, jehož překlad vyšel v roce 1962. Zde tak

¹GILLOVÁ, Lucie. *Luba a Rudolf Pellarovi: Překlady z angličtiny*. Praha, 2011. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze.

bude využita srovnávací analýza obou překladů, pomocí které budou moci být identifikovány právě charakteristické a individuální prvky překladatelského stylu Pellarových v přímém srovnání se starším překladem. Srovnávací analýza totiž může sloužit jako důkaz, že daný prvek je opravdu vědomým a záměrně zvoleným řešením, charakteristickým právě pro daného překladatele.

V následujících kapitolách bude nejprve představen a definován dramatický text, k čemuž poslouží zejména publikace Josefa Mistríka (1979), Jiřího Veltruského (1998) a souborné dílo Ljuby Klosové a Ludmily Kopáčové (1990). V další kapitole se práce zaměří na dramatický text z pohledu překladatele. V několika kategoriích poukáže na některé problémy a situace, které jsou pro divadelní překlad typické či problematické, čerpat bude především z práce Carole-Anne Uptonové (2000), Ortrun Zuberové (1980), Rogera Baines (2011) a Sirkku Aaltonenové (2003), ale samozřejmě i z některých dalších. Další kapitola krátce definuje autorský styl jako takový a shrne některé studie, které se věnují překladatelskému stylu, zásadní je v tomto ohledu především korpusová analýza Mony Bakerové (2000). Poté budou ještě krátce představeni jak oba manželé Pellarovi, tak obě analyzovaná dramata. Další kapitola je věnovaná vlastní analýze autorského stylu manželů Pellarových. V několika podkategoriích budou na příkladech z obou analyzovaných dramat ilustrována charakteristická překladatelská řešení Pellarových, která byla po srovnávací analýze výchozích a cílových textů, případně srovnávací analýze dvou překladových verzí, zvolena jako taková, která se v jejich práci systematicky opakují a jsou tak součástí jejich překladatelského stylu.

2 Dramatický text

Cílem této práce je analýza překladu dramatického textu, je třeba si tedy nejprve dramatický text definovat. Překladatel musí být totiž detailně obeznámen s typem textu, jenž hodlá překládat, a zejména u tak specifického typu, jakým je dramatický text, je třeba důkladná teoretická příprava. Drama jako literární druh se totiž v historickém vývoji měnil a mění ze všech tří základních druhů nejvíce a nejrychleji. V dramatu se nejvíce ze všech tří literárních druhů odráží společenské poměry, v jejichž světle drama vzniklo. Z toho důvodu také nejrychleji podléhá zastarávání a vyžaduje tím pádem neustálou aktualizaci. Jelikož v dramatu se užívá zejména mluvená řeč, je jasné, proč jeho text tak rychle zastarává. Jazyk mluveného projevu se totiž s potřebami dané společnosti vyvíjí velmi progresivně, tzn. četnost či oblíbenost určitých slov, slovních spojení či větných konstrukcí se mění mnohem rychleji, než je tomu v psaném textu. Drama také v historii sloužilo různým účelům. Zatímco v antice byl jazyk herců na jevišti pokládán za jakousi normu a ukázkou „vyššího“ stylu mluvy, v realistickém divadle se kladl důraz především na autentičnost projevu a na jeho srovnatelnost s běžným životem. Všechna tyto hlediska musí při svém překladu zohlednit sám překladatel. V následující kapitole budou definovány základní znaky dramatického textu jak z jazykového, tak z kompozičního hlediska, dále také budou také osvětleny mimotextové prvky, které dramatický text ovlivňují.

2.1 Stylizace dramatického textu

Dramatický text je textem uměleckým, je třeba si tedy připustit, že jako takový je silně stylizovaný. Někteří autoři kladou důraz zejména na autentičnost svých dialogů a jejich analogii s reálným hovorovým jazykem. Stoprocentní autentičnosti se jim ale nikdy dosáhnout nepodaří, a proto musí svůj jazyk dle potřeb stylizovat. Dramatici dle Bečky dosahují stylizace divadelního jazyka tím, že posouvají funkční vrstvy jazyka nebo je různě prolínají². Stává se totiž, že postavy z nejnižších vrstev společnosti nemluví úplně prostým jazykem, ale spíše hovorovým jazykem vrstvy vzdělanější. Naopak postavy z nejvyšších vrstev společnosti často promlouvají k divákovi uměleckým, až dokonce básnickým jazykem, což se také neslučuje s realitou. V různých historických obdobích ke stylizaci docházelo z jiných důvodů a v různé míře.

² LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 1998., s. 165

Ve starém antickém dramatu měl jazyk záměrně působit vznešeně a k jeho formě měli diváci vzhlížet jako k jakémusi vyššímu stylu. Autor tedy musel svůj jazyk této funkci a tomuto výslednému efektu do značné míry přizpůsobit. Podobnou funkci plnilo divadlo a jeho jazyk v Německu, pro který se vžil název „*theaterdeutsch*“. Tehdy byla divadelní mluva považována za jedinou správnou normu a dle Šaldy byla „*vzorem, jímž se řídí a po něm formuje společenská řeč hlavního města*“.³ Lidé se tedy v podstatě chodili učit vlastnímu jazyku ne do školy, nýbrž do divadla. V realistickém divadle se tvůrci chtěli přiblížit jazykem co nejvíce svému publiku, aby se diváci do děje dramatu lépe vcítili. Šalda tento fenomén pojmenoval jako „*stylizování naruby*“.⁴ Protože běžné každodenní hovory jsou spontánní a nenucené, pokud se dramatik takové hovory snaží převést na jeviště, vždy si musí sám svoje rozhovory vymyslet, což je přesný opak spontánnosti. Dramatik tedy vždy vytvoří svá vlastní slova, pokud by je nevytvořil, nemohl by vzniknout divadelní dialog. Dramatika tak můžeme přirovnat k básníkovi, který také tvoří své vlastní verše.

Zde se dostáváme k jednomu z rozporů, které mezi teoretiky vznikly. Jiří Veltruský, stejně jako jeho učitel Mukařovský nebo zmíněný Šalda považuje drama za básnické dílo a jeho autora tedy za básníka, čemuž se věnuje i ve svém díle *Drama jako básnické dílo* (1999). Tato publikace byla v podstatě reakcí na dílo Otakara Zicha *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie* (1931), jenž tvrdí prakticky opak. Dle jeho názoru je drama jako text jen jakási technická pomůcka a předloha a hra tak může existovat pouze na jevišti. S oběma názory se určitě lze v některých aspektech ztotožnit, v úvahu však musíme vzít ještě jeden podstatný prvek. Součástí procesu inscenace dramatu se neúčastní pouze autor a diváci v hledišti. Jeho nedílnou součástí jsou také režiséři, dramatici, scénografové, překladatel a v neposlední řadě samotní herci. Aby se tedy člověk mohl přiklonit k jednomu či druhému názoru, je třeba vždy znát okolnosti vzniku dramatu. Někteří autoři, například Shakespeare, Brecht nebo Molière si své hry inscenovali sami, jiní autoři zase pracovali přímo v divadlech na pozici dramaturga, jako například Ibsen. V takovém případě si lze jednoduše představit, že autor napsal text přímo pro své divadelní potřeby a mohl si do něj dělat jakékoliv osobní poznámky nebo ho přímo při inscenaci měnit dle potřeby. Při této situaci můžeme směle dát za pravdu Zichovi.

³ KLOSOVÁ, Ljuba. *Jevištní řeč a jazyk dramatu: sborník studií*. 1990., s. 64

⁴ tamtéž, s. 65

Může také nastat situace, že dramatik dostane zakázku na hru přímo od divadla a dopředu ví, že hra nebude vycházet knižně. Pokud autor ví, že se jeho dílo bude inscenovat, musí se již plně soustředit na to, aby jeho vyjádření bylo možné na jeviště přenést. Karel Čapek tuto snahu nazývá „*psaní dramatu do huby*“.⁵ Je tedy třeba užívat hlavně jednoduchého jazyka, dobře vyslovitelné repliky, řeč musí být paratactická, tzn. za faktem následuje hned další fakt. Nejde ale jen o dobrou vyslovitelnost, ale také o hratelnost. Některá slova, slovní spojení či věty lze jednoduše vyslovit, ale špatně se hrají. Dramatik už si dopředu musí tyto skutečnosti uvědomovat a psát svá slova tak, aby se dala na scénu jednoduše převést. Musí brát v potaz jak samotné herce, tak scénu. Otázkou zůstává, jak moc posléze zasahuje do textu právě režisér, zda má právo text úplně pozměnit či některé repliky odstranit. I v tomto případě by tedy více méně platil Zichův pohled na věc.

Jenže na druhou stranu takových situací nenastává tolik a daleko běžnější je situace, kdy autor píše drama z vlastního přesvědčení a neví, zda bude o jeho hru zájem a zda se vůbec bude inscenovat. Zde tedy musí použít vlastních schopností stylizace uměleckého textu, aby vytvořil kvalitní literární dílo, které pokud nebude přeneseno na pódia, bude alespoň sloužit k četbě jako knižní drama. Zde lze dát za pravdu spíše Veltruskému, který dramatika přirovnává k básníkovi, protože on sám si vytváří vlastní stylizovaný jazyk, který má uměleckou hodnotu.

2.2 Jazyková složka dramatického textu

Jozef Mistrík ve své publikaci *Dramatický text* (1979) píše, že „*dráma je umenie živého slova, to znamená slova v texte*.“⁶ Dále rozebírá, že slovo v textu se zásadně liší od definic jednotlivých slov ve slovníku. Slovo totiž dostává svůj význam až přímo v textu, na základě slov, které ho obklopují nebo na základě mimotextových prvků, což lze souhrnně pojmenovat jako kontext. Kontext má na slovo obrovský vliv a de facto určuje jeho význam v textu. Jedno slovo v jednom textu může mít úplně odlišný význam v jiném textu. Záleží na mnoha okolnostech – kdo, kde, jak a při jaké příležitosti slovo vyslovuje. Podle Veltruského je základním prvkem dramatického textu a tím pádem i základním úkolem pro dramatika tzv. „*významové sjednocení dialogu*“.⁷

⁵ KLOSOVÁ, Ljuba. *Jevištní řeč a jazyk dramatu: sborník studií*. 1990.,55

⁶ MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1979., s. 46

⁷ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 1999., s. 19

Každé vyřčené slovo na jevišti, každá změna v ději, každá nově přichozí postava na jeviště přidává do mysli diváka další a další kontexty. Každý kontext konkuruje dalšímu kontextu a každý nový je reakcí na ty stávající. Tyto kontexty jsou postupem času a plynutím dramatu měněny a upravovány, ale stále jich existuje obrovské množství a úkolem dramatika je tyto kontexty sjednotit tak, aby výsledné drama mělo zamýšlený význam. Adresát textu, v tomto případě můžeme mít na mysli čtenáře, musí být schopen si dané slovo živě představit v čase, prostoru a situaci, a jedině potom pochopí jeho význam. Nejlépe, když si slovo představí přímo na jevišti, kde ho v dané situaci pronáší herec. Ten totiž vyřčenému slovu dodá mnohem více složek, než když si čtenář slovo přečte v duchu. Řeč je o paralingvistických a extralingvistických prostředcích, které jsou na jevišti při pronášení slov užívány.

2.2.1 Paralingvistické prostředky

K paralingvistickým prostředkům patří takové prvky, které jsou neoddělitelnou součástí slova, pokud je vyřčeno. Jde tedy vlastně o zvukovou a pohybovou složku výrazu.⁸ Jako první můžeme vzít v potaz fyzické parametry herce. Každý herec má odlišnou barvu a sílu hlasu a tyto fyziologické parametry samozřejmě nemůže ovlivnit. I takové prvky však mohou mít na význam slov a jejich dopad na diváka vliv. Mnohem důležitější jsou ale ty prostředky, jejichž užití ovlivnit lze. Činí tak buď sami herci, nebo je k tomu přiměje režisér hry. Pokud by herci používali standardní a správnou artikulaci dle Pravidel českého pravopisu, nebyl by dramatický text dostatečně autentický a v podstatě by ve výsledku ztratil na své dramatickosti. Dramatický text je tak vždy do značné míry stylizovaný. Pokud dodáme do dramatického textu emoce, stylizujeme tím jeho význam. Herec může dané slovo vyslovit ve hněvu, strachu či v ironii a pokaždé tak slovu dá jiný význam. V podstatě tak deformuje správnou výslovnost slova, aby mu v rámci dramatu přidal na dramatickosti. Mnohem větší dopad mají ale intonační prostředky, kterými jsou ovlivněny výpovědi delší, než pouhé jedno slovo či syntagma. Mezi hlavní takové prostředky patří melodie, důraz, pauza, tempo a rytmus.

Melodie se odvíjí od různých výšek tónů, v každodenní mluvě se odlišná melodie používá třeba v otázce. V dramatu má melodie silný dramatický efekt zejména na místech, kde je odlišná od té každodenní. Závisí také na tom, komu je hra

⁸ MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1979., s. 48

adresovaná. Jinou melodií zvolí herec, pokud je hra adresovaná například dětem. Melodie je nedílnou součástí dramatického textu, pokud by totiž byl text vyřčen monotónně, ztratil by veškerou svou sémantickou hodnotu. Jen těžko ale výslednou melodií ovlivní autor, to je spíše úkolem režiséra a samotných herců. K. H. Hillar dokonce tento prostředek nazývá „*symfoničností jevištního jazyku*“.⁹ Dále dodává, že není zcela zásadní to, co herec v replice říká, ale jak to říká a především jaký vliv to bude mít na diváka.

Dalším intonačním prostředkem je důraz. Důraz je spjatý především s přízvukem a pracuje se s ním tedy různě v různých jazykových systémech. V češtině je přízvuk zpravidla na první slabice, v angličtině může být primární přízvuk v podstatě na jakékoliv slabice. Důrazem herec zvýší hlas, a tím tedy i přízvuk na dané slabice, a zvyšuje tím napětí, což má výrazný dramatický efekt. Třetím výrazným intonačním prostředkem je tempo. Dle Mistríka je tento intonační prostředek nejvíce relevantní a také vyděluje jeho druhy¹⁰:

A – nepříznakové (normální plynutí děje)

B – zrychlující se (akcelerace děje)

C – zpomalující se (retardace děje)

D – uplatnění pauzy (přerušování děje)

E – náhlá změna tempa (agogika)

Divák má tím větší a intenzivnější dramatický zážitek, čím je děj dramatu napínavější. Jelikož je tempo přímo spojené s časem, je jasné, proč má právě na napínavost děje největší vliv. Pokud se tak například pauza uplatní na takovém místě, kde to divák nečeká (např. po spojce či předložce), je taková pauza silně příznaková a vyvolává zvýšené dramatické napětí.

Další kategorií paralingvistických prostředků je kinetika, tedy pohybová složka dramatu. Mezi její součásti patří mimika, gestikulace a pohyb celým tělem. Také těmito prostředky může herec pozměnit význam právě vyřčených slov.

Mimika je natolik esenciální prvek lidské mluvy, že je od ní *de facto* neoddělitelná. Jako základní složka mluveného slova nemá tedy mimika tak zásadní

⁹ KLOSOVÁ, Ljuba. *Jevištní řeč a jazyk dramatu: sborník studií*. 1990., s. 58

¹⁰ MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1979., s. 54

vliv na význam slov či na jejich dramaticčnost. Čtenář mimiku v textu sice nevidí, ale při četbě si ji představuje. Divák v divadle v dnešním slova smyslu ji sice vidí, v antice tomu tak ale nebylo. Dramata se hrála v obrovských amfiteátrech pro desítky tisíc lidí, a divák v sto desáté řadě tak rozhodně herci do obličeje neviděl. Mnohem výraznějším prvkem s mnohem větším vlivem na dramaticčnost děje jsou gesta. Gestikulace je totiž na rozdíl od mimiky uvědomělá a herec či režisér s ní může dle potřeby pracovat. Na význam slov a na dramaticčnost děje má také vliv například proxemika, čili vzdálenost dvou či více řečníků od sebe, nebo synchronita, kdy je zásadní, zda gesto či pohyb byl vykonán před vyřčením slova, po něm nebo během něj. Mistrík nazývá součet všech kinematických složek pojmem *kinéma* a rozlišuje tři základní druhy: *syntematická*, *autosémantická* a *klišé*¹¹.

Syntematický je takový pohyb, který nemá žádnou další funkci a je jen spontánní reakcí těla při vyřčení slova. Autosémantický pohyb naopak herec přidá vědomě tak, aby svým pohybem řekl víc, než samotné slovo. Zde existují ještě čtyři další podkategorie autosémantických pohybů¹². Pomocí *deiktických* pohybů herec na něco ukazuje, pomocí *ikonografických* pohybů naznačuje podobu či tvar věci a při *indexových* pohybech jde o objektivní souvislosti, lze tedy mluvit o jakési synekdoše vyjádřené pohybem. Poslední kategorii tvoří *symbolické* pohyby, při kterých jde hlavně o subjektivní dojmy a vztahy. Termín *klišé* pak hovoří sám za sebe a takové pohyby jsou především důležitým inscenačním prostředkem.

2.2.2 Extralingvistické prostředky

Zatímco paralingvistické prvky jsou přímo spjaté s jazykem, extralingvistické jsou od něj formálně odtrženy. Mají ale na jazykovou strukturu určitý vliv, protože jsou součástí kontextu a všichni, kteří se na dramatu podílejí, musí tyto prostředky brát v úvahu. Jedním ze základních extralingvistických prostředků jsou dekorace. Tímto pojmem rozumíme předměty a pomůcky, sloužící k vytvoření prostředí na jevišti a dokreslení či přiblížení dané situace či atmosféry. Dalším podobným prostředkem jsou rekvizity, které používají přímo herci k vykonání nějaké činnosti. Některé rekvizity přímo dokreslují charakter jednotlivých postav, mohou se po jevišti pohybovat, a způsob, jakým je herci použijí, je dokonce může povýšit až na paralingvistické

¹¹ MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1979., s. 61

¹² tamtéž, s. 62

prostředky. Další nedílnou součástí dnešního divadla je světlo a zvuk. Světelnými efekty je možné navodit správnou náladu či atmosféru v publiku nebo pomocí nich zvyšovat napětí, protože tyto efekty mají vliv především na tempo. Zvuk může být chápán buď jako hudba, která plní spíše estetickou funkci, v divadle se ale tolik nevyužívá. Mnohem více se užívají další zvuky, které plní zase tu informační funkci. Pokud by byly některé zásadní zvuky z dramatu odejmuty, mohl by se dokonce text stát nesrozumitelným.

2.2.3 Poznámky

Poznámky jsou nástrojem, jak se výše popsané prostředky do textu zapisují. Je vždy důležité, kdo je autor či adresát daného dramatického textu. Pokud půjde o text od režiséra či dramaturga určený hercům, bude zcela jistě obsahovat jiný druh poznámek, než text, který autor adresuje přímo čtenáři. Rozdělit poznámky do relevantních kategorií tak v podstatě nelze a vlastně to ani není tak úplně potřeba. Poznámky jsou ale nedílnou součástí dramatického textu a bez nich by se vlastně ani o dramatický text nejednalo. Veltruský tvrdí, že „pomocí poznámek je splňován již základní předpoklad významového sjednocení dialogu: určení, kdo z účastníků kterou repliku pronáší“.¹³ Poznámkami se totiž rozumí také uvádění jmen mluvčího před replikami. Pomocí poznámek jsou do textu zahrnuty právě paralingvistické a extralingvistické prostředky, které mohou mít na dramatický text a jeho děj zásadní vliv. Některé poznámky nelze na jeviště přímo přenést, pro samotný text jsou ale zásadní. Navíc pokud autor píše knižní drama, může psát poznámky rozsáhlejšího charakteru a tím v mnohém svůj dramatický text ovlivnit. Mistrík dokonce říká, že forma a počet poznámek v dramatickém textu může změnit i jeho žánr – například z dramatu na scénář, z divadelní hry na rozhlasovou apod.¹⁴

V minulosti autor dramatu často zastával také funkci dramaturga a své hry si tak inscenoval sám. V takových textech bylo pak poznámek podstatně méně. Spousta poznámek se také dostala do textu vlivem osob, které se na celém procesu tvorby a inscenace hry podílely – dramaturgové, režiséři, editoři nebo překladatelé. Pokud chceme poznámky přece jen rozdělit, Mistrík navrhuje dvě kategorie, *scénické*

¹³ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 1999., s. 50

¹⁴ MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1979., s. 75

a *charakterové*.¹⁵ Scénické poznámky se týkají především samotné scény a jsou spíše formálního rázu. Charakterové poznámky se naopak týkají i obsahu a dokreslují se pomocí nich jednotlivé postavy. Mohou být obsaženy jako krátké poznámky při jednotlivých replikách, často ale dramatici uvádí základní charakteristiku postav už na začátku díla. Tato základní charakteristika je pak dalšími výpověďmi a poznámkami v průběhu díla jen prohlubována.

2.2.4 *Lingvistické prostředky*

Nejpodstatnější část a jakousi kostru dramatického textu tvoří lingvistické prostředky. Je ale důležité zopakovat, že samotná slova a věty samy o sobě nejsou dramatické, dramatickými se stávají až v textu. Jak už bylo řečeno, důležitý pro rozpoznání jak významu, tak dramatického efektu, je především kontext. V ději dramatu se neustále střídají různé postavy a situace, a tak existuje hned několik kontextů, které na sebe vzájemně působí, v průběhu děje se vyvíjí a mění. A pokud k textu a kontextu přidáme ještě mimotextové prostředky popsané výše, může mít slovo v dramatickém textu nepřeborné množství významů. Dané slovo tak dostává svůj význam až na jevišti, či v hlavě čtenáře, který se v daném kontextu již orientuje.

2.2.4.1 *Slovní zásoba*

Co se týče slovní zásoby Mistrík uvádí, že v lexiku existují slova, která se používají častěji než ostatní a náleží do jádra slovní zásoby daného jazyka, a také slova, která se nepoužívají tak často a patří na periferii daného jazyka. Mistrík je nazývá slovy „*exkluzivními*“.¹⁶ Pokud tuto teorii vztáhneme na text, musíme vzít v potaz také jeho žánr. Každý žánr totiž užívá slov pro něj typických, kdybychom však tato slova použili v textu jiného žánru, působila by nepatřičně. Jelikož drama užívá zejména mluvený jazyk a sází na spontánnost a autentičnost, v užití slovní zásobě najdeme především slova běžná z každodenního hovoru – spojky, zájmena, předložky, částice nebo slova, která na sebe v textu nijak výrazně neupozorňují. Pokud autor v dramatickém textu použije „*exkluzivní*“ slovo, přitáhne toto slovo na sebe okamžitě velkou pozornost. Použitím takových slov autoři text záměrně stylizují, protože tato slova do daného textu zdánlivě nepatří.

¹⁵ MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1979., s. 74

¹⁶ tamtéž, s.82

Do této kategorie patří například cizí slova, vulgární výrazy, archaismy, odborné termíny apod. I tyto výrazy ale mohou být nositeli dramatického efektu, protože například vulgarismy používá autor v silně emociálně vypjatých situacích, které jsou samy o sobě napínavé a dramatické. Co se týče slovní zásoby, dramatici často užívají hovorových a nespisovných výrazů, dále pak slangu či žargonu. Hovorová a nespisovná mluva se obecně používá k dokreslení charakteru některých postav, nastínění, ze kterých společenských či geografických poměrů pochází apod. Dále se v dramatickém textu často objevují vlastní jména, zejména tedy jména osob, které na sebe v rozhovoru odkazují. Na jejich místě také najdeme adresná zájmena a různá orientační a deiktická slova.

Dramatický text je přímočarý, zpravidla se v něm neseťkáme s básnickými prostředky, jako jsou například metafory či jiné složité kompozice jak jazykové, tak významové. Autor dramatu si nemůže dovolit, aby se divák v hledišti v ději ztratil, či některé výpovědi ihned nepochopil. Dalo by se tedy říci, že v porovnání s prózou nebo poezií je drama ve slovní zásobě o mnoho chudší. I tato běžná a opakující se slova však v různých kontextech mohou nést různé významy, drama je tak bohaté především na významy.

2.2.4.2 *Gramatika*

V předchozí kapitole bylo řečeno, že dramatický text obsahuje velké množství zájmen. Dá se říct, že v dramatickém textu dochází k explikaci zájmen, tedy jejich až nadměrnému užívání. Samozřejmě to má své opodstatnění, zájmeny uvedenými tam, kde být nemusí, zvyšuje autor důraz a tím úměrně i dramatičnost textu. Například tázací zájmena a otázky obecně jsou silným nositelem dramatičnosti, protože po otázce musí přirozeně následovat odpověď. Otázkou a následnou odpovědí přináší text nové a dosud nepoznané informace, což udržuje diváka v napětí. V neposlední řadě plní zájmena funkci orientační. Pokud je na jevišti více osob, musí být jasné, kdo ke komu nebo o kom hovoří.

Dalším dominantním prvkem v dramatickém textu jsou slovesa. Jejich zvýšené množství má vliv na dynamičnost textu, v porovnání například s odbornými či novinářskými texty, které obsahují více podstatných jmen, působí dramatický text mnohem dynamičtěji. Slovesa jsou nositeli kategorií času a osoby a plní tak nejen funkci dějovou, ale také aktualizaci – kdo, kdy a kde daný děj či činnost vykonává.

S dynamikou textu je spojená také větná výstavba. Není obvyklé a ani žádoucí, aby dramatický text obsahoval košatá souvětí a složité větné struktury s několika souřadícími a podřadícími vztahy. Typické jsou krátké jednoduché věty, vyřčené spontánně a ve zvýšeném tempu. Pokud už autor užije souvětí, jedná se zpravidla o krátký útvar, často souřadící souvětí bez spojek. Delší souvětí jsou užívána především v monolozích. Často jsou věty v dramatickém textu nedokončené, autoři používají elipsy či jiné větné ekvivalenty za účelem zvýšení dramatičnosti. Také často nedodrží ustálené užití tématu a rématu (východisko a jádro). Obyčejně se nová informace ve větě objevuje na konci a již známá informace na začátku. Dramatický text je ale velmi spontánní a v replikách je toto pořadí často otočeno, což je pro čtenáře či diváka opět velmi nepředpokladatelné a je tím vytvořen dramatický efekt.

2.3 Kompozice dramatického textu

Základním a naprosto neoddělitelným kompozičním prvkem dramatického textu je dialog. Mistrík dialog a monolog definuje následovně: „*Monológ je ucelený a súvislý jazykový prejav jediného autora. Dialog je situačne zakotvený súvislý rozhovor rôznych osob, ktoré sú v priamom a vzájomnom kontakte.*“¹⁷ Dalo by se polemizovat zejména o tom, zda v dialogu musí být zúčastněné osoby v přímém kontaktu. Mistrík tím nemyslí fyzický kontakt, ale možnost jedné i druhé strany na výpovědi přímo reagovat. Monolog a dialog mají společné to, že v obou případech jde o souvislý projev, a to jak formálně, tak obsahově. Veltruský vidí příčinu této vlastnosti opět v kontextu, jelikož monolog obsahuje pouze jeden kontext a dialog jich obsahuje víc.¹⁸ Ve světle jeho teorie o sjednocování kontextů to ale neznamená, že se monolog v dramatu neužívá. Má sice jen jeden kontext, tím ale ovlivňuje kontexty ostatní, a sjednocuje v mysli čtenáře jednotný kontext či koordinuje další dílčí kontexty.¹⁹

Dialog ale na rozdíl od monologu není ucelený, zejména proto, že na jeho vzniku a průběhu se podílí víc osob a není tedy zaručeno, že jedna, druhá či jakákoliv další strana svůj projev obsahově či formálně dokončí. Dialog nemusí být nutně jen rozhovor několika osob, které spolu přímo komunikují. Dialogem se může rozumět například text a jeho titulek nebo mluvčí, který po svém projevu odpovídá na dotazy. Tím je totiž

¹⁷ MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1979., s. 110

¹⁸ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 1999., s. 18

¹⁹ tamtéž, s. 65

zajištěn už vzpomínaný prvek, kdy osoby jsou v „*přímém a vzájemném kontaktu*“. Pokud by mluvčí pouze přednesl svůj projev a odešel, o dialog by se nejednalo. Ze stejného důvodu se za dialog nepovažují například ani zákazy či příkazy, televizní reportáže či úřední dopisy. Ty jsou sice někomu přímo adresované a adresát na ně dokonce může reagovat, zúčastněné osoby ale nejsou v přímém kontaktu a nemohou reagovat přímo na původce těchto textů. V monologu i v dialogu se vyskytují také textové konektory.²⁰ Jejich užitím je vytvářen souvislý text, jelikož pomocí nich se odkazuje na jiné části textu. V dialogu ale navíc najdeme i konektory implikující jak kontakt zúčastněných osob, tak moment skutečného času, což je esenciálním prvkem dialogu. Závěrem dodejme, že dialog nemusí být nutně vyjádřen textem, ale i mimotextovými prostředky. Pokud jeden mluvčí druhému vynadá a druhý mu beze slova jednu vrazí, můžeme tento výstup směle považovat za dialog.

Pokud jde o umělecký dialog, je třeba rozlišovat dramatický dialog a epický dialog, tzn. dialog v pravém slova smyslu a dialogický text. Dialog se totiž užívá i v epice, kde má ale poněkud odlišnou funkci. V próze se dialog užívá většinou pouze jako jedna z forem textové výstavby. Repliky v takovém dialogu se mohou střídat přímo, nebo jsou uvedeny ve formě jednotlivých výpovědí s uvozovacími větami, popřípadě se různě střídat s celými autorovými větami nebo pomocí nepřímé řeči. Autor ale v takovém dialogu pouze poodkrývá či posouvá děj, popisuje pomocí něj postavy či věci. Děj je takovým dialogem ale většinou jen pozdržen a užívá se spíše pro to, aby text nebyl monotónní a monologický. Zpravidla by se všechny informace v takovém dialogu daly jednoduše změnit tak, aby byly napsány monologicky a bez přímé řeči. V epickém dialogu totiž nedochází k prolínání vícero kontextů, je tedy jasné, že se nejedná o ryzí dialog v pravém slova smyslu.

Naproti tomu dramatický dialog je určen primárně přímo pro jevištní zpracování, a proto se vyznačuje několika specifiky. Oproti epickému dialogu působí ten dramatický na mnohem větší ploše. To lze doložit tím, že pokud vyjmeme nějakou část z epického dialogu, většinou je srozumitelná sama o sobě, protože obsahuje především fakta. Pokud vyjmeme nějakou repliku z dramatu, už tak srozumitelná být nemusí, protože je úzce spjata s kontextem dané situace. Proto lze repliku epického dialogu porovnat s větou, ale replika dramatického dialogu je spíše podobná verši v poezii. Tím spíš, že stejně jako rým v básni může mít i dialog podobnou strukturu – postupný,

²⁰ MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1979., s. 112

obkročný, střídavý apod. V dnešní době existuje i v rámci divadla nespočet žánrů a v každém se chová dialog trochu jinak, je proto obtížné ho přesněji definovat. Otázkou také zůstává, zda termín umělecký dialog vůbec existuje. Je totiž vždy, stejně jako monolog, vytvořen jedním autorem, který ho dle svých představ stylizuje, což je v podstatě přesný opak dialogu, který má být spontánní a autentický.

2.3.1 Složky dialogu

Základní stavební jednotkou dialogu je replika. Po formální stránce jde o úsek textu ohraničený z obou stran změnou mluvčího.²¹ Po obsahové stránce se mohou repliky zásadně lišit, některé ani nemusí být dokončené. Pro dramatičnost je zásadní především délka repliky. Čím je replika kratší, tím se zvyšuje tempo dialogu a společně s tempem stoupá i napětí. Každá replika totiž přináší nějakou novou informaci, což ponechává diváka v napětí. Logicky pokud se rychle střídají krátké repliky, je ono napětí o to větší. Delší repliky autoři užívají například v monologických promluvách, při vnitřním monologu apod. Čím je replika delší, tím víc může obsahovat mimojazykových prvků, delší repliky se tak používají spíše u tragédií. Krátké repliky jsou na druhou stranu často nedokončené výpovědi, eliptické věty a často začínají nestandardně například spojkami nebo částicemi, které jsou přímou reakcí na repliku předcházející. Tvar repliky je *kónický*,²² tzn. nejdelší věta vždy přichází jako první a postupně se věty v jedné replice zkracují. Nejvíce informací tak divák dostane na začátku každé repliky. Repliky by měly fungovat tak, aby je posluchač rozeznal, ale aby v projevu nepůsobily rušivě a aby si je divák co nejméně uvědomoval. Veltruský uvádí jako základní jednotku děje tzv. „situaci“, kterou definuje následovně: „*Situace [...] je tedy takový úsek dialogu, v němž se situace mění tak nepatrně, že ve srovnání s úseky jinými se jeví jako trvalá*“.²³ Taková jednotka tedy může obsahovat několik replik a je tedy svým způsobem replice nadřazená.

Vyšší jednotkou dialogu je výstup. Pokud jsme repliky porovnávali s verši v básni, dal by se výstup porovnat se strofou. Formálně ale výstupy v dramatu odděleny často vůbec nejsou. Autor s nimi však pracuje, při psaní dramatu si hru sám rozčlení na jednotlivé výstupy a až poté do nich dosazuje repliky a koriguje délku a obsah

²¹ MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1979., s. 119

²² tamtéž, s. 122

²³ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 1999., s. 86

výstupu. Výstupy jsou od sebe na jevišti odděleny většinou změnou postav na scéně, ať už je to zmenšení nebo zvětšení jejich počtu, či úplná výměna. Výstup by měl totiž přinést novou situaci, kterou právě příchod dalších osob na scénu vyvolá. Výstupy na sebe zpravidla nenavazují lineárně, ale spíše paprskovitě, každým výstupem se totiž mění kontext a také úhel pohledu diváka na daný kontext. Jelikož dramatik nemůže ve výstupu pracovat s popisnými částmi textu jako prozaik, musí se řídit jak *uměleckou ekonomikou*, tak *dramatickým napětím*.²⁴ S těmito pojmy přichází Zich. Jelikož dramatik pracuje na velmi malém prostoru, uměleckou ekonomikou se rozumí použití takových textových a uměleckých prostředků, aby bylo možno zkoncentrovat velké množství informací a děje do co nejmenšího textového úseku. Dramatickým napětím je myšleno opět dramatické působení na diváka, zvraty, zlomy, změny apod. Nejvíce dramatického napětí přináší zejména hranice mezi jednotlivými výstupy, kdy je divák nejvíce napjatý, jak daná situace bude pokračovat. V souvislosti s tempem a rytmem mohou mít výstupy akcelerační nebo retardační charakter, mohou dynamicky stoupat či klesat. Některé výstupy mají dokonce pouze tmelící funkci, kdy působí jako jakási výplň mezi dramatickými zlomy. Stejně jako jednotlivé repliky musí ale i výstupy působit tak, aby je divák téměř ani nerozpoznal, tj. aby nepůsobily rušivě, či dokonce odtrženě od zbytku dramatu.

Nadřazenou složkou výstupu je dějství. To se už oproti výstupu rozlišuje jak v textu, tak na jevišti. V textu dějství předznamenává titulek, v divadle buď opona, nebo případná přestávka. V původním antickém dramatu se dodržovalo klasické rozdělení na pět dějství – expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa. V moderním dramatu už ale autoři porušují jednotu místa a času a každý z nich si tak člení drama dle libosti. Jsou dramata o jednom dějství nebo o deseti. Dějství jsou v podstatě taková malá dramata uvnitř dramatu, která mají svůj vlastní dílčí děj, ve kterém se vždy něco vyřeší a něco k řešení se převede do následujícího dějství. Tím, že není dodržena jednotu místa a času, mohou se jednotlivá dějství odehrávat v různém časovém rozmezí, autor tak v dějství popisuje nejen to, co se v něm zrovna odehrává, ale i to, co se odehrálo mezi jednotlivými dějstvími. Podobně jako v předchozích kompozičních složkách i v dějství platí, že největší napětí přináší vždy jeho konec a začátek. Zároveň poslední dějství přináší zpravidla rozuzlení zápletky, vystřídá se v něm nejvíce postav a je tak nositelem největšího napětí. Někteří autoři užívají místo dějství výrazy jako obraz, část, scéna,

²⁴ MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1979., s. 127

jednání, v podstatě jde ale o synonyma. Výraz obraz se obecně užívá častěji přímo při divadelních představeních, protože děj je přímo přenesen vizuálně na jeviště. Kromě klasických dějství autoři mohou použít také prolog nebo epilog, ve kterém autor nastíní situaci, ve které se drama odehrává, resp. vysvětlí význam a dopady dramatu. Podstata těchto kapitol je ale natolik antidramatická, že narušuje celé drama a autoři je tak již téměř nepoužívají.

2.3.2 Otevřená a zavřená forma

Klotz²⁵ ve své publikaci *Geschlossene und offene Form in Drama* popisuje dvě formy dramatického textu. *Zavřená* forma vychází z klasického antického dramatu, *otevřená* se blíží spíše jeho modernímu pojetí. V následující stručné tabulce nastíním rozdíly mezi oběma formami.

²⁵ MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1979., s. 136

Zavřená forma	Otevřená forma
více dramatická	více divadelní
náročná na diváka	nenáročná na diváka
Děj	Děj
jednoznačný	košatý
přímočarý	široký
Čas	Čas
výsek ze života	rozprostřený na větší ploše
Prostor	Prostor
málo scén a dekorací	hodně scén a dekorací
malá prostorová členitost	bohatá prostorová členitost
jednoduché scény	variace scén
vše převedeno na jeviště	často nepřeveditelné na jeviště
Osoby	Osoby
z jedné společenské vrstvy	z více společenských vrstev
charakterizovány svými výpověďmi	méně vypracované, charakterizovány i mimo jeviště
Řeč	Řeč
jednotný styl	různé styly (řečí se charakterizují jednotlivé postavy)
explikace (vše je řečeno)	implikace (vše není řečeno, divák si odvozuje)
Kompozice	Kompozice
důraz na dějství	důraz na scénu
části plynule navazují	ruptury mezi částmi

Tabulka č. 1, Zavřená vs. otevřená forma

Jak je z Tabulky č. 1 zřejmé, *zavřená* forma opravdu vychází z původní antické podstaty dramatu. Ze zjevných důvodů nebylo možné v antice stavět složité scény a užívat moderní techniku. V antice se kladl důraz především na formu, jakou byly repliky vyslovovány, a jednotlivé repliky byly středobodem celého dramatu. Otevřená forma se v mnohém blíží spíše epice či filmu. Důkazem toho budiž fakt, že v dnešní době se zpracovávají v divadle i náměty, které byly původně určeny pouze pro prózu. Pro dramaturgy a režiséry je tak složité převést některé prvky z románu či novely přímo na jeviště, v některých případech je to pak zcela nemožné. Důraz je kladen především na děj, repliky samy o sobě nepůsobí tak dramaticky a jsou určeny především nenáročným divákům. Nikde ale není řečeno, že prvky z obou forem se nedají kombinovat v jednom dramatu.

3 Překlad dramatického textu

Co se týče literárního překladu, je překlad dramatu tím nejméně probádaným terénem v rámci celé translatologie. Příliš mnoho teoretiků se mu nevěnuje, což se dá přisoudit několika důvodům. Dramatický text je natolik komplexním uměleckým dílem, jak naznačila předchozí kapitola, že na analýze a následném vyvinutí vhodných překladatelských strategií a postupů by muselo spolupracovat obrovské množství osob z různých oborů, což není úplně tak jednoduše proveditelné. Levý dokonce tvrdí, že: „...překladatelský přístup k divadelnímu textu nelze vystihnout nějakým přímočarým a statickým stanoviskem, (...), jde spíše o soustavu proměnlivých postupů, podřízených překladatelovu pojetí příslušných dramatických útvarů a jeho představě o hlavním cíli představení.“²⁶ Překladatel, který překládá divadelní hry, by měl být zběhlý v několika různých oborech a poznatky z těchto oborů by měl při své práci beze zbytku využívat. Nejlépe to vystihuje Vennebergová²⁷:

„Nejdříve ze všeho by se měl překladatel informovat o současném stavu filologického výzkumu překládaného autora a jeho díla. Musí být také obeznámen s přijetím daného díla, což implikuje historický a sociologický výzkum. Jako velmi výhodné se jeví, pokud je překladatel seznámen také s různými teoriemi překladu, protože forma překladu je do jisté míry předurčena i jeho záměrem. Při překladu si překladatel stále musí být vědom potenciálního přijetí svého díla, což vyžaduje zevrubnou znalost cílového publika. A co se týče dramatu, překladatel by měl být úzce seznámen také s divadelní teorií a praxí.“²⁸

Z této citace vyplývá, že dobrý překladatel dramatu musí být také skvělým translatologem, ucházejícím dramatikem, zkušeným sociologem, zdatným divadelním

²⁶ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 1998., s. 193

²⁷ ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. 1980., s. 131

²⁸ (původní text) *First of all a translator must be informed on the current state of the philological research which has been done on "his" author and work. He must also be aware of the condition of the work's reception, which implies historical and sociological research. The form of the translation is determined to a great extent by its purpose, and here familiarity with the various translation theories and principles can prove advantageous. While translating, the translator must always keep in mind the potential reception of his work. This requires a thorough knowledge of his target audience. Finally, in the case of drama, the translator should also be intimately acquainted with the theatre and the dramatic methods and theories as well.*

kritikem a vynikajícím filologem; v případě manželů Pellarových samozřejmě ještě platí výborným hercem. Při překladu dramatického textu zpravidla neplatí ani obecné strategie jako Drydenova *diáda volný a věrný* překlad či Schleiermacherova *exotizace* a *domestikace*, protože překladatel často v rámci dramatu používá obě metody ze zmíněných dvojic.

Zásadně důležité je pro dramatického překladatele překládání zejména kontextu, protože, jak je zřejmé z předchozí kapitoly, v dramatu se prolíná velké množství různých kontextů, které se v průběhu hry neustále proměňují a formují. Překladatel si musí dát pozor, aby jeho text byl „hratelný“ a „mluvný“, i když tyto pojmy jsou dle některých teoretiků špatně definovatelné a lehce vágní. Je třeba, aby překladatel při převodu dramatu z výchozího do cílového jazyka nepracoval sám, ale aby úzce spolupracoval s dalšími osobami zúčastněnými v celém tvůrčím procesu. Musí si být vědom značných kulturních rozdílů mezi výchozí a cílovou kulturou, musí se snažit eliminovat ideologické posuny při překladu. Musí brát v potaz situaci přímo na scéně, a to včetně kostýmů, světel, rekvizit či kulis. A musí se především smířit s tím, že některé aspekty, pasáže či dokonce celé hry perfektně z jedné kultury do druhé převést nelze. V následujících podkapitolách budouv několika kategoriích zmíněné některé z problémů, strategií, poznatků či příkladů z překladatelské praxe, které mohou při překladu dramatu nastat a se kterými se překladatel musí vypořádat.

3.1 Pragmatické aspekty

Jak bylo řešeno výše, překlad dramatu je specifický tím, že jeho překladatel už musí nebo by měl předpokládat, že jeho práce bude převedena na divadelní pódium. Nezáleží pouze na tom, jak dobře bude text vyslovitelný pro herce, jak srozumitelný bude pro diváka nebo jak dramatický je pro režiséra. Zásadním aspektem je také fakt, zda dané repliky je schopné převést na konkrétní moment a místo na jevišti. Pokud například výchozí text obsahuje takové scénické poznámky, že herec má při pronesení dané repliky přejít z jednoho konce scény na druhý, musí si překladatel uvědomit, jak by mohla být velká a zda jeho výsledná replika není pro danou poznámku příliš krátká nebo dlouhá. Pokud je, musí buď upravit přímo danou repliku, nebo pozměnit poznámku tak, aby to nemělo zásadní vliv na význam. Pokud je tedy jeho replika příliš dlouhá, ale nechce ji zkracovat, pozmění text v poznámce tak, že herec například přejde tam a zpět a ne pouze jedním směrem.

Výhodou by pro překladatele bylo, kdyby od začátku práce věděl, ve kterém divadle se bude jeho text hrát. Mohl by si tak děj a situace představit přímo na konkrétním jevišti a vyvaroval by se tak chyb pragmatického charakteru. Pokud například v originále zní, že postava stojí na nějakém vyvýšeném místě či na balkóně a divadlo, ve kterém se hra bude inscenovat, takovýmto místem nedisponuje, musí tomuto faktu podřídit svou práci už překladatel. Zde se nabízí spolupráce přímo s režisérem, který určí, jakým způsobem se scéna na balkóně bude na jevišti odehrávat, popř. se domluví s překladatelem na změně v textu.

S ohledem na divadelní představení a dramatický text souvisí s pragmatickými aspekty také použití deiktických výrazů. Ty se v běžném hovoru či v psaném projevu mohou zdát nadbytečné a mluvcí, potažmo spisovatel či překladatel je nepoužívá. V dramatickém textu jsou ale tato slova důležitým nositelem významu a také dramatického efektu, je tedy bezpodmínečně nutné takovéto výrazy překládat či převádět. Levý vysvětluje, že: (...) *replika může vstoupit do vztahu k předmětům na jevišti (...)*,²⁹ čehož si musí být překladatel vědom. Deiktická slova, jako například ukazovací zájmena či příslovce na pódiu okamžitě vyvolají reakci herce v podobě gest a pohybů. Pokud by tato slova zůstala nepřeložená, je možné, že text tuto reakci nevyvolá a tím se lehce pozmění význam či kontext dramatu nebo výstupu. Různé jazyky samozřejmě skýtají různé možnosti, jak tyto výrazy překládat, klíčovým úkolem pro překladatele je podle Bassnettové převést ne daná slova, ale zejména jejich funkci³⁰.

K dalším pragmatickým elementům divadelního překladu patří médium, pro které překladatel svůj text tvoří. Jinak bude určité pasáže překládat pro knižní vydání, jinak pro divadelní inscenaci, jinak pro rozhlasovou hru. Je tedy žádoucí, aby dopředu věděl, ve kterém médiu se bude jeho dílo prezentovat, aby tomu mohl svou práci podřídit. Při psaní pro knižní vydání může překladatel užít beze strachu z neporozumění delší souvětí, komplexnější struktury a zejména poznámky, kterými dovysvětlí neznámé výrazy či kulturně specifické prvky. Čtenář má více času o replikách přemýšlet a může se k nim kdykoliv vrátit. Role poznámek je pro cílového recipienta mnohem důležitější právě v knižním dramatu, kdy čtenář postrádá vizuálnost dramatu, kterou překladatel nastíní právě v poznámkách. Jinak samozřejmě budou vypadat poznámky, pokud hru

²⁹ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 1998., s. 173

³⁰ HERMANS, Theo. *The manipulation of literature: studies in literary translation*. 2014., s. 101

píše pro oči režiséra. Vždy je třeba si uvědomit, kdo je koncový příjemce překládaného textu.

Tomuto tématu se podrobně věnuje Aaltonenová v souvislosti se situací ohledně dramatu ve Finsku. Soustředí se právě na cílové zaměření výsledného překladu a vliv tohoto zaměření na daný překlad. Říká například, že: „*Čím užší je zaměření textu, tím více se zvolená překladatelská strategie vzdaluje od doslovného překladu.*“³¹ Udává tři různé kategorie, které reprezentují, jak moc je cílový text zaměřen na koncového recipienta. *Loosely targeted texts*, čili textů, které jsou zaměřeny na největší množství diváků je nejvíce, druhou kategorii tvoří už úzce zaměřené texty, které ve Finsku nepřísluší čtenářům či divákům, ale jedná se o anglické překlady finských her, které pak pro překlad do dalšího jazyka používají překladatelé z celého světa – jejich životnost je tedy nejkratší. Třetí kategorii tvoří nejvíce zaměřené texty, které jsou určeny například pouze pro jednu konkrétní inscenaci.

V souvislosti s tímto dělením zavádí Aaltonenová pojem *Retranslation*³², čili překlad překladu, a zamýšlí se nad tím, kdy se dá tento pojem použít. Jedním z možných užití je případ, kdy dramatik předělává doslovný překlad od překladatele pro své vlastní potřeby nebo například při aktualizaci jazyka dané hry. Znovu je tedy třeba poukázat na zásadní vliv média a recipienta, pro které překladatel svůj text tvoří. Při divadelní inscenaci nebo při rozhlasové hře je příjemce závislý především na zvukové stopě a zpravidla se k ní nemůže vracet (pokud si právě nepřehrává záznam rozhlasové hry). Proto je zásadní použití srozumitelného jazyka, je vhodné užívat ustálená spojení, aby si je posluchač při přeslechnutí mohl jednoduše domyslet apod.

Je také zásadní, zda výsledný překlad bude sloužit pouze pro jedno konkrétní představení nebo zda bude vycházet knižně tak, aby ho při inscenaci mohl použít kterýkoliv režisér v jakémkoliv divadle. Pavis rozděluje překlad *for the page* (knižní) a *for the stage* (jevištní)³³ a dodává i ekonomický aspekt překladu dramatu. Pokud překladatel překládá pro knižní vydání, co nejméně si domýšlí a měl by zachovat

³¹ AALTONEN, Sirkku. *Retranslation in the Finnish theatre*. In *Cadernos de Tradução: Tradução, retradução e adaptação* 1(11): 141-159, 2003., s. 143

(původní text) *The more closely a text can be targeted at a particular reception, the further away the translation strategy moves from that of literary translation.*

³² tamtéž, s. 142

³³ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 52

co nejvíce aspektů, případných dvojsmyslů a hříček z originálu. Tím zajistí, že drama si každý dramatik, který ho bude chtít převést na jeviště, může vyložit po svém, tzn. je větší pravděpodobnost, že si překlad k jevištnímu zpracování vybere více režisérů, což znamená i větší výnos pro samotného překladatele. V praxi to ale funguje mnohdy spíše opačně – při úspěšném a opakovaném představení často sklízí slávu pouze režisér, případně autor originálu, a překladatel v tomto procesu působí jako chudý přihlízeč, ačkoliv odvedl neméně velké penzum práce.

Kromě zmíněných médií je ještě vhodné uvést film a televizi. Pokud se hra převádí na televizní obrazovku či filmové plátno, mluví se častěji než o překladu spíše o adaptaci. Bellová se při své adaptaci filmu *Priest*, jehož scénář napsal Jimmy McGovern, zamýšlí nad tím, do jaké míry má zohlednit původní dílo a do jaké míry smí v adaptaci uplatnit vlastní tvůrčí schopnosti³⁴. Kromě toho ale popisuje problémy, se kterými se při převodu filmu na jeviště potýkala. Jako zásadní faktor uvádí, že překladatel musí zmenšit a potlačit celistvý panoramatický pohled filmu a zúžit ho pouze na klíčové vztahy mezi postavami, konflikty, dramatický potenciál a vývoj postav. Důležitá je také schopnost manipulace s časem a prostorem na jevišti. Autorka se co nejvíce snažila oprostít od filmového vyznění její hry a pokoušela se eliminovat rychlé střihy a často se střídající scény z původního filmu. Aby byla schopná toto filmové tempo na jevišti stíhat, pomohla si jakýmsi „trialogem“ kdy se na jevišti v jeden moment prolínaly dvě různé scény, tedy i dva různé dialogy, které spojovala jedna postava. Také byla nucena odebrat některé vedlejší postavy a zkrátit některá dějství. Začátek dramatu oproti filmu značně posunula a události, které se udály v ději předtím, naznačila v prologu. Ze zmíněných poznatků je vidět, jak moc se práce překladatele při překladu dramatu prolíná s prací režiséra či samotného dramatika nebo herce.

3.2 Kulturně specifické aspekty

Převod kulturně specifických prvků z jednoho jazyka do druhého, lépe řečeno z výchozí kultury do té cílové, je téma, které souvisí se všemi druhy jak literárního překladu, tak překladu populárně naučných textů, pragmatických textů či návodů k použití. Právě v dramatu jsou tyto prvky zastoupeny možná nejčastěji ze všech žánrů, jelikož se na jevištích setkáváme zejména se živou mluvou a dialogem. Právě

³⁴ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 73

v promluvách jednotlivých postav nalezneme téměř vždy nějaké kulturně specifické prvky, jelikož autor nemá téměř jiný způsob, jak by naznačil charakter či původ postav a děj v dramatu plyne pouze za pomoci jednotlivých replik. Častěji, než v jiných textech se tak v dramatu setkáme s dialektem, slangem, hovorovou mluvou či žargonem.

V rámci převodu kulturně specifických prvků se také dostáváme k překladatelskému evergreenu „nepřeložitelnosti“³⁵. Napříč jednotlivými kulturami nalezneme nepřeborné množství výrazů, slovních spojení, narážek, aluzí či stereotypů, které jsou natolik zakořeněné ve výchozí kultuře, že je prakticky nelze převést do žádného jiného prostředí, aniž by neztratily nic ze svého původního významu. Bowman například tvrdí, že pokud je výchozí text napsán v dialektu, a dané dílo se převádí do jiného jazyka, nejedná se už o překlad, ale adaptaci, protože některá dialektická slova jsou s výchozí kulturou natolik spjatá, že je nelze přeložit tak, aby v cílovém jazyce zněla přirozeně³⁶. Překladatel se však musí pokusit o co nejvěrnější přenos autorova záměru, čehož může dosáhnout několika možnými strategiemi.

V souvislosti s dichotomií, kterou zavedl už Schleiermacher, tedy domestikace a exotizace³⁷, se může překladatel rozhodnout zachovat ve svém díle co nejvíce „cizosti“ a přenést čtenáře, v případě dramatu tedy diváka, blíže k autorovi výchozího textu, nebo naopak podřídít překlad cílovému jazyku, potažmo cílové kultuře. V divadelním prostředí bude převládat spíše druhá metoda. Zatímco čtenář si daný problematický aspekt může přečíst několikrát, cokoli si o něm vyhledat či se k němu kdykoliv vrátit, divák v hledišti má pouze jednu šanci na jeho zachycení a porozumění. Z těchto důvodů se režiséři i překladatelé uchylují spíše k domestikacním strategiím, tak aby jejich dílo bylo co nejvíce srozumitelné pro diváka.

Výsledný překlad tak často bývá od výchozího textu značně odlišný, proto Bassnettová říká, že: „...překladatel přináší do díla původního autora svůj vlastní styl a interpretaci.“³⁸ Překladatelskému stylu se bude tato práce věnovat v jedné z dalších kapitol. Dále Bassnettová polemizuje o tom, že překladatel musí vytvořit takový

³⁵ např. BASNETT (2003) či MATHESIUS (1953)

³⁶ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 28

³⁷ SCHULTE, Rainer, BIGUENET John. *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. 1992., s. 36

³⁸ HERMANS, Theo. *The manipulation of literature: studies in literary translation*. 2014., s. 92 (původní text) „the translator brings his own style and interpretation to the work of the source language author“

autentický text v cílovém jazyce, který bude jak překladem původního díla, tak unikátní adaptací pro danou cílovou kulturu. Jako příklad udává dva různé převody Shakespearovy hry *King Lear*, kdy italský překladatel vztahuje drama spíše na svou kulturu a užívá paralelu s Dantovou *Božskou komedií*, kdežto ruský překladatel do díla implementuje prvky z Dostojevského literatury.

Když už jsme u Shakespeara, ten dokázal do svých her dát natolik skryté a specifické aluze, že je naprostá většina diváků, a pravděpodobně tedy i překladatelů, vůbec nepostřehla. Ve svém Hamletovi například použil narážku na krčmu, která se v jeho době nacházela v těsné blízkosti divadla Globe, kde se jeho hry inscenovaly.³⁹ Překladatel musí být nejen pozorný, ale také naprosto obeznámený s výchozí kulturou, aby byl schopen tyto aluze vhodně přeložit. Oioiová s Bassnettovou tak úplně nesouhlasí a tvrdí, že by se překladatel neměl příliš snažit přenést hru blíže divákům z dané cílové kultury, protože ti by si hned hru vztáhli na vlastní společnost. Naproti tomu by se podle ní měl překladatel snažit vystihnout onu „cizost“ a vzdálenost původního díla.⁴⁰ Jak je tedy vidět, v této problematice nezaujímá každý teoretik či překladatel stejný názor.

Pokud se budeme blíže věnovat již zmíněnému dialektu a slangu, je třeba podotknout, že se jedná o jeden z nejsložitějších problémů v překladatelském procesu. Za prvé by měl s výchozím dialektem a slangem být překladatel naprosto obeznámen. V druhém kroku se pak musí rozhodnout, pokud ve svém cílovém textu použije rovněž dialekt, slang, či hovorovou mluvu nebo tyto prvky neutralizuje. Pokud se rozhodne pro první variantu, je třeba vybrat takovou vrstvu cílového jazyka, která bude odpovídat vrstvě obyvatelstva či postav, které v díle tímto jazykem hovoří. Pokud tak překladatel převádí mluvu amerického černošského ghetta, neměl by, například v češtině, užívat například studentskému slangu, protože by se nejednalo o stejné vrstvy společnosti.

Specifické je v tomto ohledu zejména Skotsko, kde v podstatě neexistuje standardní varianta jazyka. Dramata se často a s oblibou překládají do varianty angličtiny nazvané *Scots*, což je v podstatě soubor různých regionálních variant a dialektů. Proto když Findlay převáděl na skotská jeviště například hru *Enfantillages* od Cousse, dovolil si ji přeložit do *Scots*, i když původně byla napsaná ve standardní

³⁹ ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. 1980., s. 32

⁴⁰ tamtéž, s. 53

francouzštině⁴¹. Učinil tak z několika důvodů – jednak se hra odehrávala na venkově a ve Skotsku se typicky užívá dialektů především ve venkovských oblastech, jednak chtěl na tuto variantu jazyka jen poukázat, udržovat ji při životě a třeba ji i zpopularizovat. Skoti jsou známí svou národní hrdostí, a tak dramata napsaná ve *Scots* jsou zde mnohem více populární.

Pro neutralizaci dialektu se musela nakonec rozhodnout například Rozhinová při překladu Redliňského hry *Cud na Greenpoincie* z polštiny do angličtiny.⁴² Hra vypráví příběh polských imigrantů ve Spojených státech. Postavy v originále mluví zvláštním mixem polštiny a angličtiny, kdy anglicky nahrazují některá obecně známá slova, názvy či často používané výrazy, protože s nimi při příjezdu do Ameriky ihned přišli do kontaktu. Problém nastává tehdy, když má být tento jazyk převeden do angličtiny kompletně. V jiných jazycích by takovýto mix mohl normálně fungovat, ale angličtina s angličtinou se mísit nedá. Autorka překladu proto nejprve užila opačné metody a anglická slova v originále nahradila polskými slovy ve svém překladu. Tak jak jsou ale obecná anglická slova pro Poláky v originále známá a bez problémů jim rozumí, polským slovům by nerozuměl nikdo z anglicky mluvících čtenářů či diváků. Dokonce ani tehdy, když v další verzi svého překladu přidala k anglickým slovům pouze polské deklinační koncovky. Ve třetím případě se rozhodla použít pouze angličtinu, ale záměrně v ní nechala gramatické chyby, a postavy mluvily poněkud lámanou angličtinou. Tím chtěla evokovat to, že se postavy nacházejí v cizím prostředí a nový jazyk neovládají. Jenže tento postup se ukázal taktéž jako chybný, protože by to bylo stejné, jako kdyby postavy v originále mluvily lámanou polštinou, ač to byli Poláci, kteří svůj jazyk ovládali skvěle. Nakonec tedy musela tento specifický dialekt úplně neutralizovat a použila standardní variantu angličtiny. Polský originál tak dokládala pouze polská jména postav.

⁴¹ UPTON, Carole-Anne. Moving target: theatre translation and cultural relocation. 2000., s. 37

⁴² UPTON, Carole-Anne. Moving target: theatre translation and cultural relocation. 2000., s. 145

Ve spojení s dialektem v dramatu lze citovat Levého, který říká, že:

„Dobry dramatik svou postavu charakterizuje zevnitř, její jazykový výraz je diktován charakterem a ne naopak. Proto by také nebylo zdravé, aby se překladatel stal jakýmsi sběratelem jazykových zvláštností postav, také jeho stylizace by měla vyplývat z jeho představy o charakteru postavy a o jejím vývoji.“⁴³

Důležité jsou také tradice jednotlivých cílových kultur. Například ve Spojených státech se stále nahlíží na latinskou Ameriku a zejména Mexiko skrz prsty a domněnky o obyvatelích těchto zemí jsou ve Státech značně stereotypizované. Nigrová poukazuje, že se překladatel musí těchto stereotypů a předsudků při překladu nejen vyvarovat, ale musí si dát zvláštní pozor na to, aby jeho překlad tyto předsudky a stereotypy sám nevyvolával⁴⁴. Velmi specifické jsou v těchto ohledech asijské kultury, na což poukazuje ve svém překladu Ooiová⁴⁵, která se snažila převést O’Neillovu hru do čínštiny. Dramata tohoto irského autora jsou plné dvojsmyslů a podtextu, na což nejsou obyvatelé Hong Kongu, kde se měl překlad inscenovat, příliš zvyklí. Na co nejsou zvyklí už vůbec, jsou rodinné konflikty a vyhrocené vztahy v O’Neillových hrách. V Číně je jasná daná rodinná hierarchie a není přípustné, aby se například potomek dohadoval se svým otcem jakožto hlavou rodiny. Některé kulturní narážky z irského prostředí neměly v čínské kultuře žádný ekvivalent, překladatel je mohl buď vysvětlit v poznámkách, nebo jednoduše úplně vynechat, aby si prolomením některých tabuizovaných témat diváka okamžitě nezneprátlil.

Gostandová udává jiný příklad, kdy se jedna antropoložka snažila domorodému ostrovnímu kmenu vysvětlit dilema z Hamleta. Obyvatelé jí ale absolutně nerozuměli, protože v jejich kultuře bylo pro vdovu povinností si vzít po smrti svého muže jeho bratra⁴⁶. V Anglii je zase zcela normální, že drama se při překladu či adaptaci okamžitě změní na radikální politickou či společenskou satiru, což výrazně ovlivní celkový dojem z představení a může to například odbourat některé původní komické prvky.

⁴³ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 1998., s. 188

⁴⁴ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 121

⁴⁵ tamtéž, s. 62

⁴⁶ ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. 1980., s. 3

V některých zemích a kulturách je také daná délka představení, které by neměla inscenace přesáhnout. Pokud je hra dlouhá, musí překladatel, potažmo režisér hru zkrátit tak, aby se do tohoto časového intervalu vešla. V některých jazycích, například v němčině, je takové zkrácení samotných replik z jazykových důvodů zcela nemožné, dramatik / překladatel se tak musí uchýlit k mnohem drastičtější metodě, kdy musí ze hry odstranit celé části, dějství či postavy. Z těchto poznatků je tedy zřejmé, že překladatel nemusí být pouze znalcem výchozí kultury, ale také té cílové.

V souvislosti s kulturně specifickými prvky bych ještě rád zmínil některé pojmy, které teoretici divadla a překladu zavedli. Bassnettová například uvádí, že by se překladatel měl stát *cultural relocater*⁴⁷, Uptonová zase zavádí pojem *cultural advocate*⁴⁸, a Findlay používá termín *cultural facilitator*⁴⁹. Tyto tři pojmy mají společné to, že se snaží naznačit komplexnost práce překladatele. Obecná veřejnost vnímá práci překladatele jako mechanický převod textu z jednoho jazyka do druhého. Teoretici překladu ale svými analýzami ukazují, že překlad je mnohem víc než otrocká práce. Jedním z aspektů je právě nutnost znalosti cílové i výchozí kultury a její správný přenos s ohledem na cílového recipienta.

Podle Roseové by překladatel neměl působit pouze jako kulturní „relokátor“ či „obhájce“, ale také jako *cultural promoter*⁵⁰. Tímto označením má na mysli to, že by měl překladatel nejen převádět aspekty mezi kulturami, ale že by se měl aktivně účastnit procesu inscenace. Ne však pouze tím, že při zkouškách svůj překlad upravuje dle požadavků a potřeb režiséra a herců, ale tím, že pro překládanou hru shání i vhodný trh. Jako ideální příklad uvádí Velkou Británii, kde překladové hry a obecné literatura zaujímá pouze malé procento celkového počtu inscenovaných her. Proto by překladatel měl své dílo náležitě propagovat, a pokud se jedná o drama, měl by podle Roseové sám vyhledávat vhodná místa, kde by se hra dala prezentovat. Dává příklad, kdy svou hru upravila tak, že se dala zahrát v jedoucím autě, a tuto inscenaci si domluvila na proslulém edinburském festivalu Fringe!. Představení v autě mělo

⁴⁷ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 50

⁴⁸ tamtéž, s. 2

⁴⁹ tamtéž, 45

⁵⁰ BAINES, Roger W, Christina MARINETTI, Manuela PERTEGHELLA. *Staging and performing translation: text and theatre practice*. 2011., s. 139

u diváků obrovský úspěch a tah s úpravou svého překladu a následnou propagací se překladatelce vyplatil.

3.3 Fonetické aspekty

Jak bylo zmíněno v kapitole č. 2, v dramatickém textu hraje jednu ze zásadních rolí fonetická stránka jazyka. Kromě samotných textových záležitostí se překladatel musí zvláště zaměřit i na tuto stránku překládaného díla. Je zde možné najít určitou korelaci s jazykovými aspekty a otázkou přeložitelnosti a nepřeložitelnosti. V některých jazycích se totiž dají použít určité fonetické prvky, které jen těžko nalezneme v jiném jazyce.

Pokud vezmeme v úvahu převod rýmů, klasickým příkladem používaným v angličtině je jamb, čili dvouslabičná stopa, která se skládá zpravidla z první nepřízvučné a druhé přízvučné slabiky. Čeština neobsahuje nepřízvučná slova a přízvuk se nachází zpravidla na první slabice. Je tedy velmi složité najít odpovídající slova tak, aby vystihla původní rým. Čapek podotýká, že v češtině jamb prakticky neexistuje a básník či překladatel si musí vypomáhat pomocí tzv. „předrážek“⁵¹. Taková předrážková slova mohou být například *ted’, pak, tu, přec* apod. Může se zdát, že rýmy plní v literárním díle pouze estetickou funkci, a pokud je překladatel nepřevéde správně nebo dokonce vůbec, ztratí výsledný text pouze na kráse, ale nikoliv na významu. Toto tvrzení ale nemusí být vždy pravdivé, což dokládá analýza dvou anglických překladů Ibsenovy dramatické básně *Peer Gynt* od Akerholtové⁵².

Ve výchozím díle je užito velmi specifické schéma rýmu, které se často a zdánlivě nahodile střídá a často užívá také aliterace. Právě důrazem na některá veršovaná slova, aliterací a opakováním stejných výrazů na různých místech díla autor vytváří celistvý rytmus ve výchozím díle a některé jeho části zvýrazní. Autorům obou překladů se dle Akerholtové nepovedlo tyto pasáže do jejich překladů převést a tím lehce či závažněji manipulují s efektem a původním dopadem výchozího textu. Je tedy důležité, aby se překladatel v co největší míře pokusil analyzovat dílo nejen po stránce textové, ale i fonetické. Nutně to však neznamená, že by překladatel měl vždy použít rým přesně na stejném místě v cílovém textu, jako v tom výchozím. Cameronová říká,

⁵¹ KLOSOVÁ, Ljuba. *Jevištní řeč a jazyk dramatu: sborník studií*. 1990., s. 50

⁵² ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. 1980., s. 106

že pokud v daném místě textu nelze z různých důvodů rým použít, je možné ho o řádek či dva posunout⁵³. Není tedy nutné rým do překladu rýmy používat nuceně.

Dalším důležitým fonetickým aspektem je již zmíněný rytmus. Rytmus je větší fonetická jednotka, než rým, a tak je podstatně složitější jej v daném díle identifikovat. I rytmus má ale v textu svou funkci, tím spíše pokud se text převádí na jeviště. V tomto ohledu je velmi přínosný článek od Baines⁵⁴, kde popisuje práci na překladu Koltèsova dramatu *Dans la solitude des champs de coton*. Jazykem výchozího díla je francouzština a hlavním aspektem dramatu je právě rytmus. Autor používá v textu rým alexandrín, který je pro francouzštinu velmi typický. Tento prvek využívá společně s komplexní syntaxí, opakováním stejných nebo podobných motivů v řeči obou hlavních protagonistů na různých místech, vkládáním osamocených zvukových slov, především zájmen, na specificky vybraná místa v textu apod. Také nepoužívá interpunkci a všechny výše zmíněné prvky tvoří výsledný, velmi specifický rytmus, který je velmi složité odhalit, natož pak převést do jiného jazyka. Baines se o to ale přece jen pokusil.

Jako první se snažil zachovat vynechávání interpunkce a také využití komplexní syntaxe a užití netradičního slovosledu, jímž kopíroval výchozí text. Ve francouzštině dlouhá vrstvená souvětí nemají takový vliv na koherenci, jako v angličtině, kde by se souvětí pro lepší srozumitelnost musela rozdělit. Zde Baines zachoval dlouhá souvětí i ve svém anglickém překladu, tak aby nenarušil zmíněný rytmus. Dále přišel na to, že použití příslovečných frází, příčinných spojek a intranzitivních sloves opět narušuje rytmus a snažil se těmto výrazům v překladu vyhnout. Velmi zajímavá byla metoda, kterou při analýze rytmu Baines použil. Nejprve si s herci přehrál na zkouškách text v originále, tak aby identifikoval rytmus a poté vytvořil prvotní hrubý překlad. Pak do procesu zahrnul muzikanta a recitátora Davida Higginse, který text poslouchal taktéž v originále. Francouzštině nerozuměl, a proto nemohl být ovlivněn významem slov, jakožto muzikant ale mnohem lépe identifikoval muzikální a rytmickou složku dramatu. Poté dostal k dispozici prvotní Bainesův překlad, vzal si buben a snažil se identifikovaný rytmus originálu přenést na anglický překlad. Pokud mu něco nešlo úplně přes jazyk, s Bainesem překlad přepracovali. Muzikant pomáhal překladateli zachovat původní rytmus originálu, poradil, kde má zpomalit a kde naopak zrychlit.

⁵³ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 107

⁵⁴ BAINES, Roger W, Christina MARINETTI, Manuela PERTEGHELLA. *Staging and performing translation: text and theatre practice*. 2011., s. 49

Ve výsledném překladu sice převládala forma nad obsahem, je zde ale názorně vidět, jak je překlad dramatu tvůrčím procesem.

Podobným způsobem pracovala i Evansová při adaptaci čínských muzikálních her typu *jing-ju* do angličtiny.⁵⁵ Herci v její skupině naposlouchali text v čínštině aniž by mu rozuměli, aby se sžili s rytmem a melodičností originálu. Do naučeného rytmu pak už pouze vkládali anglická slova překladu. Překladatelka si kromě melodie musela dát pozor na fakt, že v čínštině je zpravidla poslední část slova znělá. Slova v překladu tedy nesměla končit na plozivní neznělé souhlásky, což by výrazně narušilo rytmus hry.

Charakteristický rytmus má i dětská řeč, na což při překladu hry *Enfantillages* od Raymonda Cousse poukazuje Findlay.⁵⁶ V originále je hlavní postavou malý chlapec, jehož řeč je velmi charakteristická – používá krátké eliptické věty, opakuje slova, autor při jeho výpovědích nepoužívá interpunkci a rytmus jeho řeči je, jak to nazval Findlay hudební terminologií *staccato*. I zde má rytmus velmi zásadní funkci na význam a celkové vyznění, a proto je překladatel, pokud chce zůstat věrný originálu, povinen tento rytmus převést nebo se o to v rámci možností cílového jazyka pokusit. Jednoduchou metodu, kterou může v podobných případech překladatel využít, pokud se zrovna nenachází přímo v divadle a neúčastní se hereckých zkoušek, zmiňuje Cameronová.⁵⁷ Muzikálnost a rytmus dramatu přirovnává k rapové muzice a při překládání si říká, recituje či dokonce zpívá původní text nahlas a spontánnost dialogů se pak snaží převést do cílového jazyka. Uvádí, že je nutné pečlivě analyzovat originál, odhalit celkový rytmus a melodii autorova textu a poté ji pomocí improvizace přenést do cílového jazyka.

Velmi specifickým fonetickým elementem je ticho. Jeho užití se zdá být jednoduché, ale pro dosažení kýženého dramatického efektu je třeba s ním v překladu nakládat velmi obezřetně. Ticho je klíčovým prvkem například ve hře *Les Aveugles* od Maurice Maeterlincka, kterou se snažila převést na anglická pódia Uptonová⁵⁸. Hra pojednává

⁵⁵ BAINES, Roger W, Christina MARINETTI, Manuela PERTEGHELLA. *Staging and performing translation: text and theatre practice*. 2011., s. 113

⁵⁶ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 39

⁵⁷ tamtéž, s. 106

⁵⁸ BAINES, Roger W, Christina MARINETTI, Manuela PERTEGHELLA. *Staging and performing translation: text and theatre practice*. 2011., s. 31

o skupince nevidomých, jež ztratí svého průvodce v lese. V této situaci překladatel už spíše než s textem pracuje autor se samotnou jevištní inscenací, pomáhá si neverbálními prostředky, popř. i scénou samotnou. Jelikož v divadle se absolutního ticha dosáhnout nedá, protože to znemožňuje přítomnost dalších osob v prostorách divadla, dá se spíše hovořit o „nemluvení“, které může nést obrovský dramatický efekt. Ticho nechává diváka v napětí, co se na jevišti bude odehrávat, a překladatel musí zvolit vhodný okamžik, kdy a jak tento prvek použije. Ve chvílích nemluvení užila Uptonová například zvuků chůze, šustění šatů či praskání větví, aby tím navodila tu správnou atmosféru. Zde je vidět, že překladatel může působit jako dramatik a inscenátor, aby své myšlenky z překladu mohl dokonale převést na jeviště. Toto prolínání funkcí je ale již předmětem další kapitoly.

3.4 Zapojení překladatele do tvůrčího procesu dramatu

Jaké zaujímá překladatel místo v procesu, který začíná autorem a končí divákem v hledišti? Na tuto otázku neexistuje jednoznačná odpověď. Praktiky se totiž liší v závislosti na daném překladateli a jeho schopnostech a ambicích, na požadavcích ostatních členů tvůrčího procesu a v neposlední řadě také na zemi, v níž, respektive pro níž překlad vzniká. V různých částech světa jsou totiž tradice a postupy odlišné.

Pro naprosto přesný přenos originálního dramatu na scénu je ideální variantou případ, kdy si sám dramatik dílo i zinscenuje. Takto činili například Shakespeare, Brecht nebo Beckett, který své hry i sám překládal. Mohl si tedy kdykoliv dovolit ve prospěch dramatičnosti svůj překlad změnit tak, že neodpovídal výchozímu textu. Někteří dramatici, jako právě Beckett, nebo Čechov či Williams byli k překládání jejich her velmi skeptičtí, nechtěli překlady povolit a když už je povolili, bedlivě pak výsledné dílo a především jeho inscenaci sledovali. Historie pak pamatuje na případy, kdy se například režisérka Beckettovy hry *Footfalls* Deborah Warnerová při londýnské inscenaci natolik odchýlila od původního dramatu, že vrhla na celou hru úplně jiné světlo. Beckett Estate jí pak doživotně zakázalo režírovat jakékoliv Beckettovy hry.⁵⁹ Tennessee Williams zase hnal k soudu případ, kdy v Německu při jedné inscenaci jeho hry *A Streetcar Named Desire* hrál hlavní postavu Stanleyho Kowalského herec černé pleti. To se ze zjevných důvodů zdálo Williamsovi naprosto nepřijatelné, jenže

⁵⁹ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 70

rozsudek soudu a následný výsledek byl snad ještě horší. Soud rozhodl tak, že divadelní skupina může hru nadále hrát, ale pod podmínkou, že tvář herce černé pleti bude natřena na bílo a jeho kudrnaté vlasy se zakryjí parukou.⁶⁰

Když tyto praktiky vztáhneme na překladatele, lze mu doporučit, aby, pokud má potřebné schopnosti, zkušenosti, podmínky a prostředky, si hru taktéž režíroval sám. Jak říká Basnettová: „...čím více je v celém řetězci divadelní komunikace činitelů, tím více bude překladatel podřízen ostatním osobám v tomto řetězci.“⁶¹ Pokud je to možné, měl by překladatel spolupracovat při překladu jak s autorem, pokud je tedy ještě naživu,⁶² tak i s dramaturgem či režisérem. Kde jinde si má překladatel vyzkoušet funkčnost svého překladu dramatu než přímo na jevišti? Finburghová například při svém překladu dramatu Noëlle Renaudové s názvem *Par les routes* navázala s autorkou úzký kontakt a na překladu pracovaly spolu.⁶³ Dokonce spolu i jezdily do míst, kde se hra v originále zrovna hrála. Obě dvě sledovaly reakce v publiku a po představení často zpovídaly samotné diváky a ptaly se jich na názory a reakce. Tyto poznatky pak zužitkovaly, když dohromady na překladu do angličtiny pracovaly. Snažily se zejména vystihnout rytmus jazyka a dle reakcí diváků na komické elementy se tyto snažily převést do cílového jazyka na stejných místech v textu. Beckett jako autor her vstupoval do tvůrčího procesu tak, že překladateli, který jeho hru překládal, sám napsal dopis se scénickými a režijními poznámkami, který měl překladatel vzít v úvahu při následné spolupráci s režisérem.⁶⁴

Zde tedy narážíme na další formu spolupráce při překladu, která je zároveň možná tou nejdůležitější, a sice spolupráce překladatele s režisérem či samotnými herci přímo v divadle. Dle Zuberové je při překladu dramatu vždy nutné nebo alespoň vysoce žádoucí, aby si překladatel vyzkoušel, jak funguje text přímo na jevišti, a poté do něj

⁶⁰ ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. 1980., s. 95

⁶¹ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 58 (původní text) *the more elements there are in the theatrical communication chain, the more the translator will be subordinated to the rest of the people involved in the mise en scène*

⁶² BAINES, Roger W, Christina MARINETTI, Manuela PERTEGHELLA. *Staging and performing translation: text and theatre practice*. 2011., s. 204

⁶³ tamtéž, s. 243

⁶⁴ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 68

napsal relevantní poznámky a dle nich překlad přepracoval.⁶⁵ Přidává pak také příklad z prostředí amerického divadla, kde hry zpravidla vůbec nevycházejí knižně, dokud nejsou převedeny na pódium při premiéře. Pokud je inscenace úspěšná, až poté vyjde definitivní verze překladu knižně. Cesta k této definitivní verzi však může být velmi dlouhá a může procházet nekonečnou sérií zkoušení na jevišti. Toto ale považují za nejjistější způsob, jak si překladatel ověří, zda je jeho překlad kvalitní a převeditelný na divadelní scénu.

Ideálním scénářem je tedy situace, kdy překladatel vytvoří prvotní verzi překladu, předvede ji režisérovi, ten ho přizve na zkoušky a společně pak na překladu pracují, aby ho vypilovali. Překladatel si do prvotní verze zanesse poznámky od režiséra a překlad přepracuje do finální podoby, ve které pak může oficiálně vyjít. Je třeba ale brát v potaz, že pokud se hra inscenuje opakovaně, dochází v textu večer co večer k dalším změnám, které provádí už pouze režisér či sami herci, a o každé takové změně už překladatel není zpraven či dokonce požádán o souhlas. Mnohem častější je varianta, kdy si režisér od překladatele vyžádá tzv. „doslovný překlad“ a ten si pak přetvoří už bez zapojení překladatele. Tyto praktiky jsou například zcela běžné v Británii, kdy překladatel dostane pouze malou částku za tento doslovný překlad, který nevychází knižně, ale za jeho adaptaci na pódia inkasuje výtěžek pouze dramatik.⁶⁶ Všeobecné uznávání je pak pouze dramatik, jméno překladatele často není v souvislosti s adaptací nikde zveřejňováno a tím pádem není považován za kreativní postavu v celém procesu převodu dramatu na pódia.

Režisérům a dramatikům nejsou vůbec cizí takové praktiky, jako škrtnání nejenom replik v rámci časové úspory, ale mnohdy i celých výstupů či dokonce úplné vyřazení některých postav ze hry.⁶⁷ Všichni translatologové a teoretici překladu samozřejmě požadují co největší uznání a zásluhy pro překladatele, Bassnettová v souvislosti s touto problematikou udává, že: „překlad byl vnímán jako sekundární aktivita, spíše jako mechanický proces namísto kreativního, který zvládne jakákoliv osoba se základní znalostí jiného než svého mateřského jazyka; ve zkratce byl překlad vnímán jako

⁶⁵ ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. 1980., s. 103

⁶⁶ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 10

⁶⁷ LEVÝ, Jirí. *Umění překladu*. 1998., s. 196

podřadná činnost.“⁶⁸ Dále kritizuje režiséry a osoby zapojené do tvůrčího procesu převodu dramatu na jeviště se slovy, že pojmy jako „doslovný“ překlad a „hratelnost“ si vymyslely za účelem toho, aby si s překladatelovým textem mohli dělat, co uznají za vhodné. Práce překladatele se tak okamžitě devaluje a znevažuje. Basnettová ve svých publikacích nabádá překladatele, aby se nestali otrockými dělníky, ale spíše umělci a básníky. Celá problematika má ale dvě mince Uptonová totiž při již zmíněném překladu Maeterlincka zmiňuje, že po neustálých zkouškách a přepracovaných verzích překladu měla nakonec tolik různých verzí, že se v nich sama těžko vyznala a herce to spíše unavovalo, než zabavilo.⁶⁹

3.5 Strategie specifické pro překlad dramatu

Z předchozích kapitol v této sekci práce je jasné, že práce na překladu divadelních her je velmi komplexní a překladatel musí užívat celé řady nejrůznějších strategií, aby byl schopen přenést drama z jednoho jazyku do druhého, potažmo z výchozí kultury do cílové. V poslední podkapitole budou tedy uvedeny ještě některé strategie, které jsou pro překlad dramatického textu vhodné.

Už byla řeč o tom, že je vhodné si svůj text buď alespoň předčítat nahlas a zkoušet si ho „zahrát“, ještě vhodnější je přinést ho přímo do divadla a zkusit si ho přímo s herci a režisérem nazkoušet a pak svůj překlad dle poznámek ze zkušebny upravit. Kromě toho je ve vlastním zájmu překladatele, pokud sám oba jazyky nemá jako mateřské, pracovat při překladu s rodilým mluvčím. Jelikož se drama skládá pouze z mluveného jazyka, je třeba, aby repliky v cílovém jazyce nezněly nepřirozeně. Některé obraty, slovní spojení, či větné konstrukce totiž lze použít v psaném textu určeném pro čtenáře, v mluveném jazyce by ale působily nepatřičně. Bowman například při své adaptaci Welshovy novely *Trainspotting* na jeviště v Montréalu spolupracoval s místním dramatikem Mouawadem.⁷⁰ Ačkoli byl obeznámen jak s výchozím skotským dialektem,

⁶⁸ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 56 (původní text) „translation has been perceived as a secondary activity, as a ‘mechanical’ rather than a ‘creative’ process, within the competence of anyone with a basic grounding in a language other than their own; in short, as a low status occupation.“

⁶⁹ BAINES, Roger W, Christina MARINETTI, Manuela PERTEGHELLA. *Staging and performing translation: text and theatre practice*. 2011., s. 44

⁷⁰ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 31

tak s cílovým dialektem montrealské francouzštiny, sám si netroufl hru překládat. Oba dialekty ale dobře znal, a tak mohl varianty navrhované dramatikem autenticky posoudit. Spolupráce například při překladu idiomů probíhala tak, že Bowman ho doslovně přeložil, zbavil veškeré regionální a jazykové specifčnosti a nezávisle na textu ho předal rodilému mluvčímu. Ten ho dle vlastních zkušeností s cílovým jazykem přeložil a teprve potom ho po domluvě umístili přímo do cílového textu, popřípadě ho dle potřeb ještě upravili.

Co se týče převodu kulturně specifických prvků, například geografických označení, lze postupovat několika způsoby. Rozhinová naznačuje následující strategie⁷¹, které se ale dají aplikovat i na nedramatické texty

- Transkripce
- Substituce
 1. Přibližný překlad
 2. Odstranění
 3. Neutralizace
- Doslovný překlad (výpůjčky, kalky,...)
- Kontextuální překlad

Transkripce není pro divadlo zcela vhodná, protože divák tak jako tak slovo fyzicky nevidí a pokud ho jen uslyší, často si pod ním nedovede nic představit. Přibližným překladem původní výraz vždy něco ztratí, často dochází k simplifikaci a nepřesnostem. Často užívanou strategií je vytvoření kulturně nezávislého ekvivalentu, čili neutralizace. Nejjednodušší variantou a v některých případech jedinou možnou, je pak odstranění daného výrazu. Rozhinová ukončuje svůj výklad tvrzením, že ideální variantou je zkombinovat strategie tak, aby byl text srozumitelný pro diváka, ale aby ztratil co nejméně ze své původní atmosféry.⁷²

Další v poslední době hodně rozšířenou variantou překladu některých pasáží při dramatu jsou takzvané *surtitles*, což je upravená forma filmových titulků. Tato praktika se využívá především ve vícejazyčných hrách, kdy publikum ovládá pouze jeden jazyk. Pomocí těchto titulků se ale dají dovysvětlit některé neznámé pojmy, či kulturně specifické prvky. Při inscenaci hry *Juno and the Paycock* od O'Caseyho v německém divadle v Mainzu režisér zvolil takové řešení, že před představením nechal

⁷¹ UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. 2000., s. 138

⁷² tamtéž, s. 140

promítat na oponu dokument o historii Irska v letech 1922 – 1970.⁷³ Děj hry se odehrává v Irsku a obsahuje velké množství kulturních narážek a aluzí, kterým by bez jakékoliv znalosti irské historie diváci nerozuměli. Překladatelka hry do němčiny Vennebergová také využila program hry, který diváci obdrželi při vchodu do divadla, aby do něj implementovala slovníček pojmů. Tím se divákům snažila co nejvíce přiblížit atmosféru tehdejšího Irska a vysvětlit některé neznámé pojmy. Jedním z nich bylo například označení *tenement houses*, které označovalo typické irské bytové domy. Tyto domy jsou tak silnou a integrální historickou a sociologickou součástí irské kultury, že i s vysvětlivkami v programu či po zhlédnutí dokumentu, nemůže publikum všechny konotace, které toto označení vyzařuje, pochytit. Pro hrubou představu je ale použití takového glosáře velmi vhodné.

Podobnou strategii užila například Rozhinová při převodu již zmíněného polského dramatu *Cud na Greenpoincie*, či Alexander Buzo při inscenaci své australské hry *Rooted* na pódiiích v Anglii. Angličané by totiž všem výrazům typického australského slangu ze Sydney nerozuměli. Některé z popsaných strategií může využít přímo překladatel, některé budou devízou samotného režiséra inscenace. Znovu je třeba zdůraznit, že velmi vhodnou strategií je spolupráce obou zástupců těchto profesí, tak aby byla zajištěna maximální kvalita a autentičnost daného dramatu.

⁷³ ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. 1980., s. 126

4 Autorský styl

Cílem této práce je analýza autorského stylu manželů Pellarových, je tedy třeba si nejprve autorský styl definovat. Základní charakteristiku stylu v psaném textu uvádí Knittlová takto: „*Styl (...) je způsob cílevědomého výběru, zákonitého uspořádání a využití jazykových prostředků se zřetelem k situaci, funkci a záměru autora a k obsahovým složkám projevu*“.⁷⁴ Jelikož se tato práce věnuje literárním dílům, tedy dramatu, je třeba tuto definici vztáhnout právě na autora literárního díla. Ten si při tvorbě svého díla vybírá takové jazykové prostředky, které plní zamýšlenou funkci. Nejdůležitějším pojmem výše uvedené definice stylu ve vztahu ke stylu autorskému je výraz „cílevědomý výběr“. Mezi prostředky autorského stylu se totiž dají počítat pouze takové, které autor sám a záměrně ve svém textu používá, nikoliv ty, které jsou charakteristické například pro daný jazykový systém, cílovou kulturu apod. Během analýzy autorského stylu je třeba tyto dvě kategorie užitých prostředků od sebe odlišit, aby vykrytalizovaly pouze ty prostředky a strategie, které jsou charakteristické pouze pro daného autora. Jak se dá tohoto cíle dosáhnout? Na tuto otázku neexistuje jednoznačná odpověď. I Hrdlička zdůrazňuje tuto stylistickou podvojnost jako problematický faktor: „*Projevuje se zde totiž zdvojení stylových faktorů: tvůrčí individuality, stylové normy dvou jazyků, dvou poetik, dvojího prostředí, často i dvou dob atd.*“⁷⁵. Práce překladatele při převodu autorského stylu je pak o to složitější, protože převádí stylistické prostředky dvojího druhu.

4.1 Překlad autorského stylu

Pokud chce překladatel adekvátně autorský styl výchozího textu převést do textu cílového, je nutné nejen analyzovat charakteristické rysy tohoto stylu, ale zejména identifikovat jejich funkci. V překladu je totiž pravděpodobné, že rozdíly v jazykových systémech obou jazyků budou natolik zásadní, že stylistické prostředky výchozího textu není možné do cílového textu přenést stejnými prostředky, při zachování téže funkce. Zásadním úkolem pro překladatele tak je převést text tak, aby jeho součásti plnily stejnou funkci, jako ve výchozím textu, což potvrzuje i Knittlová: „*Překladatel musí volit vyjadřovací prostředky nikoli stejné, ale takové, které mají stejnou funkci jako*

⁷⁴ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Funkční styly v angličtině a češtině*. 1977., s. 7

⁷⁵ HRDLIČKA, Milan. *Slovo o stylu a překladu*. In *15x o překladu*. 1999., s. 28

prostředky jazyka výchozího.“⁷⁶ Podobně mluví i Levý: „Překlad nemůže být stejný jako originál, ale má stejně působit na čtenáře.“⁷⁷ K funkci jazyka v jednotlivých jazykových systémech a její analýze se vyjadřuje Hrdlička takto: „Je třeba analyzovat, které útvary jazyka fungují v daných jazykových společnostech, jak je zastoupeno a rozloženo jejich fungování v jednotlivých komunikačních sférách, popřípadě na čem jejich rozložení závisí.“⁷⁸ Naráží tedy na existenci stylistických norem v každém z jazyků a zejména rozdíly mezi nimi, kterých si musí být překladatel vědom. Nezáleží tedy pouze na tom, zda překladatel dokáže převést individuální stylistické prvky charakteristické pro daného autora, ale i na tom, zda jeho překlad funguje v cílovém jazyce v souladu se stylistickými normami. Převod funkce výchozího textu do cílového při překladu zdůrazňuje také Houseová, která říká, že by překladatel měl využívat tzv. „*cultural filter*“⁷⁹, kterým právě tyto rozdíly ve stylistických a komunikačních normách obou kultur zachytí. Všechna tyto hlediska musí brát překladatel při své práci v úvahu a jeho cílem by měl být takový převod autorského stylu, který neochudí cílového recipienta o žádné stylistické aspekty výchozího textu. Měl by se pak zaměřit právě na ty nejcharakterističtější stylistické prostředky originálu, jak říká Knittlová: „Umělecký překlad by v žádném případě neměl jakoukoliv stylistickou příznakovost či neobvyklé zabarvení výchozího textu neutralizovat.“⁸⁰ Převod autorského stylu je ale jednou z nejobtížnějších činností, jakou lze v překladu podstoupit a adekvátní a stoprocentní převod autorského stylu je prakticky nemožný, jak říká Levý: „Zachování stylu je požadavek velmi problematický a v plné míře ne zcela uskutečnitelný.“⁸¹

4.2 Autorský styl překladatele

Cílem této práce je se pokusit charakterizovat nikoliv styl autora, nýbrž styl překladatele. V této chvíli je tedy třeba se zamyslet nad tím, zda něco takového jako překladatelský styl vůbec existuje. V minulosti byl totiž zejména v literárním překladu

⁷⁶ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 134

⁷⁷ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 1998., s. 90

⁷⁸ HRDLIČKA, Milan. *Slovo o stylu a překladu*. In *15x o překladu*. 1999., s. 29

⁷⁹ HOUSE, Juliane. *Translation*. 2009., s. 38

⁸⁰ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 26

⁸¹ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 1998., s. 90

kladen důraz na to, aby překladatel byl při překladu „co nejméně vidět“, což zdůrazňoval především Venuti ve své publikaci *The translator's invisibility*, kde například tvrdí:

*Překládový text je posouzen většinou vydavatelů, kritiků a čtenářů jako přijatelný, pokud se dá číst plynule, pokud v něm nenaleznou žádná rušivá lingvistická či stylistická specifika. Překlad pak působí průhledně, což mu dodává dojem, že přímo odráží osobnost a záměr původního autora nebo základní význam původního textu - tedy jinými slovy dojem, že překlad ve skutečnosti není překladem, ale originálem.*⁸²

Venuti také říká, že: „Hlas, který čtenář při četbě jakéhokoliv překladu slyší, je vždy uznáván jako hlas původního autora, nikdy jako hlas překladatele.“⁸³ Z toho vyplývá, že čtenář sám si neuvědomuje, že čte překlad, jakožto umělecké dílo vytvořené překladatelem, ale čte dílo autora výchozího textu. Množství překladatelských analýz a teorie hodnocení překladu se pak věnovaly spíše tomu, zda překladatel přenesl věrně autorský styl výchozího textu do textu cílového a důraz se kladl především na věrnost. Bakerová to přisuzuje tomu, že „překlad byl tradičně považován spíše za nepůvodní aktivitu, než za kreativní.“⁸⁴ Velmi málo studií a publikací se však věnuje tomu, zda i sám překladatel tvoří svým vlastním autorským stylem a není tedy pouze otrokem výchozího textu. Někteří autoři se shodují, že ano, jako například Hrdlička: „Každý překladatel vnáší do textu a stylu originálu i svoje pojetí, svůj styl.“⁸⁵ Podobný názor

⁸² VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. 2018., s. 1

(původní text) „A translated text (...) is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the „original“.

⁸³ tamtéž, s. 238

(původní text) „The voice that the reader hears in any translation (...) is always recognized as the author's, never as a translator's“

⁸⁴ BAKER, Mona. *Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator*. In *Target*, 12(2), 2000, pp. 241-66., s. 244

(původní text) „translation has traditionally been viewed as a derivative rather than creative activity“

⁸⁵ HRDLIČKA, Milan. *Slovo o stylu a překladu*. In *15x o překladu*. 1999., s. 29

sdílí i Yannakopoulou, která tvrdí, že k překladatelskému stylu patří takové volby, které: „překladatel činí ne na základě nutnosti z hlediska výchozího textu nebo z hlediska cílového jazyka či kultury, ale takové, které jsou specifické pro jeho styl psaní.“⁸⁶ Dále dodává, že:

„(...) pokud je výchozí text zadán k překladu dvěma různými překladatelům ve stejném sociokulturním a historickém kontextu, ve kterém je třeba dodržovat určité normy, vždy přijdou s více či méně odlišnými cílovými texty, někdy až mimořádně odlišnými.“⁸⁷

Toto tvrzení dokazuje, že každý jednotlivý překladatel pracuje jinak a tím pádem je možné analyzovat a definovat jeho překladatelský styl. Bakerová se k překladatelskému stylu vyjadřuje takto: „vytvořit jazykový úsek absolutně neosobním způsobem je stejně nemožný úkol, jako zacházet s nějakým předmětem a nenechat na něm své otisky prstů.“⁸⁸ Tímto tvrzením chce dokázat, že při překladu neviditelnosti a průhlednosti, jak popsal Venuti, v podstatě nelze dosáhnout nikdy, protože překladatel, ať vědomě či nevědomě, vždy v cílovém textu zanechá nějaké stopy, které charakterizují jeho styl.

Ve své studii⁸⁹ se Yannakopoulou snaží analyzovat překladatelský styl na překladu Hamleta do řečtiny. Jako hlavní koncept používá pojem *Habitus*⁹⁰,

⁸⁶ YANNAKOPOULOU, Vasso. *The Influence of the Habitus on Translational Style*, 2014., s. 163 (původní text)

„(...) the choices translators make that are not dictated by the source text or the target language and culture, but are particular to their own writing.“

⁸⁷ tamtéž, s. 163

(původní text) „if the same source text is given to two translators, even in the same sociocultural and historical context in which the same norms apply, they are bound to come up with more or less different target texts; sometimes strikingly different.“

⁸⁸ BAKER, Mona. *Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator*. In *Target*, 12(2), 2000, pp. 241-66., s. 244

(původní text) „it is as impossible to produce a stretch of language in a totally impersonal way as it is to handle an object without leaving one's fingerprints on it.“

⁸⁹ YANNAKOPOULOU, Vasso. *The Influence of the Habitus on Translational Style*, 2014.

⁹⁰ Bourdieu definuje habitus jako systém „trvalých, přenositelných dispozic, strukturovaných struktur majících sklon fungovat jako strukturující struktury (...) objektivně ‚regulovaných‘ (...).

definovaný francouzským sociologem Pierrem Bourdieuem. Yannakopoulou se snaží najít opodstatnění některých překladatelských řešení a dochází k závěru, že překladatel se rozhoduje na základě toho, co prožil v celém svém dosavadním životním cyklu, a toho, co patří do jeho *Habitu* nebo co jeho *Habitus* ovlivňuje, a to nejen jeho profesní zkušenosti, ale i zkušenosti a okolnosti každodenního života. Ve své studii se snaží popsat, v jakých poměrech překladatel Yorgos Himonas žil a také se odkazuje na jeho práci. Himonas je totiž sám také spisovatelem a navíc sepsal i některé translatické publikace. Je tedy zřejmé, že do jeho překladů Shakespeara musely některé jeho osobní názory a postoje nějakým způsobem proniknout. Také dodává, že překladatelův *Habitus* ovlivňuje nejen jeho volby stylistických prostředků při překladu, ale i samotné porozumění a recepci výchozího textu, z čehož vychází také při metodologii svého výzkumu. V tom se zaměřuje na cílový text ze dvou hledisek: *patterns* a *deviations*.⁹¹ Pojmem *patterns* se rozumí překladatelská řešení, která překladatel užívá opakovaně a systematicky, a pojmem *deviations* se rozumí odklon od stylu výchozího textu. Obě tyto hlediska indikují individuální volbu překladatele a tím tedy definují jeho překladatelský styl. Právě tyto vědomá rozhodnutí se musí odlišit od „vynucených“ změn, kdy byl překladatel ovlivněn výchozím textem nebo kdy se překladatel stylisticky odlišil od výchozího textu z důvodů stylistických norem cílového jazyka či rozdílu mezi jazykovými systémy.

Překladatelskému stylu se ve své studii věnuje i Bakerová, která souhlasí s názory uvedenými výše a definuje ho takto:

*„Z hlediska překladu se dá do překladatelského stylu zahrnout už samotná volba textu k překladu, pokud k této volbě dojde. Dále také stálé užití specifických strategií, včetně použití předmluvy a doslovu, poznámek pod čarou, glos přímo v textu apod.“*⁹²

aniž by však byl produktem podřízenosti pravidlům, může být kolektivně organizovaný, aniž by byl produktem organizačního úsilí nějakého dirigenta.“ (Bourdieu [1980] 1990: 53)

⁹¹ YANNAKOPOULOU, Vasso. *The Influence of the Habitus on Translational Style*, 2014., s. 172

⁹² BAKER, Mona. *Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator*. In *Target*, 12(2), 2000, pp. 241-66., s. 245

(původní text) *„In terms of translation, (...) the notion of style might include the (literary) translator's choice of the type of material to translate, where applicable, and his or her consistent use of specific strategies, including the use of prefaces or afterwords, footnotes, glossing in the body of the text, etc.“*

Dále také souhlasí s Yannakopoulou ohledně označení *patterns*, ke kterému se vyjadřuje takto: „*styl se týká hlavně schématických vzorců a řešení; zahrnuje spíše popis preferovaných či opakujících se lingvistických řešení, než individuální případy či příklady, které se v textu objeví pouze nahodile.*“⁹³ Znovu tedy klade důraz na to, že prvky charakteristické pro překladatelův styl se objevují systematicky v celé jeho práci. Ve své studii porovnává různé překlady dvou překladatelů, a sice Petera Bushe a Petera Clarka pomocí korpusů. Porovnává především rozmanitost slovní zásoby a překlad uvozovacích sloves. Užití korpusů je v analýze autorského stylu velice účinná metoda, ale ztroskotává na jednom podstatném faktu. Zatím neexistuje dostatek analyzovatelných dat v těchto korpusech, tak aby mohly jakékoliv výsledky studií s užitím korpusů být stoprocentně relevantní. Dalším faktorem, který hovoří proti této metodě, jakožto vhodné pro stylistickou analýzu, je fakt, že zpravidla neexistuje více soudobých překladů jednoho díla. Jelikož komparativní analýza je jednoznačně neúčinnější metodou pro analýzu autorského stylu, je tento nedostatek velmi zásadní. V komparativní analýze lze pro případy analýzy překladatelského stylu buď porovnávat různé překlady jednoho překladatele a snažit se vysledovat systematické a charakteristické znaky v těchto různých textech, nebo lze porovnávat různé překlady téhož díla a vysledovat rozdílné strategie, které překladatelé při své práci užívali. Obě tyto metody budou částečně použity v praktické části této práce.

Bakerová ve své studii, stejně jako Yannakopoulou, dospěla k názoru, že v oněch vědomých volbách překladatele v případech, kdy se stylisticky odchýlí od výchozího textu, ho ve velké míře ovlivňuje právě historické a sociokulturní pozadí, ze kterého autor pochází, či v kterém na překladu pracoval (korelace s pojmem *Habitus*). Nejjistějším způsobem, jak zjistit motivaci překladatele při těchto změnách je konfrontovat přímo jeho, případně zjistit o jeho životě co nejvíce informací.

⁹³ BAKER, Mona. *Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator*. In *Target*, 12(2), 2000, pp. 241-66., s. 245

(původní text) „*style (...) is a matter of patterning: it involves describing preferred or recurring patterns of linguistic behaviour, rather than individual or one-off instances of intervention.*“

Z práce Bakerové těží při svém výzkumu také Camargová, která pro stylistickou analýzu překladu také použila korpusové nástroje. Ve svém výzkumu⁹⁴ analyzovala rozmanitost slovní zásoby na překladu románu Jorge Amada *Tocaia Grande* z brazilské portugalské do angličtiny (překlad vytvořil Gregory Rabassa). Camargová užíla porovnání *type/token*⁹⁵ a zjistila, že překladatel ve svém textu použil o něco nižší míru variace ve slovní zásobě, tzn. v překladu se určitá slova opakovala, namísto toho výchozí text byl co do slovní zásoby rozmanitější. Camargová se ve své studii ale dobrala ještě jednomu zajímavému závěru, který úzce souvisí s překladatelským stylem. Stejným způsobem jako v předchozím případě porovnála jak v britském tak v portugalském korpusu rozmanitost slovní zásoby ze všech položek v korpusu s překladovou literaturou, přesněji řečeno s překladem beletrie. Z výsledků vyplynulo, že překladová literatura se vyznačuje větší rozmanitostí, než všechny ostatní texty původně napsané v daném jazyce, ačkoliv rozdíly nebyly nijak markantní. Toto zjištění je v rozporu s tvrzením Levého, který při porovnání výchozího uměleckého textu a překladu označuje překlad jako „*chudý, bezbarvý, šedivý, chybí mu ten jemný „pel“*“,“⁹⁶ Tento poznatek opět dokládá fakt, že překladatel je opravdu tvůrčí osobou a překlad jako takový je tvůrčím procesem. Z poznatků v této kapitole se tedy dá usoudit, že překlady mají svou samostatnou stylistickou hodnotu a je možné překladatelský styl analyzovat.

⁹⁴ CAMARGO, Diva Cardoso de. *An Investigation of a Literary Translator's Style in a Novel Written by Jorge Amado*. 2003.

⁹⁵ Pojmy z korpusové lingvistiky: token = jeden unikátní výskyt jakéhokoliv slova či jeho formy, type = veškeré formy jednoho slova

⁹⁶ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 1998., s. 137

5 Luba a Rudolf Pellarovi

V následující kapitole se budu stručně věnovat životu obou manželů Pellarových. Přiblížím, z jakých poměrů pocházeli, čemu kromě překladu se věnovali, jak se seznámili či jaká díla společně překládali. V kapitole následující budou pak na příkladech ze dvou jimi přeložených dramát analyzovány charakteristické rysy jejich autorského stylu.

5.1 Luba Pellarová

Luba za svobodna Kárnetová se narodila 10. srpna 1922 v Brně. Většinu svého dětství strávila v předválečné Jihlavě, kde také navštěvovala gymnázium. Její otec byl židovského původu, matka byla katolička. Tato skutečnost se negativně projevila zejména v dětství a dospívání Luby, protože Jihlava byla rozdělena na českou a německou část a ze zjevných důvodů činil Lubě její židovský původ komplikace. Lubase nakonec rozhodla pro studium na anglickém gymnáziu v Praze, což se pro její budoucí překladatelskou práci ukázalo jako dobrá volba. Poté začala studovat na Univerzitě Karlově angličtinu a filozofii, ale studií brzy zanechala. Nejprve pracovala v Praze jako korespondentka, pak hlídala děti. Poté přijala angažmá v divadle, což ovlivnil také její bratr Jiří, který sám divadelní hry psal. Jejím prvním působištěm bylo kočovné divadlo v jižních Čechách, posléze přesídlila do divadla v Náchodě. V roce 1946 dostala nabídku z Horáckého divadla v Jihlavě, a tak se mohla vrátit domů⁹⁷.

V jihlavském divadle poznala Rudolfa Pellara, kterého si na konci první sezony vzala. Narodil se jim syn Šimon a patnáct měsíců nato ještě dvojčata Ruben a Lukáš. Lubě nenabídli v Jihlavě další angažmá, a proto se rodina Pellarových přestěhovala do Přerova. Ani zde však nevydrželi dlouho a přesídlili i s dětmi do Prahy. Rudolf zde byl zaměstnán v divadle, v rozhlase a také učil, zatímco Luba zůstávala doma s dětmi. Za této situace později spolu s manželem začali překládat. Luba ale chtěla zaměstnání, při kterém opustí vlastní byt a bude mezi lidmi. Jejich dobrý známý Václav Lohninský, který pracoval jako ředitel divadla S. K. Neumanna, Lubě nabídl práci dramaturgyně. Luba ji přijala a její práce v této funkci byla natolik kvalitní, že v roce 1968 dostala nabídku z Národního divadla, kterou přijala. Toto angažmá ale nemělo příliš dlouhého

⁹⁷ PELLAR, Rudolf. *Nejdřív se musíte narodit*. 2008., s. 47

trvání. Poměry se po normalizaci velmi změnilly a v divadle vládla na Lubu až příliš negativní nálada. Dokonce napsala otevřený dopis, kde se velmi negativně vyjadřuje k tehdejšímu poměru v divadle. Tento dopis je dodnes zachován v archivu Národního divadla⁹⁸. V roce 1972 byla z Národního divadla odejita a od té doby byla v penzi a naplno se s manželem věnovala překladům. Této profesi se ostatně věnují i dva ze tří synů Pellarových. Nejstarší Šimon překládá a tlumočí z angličtiny, Ruben se věnuje překladům z holandštiny, němčiny a dokonce romštiny. Třetí syn Lukáš studoval na matematicko-fyzikální fakultě a nepřekládá. Luba Pellarová zemřela 2. února 2005 ve věku 82 let.

5.2 Rudolf Pellar

Rudolf Pellar se narodil 28. února 1923 v Púchově nad Váhom na Slovensku. Pocházel z evangelické rodiny - jeho dědeček i pradědeček působili jako faráři. Otec vystudoval práva ve Vídni a vykonával funkci přednosty okresního soudu v Těšíně. Matka pocházela z mlynářské rodiny, kvůli vleklým zdravotním potížím však plnila roli ženy v domácnosti. Onemocněla tuberkulózou a zemřela již ve svých padesáti letech. Když byly Rudolfovi čtyři roky, rodina se přestěhovala do Jihlavy, kde strávil dětství.

Jak už bylo řečeno, Jihlava byla v té době dvojjazyčné město, mluvilo se jak německy, tak česky. Rudolfovi starší příbuzní také hovořili německy, takže sám Rudolf už od mala tuto řeč dobře ovládal. Navštěvoval místní české gymnázium a už tam se u něj projevil zájem jak k literatuře, tak k divadlu. Přispíval do školních novin a časopisů, často navštěvoval inscenace v Horáckém divadle a sám na škole také hrával ve školním činoherním klubu⁹⁹. Když byl jeho otec pracovně přesídlen do Třebíče, přestěhovala se nakonec celá rodina do Brna, kde Rudolf na gymnáziu odmaturoval. Poté pokračoval ve studiích na brněnské konzervatoři, které v roce 1945 úspěšně ukončil.

Po studiích dostal nabídku na angažmá v Horáckém divadle v Jihlavě, kde se poznal s Lubou. Po přestěhování rodiny do Prahy Rudolf přijal nabídku divadla S. K. Neumanna v Libni. Ze začátku byli Pellarovi velmi chudí, Rudolf tedy v některých

⁹⁸ *Luba Pellarová*. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-12-10]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Luba_Pellarov%C3%A1

⁹⁹ PELLAR, Rudolf. *Nejdřív se musíte narodit*. 2008., s. 28

měsících odehrál namísto nasmlouvaných patnácti vystoupení hned čtyřicet¹⁰⁰. Později se dostal i k práci v rozhlase, kde namlouval především rozhlasové hry. Jelikož měl velmi příjemný hlas a také nadání ke zpěvu, místo činohry začal v divadle hrát především v operetách. Z divadla v Libni proto přesídlil do hudebního divadla v Karlíně, kde mohl naplno rozvinout svůj muzikální talent. Mimo jiné za svou práci v rozhlase obdržel v roce 2000 ocenění Křišťálová růže za interpretaci mluveného slova a v roce 2006 převzal ocenění Neviditelný herec za četbu z knihy *Petrolejové lampy*¹⁰¹. Angažmá v Karlíně však s nástupem nového vedení po šesti letech skončilo, Rudolf měl problémy především s tím, že nikdy nevstoupil do KSČ. Naštěstí ale dostal nabídku z divadla ABC, kde působil od roku 1960 až do odchodu do penze v roce 1991.

Nadále také pracoval v rozhlase, kde kromě namlouvání rozhlasových her a recitací básní začal také zpívat, nejvíce se však věnoval šansonu. Celá jeho diskografie čítá 12 alb, množství písní nazpíval i v jazyku jidiš, díky čemuž byl mylně veřejností i příslušníky strany označován za Žida. Vystupoval také se svou šansonovou skupinou „Věc veřejná“ na různých estrádách a dokonce i v televizi. Při těchto vystoupeních se kromě zpívání hosté často satiricky vyjadřovali k tehdejší politické situaci, což mělo za následek zákaz působení této skupiny. Jelikož měl Rudolf v divadelních a mediálních kruzích dost známých, dostal se dokonce i k natáčení filmů. Nejprve působil jako statista, ale zahrál si například roli písničkáře v *Divotvorném klobouku* nebo dokonce malou roli v proslulém anglicky mluveném filmu *Doktor Živago*. Při tom všem Rudolf ještě učil na pražské konzervatoři melodram a šansonový zpěv. Jako učitel zde působil 30 let.

Po normalizaci dostal z politických důvodů zákaz činnosti v divadle na 17 let. Později nemohl pracovat ani v rozhlase a posléze nesměli s manželkou ani oficiálně překládat. Na překladech ale s manželkou pracoval i nadále a jejich práce v době zákazu činnosti vycházela pod jinými jmény. Rudolf Pellar zemřel 4. září 2010 v Praze ve věku 87 let.

5.3 Společná překladatelská práce

Ani jeden z manželů neměl překladatelské vzdělání, a jak už bylo zmíněno výše, Luba nezískala ani vysokoškolský titul. Nedostatek teoretických znalostí se na první

¹⁰⁰ PELLAR, Rudolf. *Nejdřív se musíte narodit*. 2008., s. 49

¹⁰¹ tamtéž, 117

pohled může jevit jako nevýhoda, ale sám Rudolf říkal, že: „*Příliš mnoho teorie škodí. Myslím si, že se ještě nikdo nenaučil překládat podle Jiřího Levého.*“¹⁰² K překládání se oba dva manželé dostali víceméně náhodou. Byla to zejména iniciativa Luby, která toho času trávila veškerý čas doma a starala se o děti a domácnost. Jelikož ale studovala na anglickém gymnáziu a tento cizí jazyk ovládala velmi dobře, navrhl jí Rudolf, aby začala překládat, protože tuto činnost může vykonávat doma. Luba se tedy zeptala Ladislava Fikara, tehdejšího ředitele divadla S. K. Neumanna, jestli by pro ni neměl nějaké překlady. Z uměleckého překladu měla strach a chtěla po Fikarovi spíše obecné texty jako například reklamní letáky apod.¹⁰³ V divadle ale byla k dispozici zejména umělecká literatura. Když se Rudolf vrátil z vojny, s Lubou na zkoušku přeložili z němčiny jednu povídku od Jakoba Wassermanna. Poté přeložili ještě několik novel z němčiny od Stefana Zweiga a jejich společnou práci Fikar oceňoval. První velký společný překlad už byl z angličtiny a jednalo se o román *Hranice stínu* od Josepha Conrada. Nejprve přeložili dvacet zkušebních stránek a redaktorce Evě Ruxové se překlad líbil natolik, že Pellarovi knihu přeložili celou a v nakladatelství pak v roce 1957 vyšla. Stěžejní pro jejich budoucí překladatelský život byl následující román *Kdo chytá v žitě* od J. D. Sallingera. S vydáním tohoto překladu byly spojeny problémy, protože v roce 1950 vyšla Stalinova studie,¹⁰⁴ která zdůrazňovala, že i v nejnižších vrstvách společnosti by se mělo mluvit spisovně. Stalinovo učení bylo velmi striktně dodržováno, v originále Sallingerova románu se ale vyskytovala nespisovná a vulgární mluva ve velké míře a pomocí ní byly v románu charakterizovány jednotlivé postavy. Nebylo tedy možné román přeložit spisovně a zároveň zachovat jeho původní ráz. Manželé nakonec dostali od nakladatelství vyrozumění, že neodevzdali kvalitní překlad a že tento tedy nemůže být vydán. Nakladatelství Československý spisovatel nakonec smlouvu s Pellarovými ukončilo úplně.¹⁰⁵ Překlad ale přece jen vyšel, v roce 1960 ho otisklo nakladatelství Světová literatura.

¹⁰² RUBÁŠ, Stanislav. Slovo za slovem: s překladateli o překládání. 2012., s. 15

¹⁰³ REINER, Martin. *Luba a Rudolf Pellarovi: Herr Kohn, ist Goethe ein Klassiker?* [online]. nedatováno [cit. 2018-10-10]. Dostupné z: http://www.neon-mag.cz/minus3/herr_kohn.html

¹⁰⁴ TRÁVNÍČEK, František. *Stalinská epocha jazykovědy*. Naše řeč [online]. 1953, 36(5-6), 129 - 139 [cit. 2018-12-01]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4289>

¹⁰⁵ PELLAR, Rudolf. *Nejdřív se musíte narodit*. 2008., s. 52

Od té doby dvojice dostávala až nepřehledné množství nabídek na překlady. Důležité při jejich spolupráci bylo, že každý měl jiné přednosti. Zatímco Luba dokonale ovládala anglický jazyk, Rudolf byl díky svému vzdělání na konzervatoři lepší ve vyjadřování a dodával překladům estetickou hodnotu. Společnou práci popisoval Pellar takto:

„Takže tu otrockou práci musela dělat Luba. Ona nejdřív udělala hrubý překlad na stroji – tenkrát samozřejmě ještě nebyly počítače. Luba udělala první překlad, ještě například nestylizovala ani nekoukala do slovníku. Když jsem pak přišel domů, ona mi ten svůj překlad četla a já jsem to sledoval v originále a zarážel ji. Ona si do toho strojopisu tužkou dělala poznámky a pak to zase přepsala. Následně jsme si to otočili, já jsem to četl česky a ona sledovala originál a zarážela mě. Takže prakticky každý překlad jsme dělali několikrát.“¹⁰⁶

Absenci moderních technologií a databází Pellarovi například překládání *Kdo chytá v žitě* řešili takto: Rudolf vytvořil tabulku s nespisovnými výrazy a jejich překladem. Pokud se dané slovo objevilo v textu znovu, nahlédl do tabulky a přeložil ho stejně, aby nedocházelo k nesrovnalostem.¹⁰⁷ Rudolf se při práci v rozhlase také osobně setkával s anglickými rodilými mluvčími, se kterými při překladu slangové a hovorové výrazy společně s Lubou konzultovali. Několikrát dostali šanci se na některé překladatelské oříšky zeptat osobně samotných autorů. Setkali se například s Philipem Rothem, Johnem Updikem, Edwardem Albeem nebo Tennessee Williamsem. U Rotha se jim například stalo, že ani on sám nevěděl, co v určité pasáži konkrétním výrazem myslel, když se ho na něj Luba zeptala¹⁰⁸. Často se v jejich raných překladech stávalo, že museli význam hovorového či slangového výrazu pouze hádat. Velmi složitě se také překládala terminologie ze specifického prostředí. Děj román *Hranice stínu* se odehrával na lodi, pro překlad bylo tedy nezbytné znát terminologii z námořního prostředí jak ve výchozím, tak zejména v cílovém jazyce. Pellarovi se seznámili s poštovním úředníkem, který za války sloužil na plachetníku v Kotorském zálivu a ten jim

¹⁰⁶ RUBÁŠ, Stanislav. *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*. 2012., s. 3

¹⁰⁷ tamtéž, s. 3

¹⁰⁸ REINER, Martin. *Luba a Rudolf Pellarovi: Herr Kohn, ist Goethe ein Klassiker?* [online]. nedatováno [cit. 2018-10-10]. Dostupné z: http://www.neon-mag.cz/minus3/herr_kohn.html

s převodem těchto výrazů dokázal poradit.¹⁰⁹ Je tedy vidět, že důležitým aspektem překladu bylo také udržování podobných osobních kontaktů.

Největším problémem jejich překladatelské kariéry byl zákaz činnosti v období po normalizaci. Nejen oni, ale i ostatní překladatelé si s nastalou situací poradili tak, že používali tzv. „pokrývání“. Pod vlastním překladem jednoduše nebyla uvedena jejich jména a překlad jim zastřešil někdo jiný. Pokrývání se podrobně věnuje publikace *Zamlčování překladatelé* z roku 1992, která se snaží odkrýt co nejvíce případů, při kterých se tato praktika užívala. Hlavním problémem je však fakt, že uvedeny mohly být pouze ty překlady, ke kterým se jejich praví autoři přihlásili. Překlady Pellarových vyšly mimo jiné pod jmény Jan Zábrana, Jiřina Hauková, Ludmila Jánská nebo Šimon Pellar, tedy jejich syn. Luba byla dokonce opakovaně předvolána StB, aby se k pokrývání vyjádřila. Při výslechu se jí ptali, zda by bylo možné poznat, kdo text překládal, načež Luba odpověděla: „*No, poznat by se to dalo, ale VY byste to nepoznali.*“¹¹⁰ Manželé si tedy museli počínat velmi obezřetně, aby tyto praktiky nebyly odhaleny. Doma například své překlady, které byly vydány pod cizími jmény, ani neměli, aby je nebylo možné objevit při případné domovní prohlídce. Dokonce si ani nevedli seznam toho, co všechno spolu přeložili.¹¹¹

Postupem času si stále častěji k překladu vybírali dramata. Jeden z důvodů byl pochopitelně ten, že oba byli herci a divadelní hry jim byly velmi blízké. Pro jejich překlad tak měli oproti ostatním překladatelům jistou výhodu. Když Luba pracovala jako dramaturgyně v divadle, cizojazyčné hry musela pro divadlo sama vybírat a obstarávat. Často je vybírala tak, že si v zahraničních (zejména francouzských) novinách četla o premiérách v jiných zemích. K zahraničnímu tisku se dostala tak, že jí Ladislav Fikar zajistil povolení k vstupu do archivu Českého rozhlasu.¹¹² Některé z her, které pro inscenaci vybrala, potom s manželem sami přeložili. Ve většině případů byly hry nové a ještě k nim překlad neexistoval. Stávalo se však také, že překlad hry již existoval, ale byl natolik zastaralý nebo dokonce špatný, že přišla nabídka přímo z divadla na jeho přepracování. Pro samotné herce bylo totiž velmi složité text

¹⁰⁹ RUBÁŠ, Stanislav. *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*. 2012., s. 11

¹¹⁰ PELLAR, Rudolf. *Nejdřív se musíte narodit*. 2008., s. 84

¹¹¹ RUBÁŠ, Stanislav. *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*. 2012., s. 9

¹¹² PELLAR, Rudolf. *Nejdřív se musíte narodit*. 2008., s. 60

replikovat na jevišti.¹¹³ Taková situace nastala například v případě překladatele Josefa Chuchvalce a jeho překladů her *Past na myši* a *Smrt obchodního cestujícího*. Jakožto herci Pellarovi dokázali překlad vytvořit tak, aby byl na jevišti srozumitelný jak pro obecenstvo, tak pro samotné aktéry. Dokonce od herců dostávali pochvaly, že se jejich texty na jevišti dobře čtou. Dle Rudolfa je zárukou dobrého překladu právě to, že se dobře čte. Pokud se čtenáři text nečte dobře, udělal překladatel něco špatně.¹¹⁴ Překládat se dle něj také nesmí slova, nýbrž situace, tedy kontext.

Pellarovi za svůj život společně přeložili kolem stovky děl¹¹⁵ a často se stávalo, že pokud již dobře přeložili dílo nějakého autora, dostali nabídky na překlad i dalších děl stejného spisovatele. Přeložily tak několik knih od Hemingwaye, Rotha, Conrada i Faulknera, u dramát se zaměřovali na americké autory jako Tennessee Williams, Edward Albee nebo Arthur Miller. Jak už bylo řečeno, každý autor tvoří svým vlastním autorským stylem a systematicky a pravidelně užívá podobné postupy a strategie. Pokud se překladateli podaří tento styl rozpoznat, rozklíčovat a hlavně dobře a správně převést do jiného jazyka, je pro něj mnohem jednodušší a přirozenější překládat více děl stejného autora. Pellarovým se to dařilo znamenitě a v roce 1997 za to byli oceněni Státní cenou za celoživotní překladatelské dílo.

¹¹³ RUBÁŠ, Stanislav. *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*. 2012., s. 12

¹¹⁴ tamtéž, s. 14

¹¹⁵ *Obec překladatelů: Databáze* [online]. 2018 [cit. 2018-09-18]. Dostupné z:

<http://databaze.obecprekladatelu.cz/databaze/P/PellarRudolf.htm>

6 Analyzovaná díla

Tato kapitola krátce představí obě díla, jejichž překlady budou v praktické části práce analyzována. Přiblíží jejich autory, dobu jejich vzniku, případné slavné adaptace či kritická hodnocení. Pro analýzu byla vybrána dvě dramata amerických autorů dvacátého století, a sice *Kdo se bojí Virginie Woolfové* (1962) od Edwarda Albeeho a *Tramvaj do stanice Touha* (1947) od Tennesseeho Williamse. Právě tato díla byla k analýze vybrána z několika důvodů. Tím prvním byl fakt, že vznik obou dramát od sebe dělí pouhých 15 let, navíc vznikly ve stejné výchozí kultuře. Je tedy pravděpodobné, že jazyk užitý v obou dílech bude vykazovat některé srovnatelné prvky. Naproti tomu analyzované překlady Pellarových pochází z různých období, *Kdo se bojí Virginie Woolfové* pochází z roku 1964, překladová verze hry *Tramvaj do stanice Touha* vznikla v roce 1992.¹¹⁶ Při analýze je tedy možné si ověřit, zda prvky překladatelského stylu Pellarových přetrvaly v obou překladech, či zda se jejich styl nějakým způsobem změnil či vyvinul. Navíc hru *Tramvaj do stanice Touha* před Pellarovými přeložil ještě Bedřich Becher, jehož překlad byl publikován agenturou Dilia v roce 1962. Nabízí se tedy srovnání nejen výchozího textu a cílového textu Pellarových, ale i komparativní analýza dvou překladových verzí jedné hry, která může být pro analýzu autorského stylu velmi přínosná.

6.1 Kdo se bojí Virginie Woolfové

Toto absurdní drama (v originále *Who's afraid of Virginia Woolf*) napsal v roce 1962 americký dramatik Edward Albee (1928 – 2013). Děj pojednává o postarším manželském páru (George a Martha), který si osobní selhání v reálném životě vynahrazuje ve vytváření iluzí a vymýšlení psychologických hrátek. Za oběť jim padne podstatně mladší manželský pár (Nick a Honey), který si jednoho večera pozvou k sobě domů, aby přivítali Georgova nového kolegu Nicka v univerzitním učitelském sboru. Albee bořil svými dialogy nejedno tabu a hlavně mistrně ovládal mysl diváka, který v určitých momentech děje netušil, zda se jedná o realitu, fikci či pouze nechutnou hru v podání hlavních postav Marthy a George. I když, nebo možná právě proto, že se hra

¹¹⁶ Původní verze překladu Pellarových vznikla v roce 1965, byla revidována v letech 1980 a v roce 1992

odehrává pouze na jednom místě – v jedné místnosti, napětí je o to koncentrovanější a autor svými dialogy tuto dramatickosti skvěle udržuje po celou dobu děje.

Premiéru si drama odbylo na broadwayském jevišti v divadle *Billy Rose Theatre* 13. října 1962.¹¹⁷ Krátce po premiéře získal Albee na domácí scéně dvě prestižní ocenění, jak *Tony Award for Best Play*, tak *New York Drama Critics' Circle*. Od té doby byla hra nesčetněkrát inscenována nejen ve Spojených státech, ale na celém světě. Patrně nejznámější adaptací díla byl celovečerní film z roku 1966, jenž pod vedením režiséra Mika Nicholse proměnil pět ze třinácti nominací na Oscara. V této filmové verzi si zahráli Elizabeth Taylorová roli Marthy, Richard Burton roli George, George Segal roli Nicka a Sandy Dennisová roli Honey. Autor samotný se ale o filmovém zpracování svého díla příliš kladně nevyjadřoval.

Český překlad manželů Pellarových byl poprvé publikován v roce 1964, později vyšly ještě dvě upravené verze v roce 1985 a v roce 2008.¹¹⁸ Na českých pódiiích byla hra inscenována poprvé v roce 1965 ve Státním divadle Brno, celkem drama uvedlo 12 různých divadel, naposledy v roce 2015 Východočeské divadlo v Pardubicích.¹¹⁹ Pro poslední dvě inscenace, tj. jak pardubického divadla tak Městských divadel pražských, byl již použit nový překlad od Jiřího Joska, všechny předchozí spoléhaly na původní verzi od manželů Pellarových. Nový Joskův překlad byl vytvořen na žádost agentury, která Albeeho zastupuje, málem však pro představení ani nebyl použit, protože agentura požadovala, aby se Albeeho hry inscenovaly seriálově osmkrát týdně po dobu alespoň jednoho měsíce.¹²⁰ To je pro většinu menších divadel nemyslitelné, nakonec se však naštěstí podařilo vyjednat takové podmínky, aby nová inscenace *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* mohla vzniknout.

6.2 Tramvaj do stanice Touha

¹¹⁷ ALBEE, Edward. *Kdo se bojí Virginie Woolfové?*. Rukopis v.č. 9210/64. 1964

¹¹⁸ Rudolf Pellar. Databáze českého uměleckého překladu [online]. ÚTRL FF UK a KAA FF MU, 2018 [cit. 2018-12-3]. Dostupné z: <https://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/_000002097>

¹¹⁹ Databáze a online služby Divadelního ústavu: Virtuální studovna [online]. 2017 [cit. 2018-09-27]. Dostupné z: <http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=44729&mode=0>

¹²⁰ MRÁČEK, Petr. *Slavná hra Kdo se bojí Virginie Woolfové? bude uvedena v Rokoku*. Novinky.cz [online]. 10.3.2014 [cit. 2018-10-02]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/vase-zpravy/praha/3989-23168-slavna-hra-kdo-se-boji-virginie-woolfve-bude-uedena-v-rokoku.html>>

Toto drama (v originále *A Streetcar named Desire*) vytvořil v roce 1947 další americký dramatik Tennessee Williams (1911 – 1983). Hra je obecně považována za jedno z nejlepších dramát dvacátého století. Také proto byla oceněna Pulitzerovou cenou za drama v roce 1948. Navíc za ni Williams získal také cenu *New York Drama Critics' Circle* a *Donaldson award* udělovanou hrám, které mají premiéru na Broadwayi. Williams se stal prvním dramatikem, jehož dílo bylo oceněno všemi třemi zmíněnými cenami.

Děj hry se odehrává ve francouzské čtvrti New Orleans, kam se ke své mladší sestře Stelle nastěhovala Blanche, která přišla o jejich rodinné sídlo v Mississippi. Blanche ve hře reprezentuje křehkou, spirituálně založenou ženu, která není schopná si najít spřízněnou mužskou duši, která by ji naplnila láskou. Její sestra Stella, žijící obyčejný chudinský život, je pravým opakem. Se svým velmi maskulinním manželem Stanleym žije ve stísněném bytě v chudé čtvrti a jejich vztah je založen především na fyzické bázi, což Blanche nemůže přenést přes srdce. Stella je ale zdánlivě spokojená a dokáže svému manželovi odpustit i to, když ji fyzicky napadne. Blanche při svém pobytu u sestry nejprve zažije nepovedený románek s Mitchem, jedním ze Stanleyho přátel, poté se stále víc utápí ve svých myšlenkách a její konflikt se Stanleym nakonec vyústí ve znásilnění.

Hra měla premiéru v *Shubert theatre* v roce 1947, kde v hlavních rolích Blanche a Stanleyho excelovali Jessica Tandyová a Marlon Brando, Stellu si zahrála Kim Hunterová a Mitche Karl Malden. Představení sklízelo jedno pozitivní hodnocení za druhým a postupem let se ze hry stala nesmrtelná klasika, která se dočkala nespočtu představení v nejrůznějších divadlech. Už v roce 1951 vznikla filmová adaptace v režii Elia Kazana, který obsadil tři ze čtyř hlavních rolí stejně, jako při broadwayské premiéře, Blanche si ve filmu zahrála Vivien Leigh. Film získal čtyři ceny Filmové akademie a mohl se stát prvním snímkem v historii, který získá všechny čtyři hlavní herecké ceny. Marlona Branda však překonal Humphrey Bogart za roli ve filmu *Africká královna*. Drama se dočkalo také operní adaptace, baletu či dalších dvou televizních filmů.

V Československu měla hra premiéru v roce 1960 v ostravském divadle Petra Bezruče¹²¹ a od té doby se dočkala dalších třiatřiceti různých inscenací. Pro ostravskou premiéru posloužil ještě původní překlad od Bedřicha Bechera, pro následné uvedení v Národním divadle v roce 1965 už byl ale objednan překlad manželů Pellarových, který slouží dramatikům v podstatě dodnes, jeho poslední verze pochází z roku 1992.

¹²¹ ČERNÝ, Jindřich. *Tramvaj do stanice Touha*. Činoherní klub [online]. nedatováno [cit. 2018-11-13]. Dostupné z: <https://cinoherniklub.cz/clanky-inscenace/o-hre-tramvaj-do-stanice-touha/?lang=en>

7 Analýza autorského stylu manželů Pellarových

Jak bylo řečeno v předchozích kapitolách, stejně tak jako autor užívá ve svém psaní specifických prvků, které jsou typické pro jeho autorský styl, stejně tak je možné analyzovat styl překladatele. Ten je sice do značné míry ovlivněn výchozím textem, i podle samotného překladu lze ale jeho autora mnohdy neomylně rozpoznat. V této souvislosti uveďme znovu slova samotné Luby Pellarové „*No, poznat by se to dalo, ale VY byste to nepoznal*“¹²², kdy takto odpovídala při výslechu na StB na otázku, jestli se dá poznat, kdo daný text překládal. Z jejích slov je jasné, že stejně tak jako každý autor i každý překladatel používá metody, strategie a řešení, která jsou pro něj typická a odlišují ho od jeho překladatelské konkurence. V následující kapitole bude v několika sekcích rozebráno, ke kterým těmto řešením a strategiím se Pellarovi často uchylují a které jsou tak charakteristické pro jejich autorský styl. U každé sekce bude uvedeno množství příkladů z obou výše představených dramát a jejich překladů, které budou daná tvrzení ilustrovat v praxi. Tyto příklady byly vybrány na základě prvotní zevrubné analýzy nejprve pouze cílových textů, tedy překladů manželů Pellarových a poté komparativní analýzou mezi výchozím textem autora a překladem Pellarových, případně ještě s existujícím překladem od Bechera. Příklady budou označeny pořadovými čísly pro lepší přehlednost, před každým příkladem bude vždy uvedena zkratka díla, ze kterého daný příklad pochází, autor a číslo strany.

Analýza autorského stylu, potažmo překladatelského stylu, je natolik komplexní činností, že v rámci této práce nebylo možné vystihnout veškeré prvky a prostředky, které daného autora a jeho autorský styl charakterizují. Příklady uvedené v této kapitole byly vybrány s ohledem na jejich četnost v textech manželů Pellarových a jejich vliv na celkový dojem z jejich cílového textu. V neposlední řadě byla také vybrána některá neotřelá překladatelská řešení, která vyzdvihují kreativitu Pellarových při jejich překladatelské práci. Jako prvky charakteristické pro jejich překlady byly vybrány prvky: Stylizace mluvenosti, práce se slovosledem, zjemňování vulgarismů, zvyšování intenzity, změna modality. Dále se práce v této kapitole bude věnovat převodu idiomů a poznámek.

¹²² PELLAR, Rudolf. *Nejdřív se musíte narodit*. 2008., s. 84

7.1 Stylizace mluvenosti

Jak bylo již několikrát řečeno, divadelní hry pracují s živým mluveným jazykem, pro dramatický text je tedy zásadní, aby zněl spontánně. Proto autoři do replik svých postav vkládají prvky hovorového jazyka, vulgarismy, slangové výrazy, idiomy či jiná ustálená slovní spojení. Hlavním úkolem překladatele je tyto prvky nejprve ve výchozím textu identifikovat a poté, v rámci možností cílového jazyka, tyto prvky vhodně převést do svého překladu. Výraz vhodně je zde užit záměrně, protože jak říká Kufnerová, překladatel musí „*dodržet v uměleckém textu únosnou míru těchto prvků, aby plnily svou funkci, ale nepůsobily rušivě na čtenáře.*“¹²³ Udržet tuto míru únosnosti pro překladatele velmi složitým úkolem, protože ji nelze nijak přesně definovat a je značně subjektivní a individuální.

Jelikož anglický a český jazykový systém se v mnohém liší, i hovorové prvky jazyka se v angličtině naznačují jinými prostředky a na jiných místech v textu, než je tomu v češtině. Na následujících řádcích budou představeny reprezentativní příklady strategií a metod, které Pellarovi při převodu prvků hovorového jazyka užívají.

Pokud je třeba zmínit jeden nejvýraznější prvek překladatelské tvorby manželů Pellarových, byla by jím zcela jistě právě mluvnost, respektive hovorovost jejich dialogů a replik. Dokáží mistrně pracovat s češtinou jako s cílovým jazykem svých překladů a velmi dobře ovládají mluvenou řeč, navíc obohacenou o idiomy a ustálená spojení, což jejich dialogy činí velmi přirozenými a přesvědčivými. V některých případech dokonce užívají idiomů a expresivních vyjádření tam, kde tak autor v originále neučinil, právě z důvodů zvýšení uvěřitelnosti "reálných dialogů". U některých literárních druhů či u některých autorů by se taková strategie mohla jevit jako nevhodná, například při překladu Hemingwaye (jehož díla Pellarovi také překládali). Jeho strohý styl a zdánlivě ne až tak bohatá slovní zásoba musí být v překladu bezpodmínečně zachována, protože je to charakteristický autorův prvek. Pokud by překladatel jevil až přílišnou snahu o vlastní invence a kreativitu, jednalo by se v některých případech až o adaptaci. V dramatu naopak je idiomatičnost, spontánnost a přirozenost dialogů velmi žádoucí, alespoň co se týče realistického dramatu, jako v případě her analyzovaných v této práci. Již po přečtení a analýze

¹²³ KUFNEROVÁ, Zlata. *Překládání a čeština*. 1994., s. 72

překladů manželů Pellarových ještě předtím, než byly konfrontovány s jejich výchozími texty, je patrné, že text je velmi bohatý na slovní zásobu a je prosycen velkým množstvím jak hovorových prvků tak idiomů.

V následujícím příkladu (1) postava nutně v originále neužívá příliš hovorovou mluvu - ta je naznačena nanejvýš zkrácenými formami u pomocných sloves, případně vyznačeným dovětkem. V průběhu hry se ale pak mluva postav lehce promění a vykazuje spoustu hovorových prvků. Překladaelé zde tedy aplikují prvky hovorové mluvy od samého začátku hry a pracují zejména s koncovkami přídavných jmen a sloves, jak je vyznačeno v příkladu (1). Hovorové prvky v obou jazykových systémech se samozřejmě naznačují na různých místech textu a v jiných slovních druzích. Překladatel si toho musí být vědom a umístit hovorové prvky tak, aby zněly přirozeně.

(1)

VW, Albee (s.7)

MARTHA: I don't know what you're so tired about ... you haven't done anything all day; you didn't have any classes or anything

VW, Pellarovi (s.5)

MARTA: To bych ráda věděla, z čeho seš tak unavená ... dyť jsi za celej den nic nedělal; neměls přednášky, nic...

Pokud ale nastaví překladatel takovýto styl, bylo by vhodné, aby se ho držel celou dobu, pokud tedy sám autor v textu nenaznačí nějakou změnu stylu. Hned o pár stránek dále v jedné z Jiřího replik (2) použijí překladaelé minulého kondicionálu, který rozhodně nepůsobí hovorovým dojmem, ba naopak. Jiří sice v celé hře oproti Martě působí jakýmsi důstojnějším a vzdělanějším dojmem, alespoň co se týče řeči, i na něj je ale tento tvar až příliš formální a působí značně nepřirozeně. Poněkud kontrastně pak působí hovorový výraz *dneska* s již zmíněným minulým kondicionálem. Mnohem lépe by fungoval jednoduchý překlad jako: *Nepamatuju si, že bych dneska někoho (takovýho) potkal ...* Výraz *takovýho* odkazuje na předchozí repliku Marty, která popisuje Nicka a Drahunku, které údajně Jiří potkal ten den na večírku. Užití tohoto deiktického zájmena zvyšuje koherenci a provázanost celého textu.

(2)

VW, Albee (s. 9)

GEORGE: I don't remember meeting anyone tonight ...

VW, Pellarovi (s.7)

JIRÍ: *Já si nevzpomínám, že bych se byl dneska večer s někým seznámil.*

Jak bylo zmíněno v teoretické části, překladatel by se měl velmi zaměřit na několik prvních replik každé jednotlivé postavy. Čtenář či divák má pouze jednu šanci na to, aby si o postavě udělal svůj prvotní dojem, v průběhu hry už tento dojem pouze upravuje. Pellarovi na prvních stránkách každé ze tří her používají v překladu replik velké množství hovorových výrazů, tak aby hned od počátku seznámili recipienty se svým typickým autorským stylem. Dokládá to již výše uvedený příklad (1), ale také ty následující.

(3)

TT, Williams (s.16)

BLANCHE: *This - can this be - her home?*
EUNICE: *She's got the downstairs here and I got the up.*
BLANCHE: *Oh, she's out?*
EUNICE: *You noticed that bowling alley around the corner?*
BLANCHE: *I'm - not sure I did.*
EUNICE: *Well, that's where she's at, watchin' her husband bowl.*
(There is a pause)
You want to leave your suitcase here an' go find her?
BLANCHE: *No.*
NEGRO WOMAN: *I'll go tell her you come.*

TT, Pellarovi (s.9)

BLANCHE: *Tady že... tady přece... nemůže bydlet!*
EUNICE: *Voni zvonívají tady dole a já tam nahoře.*
BLANCHE: *Ach... ták! A ona... není doma?*
EUNICE: *Všimla sté si támhle za rohem tý kuželny?*
BLANCHE: *Já... nevím.*
EUNICE: *Tak zrovínka tam vona šla, kouká se na mužíčka, jak hraje*
kuželky.
(Pauza.)
Nechcete si tady nechat kufr a jít se za ní podívat?
BLANCHE: *Ne.*
ČERNOŠKA: *Já tam skáknou říct, že ste přijela.*

Na výše uvedeném příkladu (3) je dobře vidět, že v obou jazykových systémech se používají jiné prostředky pro naznačení hovorové mluvy. V angličtině to jsou především zkrácené formy a také negramatické konstrukce, jako například zde otázky bez použití pomocného slovesa. V češtině Pellarovi užívají nejen koncovky sloves a hovorové tvary zájmen či nespisovné tvary s náslovným "-v", ale i výrazy specifické právě pro hovorovou mluvu samotnou, jako například *zrovínka*, *skáknou* nebo *zvoštávat*. Tyto výrazy by se v některých kontextech daly zařadit i do dialektu či slangu, tedy kategorií, které s hovorovou mluvou úzce souvisí. V porovnání s Becherovým překladem je text Pellarových mnohem více stylizován a obsahuje několikanásobně více těchto hovorových prvků, což přispívá jeho autenticitě a navozuje pocit, že dialog je reálný.

TT, Becher (s.9)

<i>BLANCHE:</i>	<i>Tady - to bydlí tady?</i>
<i>EUNICE:</i>	<i>Tady dole a já tady nahoře.</i>
<i>BLANCHE:</i>	<i>Ona - odešla?</i>
<i>EUNICE:</i>	<i>Všimla jste si toho kuželníku za rohem?</i>
<i>BLANCHE:</i>	<i>Ani nevím.</i>
<i>EUNICE:</i>	<i>No tak tam šla, dívá se, jak její muž hraje kuželky.</i>
	<i>(Pomlka)</i>
	<i>Chtěla byste si tu nechat kufr a jít za ní?</i>
<i>BLANCHE:</i>	<i>Ne.</i>
<i>ČERNOŠKA:</i>	<i>Skočím tam a řeknu jí, že jste tady.</i>

Při porovnání obou překladů je na první pohled viditelný úbytek hovorových prvků a expresivity v Becherově verzi. Na příkladu poslední repliky Černošky je vidět, že výchozí text indikuje nespisovnost tím, že v budoucím čase použije zkrácenou formu pomocného slovesa *will*. Pellarovi tento prvek převedli tak, že jednak užili nespisovný tvar sponového slovesa *ste*, navíc použili hovorové sloveso *skáknout*. Becher ve svém překladu hovorovost repliky nenaznačil. Stejnou strategii je možné vypořádat i v následujícím příkladu.

(4)

TT, Williams (s.17)

EUNICE: (defensively, noticing Blanche's look)
It's sort of messed up right now but when it's clean it's real sweet.

TT, Pelarovi (s. 10)

EUNICE: (zpozoruje pohled Blanche, omluvně)
Vono je to tady ted'kon krapet rozházený. ale dyž je to uklizený. tak to vypadá moc hezky.

TT, Becher (s. 10)

EUNICE: (na obranu, když si všimla Blanchina pohledu)
Velkej pořádek tu sice není, ale když je uklízino, tak je to tady opravdu moc hezký.

Zde sice Becher do svého textu přidal některé hovorové prvky, stále jich je oproti verzi Pellarových výrazně méně.

Kromě gramatické roviny se dá s hovorovým jazykem pracovat také na úrovni lexikální. Bylo řečeno, že text Pellarových je plný hovorových výrazů a idiomů. V příkladu (5) přeložili zkrácené formy pomocných rovněž kratší variantou *abys*. Výraz *springing* je v tomto významu velmi metaforický, překladatelé užili správně takový výraz, který se v hovorovém jazyce v podobném smyslu běžně používá. Navíc z jazykových důvodů přeložili práci větu pomocí jiné větné konstrukce, protože práci věty nejsou v češtině zase tak obvyklé.

(5)

VW, Albee (s. 11)

GEORGE: I wish you'd tell me about something sometime. ... I wish you'd stop springing things on me all the time.

VW, Pellarovi (s.8)

JIŘÍ: Nešlo by to, abys mě taky sem tam zpravila předem ... abys na mě vždycky se vším takhle nevybafla?

V příkladu (6) můžeme vysledovat podobné tendence, a sice výběr vhodného hovorového označení.

(6)

VW, Albee (s.49)

MARTHA: (To NICK, as HONEY beams)
Hey, you must be quite a boy, getting your Masters when you were ...
what? ... twelve? You hear that George?

VW, Pellarovi (s.32)

MARTA: (NICKOVI, DRAHUNKA září)
Poslyšte, vy ale musíte bejt kanon, když jste promoval už ... v kolika to ... ve
dvanácti? Slyšíš, Jiří?

Překladaelé se zde opět vyhnuli jednoduchému, doslovnému či méně expresivnímu překladu a přeložili označení *quite a guy* jako *kanon*. Za prvé je tím zajištěna větší hovorovost repliky a také mnohem lépe vystihuje rostoucí Martiny sympatie vůči Nickovi. Ve výchozím textu pak ještě jako jeden z hovorových prvků užil autor otázky bez pomocného slovesa, tento prvek do češtiny převeden nebyl, jelikož čeština pomocnými slovesy nedisponuje. Dobrým příkladem, jak naznačit hovorovost repliky pouze jediným slovem, je následující příklad, kde překladaelé užili ryze hovorový výraz *bodejt'*, který by se v určitých situacích dal označit dokonce za nářeční. Namísto konzervativních výrazů jako *jistě*, *ano*, *samozřejmě* či *ba* použili právě částici *bodejt'*. Jiří reaguje na očekávanou Nickovu odpověď a přesně v těchto situacích se v hovoru *bodejt'* užívá. Kromě toho jsou opět vidět i jiné prvky hovorovosti, jako koncovky přídavných jmen či idiom.

(7)

VW, Albee (s.102)

NICK: *There was more to it than that!*
GEORGE: *Sure! I'll bet she has money, too!*

VW, Pellarovi(s.68)

NICK: *To nebyl jedinej důvod.*
JIŘÍ: *Bodejt'! Dal bych na to krk, že má kromě toho i peníze!*

Slovem *bodejt'* se dá shrnout a vystihnout i celá věta, jak Pellarovi ukázali v následujícím příkladu.

(8)

TT, Williams (s.28)

STANLEY: *Is that how he got it?*

STEVE: *Sure, that's how he got it. He hit the old weather-bird for 300 bucks on a six-number ticket.*

MITCH: *Don't tell him those things; he'll believe it.*

TT, Pellarovi (s.18)

STANLEY: *A takle k tomu jako přišel?*

STEVE: *Bodejt'! Strefil se a vyhrál na tiket tři stovky!*

MITCH: *Nevykládej mu takový věci, von by tomu eště uvěřil.*

TT, Becher (s.22)

STANLEY: *A takhle je vyhrál?*

STEVE: *To je hotový, že je tak vyhrál. Vyšlo mu to a vyhrál na šestimístnej tiket tři kila.*

MITCH: *Nepovídej mu takový věci, bude tomu věřit.*

Pellarovi namísto zopakování celé věty, tak jak je uvedeno ve výchozím textu a tak jak pasáž přeložil Becher, použili hovorový výraz *bodejt'* a dobře tak naznačili hovorovost jazyka. Navíc v Mitchově replice, užili také množství prostředků, které indikují hovorový jazyk, aniž by takové množství prostředků v této replice obsahoval výchozí text. Tímto krokem opět doložili, jak dobře dokáží svůj hovorový jazyk stylizovat.

V následujícím příkladu (9) je zřetelné, že i z obyčejných souhlasných či nesouhlasných částic *yes* a *no* lze v rámci stylizace mluvenosti v překladu udělat celé fráze, které představují odpovídající reakci na předešlou repliku.

(9)

TT, Williams (s.64)

BLANCHE: *In my opinion? You're married to a madman!*

STELLA: *No!*

BLANCHE: *Yes, you are, your fix is worse than mine is. Only you're not being sensible about it. I'm going to do something. Get hold of myself and make myself a new life!*

STELLA? *Yes?*

TT, Pellarovi (s.44)

BLANCHE: *Podle mého názoru sis vzala šilence!*

STELLA: *Ale prosím tě!*

BLANCHE: *To se ví, ty jsi v ještě větší bryndě než já! Jenže si to neuvědomuješ! Ale já něco podniknu! Seberu se a začnu nový život!*

STELLA: *Vážně?*

Becher tyto prvky ve svém překladu prokázal jen v jednom ze dvou případů.

TT, Becher (s.61)

BLANCHE: *Podle mého názoru? Vzala sis šilence!*

STELLA: *Ne!*

BLANCHE: *Ano, vzala, a jsi ještě v horší bryndě než já. Jenže si to neuvědomuješ. Já jsem odhodlaná něco podniknout, chci se vzchopit a začít nový život!*

STELLA: *Opravdu?*

Dobrou práci Pellarových se stylizací mluvenosti lze demonstrovat na následující replice.

(10)

TT, Williams (s.100)

STANLEY: *Honey, I told you I thoroughly checked on these stories! Now wait until I finish. The trouble with Dame Blanche was that she couldn't put on her act any more on Laurel! They got wised up after two or three dates with her and then they quit, and she goes on to another, the same old line, the same old act, the same old hooey! But the town was too small for this to go on forever!*

TT, Pellarovi (s.73)

STANLEY: *Dyť ti povídám, holčičko, že jsem si všecky ty v historky důkladně vověřil! Ale počkej, až ti to dopovím. Madam Blanche měla tu smůlu, že už jí v Laurelu na její špeky nikdo neskákal! Po dvou nebo po třech schůzkách ji každý prokouk a pustil ji k vodě; tak přesedlala na jinýho a začala stejná písnička, stejnej tyátr a stejnej humbuk! Jenže v takovým malým městě nemůže tohle pokračovat donekonečna.*

Výchozí text nevykazuje zdaleka tolik prvků hovorovosti, jako ten cílový. Jednak obsahuje zkrácené formy sloves, dále také chyby v používání časů a časové souslednosti

a několik ustálených spojení. Text Pellarových však obsahuje nespisovné koncovky a předpony, hovorové varianty některých slov, hovorové částice, idiomy, frazeologismy, ustálená spojení, prvky slangu či nářečí. V porovnání s Becherovou verzí obsahuje text Pellarových znatelně více těchto prvků a Becherův text působí oproti Pellarovým až příliš formálně, což zcela neodpovídá dané situaci, kdy Stanley ve hře představuje neotesaného hrubiána.

TT, Becher (s.99)

STANLEY: *Zlato, řekl jsem ti, že jsem si tyhle historky pečlivě ověřil. Počkej, až skončím. Malér byl v tom, že už v Laurelu nemohla hrát svou roli. Po dvou nebo třech schůzkách s ní každěj věděl, oč jde, nechal toho, a tak šla zase s jiným a všecko to začalo znova: ten samej způsob, ty samý triky a fóry. Ale to město bylo moc malý na to, aby tohle pokračovalo do nekonečna!*

Podobný příklad lze vidět i v následující replice (11). Výchozí text neobsahuje zdaleka tolik hovorových a slangových výrazů, jako překlad Pellarových. V celém díle se ale postava Eunice vyjadřuje velmi hovorově, proto si Pellarovi mohli dovolit do překladu následující repliky vložit podobné prvky.

(11)

TT, Williams (s.131)

EUNICE: *I always did say that men are callous things with no feelings, but this does beat anything. Making pigs of yourselves.*

TT, Pellarovi (s.98)

EUNICE: *Já říkám vodjakživa, že mužský jsou votrlá verbež, kerá nemá kousek citu, ale todle už přestává všecko. Chováte se jako dobytek.*

Pro zvýšení hovorovosti svých dialogů Pellarovi také často užívají dialektické či nářeční výrazy, jako v příkladu (12) níže. Jak je vidět, Becher na stejném místě použil neutrální a formální výraz.

(12)

TT, Williams (s.93)

BLANCHE: You see, there's no privacy here. There's just these portieres between the two rooms at night. He stalks through the rooms in his underwear at night.

TT, Pellarovi (s.66)

BLANCHE: Víte, člověk tady nemá ani trochu soukromí. Tyhle dvě místnosti jsou od sebe oddělené jenom tím závěsem. A on se večer špacíruje po bytě jenom ve spodním prádle.

TT, Becher (s.91)

BLANCHE: Víte, není tu žádné soukromí. V noci jsou mezi oběma místnostmi jen ty závěsy. Večer se tu prochází ve spodním prádle.

S hovorovostí dialogů je přímo spojené také užívání idiomů a idiomatických spojení. Tomuto tématu se bude podrobněji věnovat další kapitola. V následujícím příkladu (13) překladatelé do jedné repliky vtěsnali hned několik idiomů, ač na některých místech výchozí text idiomy neobsahoval. Přidávání idiomatických a frazeologických slovních spojení je jedním z typických znaků překladatelského stylu manželů Pellarových.

(13)

VW, Albee (s.53)

MARTHA: George, here, doesn't cotton much to body talk ... do you sweetheart? (No reply) George isn't too happy when we get to muscle. You know ... flat belies, pectorals ...

VW, Pellarovi (s.36)

MARTA: Našemu Jiříčkovi to dvakrát nevoní, když se probírá tělesná schránka ... vid' že ne, pusinko? (Žádná odpověď) Jiří není zrovna šťěstím bez sebe, když dojde na svaly. Když se začne mluvit o hrudníku, rozumíte ... o plochem břichu.

Výrazy *šťěstím bez sebe*, *dvakrát mu to nevoní* nebo *tělesná schránka* je opět ze strany Pellarových zajištěna jak idiomaticnost, tak skrytá ironie a pohrdání, které ještě zdůrazní záměrné zdrobnění oslovení. Replika by šla přeložit stroze přesně doslova a nikdo by toho příliš nemohl namítat. Pellarovi ale vždy přidají něco navíc a právě to dělá jejich styl tak vhodný právě pro překlad dramatu. Další příklad (14) je toho důkazem.

(14)

VW, Albee (S.139)

*GEORGE: (...) I mean come on! We must know other games, college types like us ...
that can't be the limit of our vocabulary.*

VW, Pellarovi (s.91)

*JIŘÍ: (...) Jakýpak copak! Přece takoví starý mazáci z koleje musej znát ještě jiný
hry, ne? ... Přece nemáme tak chudej repertoár.*

Při převodu této repliky opět implementovali Pellarovi do překladu několik hovorových až slangových výrazů, které dodávají výpovědi na autenticitě. Výraz *starý mazáci* by se dal zařadit až do slangové vrstvy jazyka, *jakýpak copak* zase do idiomů. Použití těchto obrátů jen dokazuje, že Pellarovi mistrně ovládají mluvenou řeč.

V následujícím dialogu (15) je dobře patrné, jak skvěle dokáží Pellarovi pracovat s mluveným jazykem. Namísto neutrálních či doslovně přeložených spojení užívají hovorových výrazů, idiomů či ustálených spojení téměř kdykoliv je to možné. Občas se může zdát, že takových výrazů je v jejich stylu až nadbytek. Proto je to ale jeden ze základních poznávacích znaků jejich překladů. V příkladu (15) také s ohledem na výrazy *stud* či *gelding*, které označují samce od koně, užili překladatelé i vhodná slovesa, která jsou úzce spjata s „koňáckým“ kontextem, jako např. sloveso *vyhazovat*, které by se v tomto kontextu dalo zařadit i do kategorie žargon.

(15)

VW, Albee (s.192)

MARTHA: You think a man's got his back broken 'cause he makes like a clown and walks bent, hunh? Is that really all you know?

NICK: I said all right!

MARTHA: Ohhhh! The stallion's mad, hunh. The gelding's all upset. Ha, ha, ha, HA!

NICK: You ... you swing wild, don't you.

MARTHA: HAH!

NICK: Just ... anywhere.

VW, Pellarovi (s.125)

MARTA: Ty si myslíš, že když někdo ze sebe dělá šaška a chodí ohnutej, že má zlomenou páteř? To je veškerá tvoje moudrost?

NICK: Povídám, nechme toho!

- MARTA: *Ále, ále! Hřebeček začíná vyhazovat, co? Náš valášek je celej divej?
HahahaHa!*
- NICK: *Ty prostě ... mlátíš po všem, co ti přijde pod ruku, co?*
- MARTA: *HA!*
- NICK: *Hlava nehlava.*

7.2 Překlad idiomů a frazeologismů

Jak bylo řečeno výše, idiomaticnost je charakteristickým znakem mluvené řeči. Používání idiomů zvyšuje hovorovost dialogů a pro překladatele je zásadní, aby idiomy ve výchozím jazyce buď znal, nebo dokázal odušit jejich význam. V druhém kroku je třeba znát buď odpovídající ekvivalenty v jazyce cílovém, pokud takovéto existují. Pokud ne, je třeba výchozí idiom neutralizovat, identifikovat jeho sémantický význam a nalézt v cílovém jazyce takový idiom, který ho bude co nejlépe vystihovat. Pokud překladatel takový idiom nenalezne, posledním řešením je idiom buď přeložit doslovně (pokud dává v cílovém jazyce smysl), nebo ho úplně vypustit a nahradit ho nějakým neidiomatickým vyjádřením v cílovém jazyce. Straková se k překladu frazeologismů vyjadřuje takto: „(...) jde často o to, nikoliv překládat, nýbrž dosazovat, substituovat to, co se v dané situaci v daném jazyce říká.“¹²⁴ Frazeologie je také oblastí velmi dynamickou, která se rychle vyvíjí a proměňuje v čase. Překladatel by tak ve svém překladu měl užívat takové obraty, které jsou v danou dobu pro cílový jazyk typické a užívané. Straková uvádí tři zásadní okolnosti, které je třeba při překladu frazeologismů vzít v úvahu¹²⁵:

- Expresivnost frazeologických prostředků
- Efemérní pomíjivý charakter frazeologismů
- Variabilita a proměnlivost frazeologismů

Expresivitou se rozumí přidružené konotační významy daného výrazu, efemeridou rychlé zevšednění a otírání a variabilitou celkový rozsah a komponenty frazeologismů. Často jsou idiomy a frazeologismy úzce vázané pouze na daný jazyk či

¹²⁴ KUFNEROVÁ, Zlata. *Překládání a čeština*. 1994., s. 85

¹²⁵ tamtéž, s. 87

kulturu, proto je nelze doslovně převést. Při jejich překladu se dá tedy uplatnit především funkční ekvivalence.¹²⁶

Pellarovi s idiomy pracují velmi často, v některých případech, dokonce použijí idiom i tam, kde ve výchozím textu vůbec nebyl. Tím záměrně zvyšují hovorovost a expresivnost svých textů. Na příkladech v této kapitole bude ilustrováno, jak dobře Pellarovi s idiomy pracují.

(16)

VW, Albee (s.7)

GEORGE: What do you want me to do? Do you want me to act like you? Do you want me to go around all night braying at everybody, the way you do?

VW, Pellarovi (s.6)

JIŘÍ: A co tam mám podle tebe dělat? Mám se snad chovat jako ty? To mám lítat od jednoho ke druhému a ječet na celý kolo, jako to děláš ty?

V překladu této repliky je vidět, jak vysokou měrou idiomatičnosti se text manželů Pellarových vyznačuje. V jedné replice použili hned dvě hovorová ustálená spojení, a sice *od jednoho ke druhému* a *ječet na celý kolo*. Takové prvky v původní replice nenalezneme, lze tedy říct, že překladatel zde není pouze otrokem původního textu, ale prokazuje i své tvůrčí schopnosti. Výraz *bray* s sebou sice nese také lehce animální konotace, které překlad nepřenesl, i tak se jedná o zdařilý převod. Obdobným případem je následující replika, kdy Pellarovi opět užili takového idiomu, který ve výchozím textu nebyl.

(17)

VW, Albee (s.16)

GEORGE: Well, just stay on your feet, that's all ... These people are your guests, you know, and ...

VW, Pellarovi (s.11)

JIŘÍ: Tak jen abys nespadla pod stůl ... ty lidi jsou konec konců tvoji hosti a ...

Zde se opět překladatelé namísto doslovného překladu, který by se v tomto případě nabízel a v podstatě by byl správný a nepůsobil by nepatřičně, rozhodli zvolit

¹²⁶ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 7

poněkud jiné slovní spojení, které vystihuje naprosto stejně původní význam, ale na druhou stranu si tímto slovním spojením překladatel zaslouhuje uznání za vlastní iniciativu a tvořivost, podobně jako i v příkladu (18).

(18)

VW, Albee (s.43)

MARTHA'S VOICE: FOR CHRIST'S SAKE, HANG ON A MINUTE, WILL YOU.

VW, Pellarovi (s.29)

MARTIN HLAS: PRO PÁNA KRÁLE, DYŤ SNAD NEHOŘÍ?

Místo doslovného překladu, který se nabízel a byl by pro čtenáře pochopitelný, překladatelé zvolili takovou variantu, která je znovu idiomatičtější a s mnohem větší dávkou ironie a výčitek. Tím zvýšili nejen hovorovost této repliky, ale také intenzitu a dramaticnost, stejně jako v dalším příkladu.

(19)

TT, Williams (s.63)

STELLA: (...) You're making much too fuss about this.

TT, Pellarovi (s.44)

STELLA: (...) Ale děláš z komára velblouda.

TT, Becher (s.60)

STELLA: (...) Děláš z toho zbytečnou aféru.

V příkladu (19) je opět vidět, že Pellarovi užívají idiomy, kdykoliv je to v dané situaci vhodné a kdykoliv se jim naskytne příležitost. *Making a fuss about something* je ustálené spojení, které Pellarovi nahradili neméně ustáleným *dělat z komára velblouda*. Becher naproti tomu idiom nepoužil.

V případě idiomů je také třeba zvolit v překladu ten vhodný, pokud pro idiom z výchozího textu neexistuje doslovný ekvivalent. V následujícím příkladu (20) je vidět, že Pellarovým se volba vhodných idiomů daří dobře, Becherovi už méně.

(20)

TT, Williams (s.39)

BLANCHE: And what did she say then?

STANLEY: She didn't say nothing. That shut her up like a clam.

TT, Pellarovi (s.26)

BLANCHE: *A co vám na to odpověděla ona?*

STANLEY: *Nic. Zmlkla jako ryba.*

TT, Becher (s.34)

BLANCHE: *A co řekla ona?*

STANLEY: *Nic. To jí totálně vzalo dech.*

Zatímco v řešení Pellarových je do jisté míry zachována i expresivita původního *shut her up*, v Becherově podání se tato vulgarita úplně ztratila. Podobný je i následující příklad.

(21)

TT, Williams (s.40)

BLANCHE: *Well, I never cared for wishy-washy people. That was why, when you walked in last night, I said to myself – „My sister has married a man!“ - Of course that was all that I could tell about you.*

TT, Pellarovi (s.26)

BLANCHE: *Víte, mě nikdy moc nezajímali takoví ti třasořitkové. Jen jsem vás včera večer viděla ve dveřích, hned jsem si řekla: „Moje sestra se provdala za opravdového muže!“ To se ví, víc jsem prozatím poznat nemohla.*

TT, Becher (s.35)

BLANCHE: *No, já jsem nikdy nestála o nemastné, neslané lidi. A také jsem si řekla, hned jak jsi včera večer vešel: „Má sestra si vzala chlapa“ - to ovšem bylo také všechno, co jsem o tobě mohla říci.*

Výraz, který použil Becher při překladu adjektiva *wishy-washy* se úplně nehodí při charakteristice osob. Pellarovi použili výraz *třasořitkové*, který jak vystihl původní význam, tak dodal replice na expresivité.

Na začátku kapitoly bylo řečeno, že Pellarovi často užívají idiomů i tam, kde je výchozí text neobsahuje, což dokládají následující příklady (22), (23), (24), (25) a (26). Becher se naproti tomu ve svých překladových verzích více méně spíše drží výchozího textu.

(22)

TT, Williams (s.76)

BLANCHE: (...) *You must have had lots of banging around in the army and now that you're out, you make up for it by treating inanimate objects with such a fury!*

TT, Pellarovi (s.53)

BLANCHE: (...) *Dokud jste byl na vojně, tak jste měl asi bouchání, co hrdlo ráčí, a abyste si to vynahradil, třískáte do všeho hlava nehlava!*

(23)

TT, Williams (s.78)

Steve and Eunice come around the corner, Steve's arm is around Eunice's shoulder and she is sobbing luxuriously and he is cooling love-words.

TT, Pellarovi (s.55)

Od rohu přichází Steve s Eunice, Steve ji drží kolem ramen, Eunice vzlyká na celé kolo a Steve vrká jako holub.

TT, Becher (s.75)

Steve a Eunice se objeví na prahu. Steve ji drží kolem ramen, ona rozkošnický vzlyká a on jí šeptá sladká milostná slůvka.

(24)

TT, Williams (s.84)

He stares at her a moment. She opens the door for him and blows a kiss at him as he goes down the steps with a dazed look.

TT, Pellarovi (s.60)

Mladík na ni chvíli civí. Blanche mu otevře dveře. Mladík oči navrch hlavy, sestupuje po schodech a Blanche mu pošle rukou polibek.

TT, Becher (s.82)

Chvíli na ni zírá. Blanche mu otevře dveře, a když muž se zmámeným pohledem sestupuje ze schodů, pošle mu polibek.

I v dalších případech použili Pellarovi idiom tam, kde původně v originále nebyl.

(25)

VW, Albee (s.199)

MARTHA: *That is not true! That is such a lie!*

VW, Pellarovi (s.130)

MARTA: *To není pravda! To je lež jako věž!*

Zde řešení Pellarových koreluje s tvrzením Knittlové „(...) *expresivita bývá zvyšována i tím, že neutrálním anglickým lexikálním jednotkám odpovídají inherentně expresivní protějšky. (...) Expresivní hodnotu má použití slangových výrazů, které zabarvují celou výpověď.*“¹²⁷ Neutrální intenzifikátor *such a* byl v replice výše nahrazen slangovým idiomem *lež jako věž*.

(26)

VW, Albee (s.108)

GEORGE: (...) *Now I want you to get yourself a little alert. (Slaps her lightly with his free hand) I want a little life in you, baby.*

VW, Pellarovi (s.136)

JIRÍ: (...) *Tak se koukej trochu zmátořit. (plácne ji lehce volnou rukou) Trochu života do toho umírání, beruško.*

V dalších dvou příkladech (27) a (28) je opět vidět, jak bohatý český jazyk je a jak dobře si toho jsou Pellarovi vědomi a s jazykem dokáží pracovat. Nenechají se rozhodit výchozím jazykem, ale význam původního idiomu neutralizují a vyberou v češtině takový, který ten původní co nejlépe zastoupí.

(27)

VW, Albee (s.71)

MARTHA: (...) *deep down in the private-most pit of his guts, he's not completely sure it's his own kind.*

VW, Pellarovi (s.48)

MARTA: (...) *že si v nejčernějším koutečku své duše není tak bezpečně jistej, že (...) je jeho dítě.*

(28)

VW, Albee (s.72)

GEORGE: (...) *none of these would I stake my stick on anymore (...)*

VW, Pellarovi (s.48)

JIRÍ: (...) *za nic z toho bych nedal ani zlámanou grešli (...)*

¹²⁷ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 83

V dalších dvou případech (29) a (30) je také dobře vidět, že v případě idiomů se Pellarovi nechtějí nechat příliš ovlivnit výchozím textem a vždy chtějí svůj překlad nějak ozvláštnit a odlišit od případných ostatních. Anglický idiom *slip through one's fingers* se dá přeložit do češtiny naprosto doslovně jako *proklouznout mezi prsty*, ale Pellarovi namísto tohoto řešení zvolili jiný idiom, který ale významově původnímu odpovídá.

(29)

TT, Williams (s.79)

BLANCHE: *I wasn't so good the last two years or so, after Belle Reve had started to slip through my fingers.*

TT, Pellarovi (s.55)

BLANCHE: *Já jsem se v posledních dvou letech, kdy se mi Belle Réve začínal rozplývat na dlani, nechovala zrovna hezky.*

(30)

TT, Williams (s.107)

BLANCHE: *(...) And the parrot was perfectly still, just as quiet as a mouse...*

TT, Pellarovi (s.79)

BLANCHE: *(...) Milý papoušek byl zticha jako pěna, ani nedutal (...).*

TT, Becher (s.107)

BLANCHE: *(...) A papoušek byl tichý jako myška (...).*

Pellarovi se opět nenechali ovlivnit výchozím textem a užili takový idiom, který významově tomu původnímu odpovídá, nejedná se však o doslovný překlad. Becher namísto vlastní invence opět jen přeložil výchozí text doslovně. V příkladu (31) je vidět, že idiom se dá použít i tak, že nahradí dvojsmysl ve výchozím textu.

(31)

TT, Williams (s.14)

STELLA: *Hello, Eunice. How are you?*

EUNICE: *I'm all right, Tell Steve to get him a poor boy's sandwich 'cause nothing's left here.*

(They all laugh;)

TT, Pellarovi (s.8)

STELLA: *Dobrý večer, Eunice. Jak se vede?*

EUNICE: *De to. Vyříd' tam Stevovi, že sem mu nenechala nic k jídlu, tak at' si tam něco dá, třebas nohy na stůl!*
(Všechny tři se zasmějí)

TT, Becher (s.7)

STELLA: *Ahoj, Eunice. Jak se vede?*

EUNICE: *Jde to. Řekni Stevemu, at' si koupí něco k jídlu, protože tady vůbec nic nezbylo.*
(Všechny se smějí)

Označení *poor boy's sandwich* je užito ve výchozím textu jako dvojsmysl. *Poor boy's sandwich* je výraz pro tradiční typ sendviče přímo ze státu Louisiana¹²⁸, kde se děj hry odehrává. Jeho doslovný překlad využije Eunice pro svůj dvojsmysl, kdy svou druhou větou *nothing's left here* naznačuje, že sám její manžel Steve je *poor boy*, protože na něj doma už nezbylo nic k jídlu. Pellarovi tento výraz sice nepřeložili, ale dvojsmysl se snažili zachovat alespoň do té míry, že sloveso *dát si* použili ve smyslu *dát si něco k jídlu* a v idiomu *dát si nohy na stůl*. Zachovali tím lehce ironické zabarvení celé výpovědi. Becher naopak tento dvojsmysl buď neodhalil, nebo nepřeložil, proto následná poznámka *they all laugh* v jeho verzi pozbývá smyslu.

V příkladu (32) je vidět, že Pellarovi používají idiomy velmi často a vzhledem k výchozímu textu i na místech, kde se to ani příliš neočekává, což někdy může vést i k posunům či úplné ztrátě významu.

(32)

VW, Albee (s.140)

MARTHA: *Jesus, George.*

GEORGE: *Book dropper! Child mentioner!*

VW, Pellarovi (s.92)

MARTA: *Proboha!*

JIRŮ: *Trpívá sýček na svůj jazýček.*

¹²⁸ MCNULTY, Ian. *New Orleans' Po-Boy Is A Rich Food Tradition*. New Orleans French Quarter [online]. nedatováno [cit. 2018-11-19]. Dostupné z: <https://www.frenchquarter.com/new-orleans-po-boy-tradition/>

V této situaci Jiří napadá Martu za to, že v předchozím průběhu děje jednak zmínila před hosty jejich syna a také znevážila jeho knihu, i když oboje si Jiří nepřál. Označení *book dropper* a *child mentioner* v jeho replice tedy náleží Martě. Na místo podobného označení v češtině se Pellarovi uchýlili k idiomu, který naznačuje, že když Marta obě témata zmínila, teď za to bude trpět. Ovšem čtenáři ani divákovi, který nemá k dispozici výchozí text, není význam použitého idiomu jasný, proto se zde jednalo o špatné řešení. I v následujícím příkladu (34) si museli překladatelé dávat pozor, aby v překladu nedošlo ke ztrátě významu.

V překladu repliky (33) museli překladatelé řešit situaci, kdy ve výchozím textu byly spojeny dva idiomy do jednoho, poradili si s ní ale znamenitě.

(33)

VW, Albee (s.141)

GEORGE: (...) *But, Martha told you about it ... my first novel, my ... memory book ... which I'd sort of preferred she hadn't, but hell, that's blood under the bridge.*
(...).

VW, Pellarovi (s.93)

JIRÍ: (...) *Leč Marta vám o něm řekla ... o mém prvním románu, o mém ... památku ... dal bych sice přednost tomu, kdy byla mlčela, ale co tam, to tam, proto jazyk nelam.* (...).

Jiří v originále, ať už záměrně či nechtě, smíchá dva idiomy dohromady. *Blood in the water*, znamená, volně přeloženo, odhalení slabé stránky osoby tak, že toho mohou využít její konkurenti. Idiom je aluzí na reálnou situaci, kdy pokud něco krvácí ve vodě, resp. v moři, přiláká to žraloka. Druhým idiomem je *water under the bridge*, což odpovídá českému *co se stalo, stalo se*, či *to už vzala voda*. Odpovídá to také idiomu, který použili Pellarovi, a sice *co tam to tam, už si s tím hlavu nelam*. Stejně jako Jiří udělal chybu v idiomu, tak i zde Pellarovi zaměnili *hlavu* za *jazyk*, aby naznačili chybné užití idiomu ve výchozím textu. Téměř totožný případ nastal i v následující replice (34), kdy Marta poplete dva idiomy a smíchá jeden s druhým.

(34)

VW, Albee (s.186)

MARTHA: (...) *Up the drain, down the spout, dead, gone and forgotten ... Up the spout, not down the spout; Up the spout* (...).

VW, Pellarovi (s.121)

MARTA: (...) *Všechno je totam, jako by se po tom voda slehla, konec, marnost, zapomnění ... jako by se po tom voda zavřela, ne slehla, jakoby se země slehla.*

Pellarovi pro překlad vybrali jeden hojně používaný idiom *jako by se po tom země slehla*, druhý odpovídající však již nenašli. Rozhodli se tedy, nejspíš inspirovaní původním *down the drain*, použít kromě *země* také *vodu* a druhý z idiomů přeložili *jako by se po tom voda zavřela*, což nezní úplně přirozeně. Nemuselo k tomu ale vůbec dojít, protože v originále Marta opraví pouze jeden z idiomů. Řešením by tedy bylo použít pouze idiomu *země se slehla*, případně ho ještě jednou zopakovat, tak jak je to ve výchozím textu. Zde Pellarovi chtěli opět využít své kreativity, ale v tomto případě to bylo spíše kontraproduktivní. Idiom *up the spout* použil ve své hře i Williams (35), zde už ho Pellarovi převedli správně. Tento překlad mohli použít i v příkladu výše a přeložená replika by byla dokonalá.

(35)

TT, Williams (s.118)

BLANCHE: (...) *You know what played out is? My youth was suddenly gone up the water-spout, and I met - you.*

TT, Pellarovi (s.88)

BLANCHE: (...) *Víte, co to znamená být v koncích? Moje mládí bylo to tam, jako by ho voda vzala, a tu jsem -poznala vás.*

Ne vždy se ale Pellarovým podařilo idiom přeložit vhodným způsobem, což je vidět na následujícím příkladu.

(36)

VW, Albee (s.16)

MARTHA: *You pig!*
GEORGE: *(Haughtily)*
Oink! Oink!
MARTHA: *Ha, ha, ha, HA! Make me another drink ... lover.*
GEORGE: *(Taking her glass)*

My God, you can swill it down, can't you?

VW, Pellarovi (s.11)

MARTA: Čuně!
JIŘÍ: (pyšně)
Chrochrochrochro!
MARTA: Hahaha! Nalej mi ještě jednu ... svůdníku.
JIŘÍ: (vezme její skleničku)
Bože, ty to ale dovedeš do sebe házet.

V tomto případě v poslední Jiřího replice Pellarovi vhodně přeložili idiom, ale z původního slova *swill* se vytratily jisté konotační významy. V předchozích replikách Marta nazvala Jiřího *čunětem* a ten začal chrochtáním prase napodobovat. Výraz *swill* znamená, kromě expresivního výrazu pro zvýšené množství konzumovaného alkoholu, také *pomyje*, čili žrádlo pro prasata, což se v daném kontextu jeví jako velmi vhodný výraz. Čeština ale podobný výraz nemá, překladatelé se tedy museli spokojit se spojením *házet to do sebe*. Možná by se dalo pracovat se slovesem *rochnit se*, které také evokuje chování prasat.

Příklad (37) ukazuje, že přílišná kreativita při užívání idiomů se nemusí jevit jako nejvhodnější strategie. Je také třeba myslet na provázanost textu.

(37)

VW, Albee (s.25)

MARTHA: *I thought I'd bust a gut; I really did ... I really thought I'd bust a gut laughing. George didn't like it ... George didn't think it was funny at all.*
GEORGE: *Lord, Martha, do we have to go through this again?*
MARTHA: *I'm trying to shame you into a sense of humor, angel, that's all.*
GEORGE: *Martha didn't think I laughed loud enough. Martha thinks that unless ... as she demurely puts it ... that unless you „bust a gut“ you aren't amused. You know? Unless you carry on like a hyena you aren't having any fun.*

VW, Pellarovi (s.17)

MARTA: *Já myslela, že prasknu; vážně ... já vám myslela, že snad prasknu smíchem. Jenže Jiřímu se to nelíbilo ... Jiřímu to vůbec nepřipadalo legrační.*
JIŘÍ: *Propánaboha, Marto, copak to musíme probírat znova od začátku?*

MARTA: *Já se do tebe jenom snažím nahustit trochu smyslu pro humor, andílku.*

JIRÍ: *Podle Marty jsem se nesmál dost nahlas. Podle ní se člověk musí potentovat smíchy ... jak tomu Marta cudně říká, jinak to není vůbec žádná zábava, rozumíte. Dokud se člověk neřehťá jako kobyla, tak se nebaví.*

Tento dialog je reakcí na to, když Marta společně s Drahoukou začnou zpívat písničku, která je v názvu celé hry. Expresivní vyjádření *bust a gut* bylo dobře přeloženo jako *prasknout smíchy*. V další replice jej ale v takovém znění Jiří zmiňuje znovu, a tím zajišťuje koherenci textu. Překladatelé ale ten samý výraz v druhém případě přeloží jinak, a tím tedy na předchozí tvrzení tolik nenavazují, což se dá považovat za chybnou strategii. Je třeba ale ocenit, jak výraz *shame you into* přeložili velmi zdařile a v duchu hovorovosti jako *nahustit do tebe*, stejně jako spojení *carry on like a hyena*.

7.3 Zvyšování intenzity

Dalším velmi častým jevem v překladech dramatu od Pellarových je zvyšování intenzity určitých výrazů či celých replik. Pellarovi hojně využívají různých strategií, jak učinit text dramatičtější či napínavější, jak zvýšit jeho emocionální dopad či jak zdůraznit určité aspekty výchozího textu. Nejčastějším způsobem zvyšování intenzity je užití intenzifikátorů, jak je definuje Knittlová: „*Jejich význam vesměs obecně vyjadřuje velkou míru, velkou intenzitu nějakého pocitu, postoje, hodnocení, bez bližší specifikace.*“¹²⁹ Tento jev je v překladech Pellarových zastoupen tak často, že se dá zařadit jako jeden z charakteristických rysů jejich autorského stylu. V následující kapitole bude na příkladech ilustrováno, jaké strategie k dosažení výše zmíněných cílů užívají.

Jednou z nejčastějších metod, kterou Pellarovi ke zvyšování intenzity používají, je práce s částicemi. Přidání jediné intenzifikační částice může cílový text výrazně ovlivnit, nikoliv ale tím, že změní původní význam, což by bylo nežádoucí, ale tím, že zdůrazní část textu. V následujícím příkladu je do repliky vsazena částice *zrovna*, která zdůrazní danou výpověď. Na jevišti herec pravděpodobně také zvýší hlas

¹²⁹ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 72

či přízvuk na dané částici, tím tedy text a překladatel přímo ovlivňuje to, co se následně děje přímo na scéně. V replice reaguje George na zprávu, že jeho žena Marta pozvala k nim domů ve dvě hodiny ráno hosty.

(38)

VW, Albee (s.10)

GEORGE: But why now? It's after two o'clock in the morning, and...

VW, Pellarovi (s.7)

JIRÍ: Ale proč zrovna teď? Jsou dvě pryč ...

V následujícím dialogu (39) tak učiní překladatelé ještě jednou, v podobném duchu, kdy do repliky vloží částici *teda*. Tentokrát ale zdůraznění nalezneme i ve výchozím jazyce, kdy Jiří stejnou otázku zopakuje dvakrát. V tomto případě tedy nelze brát přidání jako tvůrčí invence překladatelů, ale jako zdařilý překlad. Opět je vidět, že různé prostředky se vyjadřují jinak v obou jazykových systémech.

(39)

VW, Albee (s.11)

GEORGE: (Resigned and exasperated)

All right. Well ... where are they? If we've got guests, where are they?

VW, Pellarovi (s.8)

JIRÍ: (resignovaně a podrážděně)

Tak jo. A ... kde teda jsou? Když hosti, tak hosti.

Stejným způsobem funguje i částice *prý*, která je velmi typická právě pro mluvený jazyk. Tím, že ji do repliky (40) Pellarovi přidali, zvyšují spontánnost a hovorovost celého dialogu.

(40)

VW, Albee (s. 135)

GEORGE: I will not be made mock of!

NICK: He will not be made mock of, for Christ's sake. (Laughs)

VW, Pellarovi (s.89)

GEORGE: Já tady nebudu nikomu pro legraci!

NICK: Propánakrále, von tady prej nebude nikomu pro legraci! Směje se.

Částice *vždyť* je také typická spíše pro dialogy a mluvený projev, i tento výraz Pellarovi používají ke zvýšení intenzity, hovorovosti či k zdůraznění.

(41)

TT, Williams (s.141)

STELLA: *What have I done to my sister? Oh, God, what have I done to my sister?*

TT, Pellarovi (s.105)

STELLA: *Co já jí to jenom udělala? Ach bože, vždyť je to moje sestra!*

(42)

TT, Williams (s.36)

STELLA: *Those are inexpensive summer furs that Blanche has had a long time.*

TT, Pellarovi (s.23)

STELLA: *Ale vždyť jsou to laciné, podřadné kožešiny; ty už má dávno...*

TT, Becher (s.31)

STELLA: *To je laciná letní kožešina, kterou má Blanche už dlouho.*

Zde je opět vidět, že zatímco Becher se striktně drží originálu a tuto repliku přeložil stejně jako ve výchozím textu vztažnou větou, Pellarovi zvolili dvě hlavní věty oddělené středníkem, navíc přidali i částici *vždyť*, která opět plní funkci zvyšování intenzity a navíc replika potom lépe evokuje hovorovost.

Další příklad částice, kterou Pellarovi používají ke zvyšování intenzity, resp. v tomto případě spíše sarkasmu, je částice *jako*. Ta dodává replice posměšný tón a přesně tak naznačuje, s jak vysokou dávkou ironie by měl herec případně repliku na jevišti vyslovit.

(43)

VW, Albee (s.154)

MARTHA: *(Calmer)*

I'll show you who's sick. (Calmer) Boy, you're really having a field day, huh?

Well, I'm going to finish you ... before I'm through with you ...

GEORGE: *... you and the quarterback ... you both gonna finish me ... ?*

VW, Pellarovi (s. 101)

MARTA: (klidněji)

Já ti ukážu, kdo je chorej! (ještě klidněji) Páni, tys měl dneska svůj velký den, co? No, já tě dorazím ... než s tebou skončuju, tak ...

JIRÍ: ... to jako s tím předním bekem? ... to mě jako dorazíte společně?

I v následujících dvou příkladech (44) a (45) je názorně vidět, že zvýšení intenzity výpovědi se dá v překladu dosáhnout pouhým přidáním částice.

(44)

TT, Williams (s.27)

BLANCHE: (...) *Yes, accuse me! Sit there and stare at me, thinking I let the place go! (...).*

TT, Pellarovi (s.17)

BLANCHE: (...) *Ano, jen mi to vyčítej! Jen si tady sed' a dívej se na mě očima, které mě obviňují, že jsem Belle Réve neudržela!*

TT, Becher (s.21)

BLANCHE: (...) *Jen mě obviňuj! Sedíš si tady, díváš se na mne a myslíš si, že já jsem vinna ztrátou Belle Reve!*

Zde je opět příklad zvyšování intenzity výpovědi, tentokrát pomocí částice *jen*. Becher tohoto prostředku také využil, ale Pellarovi toto příslovce zopakovali i ve druhé větě repliky, čímž jí dodali ještě větší intenzity. V dalším případě stejného efektu Pellarovi dosáhli přidáním částice *snad*, Becher tak neučinil.

(45)

TT, Williams (s.27)

BLANCHE: *Oh, Stella, Stella, you're crying!*

STELLA: *Does that surprise you?*

TT, Pellarovi (s.17)

BLANCHE: *Stello! Stello, ty pláčeš!*

STELLA: *Překvapuje tě to snad?*

TT, Becher (s.21)

BLANCHE: *Stello, Stello, ty pláčeš?*

STELLA: *A to tě překvapuje?*

Zvyšování intenzity se dá dosáhnout nejen přidáváním částic, ale taky jiných slovních druhů, což dokazují následující příklady.

(46)

VW, Albee (s.15)

GEORGE: (...) (*Pause ... they both laugh*) *Hello, honey.*

MARTHA: Hello. *C'mon over here and give your Mommy a big sloppy kiss.*

VW, Pellarovi (s.10)

JIRÍ: (...) (*pauza ... oba se rozesmějí*) Ťuťu ... *beruško.*

MARTA: Ťuťu. *Pojď dát mamince pořádnou mlaskavou pusinku.*

Zde je vidět, že se expresivita dá vyjádřit nejen změnou či přidáním částice, ale také citoslovci. Pokud si představíme situaci, při které chce Marta, aby ji Jiří políbil, skutečně lze jednoduše přeložit původní pozdrav *Hello* pomocí nějakého citoslovce, které bude vyjadřovat jakousi vzájemnou blízkost a lásku (i když zde se vzhledem ke vzájemnému vztahu obou postav jedná o hlubokou ironii). Zvolené *ťuťu* může tuto funkci plnit.

V překladu repliky (47) zase překladatelé dosáhli toho samého, když přidali do výpovědi příslovce *laskavě*, kterým dodali do Martiny repliky káravý kontext, který autor zamýšlel v angličtině předsazením podmětu v imperativu.

(47)

VW, Albee (s.26)

MARTHA: *You lay off my father!*

VW, Pellarovi (s.18)

MARTA: *Mýho otce laskavě vynech.*

Stejně jako v následujícím případě (48), kde v první replice přidali zdůrazňovací částici a v druhé příslovce se stejnou funkcí.

(48)

VW, Albee (s.154)

GEORGE: *Now, I said I warned you.*

MARTHA: *I'm impressed.*

VW, Pellarovi (s.101)

JIRÍ: *Já jsem ti přece říkal, že tě varuju.*

MARTA: *To mi náramně imponuje.*

Zvýšením intenzity se také dá jednoduše dosáhnout tím, že určitý formální či neutrální výraz ve výchozím textu překladatel nahradí expresivním výrazem či idiomem, který bude v češtině dle Knittlové „*stylisticky příznakový*“, ¹³⁰ jak učinili manželé Pellarovi v následující replice.

(49)

VW, Albee (s.33)

NICK: *(Snapping it out)*

Al right ... what do you want me to say? Do you want me to say it's funny, so you can contradict me and say it's sad? or do you want me to say it's sad so you can turn around and say no, it's funny. (...).

VW, Pellarovi (s.22)

NICK: *(vyštekne)*

A co bych na to podle vás měl říct? To mám říct, že je to legrační, abyste mi moh odpovědět, že je to naopak? - Že je to smutné? Nebo mám říct, že je to smutné, abyste moh otočit na obrtlíku a říct, kdepak, to je legrační? (...).

Obyčejný a nijak zabarvený výraz *turn around* byl přeložen jako *otočit na obrtlíku*, což je silně hovorový a idiomatický výraz. V dané replice ale slouží ke zvýšení naléhavosti a možná i k lepšímu vyjádření vzteku, který Nick zrovna má, což je vyjádřeno i v poznámce. Tato strategie je tedy v tomto případě správná a znovu dokládá, jak i nepatrné změny v překladu mohou jak zvýšit intenzitu, tak poukázat na jazykový cit a autorský styl překladatele. Podobným příkladem může být také následující replika.

(50)

VW, Albee (s.33)

GEORGE: *(...)Martha and I are merely ... exercising ... that's all ... we're merely walking what's left to our wits. (...).*

¹³⁰ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 87

VW, Pellarovi (s.22)

JIRÍ: (...) *To my se s Martou jenom tak cvičíme ... To my jenom tak venčíme zbytky svého ostrovtipu.*

Opět ničím se nevyjímající výraz *wit* přeložili Pellarovi jako *ostrovtip*, čímž dodali výrazu na intenzitě, dokonce to vypadá, že se oním ostrovtipem Jiří chlubí. Jiným způsobem zvýšení intenzity je vhodné užití synonym s jiným konotačním významem, což Knittlová označuje jako „*racionální a emocionální varianty*“¹³¹, jako například v následujícím příkladu.

(51)

VW, Albee (s.13)

MARTHA: *I like your anger. I think that's what I like about you the most.*

VW, Pellarovi (s.9)

MARTA: *Jak ty se umíš rozčítit! Tohle já na tobě miluju - to jak se ty umíš rozčítit.*

Nejen, že bylo změněno interpunkční znaménko, ale sloveso *like* bylo nahrazeno mnohem intenzivnějším projevem sympatií, a sice slovesem *love*. Z překladu je také jasné, aniž by byly užity jakékoliv poznámky, jakým tónem má herec repliku přečíst, což zapříčinil právě překladatel vykřičníkem, změnou slovesa a také opakováním výpovědí. Podobnou strategií, tedy záměnou synonymních sloves, lišících se v míře intenzity, lze pozorovat v následující replice.

(52)

VW, Albee, (s.173)

MARTHA: (...) *I'll make you regret the day you ever decided to come to this college. (...)*

VW, Pellarovi (s.114)

MARTA: (...) *Budeš proklínat den, kdy ses rozhod přijít na tuhle školu.(...)*

Zde je zřejmé, že sloveso *proklínat* má mnohem větší intenzitu než *litovat*. Obdobný případ je vidět v překladu následující repliky.

¹³¹ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 65

(53)

TT, Williams (s.105)

BLANCHE: Oh, I feel so good after my long, hot bath!

TT, Pellarovi (s.77)

BLANCHE: Ach, mně je tak nádherně po té dlouhé horké koupeli!

TT, Becher (s.104)

BLANCHE: Ach, cítím se tak dobře po té dlouhé, horké koupeli.

Zde je opět patrné zvyšování intenzity, kdy Pellarovi záměrně užili v překladu příslovce s mnohem větší intenzitou než neutrální *good* ve výchozím textu. Becher se opět držel původního textu.

V dialogu (54) zase Pellarovi vhodně přeložili spojení *big teeth* značně expresivním výrazem *rat'afáky*, protože v téže replice Jiří přirovnává Martu ke kokršpanělovi, který chroustá kostky ledu. V daném kontextu tedy rozšířili význam slova v originále a dali mu nový sémantický rozměr.

(54)

VW, Albee (s.13)

GEORGE: (...) It's that habit you have ... chewing your ice cubes ... like a cocker spaniel. You'll crack your big teeth.

VW, Pellarovi (s.9)

JIŘÍ: (...) Ty to máš ve zvyku ... chroustáš led ... jako kokršpaněl. Jednou si ty svoje rat'afáky vylámeš.

V podobném animálním duchu se nese i překlad další repliky, kde spojení *go at each other* přeložili Pellarovi jako *rafat se*. Lehce jim k tomu napomohl i výraz *animals*, který je v replice použit a který přeložili jako *psi*. Obě slova spolu v překladu dobře korelují a je tím tak zajištěna koherence textu.

(55)

VW, Albee (s.91)

NICK: If you and your ... wife ... want to go at each other, like couple of ... animals, I don't see why you don't do it when there aren't any ...

VW, Pellarovi (s.61)

NICK: Když se chcete vy a vaše ... paní spolu rafat jako dva ... psi, nechápu, proč si to nenecháte, až když jste sami.

Ke zvýšení expresivity může dojít i posouváním funkčních vrstev. V replice (56) použil autor velmi formální a běžné sloveso *come*, Pellarovi ho ale přeloží výrazem *přikvačit*, který je již hluboko v hovorové vrstvě jazyka. Jak už bylo zmíněno, přílišná dávka expresivity a příliš časté změny ve funkčních vrstvách oproti výchozímu textu mohou výsledné umělecké dílo velmi emocionálně zabarvit a mít tak odlišný vliv na diváka a s ním dokonce i jiný význam. Pellarovi svou dávkou expresivity balancují těsně na hranici mezi kreativním a mluvným překladem a přehnanou až příliš inventivní a stylizovanou překladatelskou strategií.

(56)

VW, Albee (s.80)

MARTHA: (Ironically)
But then George came along ... along come George.

GEORGE: (Reentering)
And along came George, bearing hooch. What are you doing now, Martha?

VW, Pellarovi (s.54)

MARTA: (ironicky)
Ale pak přikvačil Jiří ... najednou přikvačí Jiří.

JIŘÍ: (se vrací)
Najednou přikvačí Jiří s kořalkou v ruce. O čempak je řeč, Martičko?

Zajímavým způsobem zvětšili Pellarovi intenzitu v replice (57), kdy z obyčejného lesa udělali *prales*. Vzhledem k tomu, že Jiří Martu přirovnává k nějakému lesnímu zvířeti, tím, že se *les* v překladu změnil na *prales*, bylo dosaženo zvýšení intenzity za pomoci změny sémantického kontextu. Lze si totiž jednoduše představit, že v pralese žijí mnohem nebezpečnější, krvelačnější a obrovitější stvoření, než v obyčejném lese. Intenzitu ještě umocňuje překlad výrazu *animals* jako *divá zvěř*.

(57)

VW, Albee (s.100)

MARTHA'S VOICE: *HEY!*

GEORGE: *Hark! Forest sounds.*

NICK: *Hm?*

GEORGE: *Animal noises.*

VW, Pellarovi (s.66)

MARTIN HLAS: Hej hola!
JIRÍ: Slyš! Hlasy pralesa.
NICK: Hm?
JIRÍ: Řvaní divoké zvěře.

V posledním příkladu (58) zapříčinilo zvýšení intenzity v překladu posun ve významu, ke kterému by nedošlo, pokud by ke zvyšování intenzity překladatelé neuchýlili.

(58)

VW, Albee (s.6)

MARTHA: (...) ... and she comes home with the groceries, and she walks into the modest living room of the modest cottage modest Joseph Cotten has set up her in...

(s.5)

MARTA: (...) ... a přijde domů s nákupem. Vejde do chudobného pokoje chudobného domku, kam si ji přived chudobný Josef Cotten...

Zde zvýšili překladatelé intenzitu výrazu *modest*, což znamená spíše skromný, nenáročný, ale ne v nijak zvlášť hanlivém slova smyslu. Výrazem *chudobný* naznačili, že pokoj či dům byl velmi nuzný až nevzhledný, což v originále chybí. Můžeme to přikládat tomu, že výraz chtěli připodobnit k frázi, kterou Marta popisovala již dříve a kterou vyřkne postava z filmu, o kterém Marta zrovna mluví a kterou hraje Bette Davisová: „*To je ale díra!*“

7.4 Práce se slovosledem

Jedním z dalších často zastoupených prvků v dramatickém překladu manželů Pellarových je specifická práce se slovosledem. V teoretické části bylo zmíněno, že dramatického efektu se dá dosáhnout také tím, že se v dané větě či replice přehodí téma a réma. Tématu funkční větné perspektivy se věnuje množství teoretiků překladu, Knittlová tuto problematiku shrnuje takto: „(...) *ať už je chápána hallidayovsky s rozlišením tématu a rématu na jedné straně a známé a nové informace na straně druhé či v pojetí mathesiovském (jádro a výpověď) a posléze Firbasově a jeho výpovědního*

dynamismu. (...) pro překladatele je nezbytné, aby dokázal rozlišit novou či zdůrazněnou informaci a dal jí v cílovém textu příslušné místo a akcent.“¹³² Obyčejně se v češtině nachází na začátku již známá informace a na konci ta nová. Přehozením obou informací docílí autor dramatického efektu, protože toto pořadí je pro diváka či čtenáře nečekané. Jedná se jak o repliky o jedné nerozvitě větě, tak o souvětí. Stejně tak jako autor může tuto strategii využívat i překladatel a manželé Pellarovi často mění slovosled jak v jednoduchých větách, tak pořadí vět v souvětí, čímž opět zvyšují napětí svého dramatického textu. V některých případech se jedná o změnu vynucenou rozdíly v obou jazykových systémech, protože na rozdíl od relativně pevného anglického slovosledu, čeština disponuje slovosledem velmi pružným. V mnoha případech však tyto změny Pellarovi činili záměrně, aby dosáhli výše zmíněných efektů, jako například v následující replice.

(59)

VW, Albee (s.15)

MARTHA: (...) *Why don't you want to kiss me?*

GEORGE: (*Too matter-of-fact*)

Well, dear, if I kissed you, I'd get all excited ... I'd get beside myself, and I'd take you, by force, right here on the living room rug (...).

VW, Pellarovi (s.10)

MARTA: (...) *Pročpak mi nechceš dát pusu?*

JIŘÍ: (*příliš suše*)

Viš, miláčku, mě by to strašně vzrušilo, kdybych ti dal pusu ... já bych se pak neovlád a zmocnil bych se tě násilím třeba tady na tom koberci (...).

V podmínkové větě překladatelé změnili pořadí obou vět a tím dosáhli většího dramatického efektu. Jak bylo uvedeno v teoretické části, v dramatickém textu totiž vždy neplatí tradiční uspořádání jádra a východiska, ale často úplně opačné. Navíc, jak říká Mistrík, „*tvar repliky je kónický*“¹³³, tzn. nejdůležitější část repliky je na začátku. Ve výše uvedené replice je ve výchozím textu v podmínkové větě jako první v pořadí ta vedlejší. Jelikož se v ní ale opakuje informace z předchozí repliky, Pellarovi

¹³² KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 33

¹³³ MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1979., s. 122

ji označili jako méně důležitou a předsadili před ni větu hlavní, tak aby byla důležitější informace blíže začátku repliky. Podobným příkladem téhož je i následující dialog.

(60)

VW, Albee (s.18)

GEORGE: Just don't start in on the bit about the kid, that's all.

MARTHA: What do you take me for?

GEORGE: Much too much.

MARTHA: (really angered)

Yeah? Well, I'll start in on the kid if I want to.

VW, Pellarovi (s.12)

JIRÍ: Já jen, abys nezačala mít nějaký frky o klukovi.

MARTA: Copak mě neznáš?

JIRÍ: Právě že jo.

MARTA: (doopravdy rozzlobená)

Ale? Hele, když se mi zachce, tak o něm začnu.

V tomto případě došlo znovu v podmínkové větě ke změně pořadí vedlejší a hlavní věty, tentokrát byla upřednostněna věta vedlejší. Důvod byl stejný – informace obsažené v hlavní větě už byly čtenáři či divákovi známé, jelikož už je ve své replice vyřkl Jiří. Proto opět Pellarovi posunuli větu s novou informací, tedy s podmínkou v dané větě, na začátek repliky. To, že je informace v hlavní větě již známá naznačili překladatelé také tím, že místo přeložení podstatného jména *kid* použili zástupné osobní zájmeno *něm*. V danou chvíli už totiž bylo divákovi známo, že se jedná o syna. Totéž učinili s překladem podmínkové věty v příkladu (61).

(61)

TT, Williams (s.21)

STELLA: Well, I thought you'd volunteer the information - if you wanted to tell me.

TT, Pellarovi (s.13)

STELLA: No, já jsem si říkala, že kdybys mi to chtěla říct, - tak bys mě o tom uvědomila bez ptaní.

TT, Becher (s.14)

STELLA: Říkala jsem si, že se to nakonec stejně dovím, když budeš chtít.

V tomto případě opět Pellarovi pracují s pořadím vět v souvětí, kdy oproti výchozímu textu předsadí vedlejší větu před tu hlavní. Becher se zde drží větné struktury výchozího textu, což svědčí o větším tvůrčím úsilí Pellarových. Podobnou tendenci je vidět i příkladu (62).

(62)

TT, Williams (s.22)

STELLA: *It's just incredible, Blanche, how well you're looking.*

TT, Pellarovi (s.14)

STELLA : *Vypadáš výborně, Blanche. Je to přímo k neuvěření!*

TT, Becher (s.16)

STELLA: *Je to prostě neuvěřitelné, Blanche, jak skvěle vypadáš.*

V originále autor užil ke zdůraznění tzv. *cleft structure*, které Knittlová definuje takto: „*předražené „empty it“ odsouvá zdůrazněný člen z tématické pozice a upoutává k němu pozornost.*“¹³⁴ Touto konstrukcí tedy autor zdůraznil druhou část repliky, což Pellarovi rozpoznali a nejen že opět obrátili pořadí obou vět v replice, ale dokonce souvětí rozdělili na dvě samostatné věty, čímž chtěli dosáhnout větší mluvnosti repliky. V mluvené řeči se totiž užívají spíše krátké a výstižné věty, než souvětí. Becher se opět bez výhrad drží větné struktury výchozího textu. V dalším příkladu Pellarovi opět mění pořadí vět v souvětí. Buď za účelem toho, že předsouvají důležitější sdělení na začátek repliky, nebo z důvodů pro češtinu přirozenější větné struktury.

(63)

TT, Williams (s.25)

BLANCHE: *I haven't asked you the things you probably thought I was going to ask. And so I'll expect you to be understanding about what I have to tell you.*

TT, Pellarovi (s.15)

BLANCHE: *Tys asi předpokládala, že se tě budu na určité věci ptát, ale já se tě na ně neptám ... A proto očekávám, že budeš mít na oplátku porozumění pro to, co řeknu já tobě.*

¹³⁴ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 34

TT, BECHER (s.19)

BLANCHE: *Neptala jsem se tě na věci, na které jsi čekala, že se tě zeptám.
A tak předpokládám, že vyslechneš a pochopíš, co musím říci já
tobě.*

Zde je opět dobře vidět, že Becher se snaží co nejvíce držet původního textu, zatímco Pellarovi se slovosledem volně manipulují.

V příkladu (64) je vidět, že Pellarovi za stejným účelem mění i pořadí slov v jednoduchých větách.

(64)

VW, Albee (s. 179)

GEORGE: *You don't want to know, do you? You don't want to listen to it, hunh?*
HONEY: *I don't want to listen to you ... I want to know who rang.*

VW, Pellarovi (s.117)

JIRÍ: *Tak vy to nechcete vědět, co? Tak vy to nechcete poslouchat?
Hm?*

DRAHUNKA: *Vás nechci poslouchat ... chci vědět, kdo zvonil?*

V první větě Drahunčiny promluvy byla umístěna téma na začátek, ačkoliv v originále je předmět *you* na konci věty a zpravidla by s předmětem na konci, jakožto s novou informací, zněla i v češtině. Za účelem dramatického efektu a zvýšení napětí ale překladatelé předmět umístili na začátek věty, aby to pro čtenáře či diváka působilo nečekaně. Zároveň se tímto upřednostněním klade na dané slovo zvýšený důraz, což je i signál pro herce, jak mají danou repliku vyslovit. Velmi podobný je příklad (65).

(65)

TT, Williams (s.28)

STANLEY: *Okay, at my place ... but you bring the beer!*

TT, Pellarovi (s.18)

STANLEY: *Dobrá, tak teda u nás ... Ale pivo doneseš ty!*

TT, Becher (s.22)

STANLEY: *Dobře, tak tedy u mě ... Ale ty přineseš pivo!*

Na příkladu výše je dobře vidět práce Pellarových s tématem a rématem. Becher ve svém překladu zachoval stejný slovosled, Pellarovi se rozhodli přisoudit větší důraz

na osobní zájmeno *ty*, a proto ho umístili až na konec výpovědi. V následujícím příkladu Pellarovi dokonce prohodili pořadí dvou celých vět v replice.

(66)

VW, Albee (s.75)

MARTHA: *You wouldn't dare say a thing like that if he was here. You're a coward!*

VW, Pellarovi (s.51)

MARTA: *Zbabělče! Před ním by ses něco takovýho nikdy říct neodvážil.*

V příkladu (66) je názorně vidět, jak dobře Pellarovi pracují s tématem a rématem a s dramatickým efektem. Zde byla druhá, kratší a expresivnější věta v originále překladateli identifikována jako ta, která nese více napětí a náboje, a tak ji předsadili před první větu. Navíc ji i odpovídajícím způsobem zkrátili, odebrali přísudek a ponechali pouze nejvýstižnější možné eliptické - *Zbabělče!* V druhé větě už uplatnili pro češtinu standardní pravidlo o jádru a východisku, tedy nejzásadnější a novou informaci, v tomto případě sloveso *neodvážil*, přenesli až na samý konec věty. Několik takových jemných zásahů způsobilo, že replika působí mnohem naléhavěji, než kdyby byla zachována forma a slovosled původní. Nutno podotknout, že význam nebyl ani trochu změněn.

7.5 Překlad poznámek

V teoretické části bylo zdůrazněno, jak důležitou částí dramatického textu jsou poznámky. Je tedy zřejmé, že kdekoliv jinde v textu může překladatel uplatnit své tvůrčí schopnosti, v některých případech i na úkor výchozího textu, jak bylo poukázáno v předchozích kapitolách, nikoliv však v poznámkách. Poznámky by měl překladatel převádět co nejvýstižněji a s co nejmenším počtem vlastních zásahů. Poznámky jsou totiž nositelem paralingvistických a extralingvistických prvků, které jsou patrné až přímo na jevišti, a tyto prvky a informace v poznámkách uvedené se již neopakují v textu jednotlivých replik. Špatným překladem poznámek by mohly být způsobeny potíže při inscenaci a dokonce by mohlo dojít k velkým významovým posunům a odlišnému dopadu některých replik na celé výstupy či dějství.

V některých případech může překladatel přímo ovlivnit to, co se bude na jevišti dít či jaké rekvizity budou použity. Přirozeně by si neměl takovéto informace úplně vymýšlet, to by měla být práce režiséra, popřípadě scénografa. Překladatel ale může

pracovníkům divadla upřesněním informací jejich práci do jisté míry ulehčit, jako například v následující replice.

(67)

VW, Albee (s.177)

(From off-stage comes the sound of MARTHA'S laughter and the crashing of dishes)

VW, Pellarovi (s.116)

(za scénou je slyšet Martin smích a třeskot talířů)

V této poznámce Pellarovi obecný výraz *dishes* přeložili rovnou jako *talíře*, a tím tak režisérovi hry přímo naznačili, jaké rekvizity má použít. Obdobné příklady specifikace a explikace poznámek dokládají překlady následujících pasáží.

(68)

TT, Williams (s.75)

A clatter of aluminium striking a wall is heard, followed by a man's angry roar, shouts and overturned furniture. There is a crash; then a relative hush.

TT, Pellarovi (s.52)

Je slyšet zařinčení plechového nádobí o stěnu, po něm následuje vzteklý mužský řev, výkřiky a rachot překocené nábytku; ozve se rána, po ní se rozhostí relativní ticho.

Další příklad explikace, kdy překladatelé specifikovali přesně, jaký typ rekvizity by měl být použit, i když to ve výchozím textu nebylo specificky řečeno. *Plechové*, lépe řečeno *hliníkové*, nemusí být samozřejmě jen *nádobí*, překladatelé to ale zvolili jako nejpravděpodobnější variantu a zahrnuli ji do svého překladu. Podobný je i příklad (69).

(69)

TT, Williams (s.107)

*STANLEY: (He hurls a cup and a saucer to the floor)
My place is cleared!*

TT, Pellarovi (s.79)

*STANLEY: (Praští o zem šálkem a talířkem)
Po mně už je sklizeno!*

V tomto případě v překladu Pellarovi zaměnili *omáčník* za *talířek* spíše z kulturně specifických důvodů. *Omáčník* není zrovna typickým druhem nádobí pro českou

kulturu, zatímco pro tu americkou je velmi typický. Pellarovi se tedy v překladu více přiblížili divákovi či čtenáři cílové kultury a navíc rekvizitáři v divadle ušetřili práci se sháněním *omáčníku*. V Becherově překladu *omáčník* zůstal.

V poznámce (70) překladatelé upřesňují pokyn herci - *making a sign* přeloží jako *dělá znamení kříže*, což se vztahuje hlavně k tomu, co Jiří právě pronese. Latinská slova *Dominus vobiscum* totiž znamenají jakési požehnání, přeložitelné jako *Pán budiž s vámi*. Z toho vyplývá, jaké znamení rukou měl zřejmě autor na mysli, i tak se ale překladatelé uchýlili k explikaci této poznámky. Pellarovi se tak řídí především pragmatickými důvody, jak popisuje Knittlová: „*Dochází k přidávání informací tam, kde by sdělení bylo našim čtenářům nesrozumitelné,*“ a dodává, že tyto rozdíly „*jsou způsobeny tím, že překladatel přihlížel k odlišným jazykovým i mimojazykovým zkušenostem mluvčích VJ a CJ.*“¹³⁵

(70)

VW, Albee (s.223)

JIRÍ: (Making a sign at NICK)
Dominus vobiscum.

VW, Pellarovi (s.145)

JIRÍ: (dělá na NICKA znamení kříže)
Dominus vobiscum.

Podobných náznaků a upřesnění směrem k režisérovi a aktérům jevištního zpracování hry lze vysledovat v překladu manželů Pellarových spoustu, což dokládají následující příklady.

(71)

VW, Albee (s.80)

GEORGE (Stays standing. Puts the liquor on the portable bar)

VW, Pellarovi (s.54)

JIRÍ (zůstane stát. Položí láhev na přenosný bar)

Zde z čistě pragmatických důvodů byl přeložen výraz *liquor* jako *láhev*, aby bylo jasné, jakou rekvizitu mají herci na pódiu použít. Mohl to být klidně *soudek*, *demižon*,

¹³⁵ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 92

sklenice či *karafa*, zde je ale v překladu přímo řečeno, jak má rekvizita vypadat. Lahev se navíc jevila jako ta nejpravděpodobnější varianta, protože v předchozím průběhu hry byl tento fakt několikrát zopakován a byl v něm i výstup, kde Jiří jednu lahev rozbije.

Z podobných důvodů byl lehce pozměněn překlad i poznámky (72). V originále nebylo přesně specifikováno, kam zrovna Marta *strčí hlavu*, bylo to tak ponecháno fantazii čtenáře či režiséra. Pellarovi ale ve své poznámce přímo naznačili, že Marta strčila hlavu do dveří, čímž buď odsoudili scénografa k navržení dveří na scénu, nebo režiséra, aby si poznámku zase zpětně pro své potřeby upravil.

(72)

VW, Albee (s.100)

MARTHA: (*Sticking her head in*)
Hey!

VW, Pellarovi (s.67)

MARTA: (*Strčí hlavu do dveří*)
Hej!

(73)

TT, Williams (s.45)

There is a picture of Van Gogh's of a billiard-parlor at night. The kitchen now suggests that sort of lurid nocturnal brilliance, the raw colors of childhood's spectrum.

TT, Pellarovi (s.31)

Existuje jeden obraz od Van Gogha: lokál s kulečnickem nočním osvětlením. Kuchyň Kowalských nám teď připomíná jeho ponurý noční lesk, ony nelomené barvy spektra našeho dětství. (...).

V tomto případě (73) Pellarovi specifikovali, na kterém místě se dej zrovna odehrává, aby bylo jasné, že se nejedná o žádnou jinou kuchyň, ale o tu, ve které se už předchozí výstupy odehrávaly. Zde se nejedná ani o pomoc režisérovi, ale spíše čtenáři, aby se lépe a rychleji zorientoval. Z podobných, čistě praktických důvodů Pellarovi také často namísto zástupných osobních zájmen uvádí jména postav, tak aby bylo vždy jasné, které postavy jsou zrovna na scéně a která postava vykonává jakou činnost. Tyto explikační strategie jsou přirozeně důležité zejména pro knižní drama, kde by se v delších poznámkách mohl čtenář snadno ztratit.

(74)

TT, Williams (s.41)

She sprays herself with an atomizer; then playfully sprays him with it. He seizes the atomizer and slams it down on the dresser. She throws back her head and laughs.)

TT, Pellarovi (s.27)

Postříká se flakonem s voňavkou, potom škádlivě postříká i Stanleyho. Stanley chytí flakon a prudce ho položí na toaletku. Blanche zakloní hlavu a zasměje se.

Ačkoliv je z kontextu dramatu jasné, že momentálně se na scéně nachází pouze tyto dvě zmíněné osoby, i přesto se Pellarovi rozhodli nahradit osobní zájmena přímým pojmenováním osob, aby předešli jakýmkoliv možným nepřesnostem či záměnám. K podobné explicitě se uchýlili Pellarovi i v následujícím příkladu.

(75)

TT, Williams (s.60)

Her eyes go blind with tenderness as she catches his head and raises him level with her. He snatches the screen door open and lifts her off her feet and bears her into the dark flat.

TT, Pellarovi (s.41)

Stella vezme jeho hlavu do svých rukou a pozvedne ho k sobě; oči má zastřené něhou. Stanley jedním pohybem otevře dveře se skleněnou výplní, vyzvedne Stellu do náruče a odnáší ji do ztemnělého bytu.

V Becherově překladu tyto tendence nepozorujeme.

TT, Becher (s.57)

Její oči jsou slepé něhou, když mu obejmě hlavu a přitáhne ho k sobě. On otevře dveře a odnese ji v náruči do tmavého bytu.

V následující replice (76) při překladu poznámky Pellarovi zúročili své herecké zkušenosti.

(76)

VW, Albee (s.28)

HONEY:

(Rising quickly):

I wonder if you could show me where the ... (her voice trails off)

VW, Pellarovi (s.19)

DRAHUNKA: (rychle vstane)
Prosim vás, nemohla byste mi ukázat, kde máte ... (morendo)

Při překladu této poznámky se ukázala herecká, či možná hudebnická zkušenost Pellarových. Výraz *morendo* totiž pochází z hudby a znamená doslova *zmíravě* – má tedy podobný význam, jako anglická poznámka v originále. Zřejmě je výraz *morendo* v dramatech či režisérských poznámkách v textu rolí hojně používán, proto se ho zde překladatelé rozhodli použít. Další příklady výrazů z hudební terminologie jsou uvedeny v následujících příkladech (77) a (78). V druhém případě opět Pellarovi tyto výrazy do překladu sami implementovali, ačkoliv ve výchozím textu nebyly. To dokládá jejich hereckou praxi, při které se nejspíš s podobnými pokyny stýkali běžně, proto je uvedli do poznámek i ve svém překladu. Becher tyto výrazy naopak přeložil, Pellarovi se tedy v tomto případě více orientovali na herce, zatímco Becher na čtenáře, který by těmito výrazům nemusel rozumět.

(77)

TT, Williams (s.139)

STANLEY: (*sotto voce*)
Doc, you better go in.

DOCTOR: (*sotto voce, motioning to the Matron*)
Nurse, bring her out.

TT, Pellarovi (s.104)

STANLEY: (*sotto voce*)
Snad abyste šel za ní, pane doktore!

LÉKAŘ: (*sotto voce - dá pokyn Sestře*)
Přiveďte ji, sestro.

TT, Becher (s.143)

STANLEY: (*přidušeně*)
Pane doktore, snad abyste šel dovnitř.

LÉKAŘ: (*přidušeně, ukazuje na ošetřovatelku*)
Sestra ji přivede.

(78)

TT, Williams (s.140)

MATRON: *Now, Blanche!*

ECHOES: *(rising and falling)*

Now, Blanche - now Blanche - now Blanche!

TT, Pellarovi (s.104)

SESTRA: *Ale Blanche!*

OZVĚNY: *(crescendo a decrescendo)*

Ale Blanche! - Ale Blanche! - Ale Blanche!

TT, Becher (143)

OŠETŘOVATELKA: *Ale Blanche!*

OZVĚNA: *(stoupavě a klesavě)*

Ale Blanche! - ale Blanche! - ale Blanche!

V některých případech se Pellarovi i v překladu poznámek snaží být kreativní, jednoduše ale pak dochází k posunům ve významu, jako například v následujícím příkladu.

(79)

VW, Albee (s.118)

MARTA: *(To GEORGE)*

Well? Aren't you going to appologize?

GEORGE: *(Squinting)*

For what, Martha?

VW, Pellarovi (s.78)

MARTA: *(JIŘÍMU)*

Tak co, nechceš se omluvit?

JIŘÍ: *(loupne očima)*

Za copak, Martičko?

Výraz *loupnout očima* se používá spíše v koketním či laškovném významu, což zde ještě koresponduje se zdrobněním Martina jména. Jako celek replika přináší značně ironizující efekt, jak v replice samotné, tak i v poznámce. Jenže výraz *squinting* v originále naznačuje spíše přimhouření očí, což může evokovat podezřívavý pohled či dokonce šilhání. Takový významový posun může vést k tomu, že replika a s ní potažmo i celý výstup může vyznít úplně jinak, než zamýšlel autor. Podobně je tomu i v příkladu (80).

(80)

VW, Albee (s.4)

GEORGE: (*Wearily*)
What's what from?

VW, Pellarovi (s.3)

JIRÍ: (*otráveně*)
Co z čeho je?

Poznámku *wearily* by lépe vystihl spíše výraz *unaveně* či *vyčerpaně* - manželé přišli domů ve dvě ráno po večírku, kromě fyzického vyčerpání i notně společensky unavení, výraz *unaveně* by se zde jevil jako vhodnější. Při překladu poznámek je také třeba mít na paměti, že tyto jsou určeny přímo režisérovi či hercům v divadle, a proto by zejména pro ně měly být poznámky přeložené co nejjasněji a hlavně hratelně. Pellarovým se to ne vždy dokonale podařilo, což dokládají následující příklady (81), (82) a (83).

(81)

VW, Albee (s.11)

GEORGE: (*Very quietly*)
Never mind, Martha ...

VW, Pellarovi (s.8)

JIRÍ (*velmi klidně*)
Nech toho, Marto ...

Zde z pragmatického hlediska je pro herce možná lehce jednodušeji hratelná poznámka v originále, kdy je jasné, že repliku má číst potichu. V překladu může být poznámka *klidně* lehce dvojnásobná - herec může působit *klidně*, ale repliku může přečíst znělým hlasitým hlasem. Pokud je text určen pro čtenáře a pro knižní drama, byl by možná v celkové podstatě výstižnější výraz *klidně*, pokud je však určen pro divadelní inscenaci, byl by správný spíše doslovný překlad. V překladu následujících poznámek se už překladatelé dopustili takových nepřesností, že z poznámky samotné není zřetelné, jak by se daná replika měla na jevišti zahrát, což je zásadní chyba.

(82)

VW, Albee (s.12)

MARTHA (*Friendly-patronizing*)
Oh, George!

VW, Pellarovi (s.8)

MARTA (*se shovívavou převahou*)
Ale Jiříčku!

(83)

VW, Albee (s.22)

GEORGE (*Truly*)
I am sorry.

VW, Pellarovi (s.15)

JIŘÍ (*opravdově*)
Promiňte, prosím.

V případě této poznámky je překlad lehce neuchopitelný. Herec sice nejspíš pochopí, jak to překladatel myslel, mnohem vhodnější se jeví překlad jako *upřímně*. Dalším řešením by bylo poznámku úplně vypustit a přímo do repliky vložit například slovo *opravdu*, či *skutečně*. Podobným způsobem totiž Pellarovi postupovali v příkladu (84), kdy do repliky přidali částici *tak*. V originále autor pro zdůraznění užil opakování, Pellarovi toto zvýšení intenzity naznačují právě zmíněnou částicí.

(84)

VW, Albee (s.44)

NICK: (*A victorious smile*)
Well!

GEORGE: (*To HONEY*)
She told you about him?

HONEY: (*Flustered*)
Well, yes. Well, I mean ...

GEORGE: (*Nailing it down*)
She told you about him.

HONEY: (*A nervous giggle*)
Yes.

GEORGE: (Strangely)
 You say she's changing?
 HONEY: Yes ...
 VW, Pellarovi (s.30)
 NICK: (se vítězně usměje)
 No vida!
 JIŘÍ: (Drahunce)
 Ona vám o něm řekla?
 DRAHUNKA: (poplašeně)
 No ano. Totiž...
 JIŘÍ: (s definitivní platností)
Tak ona vám o něm řekla.
 DRAHUNKA: (se nervózně zahihňá)
 Ano.
 JIŘÍ: (podivně)
 A říkáte, že se převlíká?
 DRAHUNKA: Ano. -

Jak je vidět, čím kratší jednotlivé repliky jsou, tím častěji jsou uvedené poznámkou. Delší repliky vystihují svou podstatu obsahem, u krátkých replik není tón či styl, jakým má být replika vyřčena, příliš zřejmý. Zde si s překladem poznámek poradili překladatelé zdatně, tedy až na jednu. Spojení *s definitivní platností* je dost složitě pochopitelné, ještě k tomu, když repliku vytrhneme z kontextu. Dle mého názoru by ale měly být poznámky jasné a výstižné, ať už je k nim k dispozici v daný moment kontext nebo ne. Zde si opět nedovedu představit, jak by herec na pódiu danou poznámku pochopil. Naštěstí Pellarovi do repliky ještě navíc vložili částici *tak*, která o tónu a významu dané repliky možná vypovídá víc, než samotná poznámka.

Mezi poznámky je samozřejmě zahrnuta i prvotní charakteristika postav před samotným začátkem hry. Její překlad může být velmi zásadní, protože divák či čtenář si podle ní udělá o dané postavě svůj vlastní obrázek, který se po celou dobu dramatu už nemusí změnit. Proto by měl překladatel u tohoto druhu poznámek být obzvláště přesný a vyvarovat se chybám a vlastním invencím. To se bohužel Pellarovým také zcela nepodařilo.

(85)

VW, Albee (s.1)

MARTHA - *A large, boisterous woman, 52, looking somewhat younger. Ample but not fleshy.*

GEORGE - *Her husband, 46. Thin; hair going grey.*

HONEY - *26, a petite blond girl, rather plain.*

NICK - *30, her husband. Blond, well put-together, good looking.*

VW, Pellarovi (s.1)

MARTA, *velká, hlučná žena, která vypadá o něco mladší, než je, plná, ale ne tlustá, 52letá*

JIŘÍ, *její manžel, 46letý, štíhlý, prošedivělé vlasy.*

DRAHUNKA, *malá blondýnka, všední typ*

NICK, *její manžel, blondýn, pěkné postavy, hezký*

Zde se překladatelé dopustili několika nepřesností. Jak už ale bylo řečeno dříve, překládání poznámek a zvláště pak prvotní charakteristika postav je zcela zásadní pro představu čtenáře a pokud se překladatel byť nepatrně odchýlí od výchozího popisu, může to mít neblahé následky na vnímání celého zbytku hry. I když překlad slova *ample* jako *plná* je trošku krkolomný, lze si pod ním představit zamýšlený popis osoby. Výraz *petite* v sobě ale rozhodně nezahrnuje pouze tělesnou výšku, tak jak výraz překladatelé přeložili zde. Vhodnější by byl spíše výraz *křehká*, *drobná* či *útlá*, což nenaznačuje pouze její výšku, ale spíše celkovou charakteristiku její postavy. Podobně nepřesné a až vágní je překlad *well put-together* jako *pěkné postavy*. Představy o pěkné postavě jsou značně subjektivní, zde má ale charakteristika naznačit spíše tělesnou stavbu Nicka, vypracované, svalnaté, sportovní či atletické tělo. To se naopak ale nemusí každému líbit, proto je překlad jako *pěkné postavy* dosti zavádějící.

Posledním prvkem, nad kterým se zde lze pozastavit, je překlad jmen. V překladu Albeeho hry zvolili překladatelé metodu domestikace, kdy anglická jména nahradili českými ekvivalenty, ne však všechny. Jméno *Nick* by odpovídalo českému jménu *Mikuláš*, které není zdaleka tak rozšířené jako jeho anglická varianta. Pokud ale všechna ostatní jména překladatelé převedli do češtiny, působí anglické jméno *Nick* mezi ostatními lehce nepatříčně. Ideálním řešením by tedy bylo jména nechat nepřeložená, v horším případě nahradit Nick nějakým jiným českým jménem. Ostatně nekonzistentní překlad jmen se táhne celým zbytkem hry. V následující replice (86) například přeložili

příjmení Martiny učitelky po svém, ale pravděpodobně tím jen replice dodali na expresivitu, možná až zbytečně moc.

(86)

VW, Albee (s.78)

MARTHA: (...) Welllllll, I'd been married ... sort of ... for a week, my sophomore year at Miss Muff's Academy for Young Ladies ... college. (...).

VW, Pellarovi (s.52)

MARTA: (...) Totižžž, jednou předtím jsem už vdaná byla ... jeden tejdén ... když jsem byla - když jsem studovala druhým rokem v dívčím pensionátu slečný Číčové (...).

V této pasáži Marta vypráví příběh ze svého dětství, kdy se vdala za velmi maskulinně popsaného zahradníka, který na výše popsaném institutu sekal trávu. Z názvu školy, kterou Marta údajně navštěvovala, je jasné, že není zrovna vystudovaná právnička. Daný institut je nejspíše smyšlený, jeho název je zvolen cíleně, aby vyvolal právě pocit toho, že na rozdíl od Jiřího Marta nebyla vzdělaná v akademických kruzích. Proto si mohli Pellarovi dovolit tento institut přejmenovat po svém, jméno *slečna Číčová* zní možná až moc expresivně a nese s sebou určitý sexuální podtext. Pokud se dá překlad jména v této replice opodstatnit, v příkladu (87) rozhodně ne.

(87)

VW, Albee (s.6)

MARTHA: (...) ... and she comes home with the groceries, and she walks into the modest living room of the modest cottage modest Joseph Cotten has set up her in...

VW, Pellarovi (s.5)

MARTA: (...) ... a přijde domů s nákupem. Vejde do chudobného pokoje chudobného domku, kam si ji přived chudobný Josef Cotten...

Joseph Cotten je totiž na rozdíl od předchozího příkladu (86) jméno reálného herce, které by rozhodně nemělo být počesťováno. Pokud ano, měli by se překladatelé držet jednotného stylu po celou dobu hry, což není tento případ. Ve stejném výstupu jméno herečky Bette Davisové nepočesťují, i když by se nabízela například možnost *Běťka*. V překladu obou dalších her už Pellarovi ponechali všechny jména v originále.

7.6 Snižování intenzity, zjemňování

V kapitole 7.3 byly na příkladech detailně rozebrány situace, při kterých se Pellarovi rozhodli různými prostředky zvýšit intenzitu jednotlivých výrazů či výpovědí. Ve velkém množství případů se ale překladatelé uchýlili k opačné strategii, tedy ke zjemnění dané výpovědi či ke snížení intenzity. Nejčastěji tato situace nastává při překladu vulgarismů a nespisovných výrazů. Slovní zásoba Pellarových a množství různých užitých výrazů je sice velké, mnohdy ale snížením intenzity uberou replice či danému výrazu na důrazu. V podstatě v jejich překladu nenajdeme jediný opravdu vulgární výraz, i když v originále jich v obou hrách nalezneme dost. Knittlová říká, že „*vulgarismy patří mezi slova tabuová, záleží ovšem opět na době a společnosti, co je kdy považováno za dovolené a co za zakázané.*“¹³⁶ V českém překladu je zjemňování vulgarismů poměrně obvyklý trend, když vezmu v úvahu například filmový dabing. Ač v Česku nejsou tak přísná pravidla pro hodnocení vhodnosti a nevhodnosti filmů pro různé věkové kategorie jako v USA, i tak je ale zvykem, že spousta vulgárních výrazů a nadávek se v překladu zjemní. V některých případech to ale vede ke ztrátě expresivity a intenzity daného výrazu. V běžném hovoru v určitých vrstvách společnosti se množství vulgárních výrazů používá velmi často a takové výrazy jsou pro ně charakteristické, může tedy být záhadou, proč se tyto výrazy často do překladu nedostávají. Jak bylo řečeno, v dramatu jde především o mluvený jazyk, tudíž by použití podobných velmi vulgárních výrazů nepůsobilo příliš nepatřičně, přesto jejich užití není tak časté a mnohdy jsou zjemňovány.

Otázkou druhou je, nakolik jsou některé anglické výrazy, jako například *son of a bitch*, *asshole*, *goddamn* apod., v originále opravdu vulgární a na kolik už se staly běžnou součástí mluvy a tím pádem se až za tak silné výrazy nepovažují. Knittlová také dodává, že „*S frekvencí se vulgárnost oslabuje a stírá a tabuovost ustupuje.*“¹³⁷ Posledním důvodem pro zjemňování, který nelze opomenout, je samozřejmě cenzura, která v době uveřejnění některých překladů mohla tyto výrazy z díla odstranit. Níže jsou uvedeny příklady těchto výrazů a překladatelská řešení manželů Pellarových. Jako vždy u překladu, tím spíše u dramatu, velmi záleží na kontextu a situaci, osobně si ale myslím, že v některých případech mohli překladatelé na vulgaritě přidat, aby tím věrněji kopírovali originál.

¹³⁶ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 65

¹³⁷ tamtéž, s.65

(88)

VW, Albee (s.4)

MARTHA: *Dumbbell! It's from some goddamn Bette Davis Picture ... some goddamn Warner Brothers epic ...*

VW, Pellarovi (s.4)

MARTA: *Chytráku! Je to z nějakýho filmu s Bette Davisovou ... z nějakýho velkofilmu Metro Goldwyn Mayer ...*

V příkladu výše mohlo být oslovení chytráku přeloženo expresivněji, s ohledem na to, že si Marta o Jiřím myslím, že je hloupý a ne chytrý, i když to samozřejmě myslí ironicky. Lepší by bylo užít výrazu jako *hlupáčku* či *blbečku*. Navíc došlo k vypuštění přívlastku *goddamn*, což se v celém dramatu a vůbec v celém překladatelském stylu manželů Pellarových děje velmi často. V angličtině se běžně a často používají podobné kletby, možná i proto, že ve Spojených státech je víra mnohem více zakořeněná, než v naší komunistickým režimem poznamenané zemi. Proto tyto kletby zůstávají často buď vůbec nepřeloženy, či nahrazeny nějakým jiným adjektivem, které v sobě ale nenese tolik z původního významu. Podobným případem je i následující replika.

(89)

VW, Albee (s.5)

MARTHA: *I can't remember his name, for God's sake. (...)*

VW, Pellarovi (s.4)

MARTA: *Když já si ne a ne vzpomenout, jak se jmenuje. (...)*

Význam byl sice zachován, ale Martino zakletí převedeno nebylo. V originále používá Marta vcelku vulgární mluvy a podobné průpovídky pronáší dost často. Pokud je překladatel nějakým způsobem nepřeloží, jako v tomto případě, mohou si diváci udělat o dané postavě zcela jiný obrázek, než jaký zamýšlel autor, což je ve většině případů zcela nežádoucí. Zrovna zde mohl být použit překlad, který doporučuje Knittlová, tedy „*syntakticky samostatně stojící kletby*“¹³⁸ jako *sakra, kruci, hergot*, či přenést zakletí do první věty, např. *Za boha si nemůžu vzpomenout*. V následujícím příkladu (90) se alespoň překladatelé snaží kompenzovat ztrátu tohoto výrazu jinými prostředky, zcela se jim to ale nepodařilo.

¹³⁸ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 68

(90)

VW, Albee (s.13)

MARTHA: *(Gazing into her drink)*
You laughed your goddamn head off.

VW, Pellarovi (s.9)

MARTA: *(se dívá upřeně do skleničky)*
Povídám, že ses popadal za břicho!

Zde se snaží ztrátu intenzity nepřeložením nespisovného zakletí vynahradit alespoň tím, že změnili interpunkční znaménko a přidali uvozovací větu *Povídám*, čímž byla zvýšena intenzita výpovědi. Nespisovný efekt se ale nenávratně ztratil. V dalších dvou příkladech (91), (92) bylo expletivum *goddamn* přeloženo jako adjektivum, ale opět se v překladu Pellarovi vyhnuli překladu kletby a nahradili ji jiným hovorovým výrazem.

(91)

VW, Albee (s.57)

MARTHA: *And it was an accident ... a real goddamn accident!*

VW, Pellarovi (s.38)

MARTA: *A přitom to byla náhoda ... prapitomá náhoda.*

Zde například byl výraz *goddamn* přeložen sice ne jako zakletí, ale alespoň byl v nějaké míře převeden, i když „*expresivní obecně české hodnotící adjektivum*“ *prapitomá*, jak ho označuje Knittlová¹³⁹, nevystihuje úplně správně pravou podstatu originálu. Tím, že před obvyklé adjektivum *pitomá* Pellarovi přidali ještě předponu *pra-* se opět ztracenou expresivitu snaží kompenzovat.

(92)

VW, Albee (s.124)

MARTHA: *And he didn't run on about how he tried to publish a goddamn book, and Daddy wouldn't let him?*

VW, Pellarovi (s.82)

MARTA: *Ani nedošel k tomu, jak chtěl vydat tu pitomou knížku a jak mu to tatínek nedovolil?*

¹³⁹ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 68

(93)

TT, Williams (s.74)

EUNICE: I heard about you and that blonde!

STEVE: That's a damn lie!

TT, Pellarovi (s.52)

EUNICE: Však já vo ty tvý blondýně moc dobře vím!

STEVE: To je prachsprostá lež!

Příklad (93) obsahuje premodifikátor *damn*, v češtině Pellarovi užili jiné expresivní adjektivum *prachsprostá*. V příkladu (94) už Pellarovi adjektivum *goddamn* v překladu úplně vypustili.

(94)

VW, Albee (s.16)

GEORGE: Jesus!

MARTHA: (swinging around)

Look, sweetheart, I can drink you under any goddamn table you want ... so don't worry about me!

VW, Pellarovi (s.11)

JIRÍ: Ach jo!

MARTA: (se bleskově otočí)

Koukej se, pusinko, o mě se nestarej ... tobě to v pití natřu dycky!

V tomto případě opět došlo k vypuštění či transformaci původního zakletí. Překlad Jiřího povzdechu *Ach jo!* se jeví téměř jako nepřijatelný, když čeština disponuje naprosto odpovídajícím výrazem např. *Ježíšikriste!*. V Martině replice zase Pellarovi vypustili přívlastek *goddamn* a nahradili ho opět vykřičníkem za větou, kterým se snaží kompenzovat ztracenou intenzitu. Je ale vidět, že si zmíněné ztráty jsou vědomi, další typickou kompenzací je podle Knittlové „*použití slangového obrazu, který je zároveň expresivní*“¹⁴⁰. Příkladem toho budiž replika (95), kde se slovíčko *goddamn* opět ztratilo, ale Pellarovi ho kompenzují užitím hovorového frazeologismu *o čem se mi zlíbí*.

¹⁴⁰ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 68

(95)

VW, Albee (s.29)

MARTHA: *(Suprisingly vehement)*
I'll talk about any goddamn thing I want to, George!

VW, Pellarovi (s.20)

MARTA: *(s nečekanou prudkostí)*
Budu si mluvit, o čem se mi zlíbí!

Je pravdou, že v mnoha případech, nelze výraz *goddamn* v češtině přeložit jako adjektivum. Zde by to rovněž možné nebylo, ale vhodnou variantou by bylo přidat zakletí třeba na konec či na začátek repliky. Z neustálého vynechávání těchto slov pak divák či čtenář ztrácí představu o tom, jak nespisovným slovníkem postava Marty mluví. V replice (96), jako v jedné z mála, byl převod zakletí přesný.

(96)

VW, Albee (s.18)

MARTHA: *You're imitating one of your students, for God's sake? What are you trying to do? WHAT BIT?*

VW, Pellarovi (s.12)

MARTA: *Prokristapána, co to má bejt? To se vopičíš po svých studentech, nebo co? Jaký frky?*

Na této replice je vidět, že výrazy jako *prokristapána*, *ježíšikriste*, *proboha*, *pane na nebi* a podobně, fungují v češtině právě tak dobře jako v angličtině a není tak zjevný důvod, proč tyto výrazy překládat jinak nebo je dokonce nepřekládat vůbec.

Velmi zajímavý je fakt, že v druhé z analyzovaných her zmíněná kletá slova Pellarovi překládají bez problémů a téměř ve všech případech. Je nutno ale podotknout, že ve hře *Kdo se bojí Virginie Woolfové* nalezneme těchto výrazů podstatně více, než v obou ostatních hrách. Tím se pouze potvrzuje výrok Knittlové o frekvenci vulgarismů. Je také velmi důležité zmínit, že překlad Albeeho dramatu vznikl v roce 1964 a je pravděpodobné, že procházel silnou cenzurou, o čemž mluvili sami překladatelé v předchozích kapitolách. Překladová verze hry *Tramvaj do stanice Touha* analyzovaná v této práci pochází z roku 1992. Z tohoto hlediska by bylo zajímavé porovnat jednotlivé překladové verze jednoho díla, aby bylo možné analyzovat, které prostředky

cenzurou prošly a které nikoliv. Následující příklady (97), (98) a (99) tedy dokládají, že i Pellarovi v některých případech kletby ve výchozím textu překládali.

(97)

TT, Williams (s.34)

STANLEY: *Well what in hell was it then, give away? To charity?*

TT, Pellarovi (s.22)

STANLEY: *Tak vo co tady ksakru šlo? Vo dar? Na dobročinný účely?*

(98)

TT, Williams (s.109)

STANLEY: *Goddamn, it's hot in here with the steam from the bathroom.*

TT, Pellarovi (s.80)

STANLEY: *Herdek, tady je ale hic vod ty páry z koupelny!*

(99)

TT, Williams (s.110)

STANLEY: *(...) But what I am is a one hundred percent American, born and raised in the greatest country on earth and proud as hell of it, so don't ever call me a Polack.*

TT, Pellarovi (s.81)

STANLEY: *A kromě toho jsem stoprocentní Američan a narodil jsem se a byl jsem vychovanej v nejohromnější zemi na světě a jsem na to sakra pyšnej, tak si koukejte to Poláčisko nechat!*

V některých případech dokonce, stejně jako u idiomů, podobný výraz do repliky přidali sami, jako v následujících případech.

(100)

TT, Williams (s.38)

BLANCHE: *Why, those were a tribute from an admirer of mine!*

STANLEY: *He must have had a lot of - admiration!*

TT, Pellarovi (s.25)

BLANCHE: *Ach, to je dárek od jednoho obdivovatele!*

STANLEY: *Ten musel mít sakra moc - obdivu!*

(101)

TT, Williams (s.77)

BLANCHE: *Yes, I've seen it and I smelled it.*

STANLEY: *You must've got pretty close if you could smell it.*

TT, Pellarovi (s.54)

BLANCHE: *Ano, vím, kde je, a vím také, jaké ovzduší v něm panuje.*

STANLEY: *Když jste poznala, jaký ovzduší v něm panuje, tak jste musela
bejt sakra blízko.*

Dalším typem vulgárních výrazů, které Pellarovi velmi často zjemňují, jsou nadávky. Téměř nikdy se Pellarovi neodvážejí přeložit silnou nadávku v originále stejně silným vulgarismem i v cílovém jazyce. Často sice používají takové hovorové výrazy a nadávky, kterými je vystižena podstata a význam originálu, ale snížením intenzity daného výrazu opět manipulují s divákem či čtenářem. Takové výrazy a slovní zásoba totiž charakterizují jednotlivé postavy a ochuzením textu o vulgární výrazy je také poněkud měněn vlastní charakter postavy. Na následujících příkladech je vidět, že Pellarovi sice užívají bohaté slovní zásoby a v různých situacích užijí jiné výrazy pro stejné slovo v originále, zároveň se jim ale téměř nikdy nepodaří udržet stejnou intenzitu daného vulgarismu.

(102)

VW, Albee (s. 58)

MARTHA: *(Joyously)*

Where'd you get that, you bastard?

VW, Pellarovi (s.39)

MARTA *(radostně)*

Kdes to sebral, chlape bídáná?

Zde je patrné zjemnění a zmenšení intenzity. Výraz *bastard* by se dal, dokonce i v duchu poznámky u repliky, přeložit daleko vhodněji a daleko expresivněji. Obrat *chlape bídáná* by se hodil spíše do pohádky, kde by Lucifer káral hříšníka, který zrovna přišel do pekla, ale rozhodně ne v tomto případě, když je čtenáři navíc již znám vyhrocený vztah mezi Martou a Jířím.

(103)

VW, Albee (s.137)

GEORGE: *You will not say this! (Advancing on her)*

MARTHA: *The hell I won't. Keep away from me, you bastard! (...).*

(s.90)

JIRŮ: *Tohle neřekneš! (blíží se k ní)*

MARTHA: *To se pleteš! Nepřibližuj se ke mě, ty mizero.*

V replice (103) došlo opět ke zmírnění intenzity a to dokonce k dvojímu. Výraz *hell* nebyl převeden vůbec, zde měla přijít na řadu buď kletba, nebo alespoň částice zvyšující intenzitu - např. *To teda řeknu!*. V druhé Martině větě byla zase zjemněna nadávka *bastard*, stejně jako v příkladech níže.

(104)

VW, Albee (s.151)

MARTHA: *You're really a bastard.*

VW, Albee (s.99)

MARTA: *Ty jsi ale vážně neřád.*

(105)

VW, Albee (s.185)

MARTHA: *(...) I'LL GIVE ALL YOU BASTARDS FIVE TO COME OUT FROM WHERE YOU'RE HIDING!*

VW, Pellarovi (s.120)

MARTA: *(...) NECHTE TOHO SCHOVÁVÁNÍ, NEŘÁDI, AŤ JSTE VENKU, NEŽ NAPOČÍTÁM PĚT!*

Na příkladech (104) a (105) je vidět, že pro překlad výrazu *bastard* použili Pellarovi hned několik různých alternativ, žádná z nich ale nemá potřebnou intenzitu a vulgárnost. V dalších příkladech je ilustrován podobný problém při překlad výrazu *son of a bitch*. Manželé Pellarovi tento výraz pravidelně zjemňují, jak ukazují následující repliky. Kromě zmíněného výrazu byla v příkladu (106) zjemněna intenzita i u fráze *got killed*, kterou překladatelé převedli jako *přijít o život*. Takovýmto zjemněním byly opět z Jiřího vyjádření odebrané určité emoce, což není úplně ideální situace při překladu.

(106)

VW, Albee (s.39)

GEORGE: *Not one son-of-a-bitch got killed. Of course nobody bombed Washington. No ... that's not fair. You have any kids?*

VW, Pellarovi (s.26)

JIRÍ: *Ani jeden z těch pacholků nepřišel o život. Bodejť, Washington přece nikdo nebombardoval! Ne, ne ... to není fair. Vy máte děti?*

Na dalších případech jsou vidět podobné tendence, které vykazoval i překlad výrazu *bastard*.

(107)

VW, Albee (s.76)

MARTHA: *(...) The S.O.B., he hates my father. You know that?*

VW, Pellarovi (s.51)

MARTA: *(...) Syčák jeden, nenávidí mého otce. Věříte?*

(108)

VW, Albee (s.120)

MARTHA: *(Braying)*
I NEVER CORNERED THE SON OF A BITCH IN MY LIFE!

VW, Pellarovi (s.80)

MARTA: *(ječí)*
V ŽIVOTĚ JSEM NA TOHO NEŘÁDA NEDOTÍRALA!

(109)

VW, Albee (s.111)

NICK: *It's you sneaky types worry me the most, you know. You ineffectual sons of bitches ... you're the worst.*

VW, Pellarovi (s.74)

NICK: *Víte, mě ze všeho nejvíc štvou takoví ti potouchlíci jako jste vy. Takoví saláti jako jste vy jsou vůbec nejhorší.*

Ve všech třech výše uvedených příkladech (107), (108) a (109) Pellarovi opět ubrali na vulgaritě výrazu z výchozího textu. Navíc při překladu výrazu *sneaky types* došlo k významovému posunu. Adjektivum *sneaky* vyjadřuje spíše lstivost, vychytralost

a záludnost. Překlad *poťouchlíci* moc z této charakteristiky do cílového jazyka nepřenáší.

(110)

TT, Williams (s.58)

STANLEY: *Let the rut go of me, you sons of bitches!*

TT, Pellarovi (s.40)

STANLEY: *Dejte ty pazoury pryč, smradi!*

Zde (110) při překladu opět došlo ke zjemnění, i když ze zde zmíněných příkladů jde zatím asi o nejexpresivnější výraz použitý Pellarovými. I tak mu ale oproti výrazu *sons of bitches* stále dost schází na vulgaritě. V následujících příkladech jsou uvedeny ještě některé nespisovné výrazy, které v překladu ztratili část ze své expresivity, důrazu a vulgarity.

(111)

VW, Albee (s.21)

MARTHA: *(Swinging on GEORGE)*
Look, muckmouth ... you cut that out!

GEORGE: *(Innocent and hurt):*
Martha!
(To HONEY and NICK)
Martha's a devil with language; she really is.

VW, Pellarovi (s.14)

MARTA: *(se prudce otočí na Jiřího)*
Hele, nech si toho, ty sprostáku!

JIŘÍ: *(uražen, nevinnost sama)*
Ale Marto!
(DRAHUNCE a NICKOVI)
Marta má znamenitý slovník, vážně.

V této výměně názorů (111) zaujme slovo *muckmouth*, které je velmi expresivní. Proto překlad *sprostáku* zní opět značně jemněji a neutrálněji. V rámci vyhoceného vztahu mezi Martou a Jiřím už od začátku by byl na místě ostřejší výraz, jako např. *kanále, sajrajte* apod. V Jiřího odpovědi zase chybí překlad slova *devil*, a celé spojení *devil with language* je nahrazeno spojením *znamenitý slovník*, což v sobě sice nese

kýžený ironický podtext, opět ale zmizelo původní zakletí. V následujícím příkladu (112) prokázali Pellarovi opět svou kreativitu při překladu.

(112)

VW, Albee (s.20)

GEORGE: *You must be our little guests.*
MARTHA: *Ha, ha, ha, HA! Just ignore the old sour-puss over there.*
C'mon in kids, ... give your coats and stuff to sour-puss.

VW, Pellarovi (s.13)

JIRÍ: *To je jistě naše milá návštěva.*
MARTA: *Hahaha! Tamtoho brundibára si nevěšmejte. Pojd'te dál,*
děti ... kabáty a ostatní dejte tomu brundibárovi.

V tomto případě vidíme velkou tvůrčí invenci překladatelů. I když by v tomto případě stačilo výraz *sour-puss* přeložit jako *mrzout*, *bručoun* či *bídák*, Pellarovi použili označení *brundibár*. To se v prostém hovoru obyčejně nepoužívá, *Brundibár* je totiž postava ze stejnojmenné dětské opery, která se za druhé světové války hrála v terezínském ghettu a následně byla zneužita nacistickou propagandou¹⁴¹. Postava *Brundibára* byla záporná, v opeře ho nakonec děti porazily. Možná tento výraz překladatelé použili i proto, že ve stejné replice oslovuje Marta své hosty právě jako *děti*. Samotné slovo *brundibár* kromě toho, že reprezentuje zápornou postavu z dětské opery, evokuje význam například *brblal* či *bručoun*, takže v dané replice a daném kontextu funguje správně. I když většina dnešních čtenářů pravděpodobně neví, kdo *Brundibár* byl, ze slova samotného pochopí jeho význam a smysl.

(113)

VW, Albee (s.73)

GEORGE: *(Admonishing)*
Tut, tut, tut.
MARTHA: *Tut, tut yourself ... you old floozie!*
HONEY: *He's not a floozie ... he can't be a floozie ... you're*
a floozie ... (Giggles)

¹⁴¹ ŠTĚPKOVÁ, Tereza. *BRUNDIBÁR (1943)*. Holocaust.cz [online]. 26.9.2011 [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/dejiny/udalosti/brundibar-1943/>

VW, Pellarovi (s.49)

JIŘÍ: (káravě)
No tak, no tak.
MARTA: *Jakýpak no tak, no tak ... ty čůzo.*
DRAHUNKA: *Von není žádná čůza ... von přece nemůže bejt čůza ...
vy jste čůza ... (híhňá se)*

V příkladu (113) byl káravý výraz *tut, tut tut*, který je vlastně synonymem či grafickým znázorněním nesouhlasného mlaskání, přeložen v rámci možnosti dobře. Výraz *floozie* je ale opět dost zjemněn, v originále se jedná o ostrý vulgarismus, srovnatelný s výrazy jako *whore*, *slattern* nebo *hooker*. Pellarovým se opět nechtělo pouštět do zbytečně silného a expresivního výrazu a použili méně expresivní označení *čůza*. Stejně tak učinili ve dvou dalších příkladech (114) a (115) při překladu slova *bitch*, kdy se dal z české slovní zásoby vybrat mnohem expresivnější výraz.

(114)

VW, Albee (s.137)

GEORGE: *YOU SATANIC BITCH!*

VW, Pellarovi (s.90)

JIŘÍ: *TY MRCHO ĎÁBELSKÁ*

(115)

VW, Albee (s.178)

GEORGE: *And you, you simpering bitch ... you don't want children?*

VW, Pellarovi (s. 117)

JIŘÍ: *A vy, vy mrcho jedna uhihňaná ... vy nechcete děti?*

Několikrát se ve hrách objeví i spojení *shut up*, v následující replice

(116)

je na něj kladen takový důraz, že je napsáno velkými písmeny a zakončeno vykřičníkem. Ani to ale nevedlo Pellarovi k tomu, aby výraz přeložili odpovídajícím způsobem, tedy alespoň *drž hubu*, když ne ještě expresivněji. Opět užili zjemnění vulgárního výrazu bez zjevného opodstatnění.

(116)

VW, Albee (s. 52)

GEORGE: (Intensely)
Martha ... decency forbids ...

MARTHA: (To *GEORGE*, still staring at *NICK* though)
SHUT UP! (Now, back to *NICK*) Well, have you? Have you kept your body?

VW, Pellarovi (s.35)

JIRÍ: (prudce)
Ale Marto ... nesluší se ...

MARTA: (*JIRÍMU*, ještě pořád s pohledem na *NICKA*)
Bud' zticha. (pak znova k *NICKOVI*) Tak co, máte? Udržujete se v kondici?

Stejným způsobem přeložili Pellarovi totožný výraz i v následujícím příkladu.

(117)

VW, Albee (s.77)

MARTHA: All right! *Shut up!* Both of you! (...).

VW, Pellarovi (s.52)

MARTA: Tak už *bud'te zticha!* Oba dva. (...).

Znovu pozorujeme zjemnění intenzity výrazu, dokonce i odebrání jednoho z vykřičníků. I v dalším příkladu (118) ztratilo spojení *shut up* na intenzitě.

(118)

TT, Williams (s.46)

MITCH: I'm out again. I oughta go home pretty soon.

STANLEY: *Shut up.*

TT, Pellarovi (s.32)

MITCH: *Já zase pasu¹⁴². Budu muset jít pomalu domů.*
STANLEY: *I kuš.*

V průběhu hry už autor postavu Stanleyho vylíčil jako maskulinního hrubiána, který nejde pro sprosté slovo daleko a nebere si s ničím servítky. Lze si tedy jen těžko představit, že by vypustil z úst výraz *kuš*, natož pak jen v ryze mužské společnosti mezi svými kamarády stejného ražení, jako zde při partii pokeru.

(119)

VW, Albee (s.203)

NICK: *Don't do that.*
GEORGE: *Shut up, stud.*

VW, Pellarovi (s.133)

NICK: *Nechte si toho.*
JIŘÍ: *Prrr, hřebečku.*

Nick byl už několikrát předtím v průběhu děje označen jako *stud*, čili *hřebec*. V překladu repliky (119) toho překladatelé využili, a když takto Nicka Jiří oslovil, výraz *shut up* přeložili jako *Prrr*, tak jako by chtěl kočí zastavit koně. Jiné sloveso bylo v překladu zjemněno v následujícím příkladu.

(120)

VW, Albee (s.13)

MARTHA: *Uh ... you make me puke!*

VW, Pellarovi (s.9)

MARTA: *Br ... mně se z tebe dělá nanic!*

Výraz *nanic* je v této replice dalším příkladem zjemnění a snížení intenzity. *Puke* je hovorovějším výrazem pro sloveso *vomit*, čili *zvracet*. V této chvíli by tedy bylo možné přeložit repliku např. jako *Je mi z tebe na blití*, protože přesně takto zle to Marta myslela. Ke snižování expresivity došlo také v následujícím překladu.

¹⁴²Výraz *pasu* se zde vztahuje k pokerové partii, kterou postavy zrovna hrají. Výrazem *pasu* se rozumí, že toto kolo hráč vynechává, či nepřihazuje. Velmi častý je tento výraz pro bridge, kde se pro podobné účely při licitaci užívá hláška *pass*, odtud odvozeno *pasu*.

(121)

VW, Albee (s.15)

GEORGE: (...) ... well, just think what your father would say about that.

VW, Pellarovi (s.11)

JIRÍ: (...) ... no, jen si pomysli, co by tomu řek tvůj tatínek.

Zde došlo při překladu slova *father* k sémantickému posunu. Zatímco v originále se vztah Marty a jejího otce nijak nevymyká standardní formálnosti, výraz *tatínek* v češtině už v sobě nese poněkud jiné konotaci, ačkoli denotační význam obou slov je stejný a označuje tutéž osobu. Výrazem *tatínek* ale již překladatel vyjadřuje vztah dcery ke svému otci, v tomto případě zdobnělinou vyjadřuje dobrý vztah. Jak se dozvídáme později v ději hry, Marta je na svém otci velmi závislá a téměř ho až zbožšťuje, výraz *tatínek* by byl tedy více než vhodný. Není ale dobré, aby byl divák ovlivněn tím, co v ději přijde až později, protože tak to autor původně nezamýšlel. V tomto případě by tedy byl vhodnější překlad *otec*, aby se zamezilo nežádoucím konotacím. V podobném duchu „předbíhání“ se nese i překlad následující repliky.

(122)

VW, Albee (s.18)

GEORGE: Just don't start in on the bit about the kid, that's all.

VW, Pellarovi (s.12)

JIRÍ: Já jen, abys nezačala nějaký frky o klukovi.

Zde opět k překladu ne na základě dané repliky a dosud poznanému kontextu pro diváka, ale na základě toho, že překladatel samozřejmě před svou prací dílo několikrát četl a ví, že výrazem *kid* myslí Jiří jejich syna. V tuto chvíli to ale čtenář ještě, dle autora, vědět nemá a má se to dozvědět až ve správný moment. Překladatel by neměl takovýmto způsobem ovlivňovat čtenáře a jeho dosavadní znalost kontextu. V dalších dvou příkladech (123) a (124) došlo ke snížení intenzity výrazu posunutím funkční vrstvy jazyka.

(123)

VW, Albee (s.60)

NICK: Where's the john?

VW, Pellarovi (s.41)

NICK: Kdepak je tady klozet?

V tomto případě se už téměř nedá mluvit o zjemnění, ale právě o posouvání funkčních vrstev jazyka. *Klozet* zní už velmi formálně, naproti tomu výraz *john* je užíván hlavně v hovorově mluvě a mohl by být klidně přeložen jako *hajzlík*. Stejný nebo podobný výraz by byl v překladu vhodný i v následující replice (124), kde dokonce Pellarovi úplně změnili místnost, ve které se Drahunka nacházela. Je opilá, je jí špatně a je velmi pravděpodobné, že se nachází právě na *záchodě*, aby ho v případě potřeby mohla použít. Pellarovi ale výraz *can* přeložili jako *koupelna*, tedy opět neutrálně a navíc chybně.

(124)

VW, Albee (s.186)

*NICK: ... my wife's gone into the can with a liquor bottle,
and she winks at me ... winks at me! ...*

VW, Pellarovi (s.121)

*NICK: ... moje žena už je zase v koupelně, má v ruce flašku a mrká na
mě ... mrká na mě! ...*

I v dalším případě Pellarovi snížili intenzitu bez zjevného důvodu.

(125)

VW, Albee (s.134)

*GEORGE: You're looking for a punch in the mouth ... You know
that Martha.*

VW, Pellarovi (s.88)

JIRÍ: Je ti jasný, Marto, že si koleduješ o facku?

Tato replika (125) pochází z pasáže, ve které se Marta posměšně a ještě v rýmech vyjadřuje o knize, kterou Jiří napsal. Touto replikou Jiří Martu varuje, Pellarovi tak opět prohodili pořadí obou vět, aby té druhé dodali na důrazu. V překladu ale snížili intenzitu výrazu *punch in the mouth*, kdy ránu pěstí vyměnili za pouhou *facku*.

Posledním příkladem snižování intenzity jsou emoční slovesa *love* a *hate*. Při jejich překladu Pellarovi velmi často doslovný překlad *milovat* a *nenávidět* nahradí mnohem méně zabarveným *mít / nemít rád*. To má za následek okamžité snížení

intenzity daného výrazu a v některých kontextech pak může docházet i k posunům či změnám významu. Sloveso *love* má v češtině svůj jasný a hojně používaný ekvivalent, v následující replice ho však z nezištných důvodů Pellarovi nepoužili, a spokojili se s obratem *mám ráda* namísto silnějšího *miluji*. Převodli tedy denotační výraz slovesa, ale nikoliv konotační. Na několika dalších příkladech bude toto snižování intenzity ilustrováno.

(126)

VW, Albee (s. 65)

MARTHA: *I know what chromosomes are, sweetie, I love 'em.*

VW, Pellarovi (s.44)

MARTA: *Já vím, co jsou chromozómy, holoubku, ty já mám moc ráda.*

(127)

TT, Williams (s.52)

MITCH: *We've - been drinking beer.*

BLANCHE: *I hate beer.*

TT, Pellarovi (s.36)

MITCH: *My jsme pili - moc piva.*

BLANCHE: *Já nemám ráda pivo.*

TT, Becher (s.49)

MITCH: *My jsme - pili pivo.*

BLANCHE: *Nenávidím pivo.*

Ze strany Pellarových zde opět došlo ke zjemnění výrazu *hate* na *nemám ráda*, Becher naopak původní intenzitu překladem *nesnáším* zachoval. Podobné tendence je vidět i v následujících příkladech.

(128)

TT, Williams (s.71)

STELLA: *I have told you I love him.*

TT, Pellarovi (s.49)

STELLA: *Vždyť jsem to řekla, že ho mám ráda.*

TT, Becher (s.68)

STELLA: *Říkala jsem ti, že ho miluji.*

(129)

TT, Williams (s.71)

BLANCHE: (...) You're hating me saying this, aren't you?

TT, Pellarovi (s.49)

BLANCHE: (...) Ty máš asi vztek, že to říkám, vid'?

TT, Becher (s.66)

BLANCHE: (...) Nenávidíš mě za to, co říkám, vid'?

(130)

TT, Williams (s.79)

BLANCHE: I have to admit I love to be waited on ...

TT, Pellarovi (s.56)

BLANCHE: Přiznám se ti, že se hrozně ráda nechávám obsluhovat...

7.7 Změny v modalitě

Dalším častým jevem, který se dá v překladatelském stylu manželů Pellarových vysledovat, jsou změny či posuny v modalitě. I tyto na první pohled nepatrné změny mohou způsobit významové posuny, kterých by se překladatel neměl dopouštět. Na několika následujících příkladech budou podobné změny modalitě ilustrovány.

(131)

VW, Albee (s.46)

NICK: (Softly, to HONEY)
We'll go in a little while.

GEORGE: (Driving)
Oh no, now ... you mustn't. Martha is changing ... and Martha is not changing for me. Martha hasn't changed for me in years.

VW, Pellarovi (s.31)

NICK: (tiše DRAHUNCE)
Už půjdeme.

GEORGE: (naléhavě)
Ale jakpak byste teď mohli odejít? Marta se na vaši počest převlíká. Na mou počest se nepřevlíká, na mou počest se už léta nepřevlíkla.

Zde dochází k posunu v modalitě. V originále autor použil výraz *mustn't*, který byl přeložen pomocí modalitě *moci*. Ač zrovna v tomto případě se tomu tak nezdá,

změna modalit může mít neblahé následky na význam sdělení, na což si překladatel musí dát velký pozor. V příkladu (132) je už posun ve významu patrnější.

(132)

VW, Albee (s.69)

NICK: *Oh sure. I'm going to be a personal screwing machine!*

MARTHA: *Isn't that nice.*

HONEY *(her hands over her ears)*

Dear, you mustn't ... you mustn't ... you mustn't.

VW, Pellarovi (s.46)

NICK: *To se ví, bude ze mě přefikovací automat.*

MARTA: *To je ohromný.*

DRAHUNKA: *(si zacpává uši)*

Miláčku, prosím tě ... prosím tě ... prosím tě.

V předchozím dialogu se Drahunce nelíbí, že její manžel mluví tak sprostě, proto mu říká, že tak mluvit *nesmí*. V překladu se ale tato modalita úplně ztratila. V jejím proseníje možná zahrnuta modalita *moci* např. *prosím, mohl bys nemluvit sprostě?*, ale jistě ne *nesmíš mluvit sprostě*, tak jako ve výchozím textu.

(133)

TT, Williams (s.15)

EUNICE: *This here is Elysian Fields.*

BLANCHE: *They mustn't have - understood - what number I wanted.*

EUNICE: *What number you lookin' for?*

TT, Pellarovi (s.9)

EUNICE: *Tady máte Elysejský pole.*

BLANCHE: *Asi mi špatně rozuměli... když jsem řekla, které hledám číslo.*

EUNICE: *A kerýpak to mělo bejt číslo?*

TT, Becher (s.8)

EUNICE: *Tohle jsou Elysejský pole.*

BLANCHE: *Museli mi špatně rozumět, když jsem jim řekla, jaké číslo hledám.*

EUNICE: *A jaký to je číslo?*

V případě (133) Pellarovi opět lehce pozměnili modalitu ve výpovědi Blanche. Zatímco ve výchozím textu se nachází modální sloveso *must*, v překladu Pellarovi užili

částici *asi*, která naznačuje spíše modalitu *may*, čili značně slabší. Becher ve svém překladu modalitu originálu zachoval. Totožný případ nastal při překladu následující repliky.

(134)

TT, Williams (s.76)

BLANCHE: (...) You must have had lots of banging around in the army and now that you're out, you make up for it by treating inanimate objects with such a fury!

TT, Pellarovi (s.53)

BLANCHE: (...) Dokud jste byl na vojně, tak jste měl asi bouchání, co hrdlo ráčí, a abyste si to vynahradil, třískáte do všeho hlava nehlava!

Opět pozorujeme změnu modality z *must* na mnohem nižší stupeň jistoty, vyjádřen částicí *asi*, která odpovídá zhruba modálnímu slovesu *may*, které se nachází až na druhé straně modálního spektra. Částice kromě toho, že v sobě nesou prvky mluvnosti a mohou zvyšovat či snižovat intenzitu, jak bylo vysvětleno v předešlých kapitolách 7.3 a 7.6, v sobě mohou nést také právě modalitu, což je vidět v následujícím případě.

(135)

TT, Williams (s.19)

BLANCHE: (...) I look around for some liquor! I know you must have some liquor on this place. Where could it be, I wonder?

TT, Pellarovi (s.11)

BLANCHE: (...) já se zatím poohlídnu po něčem k pití. Neříkej, že doma nemáte vůbec nic k pití! To bych ráda věděla, kde to tak *asi* může být?

TT, Becher (s.12)

BLANCHE: (...) podívám se po nějakém pití. Určitě tu něco máš. Kde by to mohlo být?

V případě (135) se Pellarovi rozhodli opět nepřevést modalitu z původní výpovědi, místo toho změnili oznamovací větu na otázku a přidali do ní zápor. Právě záporná částice *vůbec* ve spojení se zájmenem *nic* ale původní modalitu nahrazuje. Becher zase užil částici *určitě*, čímž také naznačil původní modalitu. Z analýzy je patrné, že Becher se mnohem více drží struktury výchozího textu, zatímco Pellarovi

ji do jisté míry přizpůsobují svému autorskému stylu. V dalším příkladu (136) došlo opět ke změně modality, což lehce změnilo význam a zabarvení Nickovi výpovědi. Vždy je totiž rozdíl, když někdo něco *musí* udělat a když to *potřebuje* udělat.

(136)

VW, Albee (s.91)

NICK: (With great disdain)
I just don't see why you feel you have to subject other people to it.

VW, Pellarovi (s.60)

NICK: (nesmírně opovržlivě)
Já jenom nechápu, proč do toho potřebujete zatahovat cizí lidi.

Obdobné změny v modalitě lze vypožorovat v následujících příkladech.

(137)

VW, Albee (s.96)

GEORGE: *They don't change ... they don't grow old.*

NICK: *They must.*

VW, Pellarovi (s.64.)

JIRÍ: *Ty se neměňej ... nestárnou.*

NICK: *Jak by mohli nestárnout?*

Zde je vidět opět příklad obrácení modality, kdy místo modálního slovesa *muset* použili překladatelé sloveso *moci* ve spojení se záporem. Na první pohled by se to mohlo jevit jako nepatrný rozdíl, ale zatímco v případě slovesa *muset* by si Nick byl jist svým názorem a Jiřího by spíše zpochybňoval (tak jako v originále), použitím slovesa *moci* Nick Jiřímu spíše uvěří a ptá se ho na důvod. I lehká změna modality s sebou tedy nese změnu ve významu.

(138)

VW, Albee (s.117)

GEORGE: (...) you make government and art, and realize that they are, must be, both the same (...).

VW, Pellarovi (s.77)

JIRŮ: (...) vytváří vládní systémy i umění a dojde k názoru, že by se měly ztotožnovat (...).

V replice (138) výše je znázorněn další příklad změny v modalitě, zde opět bez zjevného důvodu. *Must* jako nejsilnější stupeň modality je nahrazen modalitou *should*, tedy *měly by*. Podobným způsobem změnili Pellarovi modalitu i v překladu níže uvedeného dialogu.

(139)

VW, Albee (s.144)

GEORGE: (...) And he had this baggage with him, and part of this baggage was in form of his mouse ...

NICK: We don't have to listen to this.

VW, Pellarovi (s.95)

JIRŮ: (...) A tak měl zkrátka zavazadlo a jedno z těch zavazadel byl žok v podobě té myšky ...

NICK: Proč máme tohle poslouchat?

V překladu této repliky opět pozorujeme změnu modality, kdy *musíme* se změnilo na *máme*, navíc oznamovací věta ve formě jakési výhružky se změnila v otázku, která je spíše výrazem zoufalství. Replika a i Nickova osoba tedy utrpěla silné znevážení pouhou změnou modality. V následujícím příkladu (140) pak překladatelé modalitu úplně odstranili a nahradili ji jinou větnou konstrukcí.

(140)

VW, Albee (s. 81)

MARTHA: (...) You know what I did? I fell for him.

GEORGE: Yes she did. You should have seen it. (...)

VW, Pellarovi (s.55)

MARTA: (...) Víte, co já udělala? Já se vám do něj zabouchla.

JIRŮ: Ano, zabouchla. Přál bych vám to vidět.

Zde se překladatelé opět oprostili od modality a namísto modálního slovesa užili pro češtinu nepřiliš typickou práci větu. V dalším příkladu (141) je vidět, že modalitu

v sobě neobsahují pouze modální slovesa, ale i jiná spojení. Tuto modalitu by měl překladatel upozorovat a vhodně ji přeložit.

(141)

TT, Williams (s.32)

STELLA: I'm going to keep Blanche out till the party breaks up because I don't know how she would take it. So we'll go to one of the little places in the Quarter afterwards and you'd better give me some money.

TT, Pellarovi (s.21)

STELLA: Chtěla bych Blanche zdržet venku, dokud nebude ta parta pryč, protože nevím, jak by se jí zamlouvali. Dal bys mi nějaké peníze? My pak chcem zajít do nějakého malého podniku tady na Starém Městě.

TT, Becher (s.27)

STELLA: Chci se pokusit zdržet Blanche venku, dokud ten poker neskončíte, protože nevím, jak by se jí to líbilo. A potom si chceme sednout do některého menšího podniku tady poblíž; měl bys mi dát nějaké peníze.

Spojení *had better* s sebou v angličtině rovněž nese určité prvky modality, srovnatelné se slovesem *should*. V tomto případě je Becher opět ve svém překladu zachoval, ale Pellarovi se je rozhodli pozměnit. Větu, která ve výchozím textu vyzní téměř jako imperativ, se rozhodli přeložit jako zdvořilou žádost, což způsobilo posun ve významu. Na druhou stranu se v této výpovědi snažili Pellarovi zachovat celkový vztah Stelly k jejímu manželovi Stanleyemu, který za každou cenu musí být pánem domu. V tomto duchu by tedy bylo nevhodné přeložit Stellin požadavek jako rozkaz a tato změna modality opět ukazuje nejen na jazykový cit Pellarových, ale i na celkový významový kontext dané hry. V následujícím příkladu (142) opět pod vlivem kontextu frázi *had better* přeložili Pellarovi úplně opačně. Mladíka totiž v této scéně svádí Blanche, jemu to není zcela příjemné a Blanche ho tím uvádí do rozpaků. Proto by rád z bytu odešel.

(142)

TT, Williams (s.84)

YOUNG MAN: *Well, I'd better be going -*

TT, Pellarovi (s.59)

MLADÍK: *Tak já už musím jít ...*

7.8 Kreativita při překladu

V následující kapitole budou uvedena některá velmi kreativní překladová řešení Pellarových, která pouze dokreslí jejich autorský styl. Z analýzy dosud jasně vyplývá, že překlady Pellarových jsou velmi zdařilé, a překladatelé se často uchylují k velice kreativním řešením a strategiím, které jejich překlad velmi ozvláštňují a odlišují od ostatních. Jemnými zásahy do výchozího textu se snaží dovést svůj překlad k dokonalosti, což se jim v mnoha případech daří. Na následujících řádcích bude dokázáno, že Pellarovi patřili opravdu mezi českou překladatelskou špičku.

(143)

VW, Albee (s.23)

NICK: *Honey? what would you like?*

HONEY: *I don't know dear ... A little brandy, maybe. "Never mix – never worry." (She giggles)*

VW, Pellarovi (s.15)

NICK: *Drahunko, copak bys chtěla?*

DRAHUNKA: *Já nevím, miláčku ... Snad trošku brandy. "Kdo pítí nemíchá, ten ráno nevzdychá." (Zahihňá se)*

Zde předvedli překladatelé svého tvůrčího ducha, když slogan či průpovídku v originále přeložili nejenom výstižně, ale dokonce si dovolili i zarýmovat. Zde lze jen potvrdit slova Veltruského, že drama opravdu může být básnické dílo¹⁴³, i když se zrovna jedná o realistické absurdní drama. Svou kreativitu prokázali Pellarovi také v následující replice.

¹⁴³ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 1999., s. 7

(144)

VW, Albee (s.32)

GEORGE: (...) (To himself) Dashed hopes, and good intentions. Good, better, best, bested. (Back to NICK). How do you like that for a declension, young man? Eh?

VW, Pellarovi (s.21)

JIRÍ: (...) (pro sebe) Poctivé úmysly a zmařené naděje. První pád kdo? co? naděje, druhý pád bez koho, čeho? bez naděje. (Nickovi) Jak se vám líbí tohle skloňování, mladý muži? Hm?

Autor jim na toto překladatelské řešení lehce nahrál tím, že zmiňuje *declension*, tedy skloňování, které je hlavní kategorií především pro podstatná jména, zatímco ve výchozím textu se jedná o stupňování přídavných jmen. V replice Pellarovi nejprve přehodí dvě výpovědi tak, aby tu, která obsahuje slovo *naděje*, se kterým pak dále pracují, dostali na konec, tedy co nejbližší následující větě. V té pak velmi zdařile použijí právě skloňování a pádových otázek, aby navodili stejný význam, jako má spojení *good, better, best, bested* v originále.

I tak jednoduché sloveso jako je *like*, se dá přeložit do češtiny tak, aby neznělo všedně, jak Pellarovi předvedli v následujících případech (145) a (146). Knittlová tyto volby vysvětluje takto: „*K volbě cílové lexikální jednotky dochází jednak na základě širšího, situačního kontextu, jednak na základě bezprostředního jazykového kontextu, obvyklé spojitelnosti či kombinovatelnosti lexikální jednotky v VJ, ale v nejmenší míře i na subjektivní volbě překladatelově.*“¹⁴⁴ Je tedy zřejmé, že tyto volby utváří překladatelský styl. Takovéto ozvláštnění textu jenom poukazuje na jemnou práci překladatele, který drobnými zásahy do originálu činí text čtivějším a zajímavějším, aniž by nějak hrubě narušil celkový dojem a význam originálu.

(145)

VW, Albee (s.41)

GEORGE: Well, don't you let that get bandied about. The old man wouldn't like it.

¹⁴⁴ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 114

VW, Pellarovi (s.27)

JIŘÍ: Tohle ale nikde nevytrubujte, to by se starému pánovi nezamlouvalo.

(146)

VW, Albee (s.91)

GEORGE: Do you think I like having that ... whatever-it-is ... ridiculing me, tearing me down (...)?

VW, Pellarovi (s.60)

JIŘÍ: Copak si myslíte, že je to pro mě nějaká rozkoš, když mě tady ta ... jak bych ji nazval ... zesměšňuje a ponižuje (...)?

Podobným příkladem je překlad další repliky (147), kde dle situačního kontextu zvolili Pellarovi pro překlad slovesa *go out* vhodný český ekvivalent.

(147)

VW, Albee (s.55)

MARTHA: (...) it was wartime, and Daddy got the ide all the men should learn how to box ... self-defense. I suppose the idea was if the Germans landed on the coast, or something, the whole faculty'd go out and punch'em to death.

VW, Pellarovi (s.37)

MARTA: (...) bylo to za války ... a taťka dostal nápad, že by se všichni naši chlapi měli učit boxovat ... kvůli sebeobraně. Nejspíš si představoval, že kdyby se tady vylodili Němci nebo co, tak by proti nim vytáhla celá fakulta a umlátila je k smrti.

Zde si opět překladatelé pohráli se slovy a krásou a rozmanitostí jazyka českého. Obyčejné slovo *go out* si vztáhli na válečné prostředí, o kterém je zrovna řeč, a užili slovesa *vytáhli*, jako kdyby připodobňovali učitele z dané fakulty k vojákům, kteří jdou do boje. Knittlová tento fakt nazývá „*zvyšování intenzity přirovnáním*“¹⁴⁵ Podobnou hru se slovy v rámci kontextu a metafor je možné pozorovat i v následujícím příkladu.

(148)

TT, Williams (s.50)

¹⁴⁵ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 81

STANLEY: *You hens cut out that conversation in there!*

STELLA: *You can't hear us.*

STANLEY: *Well, you can hear me and I said to hush up!*

TT, Pellarovi (s.35)

STANLEY: *Nechtě tam toho kdákání, vy dvě!*

STELLA: *Vždyť to tam nemůžete slyšet.*

STANLEY: *Ale ty mě snad slyšíš, ne? A já povídám, abyste držely zobák!*

TT, Becher (s.47)

STANLEY: *Nechte tam těch řečí, ženský, jo!*

STELLA: *Nemůžeš nás slyšet.*

STANLEY: *Ale ty mě slyšíš docela dobře a já ti povídám, abyste byly zticha!*

V tomto případě Pellarovi využili slovo *hens* ve výchozím textu k tomu, aby zvýšili expresivitu svého překladu. V první replice užíli sloveso *kdákání* a ve třetí *držet zobák*, oba tyto výrazy mají přímou spojitost s původním výrazem *hens*. V Becherově překladu tyto prvky nejsou. I v dalších příkladech si Pellarovi se slovními hříčkami poradili obstojně.

(149)

VW, Albee (s.77)

MARTHA: *And Daddy built this college ... I mean, he built it up from what it was ... it's his whole life. He is the college.*

VW, Pellarovi (s.52)

MARTA: *Tatínek postavil tuhle univerzitu. Jako že ji postavil na nohy ... z toho, co byla předtím ... Je v ní celej jeho život. Univerzita, to je on.*

V překladu této repliky opět využili překladatelé notnou dávku invence. Aby zachovali poměr mezi opakujícím se anglickým slovem *build* v originále, museli najít takové slovo, které se také bude dát zopakovat a přitom bude nést oba původní významy. Pellarovi to vyřešili znamenitě užitím slova *postavit* ve smyslu vybudovat a *postavit na nohy* ve smyslu metaforickém. Podobně si museli pohrát se slovy také v následující výpovědi.

(150)

VW, Albee (s.83)

MARTHA: (...) I married the S.O.B., and I had it all planned out ... he was the groom ... he was going to be groomed. He'd take over some day ... first, he'd take over the History Department and then, when Daddy retired, he'd take over the college.

VW, Pellarovi (s.56)

MARTA: (...) jsem si tadytoho syčáka vzala a měla jsem to všechno krásně vyšpekulovaný ... jednou si mě vzal, šlo tedy o to, aby to taky jednou převzal. Nejdřív měl převzít katedru dějin a pak, až by šel tatínek na odpočinek, tak by převzal celou universitu.

V tomto případě překladatelé slovní hříčku v originále opět správně přenesli. V angličtině se jedná o podstatné jméno *groom* a o příčestí minulé *groomed*. Z jazykových důvodů museli Pellarovi užít *transpozici*¹⁴⁶, zvolili tedy takové sloveso, které přidáním vhodné předpony změní, ale při zachování stejného kořenu. Dokonale zde posloužilo sloveso v tvaru *vzal* a *převzal*, slovní hříčka tedy nebyla přeložena doslovně, ale překladatel musí opět prokázat své jazykové, téměř až básnické sklony, aby tento prvek nejen odhalil, ale také správně a trefně převedl, což se zde dozajista povedlo. Slovní hříčku na gramatické rovině museli Pellarovi řešit také v příkladu (151) níže.

(151)

VW, Albee (s.166)

*GEORGE: (Very cheerful)
Well now, let me see. I've got the ice ...*

MARTHA: ... gotten ...

*GEORGE: Got, Martha. Got is perfectly correct ... it's just a little ...
archaic, like you.*

VW, Pellarovi (s.109)

*JIRÍ: (zvesela)
Tak počkejme. Tuto máme led ...*

MARTA: ... tady ...

¹⁴⁶ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. 2010., s. 19

JIRÍ: *Tuto, Marto. Tuto je naprosto správné ... je to jenom poněkud ... archaické ... jako ty.*

Ve výchozím jazyce si autor pohrával s jazykem a gramatikou. Aby překladatelé hříčku zachovali, rozhodli se změnit namísto slovesného tvaru příslovce. Přeložili tedy Jiřího repliku nejprve tak, aby dané příslovce obsahovala a následně toto příslovce upravili tak, aby ho Marta ve své odpovědi mohla opravit. Bohužel mi nepříjde, že by výraz *tuto* byl archaický, spíše evokuje plzeňský dialekt. Lepší variantou by možná bylo užití výrazů *zde*, či *tu*.

Dále do této kapitoly patří také převod rýmů či veršů. Ačkoliv realistické drama příliš rýmovaných pasáží neskýtá, je možné se s nimi na některých místech setkat, což dokládají následující příklady.

(152)

VW, Albee (s.133)

MARTHA: *(Consciously making rhymed speech)*
Well, Georgie-boy had lots of big ambitions
In spite of something in his past ...
Which Georgie-boy here turned into a novel ...
His first attempt and also his last

But Daddy took a look at George's novel
and he was very shocked by what he read
a novel all about a naughty boy-child
who killed his mother and his father dead

VW, Pellarovi (s. 88)

MARTA: *(vědomě mluví ve verších)*
Jiříček měl ambice, ušlechtilé velice,
i když to, co kdys prožil, nebylo jen tak ...
Vzal Jiříček tužičku, sepsal o tom knížtičku
leč to jeho první dílo poslední bylo

však tatínek se na ten román mrknul
a byl úplně grogy z toho, co v něm čet
neb hrdinou byl rozpustilý hošík
co zabil mámu a po ní tátu hned

Jak je vidět, Marta zde pronesla svou repliku ve verších, dle poznámky záměrně. Pokud si analyzujeme schéma rýmu v anglickém originále, zjistíme, že jde v podstatě o čtyřverší s rýmem obkročným se strukturou abcb, v rámci jednotlivých veršů se slova nerýmují. Naproti tomu Pellarovi použili v první strofě schéma rýmu přímo uprostřed jednotlivých veršů a vytvořili namísto jedné rýmované dvojice slov hned tři, což možná působí až příliš nuceně na spontánní dialog (Jedná se opravdu o dialog, protože v originále do veršů svými replikami vstupují i další postavy a přerušují Martu, a ona sama je na konci překvapená, že zarýmovala. Z názorných důvodů tyto repliky uvedeny nebyly). V druhé strofě už správně přeložili schéma strofy a rýmu, celou veršovanou sekci navíc obohatili výrazy z básnické jazykové vrstvy, jako např. *leč, neb, kdys*. Celá veršovaná sekce byla tedy přeložena dobře pouze ve své druhé části, v té první bylo třeba také zachovat schéma rýmu. Když jsme se dostali až k fonetické stránce textu, je třeba také uvést příklad aliterace, kterou autor užil v názvu her, které hlavní protagonisté hrají. U dvou názvů se Pellarovým podařilo aliteraci zachovat, u jednoho se rozhodli ji vypustit.

(153)

VW, Albee

Humilliate the Host.

Hump the Hostess.

Get the Guests.

VW, Pellarovi

Jak pokořit hostitele.

Hupky hupky na hostitelku.

Hurá na hosty.

V prvním případě překladatelé aliterace nevyužili, pokud ano museli by slovo *humilliate* převést tak, aby začínalo na H, hra by se tak mohla jmenovat třeba *Hanba hostiteli*, nebo *Hanobení hostitele*. Druhou variantou by bylo změnit slovo *hostitel* na jiné, ale to by se poté muselo změnit i slovo *hostitelka* v názvu druhé hry. Zřejmě proto se uchýlili Pellarovi k odstranění aliterace. V další replice (154) opět museli vytvořit několik rýmovaných replik, aby vystihli výchozí text.

(154)

VW, Albee (s.209)

NICK: (Unhappily)
Here we are.

HONEY: (Cheerfully)
Hip, hop. Hip, hop.

NICK: *You a bunny, Honey?*

HONEY: (She laughs greatly, sit)
I'm a bunny, honey.

GEORGE: (To HONEY)
Well, now; how's the bunny?

HONEY: *Bunny, funny! (She laughs again)*

NICK: (Under his breath)
Jesus.

GEORGE: *Bunny funny? Good for bunny!*

MARTHA: *Come one, George.*

GEORGE: (To MARTHA)
Honey funny bunny!
(HONEY screams with laughter)

NICK: *Jesus God ...*

VW, Pellarovi (s.136)

NICK: (nešťastně)
Tak už jsme tady.

DRAHUNKA: (vesele)
Mňau, mňau.

NICK: *Drahunko, copak jsi kočička?*

DRAHUNKA: *Drahunka je kočička.*

JIŘÍ: *Jakpak se má kočička?*

DRAHUNKA: *Má malinký očička.*

NICK: *Kristejžíši!*

JIŘÍ: *Má malinký očička? To dělá ta opička.*

MARTHA: *Nech toho, Jiří.*

JIŘÍ: *Máme malou kočičku, co má v každém očičku malinkatou
opičku.*
(DRAHUNKA řičí smíchem)

NICK: *Ach můj bože ...*

Už na začátku tohoto dialogu museli překladatelé změnit citoslovce pro skákání zajíčka za kočičí mňoukání, aby mohli s rýmy dále pracovat. Bohužel se jim nepodařilo zvolit takový rým, který by se rýmoval se jménem Drahunka, tak jako ve výchozím

textu. Poté už ale rýmy používají, pomáhají si v češtině hlavně zdobnělinami. Dokonce přidají i komický prvek, kdy výrazem opička mají samozřejmě na mysli fakt, že Drahunka je opilá. Další slovní hříčku autora řešili překladatelé v následujícím dialogu (155). Zde bylo ale řešení poněkud méně obtížné.

(155)

VW, Albee (s.171)

MARTHA: *Oh, I see what you're up to, you lousy little ...*

GEORGE: *I'm up to page a hundred and ...*

VW, Pellarovi (s.112)

MARTA: *Já vím, kam to chceš dostat, ty rošťáku ...*

JIRÍ: *Právě jsem se dostal na stránku stočtyřia ...*

Tomuto dialogu předchází výstup, kdy George, aby Martu naštvál, záměrně rezignoval na vzájemné popichování, sedl si zády k ostatním do křesla a začal si číst. Marta to nemůže vystát a pronese výše uvedenou repliku. Překladatelé slovní hříčku odhalili a použitím vhodného slovesa ji také správně přeložili. V dalším příkladu dokonce Pellarovi překládali rýmovaný text písně.

(156)

TT, Williams (s.99)

BLANCHE: *Say it's only a paper moon, Sailing over a cardboard sea
But it wouldn't be make-believe If you believed in me!
It's a Barnum and Bailey world, Just as phony as it can be
but it wouldn't be make-believe, If you believed in me!
Without your love, It's a honky-tonk parade!
Without your love, It's a melody played In a penny arcade ...*

TT, Pellarovi (s.72)

BLANCHE: *I ten měsíček z papíru, s oblohou z hadrů sešitou
v pravé nebe se změní, když uvěříš v lásku mou.
I ten pouťový prstýnek, s královskou korunou plechovou
v pravé zlato se změní, když uvěříš v lásku mou.
Bez lásky tvé svět, je pouhé mámení,
však láska tvá mé trápení, v štěstí promění.*

Píseň *It's Only a Paper Moon* pochází z roku 1933 a dočkala se množství interpretací, nejnámější z nich je patrně verze od Elly Fitzgeraldové¹⁴⁷. Píseň nebyla přeložena do české verze, proto se Pellarovi museli pustit do překladu sami a podařilo se jim to znamenitě. Zachovali schéma rýmu, zachovali délku jednotlivých veršů a jejich překladová verze by se dala do melodie původní skladby směle použít. Naproti tomu Becher pouze doslovně přeložil jednotlivé verše, nedal jim jednotnou délku a navíc ani nevytvořil rýmy.

TT, Becher (s.98)

BLANCHE: *Dejme tomu, že je to jen měsíc z papíru, plující přes lepenkové jezero - ale nebyl by to klam, kdybys ve mě věřil.*
Je to svět Barnuma a Baileyho, tak falešný, jak jen může být ale nebyl by to klam, kdybys ve mě věřil.
Bez tvé lásky je to laciná paráda,
bez tvé lásky je to melodie hraná za groš

Perličkou na závěr této kapitoly je překlad následující repliky (157). V rámci převodu jednotek se tradičně užívá domestikace, protože v Evropě se používá metrický systém a ve Spojených státech nikoliv, na čemž není nic neobvyklého. Následující příklad však stojí za zmínku a je na něm dobře vidět, jak Pellarovi berou v potaz cílového diváka či čtenáře a snaží se mu pochopení některých prvků usnadnit.

(157)

TT, Williams (s.77)

BLANCHE: *The odor of cheap perfume is penetrating*
STANLEY: *That stuff you use is expensive?*
BLANCHE: *Twenty-five dollars an ounce!*

TT, Pellarovi (s.54)

BLANCHE: *Laciné voňavky mají pronikavý pach.*
STANLEY: *A ta, co používáte vy, je drahá?*
BLANCHE: *Jeden gram stojí přes dolar!*

¹⁴⁷ PENNEY, Veronica. "It's Only a Paper Moon" | *Stories of Standards*. KuvoJazz [online]. 19.5.2015 [cit. 2018-11-09]. Dostupné z: <http://www.kuvo.org/post/it-s-only-paper-moon-stories-standards#stream/0>

Jedna unce odpovídá asi 28,35 gramům, což by nebylo pro diváka příliš jednoduše pochopitelné. Pellarovi proto nejen převedli unce na gramy, ale ještě přepočítali cenu na jeden gram, aby divákovi ušetřili počty.

8 Závěr

Cílem této diplomové práce byla analýza autorského či překladatelského stylu manželů Pellarových. Na názorných příkladech bylo ilustrováno několik kategorií prvků, které byly po srovnávací analýze výchozích a cílových textů, případně srovnávací analýze s překladem Bedřicha Bechera, vybrány jako takové, které jsou charakteristické právě pro autorský styl manželů Pellarových. Těmito kategoriemi byly stylizace mluvenosti, zvyšování intenzity, překlad idiomů a frazeologismů, snižování intenzity a zjemňování, změny ve slovosledu, překlad poznámek a změny v modalitě. Na základě zevrubné srovnávací analýzy byly právě prvky z těchto kategorií zvoleny jako ty, které se v obou překladech vyskytovaly nejčastěji, a které byly s ohledem na výchozí text a na srovnání s dalším překladem od Bedřicha Bechera Pellarovými voleny systematicky a záměrně.

V této diplomové práci byl nejprve definován dramatický text, jako teoretické zdroje byly použity zejména publikace *Dramatický text* (1979) Jozefa Mistríka, *Drama jako básnické dílo* (1999) od Jiřího Veltruského, *Jevištní řeč a jazyk dramatu* (1990) od Ljuby Klosové a Ludmily Kopáčové a *Umění překladu* od Jiřího Levého (1983). V další kapitole byly v několika kategoriích představeny specifické situace a problémy, se kterými se překladatel může při překladu dramatického textu setkat. Jako zdroje posloužily kromě jiných především souborné publikace *Moving Target* (2000) od Carole-Anne Uptonové, *The Languages Of Theatre* (1980) od Ortrun Zuberové a *Staging and Performing Translation* (2011) od Rogera Baines. Další kapitola se věnovala autorskému a překladatelskému stylu, čerpáno bylo zejména z publikace *Překlad a překládání* (2010) od Dagmar Knittlové či z článku *Slovo o stylu a překladu* Milana Hrdličky (1999), dále pak ze studií Mony Bakerové (2000) a Vasso Yannakopoulouvé (2014). V další kapitole byli krátce představeni Luba a Rudolf Pellarovi a stručně shrnuta specifika jejich společné práce a v následující kapitole byla také krátce představena obě analyzovaná díla.

V praktické části bylo na množství ilustrativních příkladů dokázáno, že překladatel není pouze ovlivněn výchozím textem či normami cílového jazyka, ale je tvůrčí osobností, která systematicky a záměrně užívá strategií, za účelem dosažení zamýšlené funkce. Všechny kategorie prvků, které byly po analýze vybrány jako charakteristické pro překladatelský styl Pellarových, tedy stylizace mluvenosti, překlad idiomů, snižování a zvyšování intenzity, charakteristické strategie při překladu

poznámek, práce se slovosledem či změny v modalitě, byly ve zvýšené míře pozorovány v obou analyzovaných dílech a je tak pravděpodobné, že by byly objeveny i v ostatních dramatických překladech manželů Pellarových. Zároveň bylo prokázáno, že překlady manželů Pellarových se vyznačují velkou mírou expresivity a velkým množstvím prvků hovorové a obecné češtiny, která je charakteristická pro mluvený jazyk. Zejména je třeba vyzdvihnout užití idiomů a frazeologismů, které překladatelé užívali velmi často a mnohdy i na místech v textu, kde tyto výrazy či slovní spojení výchozí text neobsahoval. Těmito kroky významně zvyšovali expresivitu svého textu. Pellarovi, pokud bylo třeba, také dokázali dobře pracovat se zdůrazněním některých pasáží, čehož dosahovali jak změnou slovosledu a prací s funkční větnou perspektivou či změnou modality, tak přidáváním intenzifikačních výrazů. V neposlední řadě také Pellarovi ve svých překladech ukázali své herecké zkušenosti, a to zejména při převodu některých poznámek, kdy explikacemi či specifikací přímo naznačili, které rekvizity při inscenaci použít, či poznámky přeložili pomocí hudební terminologie, na kterou jsou divadelní herci zvyklí.

Hodnocení textu a překladů vždy zůstane do jisté míry subjektivní činností. Co se někomu může zdát jako zdařilý přenos mluvenosti, druhému může připadat jako přílišná expresivita a nedodržení věrnosti výchozímu textu. Právě v dramatu je ale mluvenost a spontánnost dialogů nejdůležitějším faktorem celého žánru a dle mého názoru každé zvýšení expresivity či hovorovosti v překladu může původnímu dílu pouze prospět. Podle mě dokázali Pellarovi udržet svou vlastní iniciativu při překladu v únosné míře a svými lehkými zásahy dokonce výchozí text v některých pasážích i vylepšili, ale nikoliv na úkor deformace výchozího textu či ztráty významu. Některé z příkladů v praktické části sice ukázaly, že přílišná invence může vést k nežádoucím posunům ve významu, k těmto případům ale v analyzovaných překladech docházelo pouze zřídka.

Je zřejmé, že tato diplomová práce je pouhým zlomkem výzkumu, který se tématu překladatelského stylu věnuje, může ale sloužit k tomu, aby otevřela některé otázky spojené s analýzou překladatelského stylu a podnítila další výzkum. Pokud by se jednalo o další analýzu překladů manželů Pellarových, bylo by třeba samozřejmě mnohem většího množství dat, která se budou analýzou srovnávat, a bylo by zajímavé sledovat, které z prvků, které byly vybrány jako charakteristické pro styl manželů Pellarových v této práci, by se objevily i v dalších jejich překladech. Další možnosti

navazujícího výzkumu by bylo využití korpusových nástrojů po vzoru Bakerové (2000) či Yannakopoulouvé (2014) pro analýzu slovní zásoby. Bylo by možné srovnávat například překlady dramatické s překlady prózy, či vybrat ta díla, která stejně jako hra *Tramvaj do stanice Touha* byla přeložena více autory a srovnat tyto verze pomocí korpusů mezi sebou. V tomto případě by ale nejprve takový korpus musel vzniknout. Co se týče aspektu překladu dramatického textu, bylo by zajímavé podniknout takový výzkum, který bude užití překladových verzí manželů Pellarových sledovat v praxi. Lze porovnávat, nakolik byl překlad převeden na jeviště a kdy došlo při inscenaci ke změnám, případně z jakých důvodů.

9 Summary

As far as drama translation is concerned, this literary genre was rather neglected in the past from the point of view of Translation studies. Only in the last few decades there has been progress in research and some theoretical publications and collaborative works devoted to the field of drama translation were published. The works by Aaltonen (2000) or Andermann (2005), collaborative anthologies by Upton (2000) or Baines, Marinetti, Perthegeella (2011), or studies by Baker (2000) and Yannakopoulou (2014) belong to important contributions to the field of drama translation. Because of the lack of material in the past, one of the main aspects of this diploma thesis is drama translation. It is focused on the analysis of the drama translations by the Czech translators Rudolf Pellar and Luba Pellarova. They worked together on their translations as a married couple and their work concentrated mainly on American authors (Sallinger, Roth, Hemingway, Conrad). As both of them were originally theatre actors, they inclined to drama translation. They translated numerous plays, especially by American playwrights (Miller, Williams, Albee), and two of their drama translations were the subjects of study in this diploma thesis, namely *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962) by Edward Albee and *A Streetcar Named Desire* (1947) by Tennessee Williams.

The second important aspect of this diploma thesis was the author's style. As stated in the works by Knittlová (1977, 2010) or Kufnerová (1994), the subject of author's style in literary works is well defined and recognized. As far as Translation studies is concerned, after Venuti's *The translator's invisibility* (1995) was published, most of the studies were concerned on whether the translator managed to transfer the features of the original author's style in his target text as faithfully as possible. On the other hand, there hasn't been much research on the style of the actual translator. Is there something like translatorial style? And if the answer is yes, can it be defined, studied and analysed? Some researchers such as Baker (2000), Yannakopoulou (2014) or de Camargo (2003) to name but a few conducted studies focused on the analysis of the translatorial style and all of them collected useful data concerning this field. In fact, as Baker says: „*it is as impossible to produce a stretch of language in a totally impersonal way as it is to handle an object without leaving one's fingerprints on it.*“¹⁴⁸.

¹⁴⁸ BAKER, Mona. *Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator*. In *Target*, 12(2), 2000, pp. 241-66. s. 244

Based on this quote it is evident, that every time a translator works on his translation, he or she inserts individual and distinctive features of his own style to the target text. The task of the researcher is to identify, which of these features are involuntary – that is the translators had to make them because of the differences between the two language systems or because of observing the target language norms – and which of these features are the deliberate and intentional choices of the translator. Only the latter features can be assigned to the translatorial style of the translator. The main aim of this thesis was the analysis of the translatorial style of Rudolf Pellar and Luba Pellarova. The characteristic features of the style of both translators were identified on the basis of comparative analysis of the source texts and target texts, as well as the comparative analysis of the Pellars' translation of *A Streetcar Named Desire* from 1992 and the previous translation by Bedřich Becher from 1962.

In the theoretical part of the thesis, the dramatic text and its main features were defined and described, based mainly on the publications by Mistrík (1979) and Veltruský (1998). The next chapter was dedicated to drama translation and its specific features and problems, which a translator could possibly face when translating drama. The theoretical sources for this chapter were primarily the collaborative compilations by Upton (2000), Baines, Marinetti, Perthegeella (2011) and Zuber (1980). In the next chapter, the issue of author's and translatorial style was briefly discussed, based on the works by Knittlová (1977, 2010) and Kufnerová (1994) as well as the studies by Baker (2000) and Yannakopoulou (2014). In the following chapter, both Rudolf Pellar and his wife Luba were introduced, as well as their work. In the last theoretical chapter, the analysed dramas were shortly introduced.

After a thorough analysis, numerous features of translatorial style of Pellars were identified. These features were divided into eight categories, which were: oral speech stylization, intensifying, idioms translation, decrease of intensity and expressivity, the translation of the stage notes, change of modality, change of the word order and creativity. The features of these eight categories were the most striking and the most widely and repeatedly used features by the Pellars, which was the reason these features can be attributed to their translatorial style.

As far as a general translation strategy of the Pellars is concerned, their target texts were noticeably more expressive than the source texts. The key element of each drama is the dramatic dialogue. In the realistic drama, the aim of the dialogue

is to be as fluent and as faithful to the „real life“ dialogue as possible. The Czech language, compared to English, has a rather large number of possibilities to express this colloquiality – deforming the declination endings, using of informal variants of the words, using marked word order, slang, idioms etc. Pellars used these features to make their dialogues more colloquial and more „believable“. After the direct comparison with the source texts and with the existing older translation by Becher, it is evident, that the target texts contained considerably more colloquial elements. There were numerous cases, when Pellars added a feature or an idiomatic expression in their dialogues, eventhough the source text did not contain them.

Next distinct feature of their translatorial style was increase or decrease of intensity or expressivity. Frequently, they used intensifiers such as particles or adverbs to emphasise a word or the whole line. They tended to replace formal or not emotionally marked expression in the source text with an informal or expressive formulation or phrase in the target text. Also, they used considerably bigger amount of idioms or phraseologisms than the source text contained. On the other hand, they used the exact opposite strategy when translating vulgarisms. Eventhough their vocabulary was rich and they used many different expressions to translate the same vulgarism of the source texts, they used noticeably more formal and less expressive terms, which resulted in the loss of vulgarity. This feature could affect the target reader or the audience, because the vulgar speech is a typical feature of a play character. These characteristic features must be preserved, in order to transfer the author’s intention to describe a particular character. It must be pointed out that a strong censorship was present in the then Czechoslovakia and it was probably one of the reasons for the loss of vulgarity in Pellars *Who’s afraid of Virginia Woolf* (1964) translation. On the other hand, the same strategy was observed in their translation of *A Streetcar Named Desire*, (1992), when the reign of the Communist party was already over and the censorship could not affect the translation. That is the reason the loss of vulgarity can be attributed to the features of Pellars’ translatorial style.

One of the main and most frequent features of the translatorial style of Pellars was the manipulation with the word order. They used this strategy to put an emphasis on particular word, clause or to intensify the whole line. Evethough there was often no evidence of emphasising in the source texts, Pellars tended to put a special emphasis on a particular expression or clause by shifting it backwards or forwards

in the line. This strategy made their dialogues more dramatic, because the expressions or clauses were shifted in order to make it not expectable for the reader or the audience.

Another typical feature of the Pellars translatorial style was the transfer of the stage notes. Their original profession as actors proved advantageously in their translation works. There were many cases of explication or specification of the stage notes in their target texts. When the stage note was vaguely or not precisely described, Pellars specified it in order to be better actable by the actor, better understatable by the potential reader or more clear for the director or the propman. When translating some of the stage notes, they used musical terminology, which was most likely because of their acting career, as they probably came in touch with terms such as *morendo* or *sotto voce* while they were reading the screenplays.

In the last chapter of the analysis, some of the most creative aspects of the Pellars' translations were mentioned, including translations of rhyme sequences or song lyrics transfer. These examples only validated the creativity of the both translators and emphasised that the translator is indeed a creative person in the whole translation process and not just a re-writer of the source text.

The aim of the thesis was the analysis of the translatorial style of Rudolf Pellar and Luba Pellarova, focused on the drama translation. The numerous examples in the practical part of the thesis confirmed that the concept of the translatorial style is real and it can be analysed, especially in comparison with other translations of the same work. The features of the translatorial style of Pellars were clearly identified as deliberate and intentional choices of the translator, as such features were not present in the translation by Becher. Even compared to the source texts, Pellars' translations evinced features not found in the source texts. This fact proved that the characteristic and distinct features of the translatorial style can be observed and this thesis could provoke a more thorough and detailed research in the field of translatorial style. As far as Pellars' translations are concerned, it would be interesting to analyze even more drama translations and compare the results and the correspondence of the findings with the results of this thesis. Also the drama and prose translations by Pellars could be compared, in order to analyze distinct features the translator use only when translating drama. As studies by Baker (2000) and Yannakopoulou (2014) indicated, corpus linguistic can serve as an efficient way to analyze the translatorial style, but the lack of collected and available data is the greatest disadvantage of this method. Also, it would

be interesting to study the applicability of the Pellars' drama translation directly on the stage.

10 Bibliografie

10.1 Primární zdroje

ALBEE, Edward. *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. 10th ed. New York : Atheneum, 1963

ALBEE, Edward. *Kdo se bojí Virginie Woolfové?*. Rukopis v.č. 9210/64. Přeložil Rudolf PELLAR, přeložila Luba PELLAROVÁ. Praha: Dilia, 1964

WILLIAMS, Tennessee. *A streetcar named Desire*. Harmondsworth: Penguin Books, 1972, ISBN 0-451-17516-6

WILLIAMS, Tennessee. *Tramvaj do stanice Touha: Kočka na rozpálené plechové střeše ; Noc s leguánem*. Přeložil Rudolf PELLAR, přeložila Luba PELLAROVÁ. Hradec Králové: Cylinder, 2003. ISBN 8090188877.

WILLIAMS, Tennessee. *Tramvaj do stanice Touha*. Rukopis v.č. 7211/62. Přeložil: BECHER, Bedřich. Praha: Dilia, 1962

10.2 Sekundární zdroje

AALTONEN, Sirkku. *Retranslation in the Finnish theatre*. In *Cadernos de Tradução: Tradução, retradução e adaptação* 1(11): 141-159, 2003

BAINES, Roger W, Christina MARINETTI, Manuela PERTEGHELLA. *Staging and performing translation: text and theatre practice*. New York, NY: Palgrave Macmillan, c2011. ISBN 978-0-230-22819-1.

BAKER, Mona. *Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator*. In *Target*, 12(2), 2000, pp. 241-66.

BASSNETT, Susan. *Translation studies*. 3rd ed. New York: Routledge, 2002. New accents (Routledge (Firm)). ISBN 0-415-28013-3.

CAMARGO, Diva Cardoso de. *An Investigation of a Literary Translator's Style in a Novel Written by Jorge Amado*. LAEL, PUC/SP, 2003.

HERMANS, Theo. *The manipulation of literature: studies in literary translation*. Abingdon: Routledge, Taylor & Francis Group, 2014, Routledge revivals. ISBN 978-1-138-79477-1.

HOUSE, Juliane. *Translation*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Oxford introductions to language study. ISBN 978-0-19-438922-8.

KLOSOVÁ, Ljuba, KOPÁČOVÁ, Ludmila, ed. *Jevištní řeč a jazyk dramatu: sborník studií*. Praha: Divadelní ústav, 1990. České divadlo (Divadelní ústav). ISBN 80-7008-012-4.

KNITTLOVÁ, Dagmar, ROCHOVANSKÁ, Ida. *Funkční styly v angličtině a češtině*. Olomouc: Rektorát Univerzity Palackého, 1977.

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

KUFNEROVÁ, Zlata. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994. Linguistica. ISBN 80-85787-14-8.

LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel, ed. *Umění překladau*. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-x.

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

PELLAR, Rudolf. *Nejdřív se musíte narodit--*. Praha: Radioservis, 2008. Osudy (Radioservis). ISBN 978-80-86212-88-3.

RÁDY, Andrej ed.. *15x o překladu*. Praha: Jednota tlumočnicků a překladatelů, 1999, ISBN 8086261034.

RUBÁŠ, Stanislav, ed. *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*. Praha: Academia, 2012. Paměť (Academia). ISBN 978-80-200-2054-3.

SCHULTE, Rainer, BIGUENET John. *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. ISBN 9780226048710.

UPTON, Carole-Anne. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Northampton, Mass.: St. Jerome Pub., c2000. ISBN 978-1-900650-27-4.

VELTRUSKÝ, Jiří, OSOLSOBĚ, Ivo, ed. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-86055-60-4.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, [2018]. Routledge translation classics. ISBN 978-1-138-09316-4.

YANNAKOPOULOU, Vasso. *The Influence of the Habitus on Translational Style: Some Methodological Considerations Based on the Case of Yorgos Himonas' Rendering of Hamlet into Greek*. in Vorderobermeier, Gisella (ed.). *Remapping Habitus in Translation Studies*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2014, pp. 163-182

ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. New York: Pergamon Press, 1980. ISBN 0-08-025246-x.

10.3 Internetové zdroje

Luba Pellarová. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-12-10]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Luba_Pellarov%C3%A1>

REINER, Martin. Luba a Rudolf Pellarovi: Herr Kohn, ist Goethe ein Klassiker? [online]. nedatováno [cit. 2018-10-10]. Dostupné z: <http://www.neon-mag.cz/minus3/herr_kohn.html>

TRÁVNÍČEK, František. Stalinská epocha jazykovědy. Naše Řeč [online]. 1953, 36(5-6), 129 - 139 [cit. 2018-12-01]. Dostupné z: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4289>>

Obec překladatelů: Databáze [online]. 2018 [cit. 2018-09-18]. Dostupné z: <<http://databaze.obecprekladatelu.cz/databaze/P/PellarRudolf.htm>>

Databáze a online služby Divadelního ústavu: Virtuální studovna [online]. 2017 [cit. 2018-09-27]. Dostupné z: <<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=44729&mode=0>>

MRÁČEK, Petr. Slavná hra Kdo se bojí Virginie Woolfové? bude uvedena v Rokoku. Novinky.cz [online]. 10.3.2014 [cit. 2018-10-02]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/vase-zpravy/praha/3989-23168-slavna-hra-kdo-se-boji-virginie-woolfove-bude-uvedena-v-rokoku.html>>

ČERNÝ, Jindřich. Tramvaj do stanice Touha. Činoherní klub [online]. nedatováno [cit. 2018-11-13]. Dostupné z: <<https://cinoherniklub.cz/clanky-inscenace/o-hre-tramvaj-do-stanice-touha/?lang=en>>

MCNULTY, Ian. New Orleans' Po-Boy Is A Rich Food Tradition. New Orleans French Quarter [online]. nedatováno [cit. 2018-11-19]. Dostupné z: <<https://www.frenchquarter.com/new-orleans-po-boy-tradition/>>

Rudolf Pellar. Databáze českého uměleckého překladu [online]. ÚTRL FF UK a KAA FF MU, 2018 [cit. 2018-12-3]. Dostupné z: <https://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/_000002097>

ŠTĚPKOVÁ, Tereza. BRUNDIBÁR (1943). Holocaust.cz [online]. 26.9.2011 [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <<https://www.holocaust.cz/dejiny/udalosti/brundibar-1943/>>

PENNEY, Veronica. "It's Only a Paper Moon" | Stories of Standards. KuvoJazz [online]. 19.5.2015 [cit. 2018-11-09]. Dostupné z: <<http://www.kuvo.org/post/it-s-only-paper-moon-stories-standards#stream/0>>

11 Anotace

- Autor:** Bc. Adam Kodet
- Katedra:** Katedra anglistiky a amerikanistiky, FF UP Olomouc
- Název práce:** Analýza autorského stylu manželů Pellarových se zaměřením na divadelní překlad
- Vedoucí práce:** Mgr. Josefína Zubáková Ph.D
- Počet znaků:** 274 046
- Počet příloh:** 1 CD
- Rok obhajoby:** 2019
- Jazyk:** čeština
- Klíčová slova:** dramatický text, autorský styl, překlad dramatického textu, stylizace mluvenosti, idiomy, intensifikace, překlad poznámek

Charakteristika: Cílem této práce byla analýza autorského stylu manželů Pellarových se zaměřením na divadelní překlad. Cílem bylo poukázat na charakteristické rysy, strategie či znaky jejich dramatických překladů. V teoretické části byl definován dramatický text, dále pak strategie a aspekty specifické pro překlad dramatického textu. V dalších kapitolách byla krátce představena problematika autorského a překladatelského stylu, dále byli představeni Rudolf a Luba Pellarovi a jejich společná práce, a také dvě analyzovaná díla, a sice *Kdo se bojí Virginie Woolfové* a *Tramvaj do stanice Touha*. V praktické části jsou do několika kategorií rozděleny znaky charakteristické pro překladatelský styl Pellarových, které byly vybrány na základě komparativní analýzy výchozích a cílových textů a zároveň srovnány s existujícím překladem hry *Tramvaj do stanice Touha* od Bedřicha Bechera. Tyto znaky jsou ilustrovány na množství příkladů.

12 Annotation

Author: Bc. Adam Kodet

Department: Department of English and American studies, FF UP Olomouc

Title: Translation Analysis of Rudolf and Luba Pellar's Author Style
Focused on Drama Translation

Advisor: Mgr. Josefína Zubáková Ph.D

Number of signs: 274 046

Supplements: 1 CD

Year of presentation: 2019

Language: Czech

Key words: dramatic text, author's style, dramatic text translation, oral speech stylization, idioms, intensification, stage notes translation

Characteristics: The aim of this diploma thesis was the translation analysis of the translatorial style of Rudolf Pellar and Luba Pellarova focused on drama translation. The main aim was to identify characteristic features of their style and strategies they used in their drama translations. The theoretical part of the thesis was dedicated to the basic definition of the dramatic text, then it focused on the strategies typical for drama translation and the following chapter discussed the issue of author's and translatorial style. In the next chapters, both of the translators, their work and the plays analyzed in this thesis, namely *Who's afraid of Virginia Woolf* and *A Streetcar Named Desire*, were introduced. The practical part offered range of typical features identified after the thorough comparative analysis of the source texts and target texts, as well as comparative analysis with the existing older translation of *A Streetcar Named Desire* by Bedřich Becher. The features were divided into eight categories.